

Edith Wharton
Escribir ficción

Traducción y prólogo de Amelia Pérez de Villar




PÁGINAS DE ESPUMA

ESCRIBIR FICCIÓN

EDITH WHARTON

*Traducción y prólogo de
Amelia Pérez de Villar*



Edith Wharton, *Escribir ficción*
Primera edición digital: marzo de 2018

Título original: *The writing of fiction. The vice of reading*

ISBN epub: 978-84-8393-616-0

Colección Voces / Ensayo 157

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Nuestro fondo editorial en www.ppespuma.com

© De la traducción y el prólogo: Amelia Pérez de Villar, 2011

© De la fotografía de cubierta: Courtesy of The Mount, 2011

© De esta portada, maqueta y edición: Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2011

c/ Madera 3, 1.º izquierda, 28004 Madrid

Teléfono: 915 227 251

Correo electrónico: ppespuma@arrakis.es

PRÓLOGO

La mayoría de las personas no ven lo que sucede a su alrededor. Este es mi principal consejo para los escritores: por el amor de Dios, mantengan los ojos bien abiertos.

William Burroughs

El intento de sintetizar en un tratado todo lo que un escritor sabe sobre la práctica, la técnica o el oficio que deben necesariamente subyacer a toda creación literaria no es nuevo: se trata de una costumbre que proliferó hacia la mitad del siglo xx y de la que existen numerosos ejemplos, porque «estudiar la práctica de la ficción es enfrentarse a la más novedosa, la más fluida y la menos formulada de las artes». Con esta frase inició Edith Wharton el primero de una colección de cinco artículos sobre el arte de escribir ficción que la revista *Scribner's* publicó entre diciembre de 1924 y octubre de 1925 y que a finales de ese año vieron la luz en forma de libro. Un ensayo así en la época de Wharton, elaborado por una mujer y redactado con la sencillez, el rigor, y el valor didáctico que tiene este es, cuando menos, encomiable. Cualquier gran escritor, cuando se le pregunta por las razones que le impulsan a escribir o por sus usos con la pluma - antaño- o con la Underwood -en la época dorada de los grandes decálogos- se sentirá inclinado a ofrecernos las razones más peregrinas, más llamativas, estrambóticas, rayanas incluso en lo despreciativo, que podamos imaginar. Ahí tenemos la respuesta de Hemingway cuando le preguntaron cuál era el primer consejo que daría a un aprendiz de escritor: «Digamos que debería ahorcarse, porque descubre que escribir bien es intolerablemente difícil». O la confesión de Flaubert, citado hasta la saciedad por todos los docentes en esta materia, que hablando del oficio de escritor dijo que amaba su trabajo «con un amor frenético y perverso, como ama el asceta el cilicio que le araña el vientre». O Fernando Pessoa: «Para mí, escribir es despreciarme; es como la droga que me repugna y tomo, el vicio que desprecio y en el que vivo». Da la impresión de que todos ellos se sintieran condenados, como Sísifo, a desempeñar una tarea que nunca dará ningún fruto, al menos, ninguno que merezca la pena, y a la vez, parte de un colectivo de marginados selectos, de un misterioso olimpo -con minúscula- de arrabal al que no se permite acceder a cualquiera.

Y es que nunca es sencillo, cuando uno ya está instalado en ese Olimpo -con mayúscula-, poner al alcance de todos los propios conocimientos. El eterno dilema, casi hamletiano, de «el escritor ¿nace o se hace?» da para mucho y siempre habrá los que no quieren competencia, o pretenden con razón o sin ella sobresalir entre la multitud, y los que, guiados por otro tipo de intereses tratan de demostrar que es algo que está al alcance de cualquiera, que todos pueden

aprender con el maestro adecuado. No pretendo imponer mi opinión personal en esta materia, pero considero indiscutible que tras cualquier forma de creación, artística o no, se esconde, junto a una base presupuesta e incuestionable -que puede llamarse talento, o predisposición, o inquietud, o de muchas otras formas- un largo recorrido, una carrera de fondo que no escatima dedicación, tiempo ni esfuerzo. Si un escritor en ciernes o un ciudadano de a pie deciden tomar esta senda, conviene que sepan qué les espera y, si deciden aprender, tal vez deberían servirse de un buen libro de texto.

Escribir ficción lo es. Tal vez el libro de texto idóneo para este fin. Porque en él se encuentran todos los ingredientes necesarios para acometer un proyecto importante, no necesariamente vital. Otro debate tan antiguo como la historia, compañero inseparable de «¿el escritor nace o se hace?», bien pudiera ser «pero ¿quieres escribir, o ser escritor?». Como suele ocurrir con toda actividad artística, la práctica literaria va acompañada de un aura de atractivo, de *glamour*, de atracción fatal sobre la cual también se han vertido infinidad de opiniones. Y, aunque la respuesta puede servir de filtro para descartar a los impostores, la pregunta ha dado pie, como en el caso anterior, a que propios y extraños se vayan por las ramas hablándonos de la fatalidad de estar tocado por este don y las obligaciones que impone. Pero quien busque divismo, fatalidad o sufrimiento no debe seguir leyendo. No, pensándolo mejor, voy a contradecirme: para quien busque divismo, fatalidad o sufrimiento, las páginas siguientes son de lectura obligada. Servirán de prueba de selectividad. La mujer que escribía tendida en su cama -probablemente con dosel, seguramente reposando sobre mullidas almohadas y rodeada de encajes- y lanzaba las páginas manuscritas al suelo para que su ayudante las organizara, nos ofrece un compendio de todo aquello que se necesita para escribir bien, cuáles son los aspectos que deben tenerse en cuenta si uno decide seguir esa senda. Sorprende la clarividencia y la actualidad de algunos de sus postulados, cuando habla del pánico de todo joven creador a la falta de originalidad («un síntoma habitual de inmadurez») y de los peligros que esto acarrea. En ningún momento se pone Edith Wharton como modelo de nada: sus referentes son siempre los clásicos, a los que recurre constantemente como ejemplo de buen hacer o de manifiesto error y a los que cita con admiración y respeto, pero siempre con actitud crítica. El valor de sus manifestaciones es doble, porque aborda el estudio de sus obras desde su condición de lectora y de escritora que se ha inspirado en ellos para adquirir oficio, algo que recomienda hacer a todos los que empiezan; o tal vez triple, si pensamos que a algunos de ellos, como Henry James, los conoció personalmente. De este modo puede dar una visión multifacetada de todo el conglomerado de características, de actitudes y aptitudes, que conviene reunir si se desea escribir una obra literaria. Y, en este sentido, hay otro aspecto importantísimo en su exposición: el valor didáctico de estas páginas, además de sus conocimientos teóricos y prácticos, su experiencia, su capacidad de ordenación y síntesis y su generosidad a la hora de transmitirlos -puede verse claramente que las soluciones, o las enseñanzas, que propone están al alcance de cualquiera, no hace falta estar tocado por las musas ni pagar un curso carísimo y exclusivo en la otra punta del mundo- viene impuesto por una cuestión colateral y, para muchos, accesoria: su capacidad como dibujante y diseñadora. Antes de embarcarse en la elaboración de este tratado sobre la escritura de ficción, publicó, junto al arquitecto Ogden Codman, *La decoración de casas* (1897) y poco después *Villas italianas y sus jardines* (1904), al tiempo que escribía los relatos, poemas y artículos que le permitieron darse a conocer y que participaba activamente en la construcción o en la reforma de sus casas de Newport («Land's End») y Massachusetts («The Mount»). Esta última forma parte del patrimonio nacional

estadounidense.

Al conocer esta faceta de Wharton no sorprenden tanto algunos de los rasgos de su estilo. La práctica del dibujo permite ejercitar una capacidad necesaria en otras artes. Dijo Brahms que componer no es difícil, que lo complicado es dejar caer bajo la mesa las notas superfluas. El hecho de que tanto la literatura como la música se valgan de elementos etéreos para la creación las convierte en territorios cenagosos para todos aquellos que, escudándose en el arte y en el talento, rehúsan abordar la parte menos provocadora y más tediosa del proceso: la corrección, la revisión, el pulido. La actitud que te impulsa a desbrozar la obra de arte y a despojarla sin compasión de todo lo que la hace menos bella, que es lo que suele suceder con el artificio. En pintura es fácil dejarse llevar por el afán de perfección y olvidar uno de los postulados de Edith Wharton, el que Mies van der Rohe formuló con solo tres palabras: «Menos es más». Uno sigue pintando, añadiendo color, retocando, perfilando: mira el cuadro de lejos y, aun así, añade otra pincelada. Llega un momento en el que incluso careciendo de objetividad como carece en muchas ocasiones el creador con respecto a su obra, se aprecia que esa última pincelada no se debía haber dado. Sobra. En pintura no hay vuelta atrás. Edith Wharton lo sabía muy bien, y recurre constantemente a términos pictóricos o arquitectónicos (perspectiva, colorido, proporción, trazo) o a la mención de grandes maestros, como Ucello o Benvenuto Cellini, para ilustrar su tesis. También emplea la metáfora de la escultura, más sencilla de apreciar para cualquier espectador: su capacidad de visión espacial y de conjunto, sin duda mejorada, aumentada, incluso adquirida a través de sus conocimientos de decoración y paisajismo, han sido una baza importante a la hora de escribir, y de inestimable valía a la hora de producir este corpus de consejos sobre literatura y creación literaria. No deja de ser lógico que ello haya influido en la manera en que estructura y articula los escritos, aunque estos puedan leerse por separado y aunque, como sucedió, el orden en el que finalmente se publicaron como conjunto no coincida con el orden cronológico de su aparición en *Scribner's*.

Así, comenzando por un elocuente «En general», el volumen dedica un segundo apartado a la construcción del cuento o el relato corto, un tercero, a la novela, y un cuarto, a la importancia de la situación y de los personajes, que bien podría ser una segunda parte del anterior, para terminar con una especie de separata dedicada en exclusiva a Marcel Proust y a su obra, tal vez en un intento de constatar la importancia de ambos en lo que ha sido el hilo conductor de todo este ensayo. Dentro de cada capítulo queda también patente el valor didáctico de cada consejo, cada postulado, cada símil y cada ejemplo de los que aplica la autora para conseguir su propósito. Y todo sin olvidar dos o tres cuestiones fundamentales: la sencillez de la exposición, la precisión del lenguaje -que sin caer nunca en el academicismo estricto recorre un amplísimo abanico de recursos, desde lo más cercano hasta lo sublime- y la oportunidad de los ejemplos escogidos. Las especias que sazonan este plato: una elegante ironía y un comedido sarcasmo que alcanza su máximo exponente en un párrafo del tercer capítulo, «Construir una novela»:

A nadie que recuerde que la gran novela de Butler, *El destino de la carne*, permaneció inédita durante más de veinte años -porque trata, con sobriedad pero de forma muy sincera, de los principales resortes de la conducta humana- podrá extrañar que algunos elaborados monumentos de pornografía escolar sean ahora considerados genialidades por un público que no conoce a Rabelais y no sabe que existió Apuleyo.

Arremete también contra la moda -y escojo este término con toda intención, porque recuerda lo banal y lo efímero, y porque Edith Wharton no critica esta práctica como recurso que se puede usar, sino como salida fácil de la que se puede abusar- del flujo de conciencia («uno se siente inclinado a pensar que la generación que ha inventado el “flujo de ficción” está consiguiendo la ficción que se merece, (...) esto está suscitando en sus jóvenes escritores la convicción de que el arte no es un proceso ni largo ni arduo, y tal vez les está impidiendo ver el hecho de que notoriedad y mediocridad suelen ser términos intercambiables»); como Picasso, desmonta la «teoría de la inspiración» que «resultará seductora incluso para aquellos a los que les importa poco el triunfo fácil». Me consta que los lectores sacarán todo el provecho a los párrafos donde habla de la técnica, la forma y el estilo, el tema y la trama; de la capacidad de selección de los materiales, aquel «dejar caer bajo la mesa las notas superfluas», del reparto adecuado de los detalles y el orden en que se ofrecen los datos, o de la selección del punto de vista. No olvida algo fundamental que Mario Vargas Llosa recalcó en sus *Cartas a un joven novelista*: «la ficción es una mentira que encubre una profunda verdad». Porque al lector no le importa que la literatura no sea veraz: solo busca en ella verosimilitud, quiere creer, y exige poder hacerlo. También disfrutarán de los pasajes donde ofrece trucos para dedicar a cada obra literaria la longitud que precisa y merece o para decidir dónde se comienza a narrar, o aquellos otros en los que expone el empleo adecuado y preciso del diálogo para lograr el efecto perseguido. Aunque no lo dice con estas palabras, cuando ya se tienen todos los ingredientes para cocinar un plato, es preciso contar también con el tiempo de cocción y respetarlo. Por eso veo conveniente aquí entresacar otro párrafo egregio, vinculado a una de las cuestiones menos específicas y, a la vez, más complicadas de lograr en narrativa, que es el efecto del paso gradual del tiempo:

Una de las herramientas que se emplean para conseguir este efecto es, desde luego, perder el miedo a ir despacio, mantener el ritmo que impone el tono narrativo, y ser tan incoloro y tranquilo como es a veces la vida en ese tiempo que transcurre entre los momentos culminantes.

La prisa no es buena consejera. Los atajos, tampoco. «Y el joven novelista puede preguntarse de qué sirven la experiencia y la reflexión, si sus lectores son incapaces de proporcionarle ninguna de ellas». Advertidos del peligro de dejarse llevar por el afán de complacer (al público lector, al editor, o al crítico) la autora nos presenta a un personaje fundamental en este periplo: el «otro yo, con el que el artista creativo está siempre en misteriosa correspondencia y que, felizmente, tiene una existencia objetiva en algún sitio y recibirá algún día ese mensaje que se le envía, aunque tal vez el emisor no llegue nunca a saberlo».

Esta frase es la forma más hermosa de finalizar este prólogo porque, aunque el libro no termina con los cinco artículos citados, el escrito que sirve de broche es otro ensayo de Edith Wharton, más conocido y difundido (publicado en 1903 en la revista *North American Review*) que será el reverso de esta tesis: «El vicio de leer». Conviene recordar aquí que entre la aparición de estos dos ensayos Wharton publicó sus novelas más conocidas: *La casa de la alegría* (1905) y *La edad de la inocencia* (1920), ganadora del Premio Pulitzer. Dicho de otro modo, cuando se publicó *Escribir ficción* su artífice era ya una autoridad en la materia. Y si bien para cierto tipo de lector recorrerlo puede ser más placentero, porque es más fácil sentirse aludido entre la audiencia e identificado como destinatario, el final de este artículo no habla de la lectura ni del lector, sino del escritor y, en concreto, del escritor que ha elegido el camino fácil: se puede

incluso apreciar el germen de ese hilo conductor que subyace a los cinco artículos de *Escribir ficción* y, al leerlo como colofón uno siente que asiste, a final de curso, a la ceremonia de entrega de diplomas, tan definitivo es su tono, tan convincente su afirmación.

Amelia Pérez de Villar

ESCRIBIR FICCIÓN

1. EN GENERAL

I

Estudiar la práctica de la ficción es enfrentarse a la más novedosa, la más fluida y la menos formulada de las artes. La exploración de los orígenes siempre es fascinante, pero el intento de relacionar la novela moderna con la historia de José y sus hermanos reviste un interés puramente histórico.

La narrativa moderna comenzó en realidad cuando la «acción» de la novela pasó de encontrarse en la calle a encontrarse en el alma. Y la primera vez que se dio este paso fue tal vez cuando Madame de La Fayette escribió, en el siglo xvii, una pequeña historia titulada *La princesa de Clèves*, una historia de amor desesperado y muda renunciación en la que el tenor elegante de las vidas que se retratan apenas se ve alterado por los episodios de júbilo y de agonía que se suceden bajo la superficie.

El siguiente paso se dio cuando los protagonistas de este nuevo drama psicológico, que eran marionetas arquetípicas -el héroe, la heroína, el villano, el padre huraño, etc.-, se convirtieron en seres humanos reales y reconocibles. Aquí también fue un novelista francés, el Abbé Prévost, el que abrió el camino con *Manon Lescaut*, pero el esbozo que él hace de los personajes parece resumido y esquemático si se los compara con la primera gran figura de la narrativa moderna: el espeluznante *El sobrino de Rameau*. Hasta mucho después de la muerte de Diderot nadie se dio cuenta de que el autor de tantas historias excepcionales, pobladas de marionetas del siglo xviii, se estaba anticipando en la creación de esas figuras humanas sórdidas, cínicas y desoladas, no solo a Balzac, sino también a Dostoievski.

Pero la narrativa moderna se distingue de *Manon Lescaut* y de *El sobrino de Rameau*, incluso de Lesage, Defoe, Fielding, Smollett, Richardson y Scott, por dos grandes genios: el de Balzac y el de Stendhal. A excepción de ese asombroso accidente que es Diderot, Balzac fue el primero en ver a la gente, desde el punto de vista físico y moral, en su medio y con su forma de vida, con sus gustos y sus enfermedades, y en hacer que el lector también los viera así. Pero no solo eso: fue además el primero en extraer la acción dramática de la relación que estos personajes tenían con sus casas, sus calles, sus ciudades, sus profesiones, sus hábitos heredados y sus opiniones y, naturalmente, de los contactos fortuitos entre ellos.

El propio Balzac consideraba a Scott pionero de este tipo de realismo, de quien el joven novelista reconoce sin ambages haber obtenido su principal inspiración. Pero, como observó

Balzac, Scott, tan agudo y directo al estudiar el resto de su campo de visión, se convertía en un escritor convencional e hipócrita cuando tocaba el tema del amor y las mujeres. En deferencia a la oleada de mojigatería que invadió Inglaterra después de los vulgares excesos de la corte de Hannover, Scott cambió la pasión por sensiblería y redujo a sus heroínas a recuerdos insípidos, mientras que en la firme superficie del realismo de Balzac apenas hay una falla. Sus mujeres, tanto las jóvenes como las ancianas, son seres vivos, y tan compactas en sus humanas contradicciones como devastadas por sus humanas pasiones, igual que sus avaros, sus banqueros, sus clérigos o sus doctores.

Stendhal, aunque tan indiferente como cualquier escritor del siglo xviii a la atmósfera y al «color local», es intensamente moderno y realista en la individualización de sus personajes, que nunca son arquetipos (en la misma medida, incluso, que algunos de los de Balzac) sino seres humanos diferenciados y únicos. Stendhal representa la nueva narrativa de una manera aún más particular, gracias a esa visión suya tan profunda de los orígenes de la acción social. Ningún novelista moderno nos ha colocado nunca tan cerca de las fuentes de lo personal, del sentimiento individual, como Racine en sus tragedias. Y algunos de los novelistas franceses del siglo xviii no han sido todavía superados (salvo por Racine) en su refinamiento superior del análisis del alma. Lo que era nuevo tanto en Balzac como en Stendhal era el hecho de que ambos observaban cada personaje, en primer lugar, como el producto único y exclusivo de unas condiciones materiales y sociales determinadas. En otras palabras, que un personaje era de esta o aquella manera por el afán que lo impulsaba o por la casa en la que vivía (Balzac), por la sociedad a la que quería pertenecer (Stendhal), o por el acre de tierra que codiciaba, o bien por el personaje poderoso o popular al que imitaba o envidiaba (Balzac y Stendhal). Estos novelistas (con la única excepción de Defoe, cuando escribió *Moll Flanders*) fueron los primeros que no perdieron de vista en ningún momento que los límites de la personalidad no pueden dibujarse con un único trazo negro, porque cada uno de nosotros fluye, de manera imperceptible, empapando a la gente y a los objetos que lo rodean.

La creación de personajes, en todos los novelistas que precedieron a estos dos maestros parecen, en comparación, incompletos o inmaduros: hasta los de Richardson lo parecen en las páginas más penetrantes de *Clarissa Harlowe*, o los de Goethe en esa novela, de sorprendente modernidad, que se titula *Las afinidades electivas*. Porque en el caso de estos escritores los personajes, que se han diseccionado de una manera tan elaborada, quedan colgados en el vacío sin ser vistos y sin recibir la influencia de ninguna (o casi ninguna) de las circunstancias externas y especiales de sus vidas. Las personas son abstracciones de la humanidad analizadas con sutileza y a las que solo les ocurren las cosas que le ocurrirían a cualquiera en el camino de la vida, los inevitables y eternos acontecimientos humanos.

A partir de Balzac y de Stendhal la narrativa se propagó en varias direcciones y realizó todo tipo de experimentos, pero nunca ha dejado de cultivar el terreno que ellos desbrozaron, ni de regresar al reino de la abstracción. Sin embargo, sigue habiendo arte en la creación, fluida y dirigible, y en la combinación de un pasado lo bastante nutrido para extraer algunos principios generales y con un futuro pleno de posibilidades sin explorar.

En el umbral de toda teoría sobre el arte siempre se debe preguntar a quien la expone sobre qué premisa se apoya. En la ficción, como en cualquier otra forma de arte, la única respuesta parece ser que toda teoría debe comenzar asumiendo que es necesaria una selección. Resulta curioso que, incluso ahora -y tal vez más que nunca-, haya que explicar y defender lo que no es más que la regla que subyace a la menos artística de las declaraciones verbales. No importa cuán limitada sea esa anécdota que uno está intentando relatar: no es posible evitar que la circunde una serie de detalles de importancia cada vez más remota y, más allá de eso, una masa externa de hechos irrelevantes que se van aglomerando en torno al autor por una simple cercanía accidental, ya sea de tiempo o de espacio. Escoger entre todos estos materiales es el primer paso hacia una expresión coherente.

Hace una generación esto se daba por hecho con tanta naturalidad que afirmarlo se hubiera considerado una pedantería. En el día a día ese principio sobrevive en el imperativo de ir al grano; pero al novelista que aplica esta regla al arte, o que dice aplicarla, se le acusará hoy de dejarse absorber por la técnica y excluir el factor, supuestamente contrario, del «interés humano».

Incluso ahora, no valdría la pena llevar esa carga si no hubiera contribuido a su renovación, no hace mucho, ese viejo truco de los primeros «realistas» franceses, ese grupo de brillantes escritores que inventaron la antaño famosa *tranche de vie*, la rodaja de vida: la reproducción fotográfica exacta de una situación o un episodio, con todos sus sonidos, olores y aspectos mostrados con total realismo, pero también con total relevancia, y sus sugerencias de un todo aún mayor que se ha dejado aparte, bien de manera inconsciente o con plena conciencia. Ahora que ya ha transcurrido medio siglo podemos ver que aún es posible leer a los supervivientes de este grupo de escritores, y lo es a pesar de sus teorías limitadoras o en la medida en que las han olvidado una vez cerrado el tema. Me refiero a Maupassant, que insufló a sus breves obras maestras una dimensión psicológica tal y, seguramente, un sentido de relación duradera; a Zola, cuyos retazos llegaron a ser la materia de grandes alegorías románticas en las que las fuerzas de la Naturaleza y la Industria son inmensos protagonistas nebulosos, como pertenecientes a una especie de «progreso del peregrino» de las actividades materiales del hombre; y los Goncourt, cuyo instinto francés para el análisis psicológico les permitió hacerse con la ración más significativa de los famosos retazos. En cuanto a sus pupilos, aquellos que se limitaron a aplicar la metodología a sabiendas han pulverizado la teoría tras gozar de una popularidad más breve de la que otros escritores de igual talento hubieran podido disfrutar si no hubieran estrechado tanto sus propios límites. Un caso que lo prueba es la *Fanny* de Feydeau, una de las pocas novelas psicológicas de esa generación, y una aventura lo bastante ligera sobre la búsqueda del alma si se compara con la gran *Madame Bovary* (a la que se supone que superó en su tiempo), pero que aún puede resistir una buena lectura -lo suficiente para mantener vivo el nombre del autor-, mientras que la mayor parte de sus contemporáneos menores han quedado sepultados bajo las sobras, en absoluto apetecibles, de aquellos retazos.

Parecía oportuno volver a las rodajas de vida porque este concepto ha reaparecido más tarde marcado por algunas diferencias poco importantes y ha modificado la etiqueta del flujo de conciencia; y es curioso, pero lo ha hecho -según parece- sin que sus nuevos exponentes se dieran cuenta de que tampoco ellos son sus inventores. Esta vez la teoría parece haber surgido, originalmente, en Inglaterra y Estados Unidos, aunque ya se había extendido antes entre algunos de los jóvenes novelistas franceses, que justo ahora y de manera confusa, si bien admirable, están al tanto de las últimas tendencias de la ficción inglesa y estadounidense.

El método del flujo de conciencia se distingue del retazo de vida porque toma nota de las reacciones mentales tanto como de las visuales, y se parece a él en que las expone tal y como llegan, con una deliberada despreocupación por su importancia en un caso concreto, o bien asumiendo que su desordenada abundancia constituye en sí misma el tema escogido por el autor.

Este intento de plasmar todo movimiento semiconsciente del pensamiento, toda sensación o reacción automática ante una impresión que pasa, no es tan novedoso como sus actuales exponentes parecen creer. Lo han empleado los más grandes novelistas no como un fin en sí mismo, sino porque resultó serles útil para su propósito, como sucedió cuando su finalidad era retratar la mente en uno de esos momentos de estrés agudo en los que se graba, con una precisión sin sentido, una serie de impresiones inconexas. El valor de dichos «efectos» a la hora de componer una marea vívida de emociones no ha sido nunca un valor desconocido desde que la ficción se convirtió en psicológica y los novelistas fueron conscientes de la intensidad con la que cualquier insignificancia puede afectar al cerebro en esos momentos de estrés agudo; pero no debían haberse dejado obnubilar por la idea de que el subconsciente -esa señora Harris de la psicología- podía proporcionarles por sí mismo todos los materiales necesarios para su obra de arte. Los más grandes de todos, desde Balzac y Thackeray, han hecho uso de los balbuceos y murmuraciones de la parte subconsciente de la mente siempre que -y solo cuando- ese estado de flujo mental encajaba en el retrato del personaje retratado. Su capacidad de observación los enseñó que en el mundo de los hombres de carne y hueso la vida sigue, al menos en sus momentos decisivos, una línea selectiva y coherente, y que solo así pueden abordarse los asuntos fundamentales: ganar el pan y organizar a la tribu en su guarida. El drama, o la situación, se logra exponiendo los conflictos que se producen, por estas razones, entre el orden social y los apetitos individuales, y el arte de mostrar la vida en la ficción nunca podrá -en un análisis definitivo- ser nada más que un desgajamiento de los momentos cruciales de esa vorágine que es la existencia. Ni necesita serlo. No es preciso que esos momentos contengan una acción, tomada esta en el sentido de un acontecimiento externo: de hecho, rara vez la contienen, porque la escena del conflicto se ha desplazado de la anécdota al personaje. Pero si las historias que los encarnan quieren atraer la atención y permanecer en la memoria debe haber algo que los haga cruciales, alguna relación reconocible con un estándar moral o social con el que estemos familiarizados, una conciencia explícita de la lucha eterna entre los impulsos que se debaten en el interior del hombre.

III

El recelo hacia la técnica y el temor a no ser original -síntomas ambos de cierta carencia de riqueza creativa- nos están llevando hacia la pura anarquía de la ficción, y uno se siente inclinado a afirmar que, en determinadas escuelas, la ausencia de forma se considera en la actualidad la primera condición de la forma.

No hace mucho oí a un hombre de letras declarar que Dostoievski era superior a Tolstói porque su mente era «más caótica» y, por tanto, podía representar de manera «más auténtica» el caos de la mente rusa en general; sin embargo, el hombre no aclaró cómo puede aprehender y definir el caos una mente que está inmersa en él. La afirmación, desde luego es una consecuencia de confundir la emotividad de la imaginación con su representación objetiva. Lo que quería decir

era que el novelista que fuera capaz de crear un grupo determinado de personas, o retratar unas condiciones sociales específicas, era porque se identificaba con ellas. Lo cual es una manera muy retorcida de expresar que un artista tiene que tener imaginación.

La principal diferencia entre la simple afinidad y la imaginación creativa es que esta última tiene dos caras y combina el poder de penetrar en otras mentes con la capacidad de detenerse a una distancia suficiente para ver más allá de ellas y, así, relacionarlas con esa materia de la que está hecha la vida, que es de donde emergen, aunque solo sea en parte. Esta panorámica total solo puede obtenerse si se mira desde lo alto. Y esa altura, en el arte, es proporcional a la capacidad que tiene el artista para separar una parte de su imaginación del problema concreto sobre el que está colocado el resto.

Una de las causas de la confusión de juicios en torno a este punto es, sin duda, la arriesgada afinidad que existe entre el arte de la ficción y el material con el que trabaja. Se ha dicho con tanta frecuencia que todo arte es representación -es devolver, en su forma consciente, la materia prima informe de la experiencia-, que bien podría evitarse insistir en algo tan obvio. Pero, aunque no existe ningún arte en el que esto sea más verdad que la ficción, tampoco hay ninguno en el que el peligro de malinterpretarlo sea mayor. El intento de devolver, en forma de pintura o escultura o de música, cualquier fragmento de vida, presupone una transposición, una «estilización». Representar con palabras es mucho más difícil, porque la relación entre modelo y artista es demasiado estrecha. El novelista trabaja con la materia de la que está hecho el objeto que trata de representar y, para transmitir el alma, debe utilizar aquellos signos que utiliza el alma para expresarse. Es relativamente fácil separar la visión artística del objeto de su realidad compleja y embrollada cuando uno vuelve a verlo representado en una pintura, o en mármol, o en bronce; y es harto complicado representar la mente humana cuando se emplea ese polvo de palabra con el que se formula el pensamiento.

Aun así, la transposición tiene lugar de manera tan cierta -si no tan obvia- en una novela como en una estatua. Si no fuese así, escribir ficción no podría considerarse nunca una obra de arte, producto de un orden y una selección deliberados y, en consecuencia, no habría nada que decir al respecto, dado que no parece haber modo de valorar, desde el punto de vista estético, nada a lo que no pueda aplicarse un criterio de selección.

Otro elemento desestabilizador del arte moderno es ese temor a hacer lo que ya se ha hecho antes: un síntoma habitual de inmadurez. Porque aunque una de las inclinaciones instintivas de los jóvenes es la imitación, hay otra igualmente imperiosa, que es la de protegerse de ella con uñas y dientes. En este sentido, el novelista de hoy corre el peligro de quedar atrapado en un círculo vicioso, porque la exigencia insaciable de la producción rápida tiende a dejarle en un estado de inmadurez perpetua, y la aceptación inmediata de sus herramientas le lleva a pensar que no es necesario perder el tiempo en el estudio de la historia de su arte o en la especulación de sus principios. Esta convicción fortalece la creencia de que esa cualidad llamada «originalidad» puede resultar perjudicada si se abunda en exceso en un determinado tema y se recurre demasiado al pasado. Pero la historia de ese pasado, en cualquier ámbito del arte, desmiente aquello por lo que sobrevive y demuestra que cualquier tema, para dar frutos y para conservar todo su sabor, debe llevarse en la cabeza el tiempo suficiente, darse las vueltas necesarias y nutrirse de todas las impresiones y las emociones que alimentan a su creador.

La verdadera originalidad no busca una nueva forma, sino una nueva visión. Esa visión nueva, personal, se logra solo mirando al objeto representado durante el tiempo suficiente para que el

escritor lo haga suyo; y la mente que llevaría a este germen secreto a dar su fruto debe estar en condiciones de alimentarlo con una riqueza de conocimiento acumulado, y con su experiencia. Para saber cualquier cosa uno no debe limitarse a conocer algo de mucha gente sino, como apuntó hace ya tiempo Matthew Arnold, debe saber de un sujeto cercano mucho más de lo que cualquier representación parcial de este muestra a la vista. Y el postulado de Kipling, «¿Qué deben saber sobre Inglaterra quienes solo a Inglaterra conocen?», debería tomarse como santo y seña del artista creativo.

En ocasiones, uno se siente inclinado a pensar que la generación que ha inventado el «discurso de ficción» está consiguiendo la ficción que se merece. En todo caso, esto está suscitando en sus jóvenes escritores la convicción de que el arte no es un proceso ni largo ni arduo, y tal vez les está impidiendo ver el hecho de que notoriedad y mediocridad suelen ser términos intercambiables. Pero, aunque los vientos de la ficción impulsan, sin duda, a muchos principiantes por la línea que implica menos resistencia -y los hace mantenerse ahí-, esta se halla lejos de ser la única causa de la actual búsqueda de atajos en el arte. Hay escritores que son indiferentes al éxito y a la popularidad, incluso los desprecian, y creen sinceramente que esta línea marca el camino de la verdadera vocación. Mucha gente asume que el artista recibe, al comenzar su carrera, unas órdenes misteriosas conocidas como «inspiración», y lo único que tiene que hacer es que ese impulso soberano le lleve donde quiera. La inspiración, sin duda, llega a todo creador en sus comienzos. Pero, durante ese tiempo en el que cultiva su don, el creador puede no hacer un buen uso de la inspiración, igual que un joven padre comete errores al enseñar a su primer hijo.

No hay duda de que, en este tiempo de prisas generalizadas, la teoría de la inspiración resultará seductora incluso para aquellos a los que les importa poco el triunfo fácil. Ningún escritor -sobre todo al comienzo de su carrera- puede sustraerse a la influencia de la calidad del público que le espera. Y el joven novelista puede preguntarse de qué sirven la experiencia y la reflexión, si sus lectores son incapaces de proporcionarle ninguna de ellas. La respuesta es que el autor nunca dará lo mejor de sí mismo mientras no cese de pensar en sus lectores (y en su editor, y en su editorial) y comience a escribir no para sí mismo, sino para ese *otro yo* con el que el artista creativo está siempre en misteriosa correspondencia y que, felizmente, tiene una existencia objetiva en algún sitio y recibirá algún día ese mensaje que se le envía, aunque tal vez el emisor no llegue nunca a saberlo. En cuanto a la experiencia, intelectual y moral, la imaginación creativa puede hacer algún avance destacado, siempre que se lleve en la cabeza el tiempo suficiente y que se le den las vueltas necesarias. Un corazón roto proporcionará al poeta tema para muchos cantos y al novelista para muchas novelas. Pero tanto uno como otro deben tener un corazón que romper.

Incluso para el autor menos preocupado por la popularidad resulta complicado, en sus comienzos, defender su estilo. El estudio y la reflexión conllevan sus propios riesgos. Los consejeros siempre intervienen con ejemplos y recomendaciones contradictorios. Y, en algunos casos, los consejeros suelen ser las novelas de otros: grandes clásicos, que apasionan al principiante, y obras de contemporáneos que le atraen a esta senda con sus manos persuasivas. El impulso del autor, en un principio, será rehuirlas y, por tanto empobrecerse, o dejar que su naciente individualidad se pierda en ellas. Pero poco a poco llegará a darse cuenta de que debe escuchar a estos consejeros, tomar todo lo que ellos puedan darle, absorberlo y, después, volverse a su tarea con la firme determinación de ver la vida solo a través de sus propios ojos.

Incluso en este punto nos queda un obstáculo: la misteriosa discrepancia que existe a veces entre la visión que un novelista tiene de la vida y su particular talento. No es raro que una

tendencia innata a apreciar una cosa dentro de una gran masa se acompañe de una incapacidad técnica para representarla de manera independiente y meticulosa, a escala reducida. Tal vez en más de una ocasión el autor no es consciente de que el fracaso se debe a esta particular falta de proporción entre la capacidad de ver y la de expresar. En todo caso, esta siempre es la causa de dolorosos forcejeos y de áridas insatisfacciones, y el único remedio es abandonar el campo abierto y centrarse en un terreno más pequeño, enfocar la propia visión ajustándola al tamaño del lápiz, y dedicarse a un cultivo más modesto, de manera más concienzuda y minuciosa, en lugar de abordar uno más ambicioso sin profundizar. De veinte temas que pueden tentar a la imaginación (temas que uno se ve a sí mismo tratando de manera tan maravillosa... ¡Ay, si nosotros fuéramos Mérimée o Maupassant, o Conrad, o el señor Kipling!) tal vez no haya más que uno «adecuado» para la pluma de ese ser limitado que somos. Y aprender a renunciar a los otros es el primer paso para construir bien ese «uno» especial.

IV

Estas consideraciones nos llevan directamente al quid de la cuestión, a la gran cuestión, la fundamental. Y entrelazadas con ella, de manera inextricable, están las cuestiones subsidiarias: la forma y el estilo. Ambas deberían surgir con toda naturalidad de cualquiera que fuese el tema escogido para representar.

La forma podría, tal vez, para el fin que ahora nos ocupa, definirse como el orden -en tiempo e importancia- en el que se agrupan los incidentes de la narración. Y el estilo, como la forma en que se exponen, no solo en cuanto al lenguaje en sentido estricto sino, sobre todo, en cuanto a la manera en que los atrapa y los colorea su médium, la mente del narrador, dotándoles así de una calidad propia. En este sentido, el estilo es el ingrediente más personal en la combinación de los componentes de los que está hecha cualquier obra de arte. Las palabras son las representaciones físicas del pensamiento, y solo empleando estos símbolos con exactitud podrá el escritor ceñirse a su tema con la precisión y la paciencia que permite pescar el múrice y conferirá a su creación un colorido que el tiempo no borrará.

El estilo, en esta definición, es disciplina. Y la dedicación que exige, y el peso que tiene en los esfuerzos que ha de empeñar el artista ya los resumió Marcel Proust de modo admirable en ese capítulo de *A la sombra de las muchachas en flor*, donde analiza el arte de escribir ficción en la persona del gran novelista Bergotte. La severidad de sus gustos, su negativa a escribir algo de lo que no pudiera decir, con su famosa expresión, «C'est doux» (es armonioso, es delicioso), esa determinación que le ha llevado a pasar tantos años aparentemente infructuosos dedicado a realizar una talla minuciosa de los detalles, ha sido en realidad el secreto de su fortaleza. Porque el hábito hace el estilo del escritor, igual que hace el carácter del hombre. Y el autor que demasiadas veces se ha contentado con expresar su pensamiento de manera más o menos aceptable «ha puesto de una vez por todas un límite a su talento que ya nunca superará».

Una vez expuestas estas definiciones de forma y estilo y la necesidad preliminar de que exista una armonía entre el talento del autor y el hecho de que se asuma su argumento, nos enfrentaremos entonces al problema, más profundo, de la pertinencia de cualquier tema dado como material a la imaginación.

Se ha dicho a veces que el tema es, en sí mismo, lo más importante, y al menos con la misma frecuencia se ha dicho también que no reviste importancia alguna. Se impone, de nuevo, la definición, para poder extraer una verdad de estas contradicciones. El tema, sin duda, *es aquello de lo que trata una historia*, pero cualquiera que sea el episodio central, o la situación, escogidos por el novelista, su historia tratará de ello solo en la misma medida en que reaccione ante ello. Igual que una mina de oro no vale gran cosa a no ser que el dueño tenga la maquinaria precisa para llegar a la veta, cualquier tema deberá considerarse primero en sí mismo, y después con relación a la capacidad que tenga el novelista para extraer de él lo que contiene. Hay temas de apariencia trivial y temas que son triviales hasta el fondo. Y el novelista tendrá que ser capaz de distinguir entre ambos con solo echar un vistazo y saber en qué caso vale la pena prepararse para hundir el arpón. Pero el novelista también puede equivocarse. Está expuesto a la tentación del falso «buen tema», y solo después de una larga experiencia aprenderá a resistirse a estas atracciones superficiales y explorar su historia en profundidad antes de empezar a contarla.

Existe otra forma de probar el tema: cualquier tema debe considerarse por sí mismo antes de responder de algún modo a esa misteriosa necesidad de juzgar de la que, en apariencia, ni el más imparcial intelecto humano -suponiendo que sea normal- logra desprenderse. Si va a estar presente la cuestión moral en la persona de un héroe que rescata a una heroína de las garras del villano a punta de pistola, o si merodea en la amable ironía de dicha escena cuando Pendennis visita la capilla de Grey Friars y escucha al coro cantar «he sido joven y ahora soy anciano, y todavía no he visto a los justos abandonados, ni a su simiente mendigando el pan»[1], en el momento en que descubre la cabeza inclinada del coronel Newcome entre los desposeídos, tiene que haber una respuesta racional a esa pregunta interna que se plantea el lector, de manera inconsciente pero con insistencia: «¿Para qué me están contando esta historia?».

Parece que no hay forma de escapar de esta obligación, salvo que uno huya a un mundo patológico donde la acción, al tener lugar entre gente con una psicología anormal y en un tempo que nada tiene que ver con nuestro ritmo normal de seres humanos, se convierte en la historia de un idiota, sin significado alguno. Se ha intentado en vano establecer un compartimento estanco para separar el arte y la moral. Todos los grandes novelistas cuyos libros se han empleado para apoyar esta tesis declararon, sin excepción, encontrarse al otro lado, y no solo por el significado interno de su libro, sino -en algunos casos-, por otras declaraciones más explícitas. Flaubert, por ejemplo, tantas veces citado como ejemplo de escritor que ve sus temas a la luz de lo puramente «científico» o amoral, lo rechaza, facilitando al adversario la fórmula perfecta: «Plus la pensée est belle, plus la phrase est sonore»[2]: no la metáfora, ni la descripción, sino «el pensamiento».

Un buen tema, por tanto, deberá contener algo que arroje alguna luz sobre nuestra experiencia moral. Si es incapaz de expandirse, esta radiación vital se quedará -por muy vistosa que sea su superficie- en mera anécdota irrelevante, un trazo sin sentido de un hecho arrancado del contexto. Y afirmar que la imaginación que ahonda lo suficiente puede llegar a encontrar su germen en cualquier anécdota, por insignificante que sea, tampoco sería más que una verdad a medias. Porque lo contrario también es bastante cierto: una imaginación limitada reducirá un gran tema a su propia medida. Y, aunque para una visión creativa amplia, ningún fragmento de la experiencia humana resultará del todo vacío, aquella buscará instintivamente los temas en los que algún aspecto de nuestras cuitas diarias destaca por sus fueros o, lo que es lo mismo, un tema que sea por sí mismo una especie de resumen de las peripecias dispersas e inconclusas de la vida.

2. CONTAR UN CUENTO

I

Igual que la novela moderna, el relato moderno parece tener sus orígenes -o, al menos, haber obtenido su actual marchamo- en Francia. Los escritores ingleses, en esta línea, han sido más lentos en llegar al nivel en el que franceses y rusos situaron este arte.

Desde entonces, el relato se ha desarrollado y extendido en varias direcciones, algunas nuevas, en manos de novelistas como Hardy -que solo en alguna ocasión da lo mejor de sí mismo en este formato-, o Stevenson, James y Conrad, que prácticamente alcanzan la excelencia, aunque el gran señor del *conte* es Kipling. Y, por supuesto, Sir Arthur Quiller-Couch, cuyos deliciosos volúmenes de los primeros tiempos *Las tres en raya. Relatos, estudios y viñetas* y *Yo vi tres naves y otros cuentos de invierno*, son menos conocidos de lo que merecen. A todos ellos los precedió Scott con «La historia de Willie el vagabundo» y otros relatos, o Poe, esporádico e inclasificable, o Hawthorne. Pero de las mejores historias contadas por Scott, Hawthorne o Poe, casi todas pertenecen a esa categoría especial de lo excéntrico, que queda fuera de la tradición clásica.

Cuando llegue el momento de tratar la novela costumbrista el orden cronológico tendrá que invertirse y será más complicada la clasificación por orden de méritos; porque incluso frente a Balzac, Tolstói y Turguénev, el genio de los grandes observadores ingleses, desde Richardson y Jane Austen hasta Thackeray y Dickens, inclinará en gran medida la balanza. Con relación al relato, sin embargo, y sobre todo en su forma más compacta, el cuento o *conte*, las primeras muestras son sin duda de producción continental. Pero, afortunadamente para las letras inglesas, la generación que tomó el testigo y adaptó la fórmula se crio con ese principio de Goethe que dice que «aquellos que viven presos de la falsa noción de su propia originalidad siempre se quedarán en puertas de conseguir lo que tenían que haber conseguido».

El sentido de la forma -ya definido como el orden, en tiempo e importancia, en el que se organizan los acontecimientos narrados- es, en todas las artes y sobre todo en las clásicas, de tradición latina. Mil años de forma (en su sentido más amplio, de disciplina), de su observación y cumplimiento y de su aceptación como condición indispensable de la expresión artística, han permitido a los escritores franceses de ficción dejar el terreno despejado de obstáculos superfluos. Y como el suelo de Francia es, de todos, el suelo más labrado, el que más se limpia de mala hierba y el más dúctil, allí donde se extiende la cultura francesa el terreno del arte es

también el más trabajado y mejor preparado para cualquier semilla que se vaya a sembrar en él.

Pero cuando los grandes rusos (que deben a la cultura francesa más de lo que se suele reconocer) conocieron ese invento francés tan maravilloso llamado *nouvelle*, lo dotaron de una dimensión adicional de la que, en general, carecía. Cualquier buen tema obliga al lector a cavar muy hondo antes de llegar a las lágrimas: pues bien, los rusos casi siempre cavan hasta esa profundidad. Y el resultado ha sido que, al integrarse el estilo francés con el ruso, el relato ha adquirido una combinación óptima de textura y profundidad en la forma. Y en lugar de tener una malla que se extiende, sin ajustarse, sobre la superficie de la vida, han logrado crear un eje que entra directo en el corazón de la experiencia humana.

II

Aunque el crítico ya no siente la necesidad de la clasificación en géneros y subgéneros, algo que tanto preocupaba a los contemporáneos de Wordsworth, en todas las artes hay cierta producción local que merece un paréntesis.

Es lo que ocurre, en ficción, con el uso de lo sobrenatural. Parece que ha llegado de los misteriosos bosques germanos y armoricanos, de tierras de prolongados crepúsculos y vientos sibilantes; desde luego, para llegar hasta nosotros no ha pasado por manos rusas ni francesas. Los hechiceros y la magia son del sur, del Mediterráneo; aquí la bruja de Teócrito hizo un conjuro para su hermana, la vieja Cailleah escocesa, pero la aparición espectral solo camina entre las páginas de la ficción inglesa y alemana.

Y así ha sido, con gran resonancia, en algunos de los más originales de nuestros grandes relatos, desde la «Historia de Willie el vagabundo» de Scott y las atroces alucinaciones de Poe hasta «El vigilante» de Le Fanu, y desde «Janet, la contrahecha» de Stevenson hasta *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, el último gran maestro de lo excéntrico en lengua inglesa.

Todos estos relatos, en los que se consigue por completo el efecto perseguido, son ejemplo del más sutil artificio. No basta con creer en los fantasmas, ni siquiera con haber visto uno, para ser capaz de escribir una buena historia de fantasmas. Cuanto más improbable es que exista algo que nos sobrecoja, más estudiado debe estar el enfoque y mejor logrado el aire de naturalidad, la simple aceptación de que es posible que las cosas siempre sucedan de esa manera.

Una de las principales obligaciones del relato es proporcionar al lector una sensación inmediata de seguridad. Cada frase deberá ser una señal y nunca (a menos que sea intencionado) una señal de las que confunden: el lector debe sentir que puede confiarse a su guía. Y una vez ganada la confianza del lector, le podremos llevar hasta las aventuras más increíbles, como nos muestran *Las mil y una noches*. Un sabio crítico^[3] dijo una vez: «Podréis pedir a vuestros lectores que se crean todo lo que seáis capaces de *hacerles* creer». Nunca son los *genii* los que son irreales: lo que es irreal es la descripción, nada convincente, que de ellos hace el historiador. El más insignificante toque de irrelevancia, la más mínima falta de concentración bastará para deshacer el hechizo de inmediato, y recuperarlo será tan complicado como lograr que Humpty Dumpty vuelva a subir a la tapia. El momento en que el lector pierde la fe en la seguridad de los pasos del autor, se abre el abismo de la improbabilidad.

La improbabilidad no es, en sí misma, un riesgo, pero su apariencia sí lo es. A menos, claro está, que la historia se base en eso que, en el primer capítulo, he llamado condición patológica: una condición de cuerpo y mente que escapa a la experiencia normal. Pero, como es lógico, este término no puede aplicarse a un estado mental heredado de una fase anterior de la cultura de la raza, como la creencia en fantasmas. Nadie que tenga una chispa de imaginación ha puesto jamás objeción a una historia de fantasmas diciendo que «era improbable». Aunque la señora Barbaud, que sin duda carecía de esa chispa, parece haber condenado *El viejo marinero* por ese motivo. La mayoría de nosotros conservamos un recuerdo más o menos borroso de algún terror ancestral, de lenguas de viento que pronuncian un nombre. No podemos creer, a priori, en la probabilidad de los actos de locos y neurasténicos, porque sus procesos de razonamiento escapan a nuestra comprensión o, si los imaginamos, solo puede ser como reacción de un ser anormal y excepcional. Pero todo el mundo reconoce un buen fantasma cuando lee sobre él.

Cuando ya se ha ganado la confianza del lector, la siguiente regla del juego es evitar que se distraiga, que su atención se disperse. Muchas historias que pretenden ser de terror resultan inocuas a causa de la enorme acumulación y variedad de atrocidades que contienen. Sobre todo porque, si se multiplican, deberían ser acumulativos, y no dispersos. Pero, en general, cuantos menos mejor: una vez presentado el horror preliminar, se trata de pulsar la misma cuerda -o el mismo nervio- y así se obra el milagro. Una repetición silenciosa desgasta más que varios asaltos distintos: lo esperado es mucho más temible que lo imprevisto. *El emperador Jones* es un buen ejemplo de la capacidad de simplificación y repetición, de cómo pueden provocar en la audiencia un estado parejo de tensión. Si lo único que se ofrece son prácticas de vudú, lo único que se ve es cómo funciona el vudú.

En *Otra vuelta de tuerca* -que destaca entre muchas historias de lo sobrenatural porque mantiene la fantasmagoría del fantasma no solo en una docena de páginas, sino a lo largo de casi doscientas-, la economía del terror se logra en grado sumo. ¿Qué se consigue que espere el lector? Durante toda la lectura, el lector espera que, en el silencio de esa casa maldita, aparezca la pobre institutriz encarnada en una de las dos figuras del mal contra las que lucha en su intento de proteger las almas de sus discípulos. Será entonces en Peter Quint o, en el «horror de los horrores», la señorita Jessel: no se contempla ni se espera que el temor se aparte de una de estas dos vías. Es verdad que la historia se apoya en una sólida base que es su impresionante fondo moral; pero la mayoría de los lectores admitirá que, mucho antes de ser conscientes de esto, el temor -el puro temor animal que nos hace temblar- los ha cogido por el cuello. Y esto es, sencillamente, lo que busca cualquier escritor de historias de fantasmas.

III

Se ha dicho a veces que «un buen tema», en un relato, debería poder expandirse y dar lugar a una novela. Este principio puede defenderse en algunos casos, pero en otros puede dar lugar a equívocos porque no puede tomarse como una teoría definitiva. Cualquier «tema» (en el sentido que el novelista le da al término) debe contener, necesariamente, sus propias dimensiones. Y uno de los dones primordiales del escritor de ficción es el de discernir si ese tema que se presenta ante él, rogándole que lo materialice, se ajusta más a las proporciones de un relato breve o a las

de una novela. Si se adapta a ambas, lo más probable es que no sea adecuado para ninguno.

No obstante, sería un gran error tratar de sustentar la teoría inflexible tanto negando la regla como defendiéndola. A cualquiera se le ocurrirán ejemplos de historias cortas escritas con temas que bien podían haberse ampliado y constituir una novela y, a pesar de ello, son historias cortas paradigmáticas y no novelas atrofiadas. Las normas generales, en cualquier forma de arte, resultan útiles si se emplean como la lámpara en una mina, o como la barandilla cuando se baja una escalera a oscuras. Son necesarias para guiarse, pero es un error profesarles un respeto excesivo.

Hay al menos dos razones por las que un tema se expresará mejor en una novela que en un relato. Pero ninguna de las dos se basa en el número de eso que podríamos llamar, con toda conveniencia, incidentes, o sucesos externos, que se cuentan en la trama. Hay novelas de acción que pueden condensarse en un relato sin perder ninguno de los rasgos que las caracterizan. Lo que distingue a un tema que requiere más espacio para desarrollarse es, en primer lugar, el despliegue gradual de la vida interior de sus personajes y, en segundo lugar, la necesidad de provocar en la mente del lector esa sensación de transcurso del tiempo. Los acontecimientos externos más emocionantes y de la más diversa índole pueden, sin perder su probabilidad, concentrarse en unas cuantas horas, pero un drama moral suele tener unas raíces muy profundas en el alma, y tal vez originarse en un tiempo lejano. Y si lo que se pretende es explicarlo y justificarlo, solo se puede llegar paso a paso al estallido repentino en que culmina.

Sin duda, hay casos en los que un relato puede hacer uso de un drama moral para llegar al clímax. Si el incidente del que se habla tiene una única vía para mostrar su origen en retrospectión, entonces constituirá un buen relato. Pero si el tema es tan complejo -y sus fases sucesivas tan interesantes- como para justificar una mayor elaboración, ese lapso de tiempo tiene que sugerirse, y su forma de expresión adecuada será, por tanto, la novela.

El efecto de compacidad e instantaneidad que se busca en un relato corto se logra normalmente observando las dos «unidades»: la tradicional del tiempo y otra, más moderna y compleja, que requiere que cualquier episodio se contemple exclusivamente a través de un único par de ojos.

Es bastante obvio que lo que mejor resulta para transmitir una sensación de retardo es marcar un intervalo de tiempo lo bastante prolongado como para sugerir en los personajes la modificación de sus circunstancias. El empleo de este intervalo convierte inevitablemente a la historia corta en una historia larga sometida a una compresión indebida: el escenario, sin más, de una novela. En el tercer capítulo, donde se hará un intento de examinar la técnica de la novela, hará falta explorar el misterio central de eso que Tolstói llegó a dominar como nadie: el arte de crear, en la mente del lector, la sensación de paso del tiempo. Entre tanto, cabe destacar que hay una tercera forma, intermedia, de relato: es la novela corta, que resultará idónea para cualquier tema que no admita la concisión pero que tenga una textura demasiado ligera como para componer con él una novela.

En cuanto a la otra unidad, la de la visión, también se hablará de ella cuando se trate la novela, porque en este ámbito se convierte en un asunto mucho más complicado. Henry James, tal vez el único novelista que ha formulado sus ideas sobre este arte, fue el primero en sentar los principios, aunque es algo que habían observado ya, si bien de manera intermitente, los grandes maestros de la ficción. A otros novelistas se les pudo haber ocurrido -y seguramente fue así-preguntarse, cuando se sentaban a escribir: ¿quién ha visto aquello de lo que voy a contar algo? Parece que esta pregunta debe siempre anteceder a cualquier estudio del tema escogido, porque el tema viene condicionado por la respuesta; sin embargo, ningún crítico había hablado de ello. Así

que le correspondió a Henry James la tarea de hacerlo en uno de esos complicados prólogos a la «edición definitiva», de donde algún día deberán desbrozarse con cuidado los principales axiomas técnicos.

Está claro que nunca sucede a dos personas exactamente lo mismo, y que cada testigo de un determinado incidente lo contará de una forma distinta. Si una especie de capataz celestial asignara el mismo tema a Jane Austen y a George Meredith, puede que el sorprendido lector tuviera cierta dificultad en descubrir el denominador común. Al señalar esto, Henry James también sugirió, a modo de corolario, que la mente escogida por el autor para reflejar cada caso en concreto debería situarse -y, por tanto, constituirse- de tal forma que permitiese observar un panorama lo más amplio posible.

Y hay otra cosa imprescindible para crear el efecto definitivo de verosimilitud: no dejar nunca que el personaje que actúa como focalizador transmita algo que no queda, de forma natural, dentro de su registro. La primera tarea del autor debería ser escoger esta mente focalizadora con el mismo cuidado que se escoge un solar para edificar en él o se decide la orientación de una casa. Una vez hecho esto, será cuestión de vivir dentro del focalizador escogido y tratar de sentir, de ver, de reaccionar justo como lo haría esa mente: ni más, ni menos, ni de otro modo. Solo así podrá el escritor evitar la atribución de incongruencias de pensamientos y metáforas al intérprete que ha elegido.

IV

Nos queda tratar de descubrir qué es lo que constituye (en sentido permanente) la norma que subyace en un «buen relato».

Hay una curiosa distinción entre la historia que acierta y la novela que acierta, y se cae por su propio peso: no es arriesgado afirmar (dado que la mejor forma de calibrar el acierto en el arte es a través de su supervivencia) que la mejor prueba para una novela es que se diga de ella que *está viva*. Y ningún tema, por fructífero que sea, parece bastar en sí mismo para mantener viva una novela: sus personajes son los únicos que pueden hacerlo. Del relato, sin embargo, no se puede decir lo mismo. Algunos de los más grandes relatos de todos los tiempos deben su vitalidad exclusivamente a la presentación dramática de una situación. No hay duda de que los personajes que toman parte en ella deben ser algo más que marionetas pero, en apariencia, también deben ser «algo menos» que seres humanos. En este sentido, es el relato, más que la novela, el que debe considerarse descendiente directo del antiguo género épico, o de la balada..., de cualquiera de esas formas tempranas de ficción en las que la acción era el elemento dominante y los personajes - si no se quedaban en meras marionetas- rara vez, incluso nunca, llegaban a superar la condición de arquetipos, como sucede con los de Molière. La razón de esta diferencia es obvia: un tipo, un personaje en general, puede dibujarse con un par de pinceladas, pero su progresión, el desdoblamiento de su personalidad, eso que el lector necesita de manera instintiva para que los protagonistas de la historia conserven su individualidad mientras pasan por una serie de circunstancias cambiantes... Ese proceso lento, pero continuo, necesita espacio y, por tanto, requiere la definición de un plan más ambicioso, un plan sinfónico.

La principal diferencia técnica entre el relato y la novela puede resumirse, por tanto, diciendo

que la situación es la preocupación principal del relato, y el personaje la de la novela. La siguiente, que el efecto que produce el relato depende casi por completo de su forma, o su presentación. Aún más -sí, mucho más- que en la construcción de una novela, es preciso buscar la impresión de que algo está vívido, *presente*, en el asunto que se narra y asegurarlo de antemano mediante ese cuidado artificio que es el genuino descuido del arte. Un escritor de relatos debe no solo saber desde qué ángulo tiene que exponer la peripecia, si es que va a disparar toda su artillería: tiene también que entender por qué escoge ese ángulo en particular y no otro. Debe, por tanto, haber dado muchas vueltas al tema, tiene que haberlo recorrido de principio a fin, por así decirlo, y haberlo sometido a todas las leyes de la perspectiva, aquellas a las que Paolo Ucello denominaba «tan hermosas», antes de ofrecerlo al lector como un fragmento de experiencia embellecido, pero cortado del árbol como una fruta madura.

En el momento en que el escritor empieza a escarbar, a tientas, en el enredo de «su material» y a dudar entre los distintos puntos que cualquier suceso impulsa en desordenada abundancia, el lector sentirá una vacilación paralela y se desvanecerá la ilusión de realidad. La inobservancia de la óptica de la página impresa tendrá como consecuencia el mismo fracaso -apoyarse solo en el tema- que tendría la inobservancia de la óptica del escenario en la representación de una obra de teatro. En cualquier caso, el autor de relatos tiene que reducir al mínimo posible los artificios técnicos, de la misma manera que las mejores actrices son las que menos se maquillan. Pero no hay que dejarle olvidar que ese mínimo que sobrevive es el único puente entre la imaginación del lector y la suya.

V

Nietzsche dijo que hacía falta talento para «inventar un final», es decir, para dar el toque de lo inevitable a la conclusión de cualquier obra de arte. En el arte de la ficción esto es cierto sobre todo en la novela, ese monumento que se construye lentamente y en el que cada piedra tiene un peso específico y cuyos cimientos deben ponerse con vistas a las proporciones de la torre más alta. En un relato, sin embargo, podría decirse que la primera preocupación del escritor es saber cómo escribir el comienzo.

No hace falta decir que un final inadecuado o irreal disminuye el valor de una historia corta y también el de la novela: así lo ha probado, con deprimente frecuencia, la «historia de revista», fabricada en serie, a la que le van bien uno u otro de la media docena de finales estándar que se insertan en la palabra número veinticuatro mil quinientos de lo que se haya narrado. Por supuesto, igual que cada tema exige sus propias dimensiones, lo mismo sucede con su conclusión *ab ovo*. Y el hecho de no acabar una historia de acuerdo con su sentido más profundo la priva de significado.

No obstante, la primera preocupación del escritor de relatos una vez dominado el tema es el estudio de lo que los músicos llaman «el ataque». La norma de que una novela debe contener en la primera página el germen del todo es aún más cierta en un relato porque, en este caso, la trayectoria es tan corta que prácticamente coincide el trueno con el relámpago.

Benvenuto Cellini cuenta en su autobiografía que un día, siendo un niño, estaba sentado junto al hogar con su padre y ambos vieron una salamandra en el fuego. Incluso entonces una visión así debía ser poco habitual, porque el padre le tapó los oídos a toda prisa para que nunca olvidara lo

que había visto.

Esta anécdota puede servir como apotegma del escritor de relatos. Si su primera pincelada es vívida y elocuente, ganará al momento la atención del lector. Ese «Demonios, dijo la duquesa al encender su cigarro» con el que, según parece, un alumno de Eton inició un relato para la revista del colegio, en un tiempo en el que las duquesas no fumaban ni maldecían, hubiera llevado su obra a la posteridad de haber estado al mismo nivel cuanto venía detrás.

Y esto nos conduce a otro punto: no tiene sentido taparle los oídos a nuestro lector a menos que tengamos una salamandra que mostrarle. Si no hay un *algo* vivo que anime el alma de nuestro chispazo, algo que emocione, entonces no valdrán gritos ni sacudidas para fijar la peripecia en la memoria del lector. La salamandra lleva el peso fundamental y hace que la historia merezca ser contada.

Captar la atención con un inicio arrollador debe ser algo más que un truco: debe significar que el narrador tiene el tema tan estudiado que ya lo ha hecho suyo, que le ha dado mil vueltas y lo ha sintetizado e interiorizado de la misma manera que un dibujante es capaz de plasmar los rasgos esenciales de un rostro o un paisaje con media docena de trazos. Así podrá situar su historia en el arranque de un pasillo abierto que servirá de pista para eliminar lo superficial.

Ahora, obtenida la pista, el escritor solo tiene que avanzar: pero este tirón tiene que ser firme, no debe nunca olvidar lo que quiere decir, o por qué le parece que vale la pena decirlo. Y esta intensidad con la que se aferra al tema presupone, antes incluso de contar la historia, una buena dosis de reflexión. Como los límites de la forma elegida le van a impedir ofrecer la semblanza de una realidad solo a través de unos cuantos personajes, el autor de relatos está abocado a la aventura. En una ocasión le preguntaron a un conocido chocolatero francés, en Nueva York, por qué sus chocolates siendo tan buenos no eran como los que su casa ofrecía en París. Él respondió: «Porque, debido a los precios, aquí no podemos trabajarlos tanto como los chocolateros franceses». Y hay otras muchas analogías que confirman esta regla: las salsas en apariencia más sencillas son las que llevan las combinaciones más sorprendentes y las que se mezclan de manera más exhaustiva; y los vestidos con aspecto más simple son los que requieren un diseño más estudiado.

Ese precioso instinto que hace posible la selección se destila con una paciencia infinita que, si no es el genio en sí mismo, es una de los principales logros del genio a la hora de promocionarse. En este punto, la repetición y la insistencia se perdonan: cuanto más breve sea el relato, más exento de detalles estará y más se potenciará la acción; y conseguir el efecto buscado dependerá no solo de elegir qué se conserva una vez eliminado lo superfluo, sino del orden en el que se va dosificando lo esencial.

VI

Nada, excepto una profunda familiaridad con el tema elegido, protegerá al autor de relatos de otro peligro: el de contentarse con un mero esbozo del episodio elegido. La tentación aquí es grande, porque algunos críticos, al arremeter contra lo denso y lo prolijo, tienden a sobreestimar lo difuso y lo limitado.

Los relatos de Mérimée suelen citarse como ejemplo del *conte*; sin embargo, tienden a ser historias largas condensadas hasta el extremo, más que el mero escorzo de un episodio del que hábilmente se ha extraído todo lo importante. Resulta fácil ser breve y conciso si uno maneja dos o más dimensiones, pero el verdadero logro, como muestran algunas historias de Flaubert, Turguéniev, Stevenson y Maupassant, es sugerir una atmósfera ilimitada encerrada en un espacio angosto.

Las historias del romántico alemán Heinrich von Kleist también han recibido elogios por su extrema economía de materiales, pero deberían considerarse más bien un aviso contra el derroche porque, debido a su ingeniosa ensambladura de peripecias improbables, la única economía que practica es la de dejar de lado todo lo que hubiera enriquecido el tema, bien en lo visual, bien en lo emocional. De hecho, una de ellas, *La marquesa de O* (donde el ahorro se lleva a un extremo tal que se conoce a los personajes solo por sus iniciales), lleva dentro el germen de una buena novela, no muy distinta de *Las afinidades electivas* de Goethe; pero, al constreñirlo a los límites de una historia corta, lo único que puede ofrecer es un esqueleto de su tema.

La expresión «economía de materiales» sugiere otro peligro al que el novelista y el escritor de relatos se exponen por igual. Esta economía casi siempre es recomendable, en ambos casos, en la multiplicación de acontecimientos accidentales, episodios menores, sorpresas y contrariedades. La mayor parte de los principiantes tratan de embutir en su obra el doble de materiales de este tipo de los que serían necesarios. La resistencia a observar en profundidad el tema escogido lleva a adquirir el hábito indolente de ornamentar la superficie. En una ocasión me pidieron que leyera un manuscrito sobre el sempiterno tema de la riña entre amantes. La pareja se reconcilia, y las razones que subyacen tanto a la disputa como a la reconciliación estaban claras y eran inherentes tanto a los personajes como a la situación. Pero el autor, nuevo en el oficio, se sintió obligado a presentar un pretexto adicional y fortuito para su reencuentro, de modo que los mandó a dar un paseo, hizo que los caballos se escaparan y puso al joven a salvar la vida de la muchacha. Este es un claro ejemplo de un fallo que se repite con frecuencia. Una y otra vez, el novelista pasa por alto el verdadero sentido de una situación solo por no permitir que sea la propia situación la que revele todo su potencial, por eliminarlo rápidamente y ponerse a buscar nuevos efectos. Si, una vez centrado en el tema, el autor lo dejara crecer poco a poco en su cabeza en lugar de ir buscando por ahí una combinación arbitraria de circunstancias, entonces la historia tendría esa calidez, ese aroma y sabor de una fruta madurada al sol, en lugar de no saber a nada, como sucede con las que han sido obligadas a madurar en un invernadero.

Escribir ficción puede compararse, en cierto sentido, con administrar una fortuna. Tanto el ahorro como el gasto deben tener un papel en este ejercicio, pero nunca deben degenerar hasta convertirse en mezquindad ni en despilfarro. La verdadera economía consiste en extraer de cada tema cada gota de significado que pueda ofrecer y, el verdadero gasto, en dedicar tiempo, reflexión y paciencia al proceso de extracción y representación.

Todo esto nos hace volver a la cuestión del gasto: gasto de tiempo, gasto de paciencia, de estudio, de reflexión, de dejar que se acumulen cientos de experiencias descarriadas y agruparlas en la memoria hasta que, de pronto, una emerge de entre todas ellas y emite sobre el tema su haz de luz, que nos atrapa. Con frecuencia, y de forma bastante poco acertada, se ha dicho que la mente de un artista creativo es un espejo y que la obra de arte es el reflejo de la vida en ese espejo. En realidad, el espejo es la mente del artista, con todas sus experiencias reflejadas en él. Pero la obra de arte, desde la más insignificante a la más grande, debe ser algo proyectado y no

reflejado, el lugar donde esas experiencias que se ven en el espejo, con la conjunción de planetas adecuada, se encenderán ofreciendo toda su luz.

3. CONSTRUIR UNA NOVELA

I

Para que el reparto nos sea conveniente podemos decir que la novela psicológica nació en Francia, la novela costumbrista en Inglaterra y, de su unión en la gloriosa mente de Balzac, surgió esa extraña criatura camaleónica, la novela moderna, que cambia su forma y color con cada asunto en el que se apoya.

Es opinión generalizada que la novela costumbrista es la que ha desempeñado un papel más importante. Y en ello predomina la influencia inglesa. Si la aptitud innata fuese suficiente para crear una obra de arte, el florecimiento de la novela costumbrista inglesa a finales del siglo xviii y principios del xix podría haber superado, en calidad e importancia, a todas las demás escuelas.

Ya hemos hablado de la deuda que Balzac tiene con Scott, y la de la ficción francesa de los primeros tiempos con Richardson y Sterne está también de sobra aceptada en la historia de la novela. Pero la verdadera orientación de la ficción inglesa estaba muy lejos tanto del fino análisis de Richardson como del poco metódico talante de Sterne, e iba en pos de una novela costumbrista de gran fuerza y producción abundante. Smollet y Fielding llevaron algo de aire fresco y cierto ruido -el alboroto de la calle, las vulgaridades de la taberna- a las salitas de estar que retrataron primero Richardson y más tarde Miss Burney. El inmenso talento del novelista inglés, y el rasgo que lo define, es una especie de sencillez casera combinada con unas dotes de observación agudas a la par que indulgentes: en esta escuela de observadores, desde Fielding a George Eliot, el buen humor ponía la atmósfera y la ironía el sabor.

Hasta la llegada de Jane Austen era posible tratar sin apología ese asunto variopinto que es vivir; pero el delicado genio de Jane Austen floreció en el filo mismo de una oleada de ñoñería, cuando Scott ya estaba apartando la mirada de ciertos aspectos que la joven novelista contemplaba impertérrita desde su salón de la rectoría; después, cuando Thackeray y Dickens se alzaron con todas sus fuerzas, se forjaron las cadenas y se cubrieron las estatuas. En el melancólico prefacio de la *Historia de Pendennis*, Thackeray expone el caso de forma implacable: «Como el autor de *Tom Jones* estaba ya muerto y enterrado, ningún autor de ficción de entre nosotros ha podido retratar a un hombre en todo su esplendor»; y la conclusión, ralentizada, de una historia que comenzó tanto tiempo atrás, demuestra el efecto entumecedor que ejercen las nuevas restricciones. En las novelas de Charlotte Brontë, que ahora parecen en muchos sentidos tan irreales de puro románticas, se denunció su sensualidad e inmoralidad; y, durante un tiempo, la

ficción inglesa corrió el peligro de desaparecer ante las parábolas aguadas de Miss Mulock y Miss Yonge.

En cuanto a esta reacción frente a la verdad, este súbito temor a tocar cualquiera de los temas que constituyen la verdadera tragicomedia humana, las dotes naturales de Thackeray hubieran bastado para colocarle entre los mejores; Trollope podría haber sido una Jane Austen menor; y George Eliot, que tal vez nació con las mejores dotes que jamás tuviera ningún novelista inglés desde Thackeray, bien podía haber difundido ese tesoro de ingenio e ironía sin necesidad de pararse de continuo a denunciar y a exhortar.

Pero para desarrollar sus cualidades como es debido, el artista depende de la atmósfera que le rodea. Y todos estos autores se vieron constreñidos por la amenaza de los convencionalismos sociales, de los que sus contemporáneos del continente tuvieron la suerte de escapar. A los artistas de otra procedencia se les ha permitido siempre ver la vida sin reservas, incluso se les ha animado a hacerlo; y esto fue, mucho más que la superioridad en cuanto al genio, lo que eleva a Balzac, Stendhal y Tolstói muy por encima incluso de Thackeray, si de valores universales hablamos. Los grandes novelistas continentales son, todos ellos, deudores confesos de sus predecesores ingleses: tomaron la novela costumbrista inglesa en toda su extensión, con su alegría de vivir y con su patetismo, y «en sus manos, aquello se convirtió en una trompeta»[4].

Hay un aspecto en el que los novelistas ingleses siguen siendo insuperables: en la expresión del buen humor y de las buenas maneras que, podría decirse, envuelven sus tragedias y comedias. Gran parte de lo que en los franceses es despiadado o cáustico, o doloroso y barroco en los rusos, los ingleses lo pasan por ese fino tamiz suyo de *bonhomie*, logrando un esbozo nítido y brillante, que no asfixia, ni siquiera estimula en exceso, pero resulta refrescante y deja un sabor duradero. Tampoco impide este buen humor predominante que la tragedia se exprese en toda su magnitud: antes al contrario, ayuda a extraer ese regusto amargo de algunas escenas de *La historia de Pendennis* y de *La feria de las vanidades*, de *Middlemarch* o de las *Crónicas de Barsetshire*. Los últimos años de Lydgate y la última hora de la señora Proudie, parecen aún más terribles si se contemplan enmarcados en una atmósfera de seguridad y decencia, de honestidad y budín de ciruelas.

A partir de entonces, todas las limitaciones impuestas por la mojigatería, y que han supuesto un obstáculo para los novelistas ingleses del siglo XIX, se vinieron abajo, y «esa que ahora ya se puede llamar escuela» (como la ha designado alguien, con gran ingenio) huyó al extremo opuesto, a «la-mugre-por-la-mugre» (de donde nunca ha surgido algo que se pueda llamar, en justicia, obra de arte). Esta reacción era inevitable. A nadie que recuerde que la gran novela de Butler, *El destino de la carne*, permaneció inédita durante más de veinte años -porque trata, con sobriedad pero de forma muy sincera, de los principales resortes de la conducta humana- podrá extrañar que algunos elaborados monumentos de pornografía escolar sean ahora considerados genialidades por un público que no conoce a Rabelais y no sabe que existió Apuleyo. El equilibrio llegará por sus fueros, con la práctica de la libertad. Los nuevos novelistas aprenderán que contemplar la vida es incluso más necesario que contarla con pelos y señales y que, para el momento en que sean capaces de hacer eso, tal vez haya un público más consciente y maduro dispuesto a disfrutar de un arte también más maduro.

II

La mayoría de las novelas -para hacer más cómoda su revisión- pueden incluirse en uno de estos tres grupos: de costumbres, de personajes (o psicológicas) y de aventuras. Se puede pensar que esta clasificación responde bastante bien a cada uno de los tres métodos; como ejemplo típico de cada uno citaremos, en el primer grupo, *La feria de las vanidades*; en el segundo, *Madame Bovary*, y, en el tercero, *Rob Roy* o *El señor de Ballantrae*.

Esta distribución deberá luego ampliarse para dar cabida a las subdivisiones, entre las que se incluirían la novela satírica (dentro de la novela costumbrista); la novela romántica y la novela filosófica. Y dentro de cada una, el lector ubicará enseguida a *Pickwick* en la primera, *Harry Richmond*, *La cartuja de Parma*, o *Lorna Doone* en la segunda y *Wilhelm Meister* o *Mario el Epicúreo* en la tercera.

Por último, en el área de inclasificables flotan algunos híbridos deliciosos como *John Inglesant*, *Lavengro* y la gran novela suiza *Enrique el Verde*, en las que se mezclan de forma inimitable fantasía, romance y la realidad más cotidiana. Se puede apreciar que, en los dos últimos grupos -de romance puro o híbrido- solo se ha citado una novela francesa. El genio francés, que hizo suyo el Romanticismo (tomándolo prestado de Inglaterra) jamás se ha acercado siquiera al borde del romance: Tristán e Isolda y su larga línea de descendencia, proceden de Broceliande y no de la Île-de-France.

Antes de seguir avanzando debemos añadir que, en todo estudio de la novela moderna, el último grupo citado -la novela de aventura- es el menos importante por ser el menos «moderno». Que esto suponga una depreciación de este tipo de novela en sí mismo es algo que no admitirá ni por un momento cualquier escritor en cuya memoria resuene el glorioso eco de Dumas padre, Herman Melville, el Capitán Marryat o Stevenson; pero sus gallardas crónicas bien podrían haberse cantado con el arpa de un trovador antes de Roldán y sus coetáneos, o haberse narrado en los bazares babilonios a José y sus hermanos: la historia de aventuras es, en esencia, la matriz de todas las variantes de la novela, y sus narradores actuales han introducido pocas innovaciones en lo que ya era una fórmula perfecta, obtenida en los albores de los tiempos con ese ruego tan antiguo como el mundo: «Cuéntanos otra».

Puede parecer que cualquier intento de clasificación pertenece al ámbito de la escuela, los exámenes y los libros de texto y reduce la cuestión al nivel de aquel famoso examen que, haciendo referencia al «Oh, cuco, ¿te llamaré ave? ¿o solo una voz errante?» de Wordsworth[5], instaba al alumno a «señalar qué alternativa prefería, exponiendo las razones de su elección». En cierto sentido, la clasificación siempre es arbitraria y reduccionista; pero para la mente del novelista, esta distinción constituye una realidad orgánica. En qué epígrafe se enseñará a una colegiala a clasificar *La feria de las vanidades* es algo que carece de importancia, pero desde el punto de vista del creador, la clasificación supone elegir una forma y un ángulo de visión, y tiene gran importancia el que Thackeray sepa cómo enfocar su tema, porque esto hará que su novela se considere una novela de aventuras sin más, o un simple romance entre una pareja honesta, o bien una novela histórica: y, sin embargo, es las tres cosas a un tiempo y es mucho más que eso: es, en realidad, todo lo que el título promete.

El simple hecho de que tantos temas contengan elementos de dos o tres de estos tipos de novela hace que una de las principales preocupaciones del novelista sea decidir qué método desea utilizar. Balzac, por ejemplo, nos ofrece en *Papá Goriot* o en *Eugenia Grandet* dos formas

diferentes de abordar asuntos que, después de todo, contienen en gran medida los mismos elementos: en una, englobando a este padre trágico en un panorama social más amplio y, en la otra, proyectando en relieve a un avaro (que es el que debería haber dado título a la novela) al estilo de Molière, contra el fondo asfixiante de una pequeña ciudad de provincias, adormilada y habitada por tres o cuatro personajes cuidadosamente subordinados.

Y hay todavía otro tipo de novela híbrida, un tipo en el que debe prestarse más atención a la forma más que al fondo: la novela escrita en diálogo casi en su totalidad, según el estilo, podría decirse, de las celebradas historias de Gyp. Queda abierta al debate la cuestión de si alguna categoría determinada de temas debe tratarse en esta clave. Henry James pensaba que sí, y esa novela suya, extrañamente artificiosa, titulada *La edad ingrata*, fue un intento del todo consciente de escribir «una cosita al estilo de Gyp», un parecido que pocos lectores habrán percibido de no haberlo señalado él. Por extraño que parezca, estaba convencido de que determinados temas que no pueden inscribirse en las categorías teatrales tienen que cotorrearse en lugar de narrarse. Y más extraño aún: *La edad ingrata*, ese caso tan delicado y sutil, todo sombras y medias luces, todo insinuaciones, gradaciones y transiciones, se concibió de manera específica para ese tratamiento.

Su hipersensibilidad ante cualquier comentario sobre su obra hizo que fuese complicado discutir el asunto con él, pero sus mayores admiradores tendrán, probablemente, la sensación de que *La edad ingrata* perdió más que ganó al quedar por completo en manos del diálogo y que, si se hubiera abordado como una novela sin más y no como una especie de obra híbrida, la obligación de narrativa «pura» le hubiera llevado a afrontar y a poner en claro el problema central, en lugar de hacer que naufragara en un maremágnum de cháchara. En todo caso, un ejemplo como este no servirá de mucho a la hora de convencer a autores y lectores de la ventaja de la novela «hablada», dado que la forma en que una obra se presenta ante el lector, la dificultad intrínseca del asunto, debe siempre ir determinada por la naturaleza del tema. Y un tema que se abandona por completo al diálogo, sin más, parece que se coloca, también sin más, entre los que piden a gritos que se los trate con arreglo al artificio propio de una obra teatral.

La inmensa superioridad de la novela para tratar cualquier tema en el que la «situación» no sea primordial radica precisamente en la libertad, en esa facilidad que da para pasar de una forma de presentación a otra, pero también en la posibilidad de explicar y aclarar sobre la marcha, que es algo que la narrativa permite. Los convencionalismos son la primera necesidad de cualquier forma de arte, pero no hay razón para añadir a las ataduras que impone la fórmula escogida las que son propias de las demás fórmulas. La narrativa, con toda su flexibilidad y variedad, con su gama de efectos que abarca desde los orquestales hasta la más frágil vibración de una sola cuerda, debe ofrecer lo que es la sustancia de la novela. Y el diálogo, ese valioso adjunto, nunca debería ser más que un adjunto y emplearse con la misma habilidad y economía con que se añade ese toque de condimento que da sabor a un plato.

El uso del diálogo en la ficción parece ser una de las pocas cosas sobre las que se puede dar una regla bien definida: debe reservarse a los momentos culminantes y verse como esa salpicadura que levanta, al romper, una gran ola que se curva hacia quien la observa desde la orilla. Ese momento en que la ola narrativa se eleva y se rompe, el chispear de su salpicadura y hasta la imagen, material, de la página dividida en párrafos cortos e irregulares, nos permitirán reforzar el contraste que existe entre los momentos de clímax y los intervalos narrativos que se deslizan con suavidad. Y ese contraste potenciará la sensación de paso del tiempo que el escritor debe transmitir a través de la narración. Así que el uso moderado del diálogo no sirve solo para

dar énfasis a los momentos críticos de la historia, sino para dotarla de un efecto más intenso de desarrollo y continuidad.

Otro argumento contra la sustitución del diálogo por la narración es el desperdicio que supone este sistema, y lo que tiene de indirecto. Ese efecto de animación, de presencia, que su empleo excesivo pone de manifiesto, no servirá en absoluto para asistir al lector, una vez superada la mitad del libro e independientemente de cuál sea el tema que trata porque, superada la mitad, el lector sentirá que tiene que pagar un tributo, antes del final, por haber pasado los primeros capítulos con comodidad excesiva. Y la razón es inherente al método. Cuando, en la vida real, dos o más personas hablan, queda sobreentendido lo que no se dicen. Pero cuando un novelista utiliza una conversación como vehículo, no para acentuar el argumento sino para llevar su peso, los personajes están obligados a decirse muchas cosas que cada uno de ellos sabe que el otro sabe: para evitar ese choque de improbabilidad, el diálogo debe estar salpicado con algún comentario irrelevante que le dote de realismo: la cháchara, que es eso que, en la menos buena de las historias de Trollope, va y viene a lo largo de las páginas, a los ojos del lector, marcando con resignación los tiempos hasta dejarle, sorprendido y agotado, en un punto al que de la misma manera le hubiera llevado un único párrafo narrado.

III

Al escribir sobre el relato puedo haber dado la impresión de refugiarme en exceso en la necesidad de tener en cuenta todos los detalles, tanto en su planteamiento como en su desarrollo; pero, en comparación con el monumento perfectamente trazado y con profundos cimientos que debe ser la novela, el relato es una improvisación: es el refugio temporal de un capricho que revolotea.

Y no se trata solo de una diferencia de escala: hay muchas razones para que esto sea así. Si en un relato suele ponerse en escorzo un clímax dramático que conecta dos o más vidas, la novela desdobra de forma gradual una serie de acontecimientos organizados en intervalos de tiempo en los que, además de los principales personajes, mucha gente desempeña un papel, subordinado o no. No es necesario recoger velas y despejar la cubierta: el novelista deberá soltar tanta tela y transportar a tantos pasajeros como requiera el tema y como su maestría le permita.

A pesar de todo, los temas que son adecuados para una novela no son los mismos que van bien para el relato, no tanto por el número de personajes que se presentan en cada uno como por el espacio requerido para marcar el paso del tiempo o para hacer posible el análisis minucioso de cualquier sucesión de estados de ánimo. Debo añadir además que esta última distinción funciona incluso cuando esos estados de ánimo están contenidos en un solo pecho y concentrados en un breve lapso de tiempo, como sucede en *Sonata a Kreutzer*. A nadie se le ocurriría incluir *Sonata a Kreutzer*, *La muerte de Iván Ilich* o *Adolphe* en la categoría de relatos. Estos ejemplos ponen de manifiesto la dificultad de establecer distinciones rígidas entre una y otra forma. La diferencia, en definitiva, radica en lo más profundo: aunque una novela tratara solo de una persona y hablara solo de unas cuantas horas de la vida de esa persona, tal vez no fuera posible reducirla a los límites de un relato sin que perdiera en el proceso todo su significado e interés: dependerá siempre del personaje y del tema escogidos.

Como ya hemos tocado el tema de la «novela que trata sobre una persona», bien podríamos,

antes de seguir avanzando, dedicar un pequeño paréntesis a su variante autobiográfica o «subjetiva». En el estudio de la técnica de la novela podríamos incluso dejar a un lado las escasas obras maestras que hay en este grupo, como *La princesa de Clèves*, *Adolphe* o *Dominique*, y no considerar que son novelas, al menos no más de lo que consideraríamos que *La confesión de un hijo del siglo*, de Musset, es novela. Todas ellas son, en realidad, fragmentos de autobiografías escritas por escritores con talento; pero el don de escribir autobiografía no parece tener una relación muy estrecha con el de escribir ficción. En el caso de los autores mencionados, ninguno -salvo Madame de La Fayette- publicó jamás otra novela y, en su caso, dichos intentos carecieron de interés. En todas las artes la riqueza de recursos parece ser uno de los signos más claros de vocación. Y eso se da a pequeña escala y, en el arte de la ficción, se ajusta tanto al creador de folletines como a Balzac, Thackeray o Tolstói; a pesar de todo, casi siempre destaca la enorme creatividad del artista. Sea lo que sea lo que un ser humano lleva dentro, para mostrarlo bien tiene que trabajar en ello con una persistencia indestructible.

Hay otra señal que distingue al novelista nato de los autores que escriben confesiones noveladas, entendiéndose, naturalmente, que en esta última no contamos con la baza de la objetividad. El escritor subjetivo carece de la fuerza que hace falta para distanciarse de la propia historia y contemplarla como un todo con relación a sus parámetros: los personajes secundarios son siempre meros satélites del protagonista (él mismo) y desaparecen si no están iluminados por ese foco central.

Estos libros son obras maestras en ocasiones pero, si por la expresión «arte de la ficción» entendemos la creación de personajes imaginarios y la invención de sus experiencias imaginarias -y parece que no hay definición más acertada-, entonces la historia autobiográfica no es estrictamente una novela, porque no ha sido necesario un esfuerzo creativo, visto de manera objetiva para darle forma.

No voy a decir ahora que un novelista nato no escriba nunca novelas autobiográficas: a la mente de todos vendrán muchos ejemplos de lo contrario y, seguramente, ninguno de ellos más obvio que *Sonata a Kreutzer*. Entre este libro y *Adolphe* hay un abismo: la historia de Tolstói, aunque es claramente un estudio de su propia alma torturada, es tan objetiva como *Otelo*. Ahí ha tenido lugar una transposición mágica y, al leer la historia, no tenemos la impresión de encontrarnos en un *mundo real* que ha cobrado vida (una especie de galería de figuras de cera del museo de Madame Tussaud, vestidas con ropa de verdad), sino en ese otro mundo que es la imagen de la vida que ha sufrido una transposición en el cerebro del artista, un mundo donde un soplo de creatividad logra que todas las cosas sean nuevas. Si alguien comienza su relación con Tolstói leyendo *Sonata a Kreutzer*, no sería necesario comunicarle que esa fue la creación de un cerebro que trabajaba en el plano de lo objetivo, un cerebro que había producido ya, o seguramente iba a producir, otras muchas novelas de naturaleza completamente distinta; por el contrario, en *Dominique* o *Adolphe*, si alguien se lanzara a sus páginas sin preparación previa, posiblemente diría: «Esto no lo ha concebido un novelista; esto es el resultado de la introspección de un hombre con talento».

Hay un libro muy famoso que podría considerarse el enlace entre la novela real y la autobiografía disfrazada de novela. Se trata del *Werther* de Goethe. Aquí, un joven genio que aún no se ha iniciado en el arte de la ficción cuenta, oculto bajo una fina capa, la historia de sus propios amores desgraciados. La historia es intensamente subjetiva. Nunca vemos al héroe desde fuera, los personajes secundarios apenas salen del limbo del esbozo y, sin embargo, uno aprecia

instantáneamente la diferencia entre *Werther* y *Adolphe*. Esta última es una historia que se contiene a sí misma: nunca se sugiere que el escritor tenga la capacidad, o el deseo, de proyectar todo un linaje de caracteres imaginarios. *Werther*, sin embargo, sí. Todas las páginas vibran con el don incipiente de la creatividad. El enamorado no ha estado tanto tiempo inmerso en su propia angustia como para enfocar ahora su luz en cosas que le son ajenas. El joven Goethe, que ha advertido la forma en que Charlotte corta el pan con mantequilla para repartirlo entre sus hermanos y hermanas y ha sentado las bases del carácter burgués y el encanto selvático del baile en el bosque, ya es todo un novelista.

IV

La cuestión de la forma -definida ya como el orden, en tiempo e importancia, en el que se agrupan las anécdotas de la narrativa- es, por razones obvias, más complicada de manejar en la novela que en el relato, y aún más difícil en la novela costumbrista, con sus escenarios concurridos y ese continuo entrelazarse el análisis del individuo con el estudio social.

Los novelistas ingleses de principios del siglo XIX eran aún esclavos de la necesidad, puramente artificial, de la doble trama. Había dos series paralelas de aventuras en las que estaban involucrados dos grupos separados de personas -a veces con un ligero vínculo entre ellos pero siempre sin una conexión orgánica profunda- que se ofrecían al lector en alternancia. En las novelas de Dickens, George Eliot, Trollope y la mayoría de sus contemporáneos persiste este convencionalismo, tedioso y absurdo, que lleva al lector de un acontecimiento a otro y distrae su atención. Ese truco artificioso de mantener el hilo de dos historias como si de un malabarista se tratara, no tiene nada en común con el intento de seguir los movimientos entrecruzados de los distintos grupos sociales, como hizo Thackeray en *La feria de las vanidades* y en *Los recién llegados* o Balzac en *Papá Goriot*. En estos casos, cada grupo (ya se trate de familias o de unidades mayores) encarna en cierto modo a los protagonistas de la historia y sus destinos están estrechamente unidos entre sí, de la misma manera que lo están las dos o tres personas que coexisten en el angosto escenario de una historia como *Silas Marner*.

La doble trama ha desaparecido hace algún tiempo y el concepto de «trama» en sí mismo, el rompecabezas elaborado en el que es preciso encajar, de forma arbitraria, una serie de personajes, se ha ido con ella: ambos han ido a parar al trastero al que se mandan los convencionalismos viejos. Pero aún quedan restos de la historia paralela, rezagados en ese afán que tienen los jóvenes escritores de llenar la escena de personajes redundantes. La tentación es especialmente fuerte al componer una novela costumbrista. Si vamos a retratar «una escena de la vida», ¿cómo no vamos a presentar un escenario concurrido? La respuesta es: escogiendo como protagonistas a figuras tan típicas que cada una de ellas contenga en sí misma a todo un segmento del panorama social. Son los personajes innecesarios los que sobran, los que confunden al lector haciendo que su atención se disperse; pero incluso el número de personajes secundarios que sí son necesarios puede reducirse en gran medida construyendo unos protagonistas tan típicos que bosquejen a la mayoría restante.

El Théâtre Français tenía unas normas para que el número de objetos que aparecían en el escenario -sillas, mesas, incluso un vaso de agua sobre la mesa- quedase limitado a lo que la obra

requería: las sillas en las que se iban a sentar los personajes, la mesa en la que se iba a depositar un objeto necesario para la acción y el vaso de agua o el decantador de vino que iban a desempeñar un papel en la obra.

La corriente de realismo que llegó al teatro, procedente de Inglaterra, en la generación anterior a la actual, sumergió estas pautas del teatro en una vorágine de adornos innecesarios; pero siguen ahí, haciendo de guía en el laberinto de la composición, y son tan necesarias para el novelista como para el dramaturgo. En ambos casos se produce un efecto mucho más profundo con el estudio penetrante de unos pocos personajes que multiplicando el número de figuras a medio trazar. Ni el novelista ni el dramaturgo deberían nunca arriesgarse a crear un personaje sin seguirlo primero hasta el final de la historia proyectada, asegurándose de que esa historia saldrá perjudicada con su ausencia. Los personajes cuyo cometido no se ha presentado al lector antes de su aparición suelen ser un problema molesto, como sucede con cualquier objeto que no se utiliza.

Tanto en el número de personajes presentados como en el número de detalles que se dan en escena, la relevancia es la primera necesidad, la necesidad absoluta. Y tanto los personajes como los detalles de la escena son, de hecho, una misma cosa para el novelista que ha asimilado bien su material. El hechizo de la luna en la hondonada de Wilming Weir, en *Sandra Belloni*, constituye tanto el paisaje del alma de Emilia como el de un rincón de Inglaterra. Uno de los grandes méritos de George Meredith fue que siempre logró que su talento de paisajista contribuyera a la interpretación de su historia, de forma que escenas como las de Wilming Weir, el amanecer desde lo alto del Monte Motterone en el capítulo que abre *Vittoria* y el delicioso cuadro de la granja de *Harry Richmond* son, todos ellos, componentes necesarios en las novelas en las que aparecen y, sobre todo, se contemplan como los contemplaría la gente a la que están vinculados.

Esto nos conduce a otro principio importante. La impresión causada por un paisaje, una calle o una casa, debería ser siempre para el novelista un acontecimiento de la historia de un alma, y el empleo del «pasaje descriptivo», así como su estilo, deberían ir determinados por el hecho de que solo debe mostrarse lo que apreciaría la inteligencia implicada, y siempre en unos términos tales que esa inteligencia pueda registrarlos. Hay dos ejemplos que ilustran, respectivamente, la observancia y el incumplimiento de esta regla, y pueden verse en las novelas del señor Hardy: el primero, esa evocación memorable de Egdon Heath por la noche, cuando Eustacia Vye lo contempla desde Rainbarrow[6]; el otro es una descripción extremadamente profusa, con todos sus pormenores geológicos y agrícolas, del valle de Wessex, por el que otra de las heroínas del señor Hardy se precipita hacia su destino, desgraciada y sin que nadie la vea, incapaz de apreciar ninguna de las maravillas que su creador ha colocado ahí.

V

Aún quedan por estudiar las dos dificultades principales de una novela, que pueden parecer en un principio de naturaleza puramente técnica. Tienen que ver con la selección del punto de vista desde el que se va a considerar el tema y también con el intento de provocar en el lector el efecto del paso del tiempo.

Ambas pueden «parecer puramente técnicas» pero, aunque fuera posible trazar una línea definida entre la técnica de una obra de arte y el espíritu que la anuncia, estos puntos son

demasiado profundos como para denominarse así. Sus raíces están en el tema y, como siempre sucede en última instancia, es el propio tema el que debe determinar y limitar su acción.

Ya se ha expuesto en el capítulo dedicado al relato que nunca dos personas viven la misma experiencia, y que el primer cometido del narrador, una vez escogido el tema, es decidir a cuál de sus personajes le sucedió el episodio en cuestión, ya que no podía haber sucedido de esa manera en concreto nada más que a uno de ellos. Aplicado a la novela esto no resulta fácil, dado que cuanto más tiempo pase y cuanto más poblado esté el campo de acción, por parte del personaje que visualiza, es posible que la sensación de probabilidad que experimenta el lector se vea sacudida por la omnisciencia y la omnipresencia. Lo más habitual es encontrar dificultades a la hora de cambiar el punto de vista de uno a otro personaje, de forma que se abarque toda la historia sin comprometer la unidad de esa impresión. En beneficio de esa unidad lo mejor es cambiar de punto de vista lo menos posible, y dejar que la historia se exprese por sí misma, aunque nunca desde más de dos (o como mucho tres) ángulos de visión, escogiendo como conciencias focalizadoras a personas que tengan estrechos vínculos mentales y morales entre sí, o estudiando la participación del otro en el desarrollo de la acción de forma que, dicha acción, aunque vista desde diferentes ángulos, se presente siempre como un todo ante el lector.

La elección de focalizadores no es sencilla, y más ardua aún es la tarea de determinar en qué momento de la escena van a aparecer. La única regla posible parece ser que, cuando suceden cosas de las que el primer focalizador no puede darse cuenta, o ante las que es incapaz de reaccionar aunque se dé cuenta de que suceden, es recomendable contar con otra conciencia focalizadora en la que apoyar la historia.

Así explicada, la fórmula puede parecer pedante y arbitraria, pero se apreciará que funciona por sí misma en las novelas cuyo autor ha dejado madurar el tema en su mente y cuyos personajes están tan cercanos a él como su propio ser. Para el novelista que vive en comunión con sus criaturas, aquéllas deberán contar su historia como lo harían ante un espectador pasivo.

El problema de coordinar conciencias ha dado quebraderos de cabeza a muchos novelistas, y las diferentes soluciones formuladas son siempre interesantes e instructivas. Pero cada una de ellas sigue siendo un convencionalismo, y ningún convencionalismo es cuestionable en sí mismo a no ser que se emplee de manera inadecuada, de la misma manera que esa acertada definición que dice que la suciedad no es más que «materia que se encuentra en el lugar equivocado».

La verosimilitud es la verdad del arte. Cualquier convencionalismo que dificulte la ilusión está en el lugar equivocado. Y pocos la dificultan más que ese descuidado hábito que tienen algunos novelistas de salir y entrar a trompicones de las mentes de sus personajes, para retirarse luego de repente a escrutarles desde fuera como si fueran quien maneja los hilos de las marionetas del teatrillo. Todos los grandes novelistas modernos se han enfrentado a esto y han tratado de encontrar una forma de superar el obstáculo, a veces sin ser del todo conscientes de ello. Los experimentos más interesantes que se han realizado en este sentido han sido los de James y Conrad, para quienes la novela ha sido siempre, por definición, una obra de arte -si bien para cada cual a su modo- y, por tanto, merecedora de los mayores esfuerzos de su creador.

James buscó el efecto de la verosimilitud ajustando rigurosamente todos los detalles de su retrato al tamaño y a la capacidad del ojo que los miraba. *En la jaula* es un ejemplo curiosamente perfecto de este experimento a pequeña escala, donde solo se permite observar con un campo de visión muy restringido. En otras novelas suyas más largas y plenas de acontecimientos, donde era inevitable la transición de una conciencia focalizadora a otra, él lo consiguió con una ingenuidad

tan oportuna que el campo visual del lector se veía continuamente ampliado por la intervención de una segunda conciencia cada vez que se superaban los límites de la primera. *Las alas de la paloma* nos ofrece un interesante ejemplo de estas transacciones. En *La copa dorada*, aún insatisfecho y buscando una perfección inalcanzable, sintió que debía introducir una suerte de conciencia coordinadora que estuviese separada de los principales personajes afectados, pero que los incluyera. El mismo intento de llevar a la novela las formas dramáticas que le impulsó a escribir *La edad ingrata* en forma de diálogo, parece haberle inspirado la creación del Coronel y la señora Assingham, como un coro al estilo de la tragedia griega, en *La copa dorada*. Esta pareja, insufrible e increíble, dedica sus días al espionaje y la delación, y sus noches al intercambio de informes sobre lo que han oído por ahí con una minuciosidad y una precisión propias de Scotland Yard. La total improbabilidad de una conducta así por parte de una pareja frívola y torpe, sumida en los vaivenes de la sociedad londinense, muestra que el autor los creó con el único propósito de revelar detalles que, de otro modo, no podría haber transmitido sin caer en el tópico de novelista victoriano que habla con sus lectores de «mi heroína» a la manera de Thackeray y Dickens. Convencionalismo por convencionalismo (y ambos son malos), el de James resultará tal vez más desestabilizador para la confianza del lector que esa antigua intrusión del autor entre sus marionetas. Conviene evitarlos y, como prueban otras grandes novelas, es posible hacerlo.

La preocupación de Conrad era la misma, pero trató de resolverla de otro modo: creando lo que alguien llamó «juego de espejos», una serie de conciencias focalizadoras que pertenecen, todas ellas, a personajes que son ajenos a la historia pero que se ven de pronto inmersos en su torrente, de manera accidental, y no -como los Assingham- metidos a la fuerza con el único propósito de actuar como espías y correveidiles.

Este sistema no es original de Conrad. En aquel relato suyo que está compuesto con mayor perfección, «La gran Bretèche», Balzac demostró que es posible insuflar profundidad, misterio y verosimilitud a una historia para que esta se refleje, en secciones, en las mentes de una serie de participantes accidentales o de simples espectadores. El narrador de dicho relato, retenido casualmente en una ciudad de provincias, queda maravillado ante el ruinoso aspecto de una de sus casas más hermosas. Entra al jardín desierto e inmediatamente llama su atención un abogado que le informa de que, según la voluntad de su difunta propietaria, no se permite a nadie pasar a la hacienda hasta que hayan transcurrido cincuenta años de su muerte. El visitante -cuya curiosidad, naturalmente, se enciende- se entera después por la patrona de su pensión de que, aunque ella nunca conoció los hechos que rodean a la tragedia, sabe que algo ha pasado y que una persona que ha tomado parte en el asunto se aloja bajo su techo. El narrador interroga entonces a la sirvienta de la pensión, que ha estado al servicio de la difunta dama y que le confiesa el horror y la impotencia con los que hubo de contemplar escenas atroces. Al agrupar él todos estos fragmentos en su mente, es capaz de ofrecerlos al lector en su totalidad.

Incluso George Meredith, cuyos flujos de improvisación no parecen haber sufrido la existencia de obstáculos ni preocupaciones en la preparación de sus novelas, quedó perplejo ante la pregunta de cómo pasar de la mente de un personaje a la mente de otro sin violentar demasiado al lector. En un caso -en una de esas «grandes escenas» que, como decía George Eliot, «se escriben solas»- intentó, seguramente improvisando, una solución que resultó tener un enorme éxito... en aquel caso concreto. En esa memorable charla en la que la inarticulada Rhoda Fleming[7] y su silencioso pretendiente se descubren al final el uno al otro, el novelista, para transmitir la

emoción que ambos sienten más allá de sus monosílabos vacilantes, sin dejar de mostrar lo callados que son los dos, decidió poner entre paréntesis al final de cada frase lo que piensa cada personaje. Esta es una de las más logradas páginas del libro, pero en el embeleso de la primera lectura el lector tiene la sensación de estar admirando una simple proeza acrobática, una especie de *chassé-croisé* que deja sin respiración y que no podía haberse mantenido a lo largo de otra página sin hacer perder la paciencia al lector y, sobre todo, sin sacrificar la sensación de verosimilitud. Meredith era un genio y su instinto para el efecto le hizo, en un momento crucial, fallar un truco que podía haber salido bien. Y por eso, porque era un genio, no lo prolongó innecesariamente, ni lo repitió.

La razón por la que un cambio tan brusco de una mente a otra resulta fatigoso y acaba desilusionando se resumió -aunque con una finalidad muy distinta- en una vívida frase de George Eliot. Es en ese capítulo de *Middlemarch* que reproduce la conversación entre Dorothea y Celia Brooke, después de que esta última conozca al austero y pomposo señor Casaubon, a quien su hermana mayor admira, inexplicablemente. La frívola Celia está profundamente decepcionada: a ella, el señor Casaubon le parece muy feo. Ante esto, Dorothea deja caer con altanería que le recuerda a los retratos de Locke. Y dice Celia «¿Tenía Locke esas dos verrugas peludas?»; a lo que Dorothea responde: «Me atrevería a decir que las tenía, cuando le miraban según quiénes».

Esta respuesta resume todo el dilema. Antes de comenzar la historia, el novelista debe decidir si la novela va a ser contemplada por ojos capaces de encontrar una verruga en un rostro, o de descubrir «la mariposa visionaria»^[8] iluminada en un rostro así desfigurado. No puede lograr ambas cosas, pero sigue tratando de persuadir a su lector.

La otra dificultad es la de transmitir el efecto del paso gradual del tiempo de modo que la modificación y la maduración de los personajes no parezca un juego de manos arbitrario, sino el resultado del crecimiento natural, en años y experiencia. Este es el gran misterio del arte de la ficción. El secreto parece incommunicable: solo se pueden extraer conjeturas al respecto: si tiene que ver con la propia, y profunda, creencia, del autor en sus personajes y en lo que cuenta de ellos. Porque él *sabe* esto o aquello que les sucede, y sabe que en el intervalo que transcurre entre esto y aquello los meses y los años han continuado su tarea de erosión y adición; y él transporta ese conocimiento mediante un proceso subterráneo tan difícil de llevar a la acción como el crecimiento de una planta. Un estudio de los grandes novelistas -sobre todo de Balzac, Thackeray y Tolstói- mostrará que dichos cambios se sugieren, y se llega a ellos, en las discretas páginas de la transición que la narrativa utiliza para pasar de un clímax a otro. Una de las herramientas que se emplean para conseguir este efecto es, desde luego, perder el miedo a ir despacio, mantener el ritmo que impone el tono narrativo, y ser tan incoloro y tranquilo como es a veces la vida en ese tiempo que transcurre entre los momentos culminantes.

Otra dificultad, conectada con esta, es la de aferrarse a los rasgos principales de los propios personajes, que surgen cambiados -pero sin dejar de ser ellos mismos- de un proceso de maduración o desintegración de su carácter. Tolstói tenía este don elevado a un grado supremo. Cada vez que, dentro de ese denso bosque que es *Guerra y paz*, reaparece un personaje, a menudo después de un intervalo tan prolongado que el oído «casi no reconoce el sonido con el que rima», vemos que sigue siendo el mismo, en lo más profundo, aunque reaparezca marcado por nuevas líneas de sufrimiento y experiencia. Natasha, convertida en la matrona gorda y desaliñada de los últimos capítulos, es increíblemente parecida -y sin embargo, tan distinta- al espíritu del delirio que cautivó en un principio al príncipe Andréi; y el propio príncipe, en esas páginas

incomparables dedicadas a su prolongada enfermedad, en esas líneas donde se aprecia el proceso mismo de su desmaterialización y su desgajamiento de las cosas terrenas, que ha ido sucediendo con la misma naturalidad que la caída de la hoja, es el mismo hombre que aquel otro, inquieto e infeliz, que aparece junto a su patética e irritante mujercita en la fiesta del primer capítulo.

Becky Sharp, Arthur Pendennis, Dorothea Casaubon, Lydgate, Charles Bovary[9]... ¡Con qué toques, firmes y pacientes, se ha determinado su alzamiento y caída! Y de qué manera, tan misteriosa pero tan inconfundible, reaparecen después de cada intervalo: porque sentimos que ha transcurrido un intervalo de tiempo, y no solo en el sentido de la experiencia moral de los personajes, sino en el del devenir de las estaciones. Provocar esta impresión es, sin duda, el misterio principal del arte. Para lograrlo hay que empeñar paciencia, meditación, concentración y todos esos tranquilos hábitos de la mente, esos que ahora se practican tan poco y tan escasamente se inculcan. Y a todo esto debe añadirse la genialidad, imponderable, definitiva, sin la cual es inútil toda esta serenidad y que, sin esta serenidad, no tendría sentido.

VI

La fiesta con la que comienza *Guerra y paz* es uno de los más brillantes ejemplos, en ficción, del difícil arte de «situar» a los principales actores en el capítulo inicial de lo que va a ser una novela excepcionalmente poblada. Seguramente, ningún lector olvidará -ni siquiera confundirá- a unos con otros en su llegada incesante a esa recepción trivial y gris en San Petersburgo; Tolstói, con gesto único y poderoso, reúne a todos los personajes principales y los pone en acción ante nuestros ojos. Muy distinto -aunque fuera, a su modo, un logro igual de notable- del primer capítulo de *Los hermanos Karamázov* (en las traducciones inglesas y alemanas, porque la traducción francesa, inexplicablemente, lo omite). En este primer capítulo Dostoievski coloca una serie de retratos sobre una pared en blanco, como en una galería: describe a todos los miembros de la familia Karamázov, uno tras otro, con precisión implacable e infernal introspección. Pero ahí se quedan, colgando en la pared. O de pie. El lector lo sabe todo de ellos porque se le ha dicho, pero no se le permite sorprenderlos en acción. La historia que nos cuentan sobre ellos comienza más tarde, mientras que en *Guerra y paz* el primer párrafo conduce ya al grueso de la historia y cada una de sus frases y de sus gestos contienen ese movimiento lento de abanico que lo recorre todo y que solo Tolstói dominó.

Muchas de estas novelas con gran densidad de personajes comienzan de modo más gradual -como *La feria de las vanidades*, por ejemplo- y van presentando sus personajes en ordenada sucesión. Naturalmente, el proceso es más simple y, en algunos casos, igual de eficaz. El paseo matutino del señor y la señora Reynal y sus pequeños, en el primer capítulo de *El rojo y el negro*, hace sonar una nota portentosa, igual que el solitario desayuno del señor Pendennis. En términos generales, hay mucho que decir de una obertura tranquila en una novela concurrida: aunque tal vez el novelista prefiera lanzar a sus personajes a las tablas todos a la vez, con la generosidad de Tolstói. No hay norma fija en este sentido ni en ningún otro. En el arte de la ficción, cada método tiene que justificarse por sí mismo si quiere tener éxito. Pero para tener éxito, el método debe en primera instancia seguir al tema, debe encontrar su vía lo mejor posible, considerando las dificultades propias de cada situación.

El siguiente asunto al que debe enfrentarse el novelista es el de «dónde comenzar», porque el arte de escoger el momento oportuno es incluso más importante que el de presentar un gran número de personajes justo al principio.

Tampoco aquí hay norma general: un tema puede requerir que se comience por el medio, al estilo que le gustaba a Henry James, poniendo el inicio en el núcleo de la acción y ofreciendo vistas en retrospectiva que irradian desde todos los puestos posibles; pero hay otros, de los que *Henry Esmond* es uno de los más hermosos ejemplos, que pierden su esplendor si no se les permite madurar de manera casi imperceptible bajo la contemplación entregada del lector. Balzac, en su prefacio a *La cartuja de Parma* -prácticamente el único reconocimiento público de su genio que Stendhal disfrutó en vida-, reprende al autor por comenzar el libro antes de su inicio real. Balzac sabía bien lo que el mundo se hubiera perdido si se hubiera prescindido de la imagen inicial de Waterloo, pero insistía en que esto no formaba parte de la historia que Stendhal había decidido contar, y lo resume en una frase esclarecedora: «Beyle ha escogido un tema [el episodio de Waterloo] que es real en la naturaleza, pero no en el arte». Es decir, que al estar fuera de lugar en esa obra de arte en concreto, pierde su carácter realista como pieza artística y permanece como simple estudio magistral de una sección de un campo de batalla, el más conocido para el público hasta la llegada de Tolstói. Pero aquí, a diferencia de lo que sucede en Tolstói, no era parte de una composición.

VII

La longitud de una novela está más determinada por el tema que por cualquiera de sus demás rasgos. El novelista no debería preocuparse, de entrada, por la cuestión siempre abstracta de la longitud: no debe decidir de antemano si va a escribir una novela corta o una novela larga; pero en el acto de la composición no debe nunca perder de vista que, en una novela, lo ideal es que uno se sienta impulsado a afirmar: «Podría haber sido más larga», en lugar de «No era necesario que fuese tan larga».

Naturalmente, la longitud no es tanto cuestión del número de páginas como de la sustancia y calidad que esas páginas contienen. Es obvio que un libro mediocre siempre resultará demasiado largo, mientras que uno excepcional nos parecerá demasiado corto. Pero más allá de la cuestión de la calidad y el peso específico hay otra más relevante: la del desarrollo que requiere cada tema, la cantidad de tela que nos hace falta soltar. Los grandes novelistas lo saben bien y, con un error de apenas una o dos pulgadas, siempre han cortado la tela de acuerdo con esto.

A. C. Bradley, en su libro[10] sobre las tragedias de Shakespeare, arrojó una luz nueva -y sorprendente- sobre la cuestión de la longitud. En su análisis de *Macbeth*, que es mucho más corta que otras tragedias de Shakespeare, lo que ha llevado a otros estudiosos a asumir que el texto estaba incompleto, planteaba las preguntas siguientes: si el texto está incompleto, ¿en qué puntos se encuentran las supuestas *lacunae*? ¿Alguien siente, al leer *Macbeth* por primera vez, que es demasiado corta? ¿O se da cuenta de que es notablemente más corta que las demás tragedias? De no ser así, ¿no es probable que tengamos ante nosotros la obra prácticamente completa y que Shakespeare la compusiera con la longitud que el tema requería y que la audiencia pudiera soportar? Sea o no convincente el argumento en este caso, se trata de un ejemplo admirable del

espíritu con el que debe juzgarse una obra de arte, y del único sistema de pesos y medidas que puede aplicarse.

Tolstói desarrolló *La muerte de Iván Ilich* en la medida precisa para que la muerte de un hombre insignificante se convirtiera en una parábola universal. Un poco más, y hubiera caído en lo complicado, en lo meticuloso, y hubiera asfixiado el sentido de la obra con detalles innecesarios. Maupassant fue otro escritor con un instinto infalible para cortar la tela justa para el tema elegido; en su obra no hay mejor prueba de ello que la historia de *Yvette*, ese angustioso relato donde se narra una de las formas en las que la flor puede apartarse de la mariposa.

Henry James, en *Otra vuelta de tuerca*, hizo gala de ese mismo sentido, perfecto, de la proporción. Se atrevió a ampliar a la categoría de novela corta un tipo de historia que habitualmente se imprimía en la mente como un simple *flashde* espanto. Pero su instinto le dijo que ya no podía ir más allá. En su obra póstuma *El sentido del pasado* se ve que James vuelve a experimentar con lo sobrenatural como tema de una novela larga y, en este caso, uno tiene la impresión de que el autor está a punto de cargar demasiado las tintas. Cuando leí por primera vez el libro de Maeterlinck sobre las abejas[11] (que acababa de lanzarse a sobrevolar la fama a la misma altura que el insecto del que habla), me sentí, al principio, deslumbrada, luego abrumada por el número y la variedad de sus adjetivos y analogías. No había toque que no fuera eficaz, no había comparación que no fuera certera; pero cuando los hube asimilado todos y me puse a componer la abeja ideal, ese animal se había convertido en un elefante con alas. Una lección muy saludable para un novelista.

Los grandes escritores de ficción -Balzac, Tolstói, Thackeray, George Eliot (¡con qué frecuencia tengo que volver a ellos!)- tenían sentido de la proporción a la hora de manejar sus temas y sabían bien que un gran argumento requiere espacio. Pocas cosas hay tan exquisitas en la poesía inglesa menor como el epitafio que Ben Jonson escribió a Salathiel Pavy; pero *El paraíso perdido* necesita más espacio, y este hecho es uno de los motivos de su grandeza. El asunto es saber, desde el comienzo, si uno tiene en la mano un tema propio de Salathiel Pavy o uno de *El paraíso perdido*.

En ningún novelista ha sido este instinto más certero que en la impecable Jane Austen. Nunca uno de sus personajes corre el peligro de escapar a la proporción que le corresponde, o de merodear fuera de su sitio. Y lo mismo puede afirmarse de Tolstói, en el lado opuesto de la escala. Su talento épico, esa capacidad de establecer de inmediato la proporción adecuada entre los personajes y el alcance de su peripecia, parece no haberle abandonado nunca. *Guerra y paz*, o *La educación sentimental*, de Flaubert, son dos de las más largas novelas modernas. A Flaubert también lo adornaba ese raro instinto de acertar con la escala, aunque hay momentos en los que hasta sus más fervientes admiradores sienten que *La educación sentimental* es demasiado larga para la fuerza que la impulsa, mientras que Tostoi, sin embargo, logra establecer una relación justa entre tema y longitud. Pero hay otra diferencia entre las grandes novelas y las novelas que son, simplemente, largas. Hasta las novelas más largas o las escritas con aparente falta de método por Balzac, Flaubert o Tolstói, siguen una órbita previamente descrita: cumplen ese precepto del arte cuyo eterno afán es completar lo que en la vida se muestra incoherente y fragmentario. Ese principio del «gran tema» que recorre la pista asignada a la obra en «los cielos más antiguos»[12], se transmite ya en la primera página de *Guerra y paz* y *La educación sentimental*; y es la falta de esta forma intrínseca lo que define las novelas de otro tipo como novelas largas, sin más.

Podríamos citar *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, como ejemplo de esta exposición. En una sucesión de volúmenes, planteados en el inicio como partes de un todo bastante extenso, el autor narra una serie de peripecias «del alma» consecutivas, ninguna de ellas exenta de interés; pero esta insinuación de la escala que se aprecia en el primer volumen no parece ser garantía nada más que de eso, y el lector siente que, si pretende demostrar otra cosa, debería haber algo más. Esta impresión se produce no por la ausencia de un plan, sino por la ausencia de un tipo de composición más sutil que, inspirado por el sentido de la forma, y deduciendo la longitud de un libro a partir de la importancia de su argumento, da lugar a figuras proporcionadas con su entorno y las lanza a un terreno seguro para que recorran el camino que tienen destinado.

La cuestión de la longitud en una novela nos lleva, de forma natural, a la consideración de su final; pero de esto poco hay que decir que no se haya dicho ya, de manera implícita, por el camino. Porque ninguna conclusión será adecuada si no estaba latente ya en la primera página. Seguramente, ninguna otra parte de la novela debe tener una visión más clara de lo inevitable que su final, por lo que cualquier vacilación, cualquier error a la hora de unir los hilos, dejará claro que el autor no ha dejado madurar el tema en su cabeza. Un novelista que no sabe cuándo termina su historia y que sigue estirándola, episodio tras episodio, una vez que ha finalizado, no solo debilita el efecto de la conclusión: también merma el significado de todo cuanto ha expuesto antes.

Pero la forma del final viene inevitablemente determinada por el tema, y su estilo -utilizando el término, en el sentido ya definido, para describir la forma en la que los episodios de la narrativa «se aglutinan y colorean en la mente del autor»-, dependerá necesariamente de su capacidad de selección. En todas las fases del proceso de composición de su historia el novelista deberá apoyarse en lo que podría denominarse el *incidente iluminador* para exponer y dar énfasis al significado que subyace a cada situación. Estos incidentes iluminadores son los marcos mágicos de la ficción, y miran al infinito. Son también los elementos más personales en cualquier obra de narrativa, y la contribución más directa del autor: nada ofrece una prueba tan inmediata de imaginación -y, por tanto, de riqueza temperamental- como su capacidad a la hora de escoger estos episodios.

Cuando Lucien de Rubempré, en *Las ilusiones perdidas*, escribe canciones para pagar el funeral de su mantenida, que yace muerta en la habitación contigua, o cuando Henry Esmond contempla a Beatrix, que desciende por la escalera con sus medias escarlata con adornos plateados, o Stephen Guest, que advierte de súbito la curva del brazo de Maggie Tulliver cuando ella lo eleva para coger una flor y entregársela, en el conservatorio; cuando Arabella lanza los despojos a Jude, Emma pierde los nervios con Miss Bates durante el *picnic*, o cuando llega el padre de Harry Richmond en plena noche, en el primer capítulo de esa gloriosa historia: en todas estas escenas se arroja un círculo de luz que llega mucho más allá que la peripecia que narran.

En la conclusión de una novela, el incidente iluminador solo tiene que lanzar su rayo desde atrás: eso sí, debe ser un haz de luz lo suficientemente largo como para unirse al que se proyecta desde la primera página, como sucede en ese doloroso pasaje del final de *La educación sentimental* en el que Madame Arnoux vuelve a ver a Frédéric Moreau después de largos años de separación:

«Al fin pudo él hacerle un buen número de preguntas acerca de ella y su marido. Vivían en el fondo de la Bretaña para asegurarse una mayor economía y poder pagar sus deudas. Arnoux, casi siempre enfermo, parecía ahora un anciano. Su hija se había casado y estaba en Burdeos, y su hijo de guarnición en Mostaganem. Ella levantó la cabeza: “Y ahora vuelvo a verle. ¡Qué

felicidad!”...». Ella le pide que la lleve a dar un paseo y camina junto a él por las calles de París. Ella es la única mujer que él ha amado siempre, y ahora está seguro de ello. Los años transcurridos se han desvanecido y caminan los dos «sin distraerse de ellos mismos, sin oír nada, como los que andan juntos por el campo sobre una alfombra de hojas muertas».

Entonces regresan a las habitaciones del joven, y Madame Arnoux se sienta y se quita el sombrero:

«La lámpara, instalada sobre una consola, iluminó sus cabellos blancos. Fue como un golpe en pleno pecho». Él finge ponerse sentimental. «Ella volvió a sentarse, pero miraba el reloj mientras él continuaba paseándose y fumando. Ya no encontraban ni uno ni otro qué decirse. Existe un momento en las separaciones en el que la persona amada ya no está con nosotros»[13]. Y eso es todo; sin embargo, cada una de las páginas que anteceden a esta escena está iluminada por el trágico resplandor del cabello blanco de Madame Arnoux.

Esa misma nota suena en el capítulo de *La copa dorada* en el que Maggie, doblemente traicionada, caminando a un lado y a otro por la terraza de Fawns, mira a través de la ventana el interior de la sala de fumadores, donde su padre, su marido y su madrastra (que es la amante de su esposo) están jugando al *bridge*, ajenos a su escrutinio. Mientras observa, ella es consciente de que los tiene a su merced, y que todos ellos (incluso su padre) lo saben; y en ese mismo instante, la imagen de ellos la convence de que «albergar con respecto a ellos sentimientos de cualquier carácter inmediato, inevitable, consolador, del carácter habitualmente propio de la inocencia ultrajada y de la generosidad traicionada, representaría renunciar a ellos y que, maravillosamente, no cabía siquiera pensar en esa renuncia»[14].

El incidente iluminador no es solo la prueba de la sensibilidad imaginativa del novelista: también es la mejor herramienta para dotar a la historia de una sensación de inmediatez, de presencia. Mucho más que del diálogo, el efecto de inmediatez depende del manejo acertado de ese incidente iluminador. Y cuantos más hilos de significado se unan, más páginas de explicaciones se ahorran al escritor y al lector. Hay un ejemplo sin igual de esto en *El rojo y el negro*. El joven Julien Sorel, tutor de los niños Reynal, cree que un romance con la madre de ellos será la mejor forma de escalar los puestos que le harán conseguir lo que ambiciona, y decide probar su audacia tomando la mano de Madame Reynal cuando están sentados en el jardín, una tarde de verano. Para poder dar un paso tan insignificante él tiene que librar una prolongada batalla contra su natural timidez y contra la gracia inmensa de ella; y esa batalla cuenta, en solo media página, mucho más sobre su fatuidad y su mezquindad, y sobre la simplicidad infantil que las subyacen -y aún más de esa pobre mujer vanidosa que se sienta a su lado- que todo un capítulo de análisis y retrospección. Esta capacidad de captación de los personajes en su elemento, tal como viven, es siempre la prueba más segura de la maestría de un novelista.

Pero la elección del incidente iluminador, aunque es muy importante, no lo es todo. Como dicen los franceses, «también están las formas». En ese informe simple y directo que hace Stendhal de la escena del jardín, cada palabra, cada pincelada, cuenta. Y esta «cuestión de formas» -que se refiere a la manera especial que se adapta a cada escena- lleva al lector a otro punto en el que el novelista no debe bajar la guardia. Como cada historia contiene su propia dimensión, también requiere su propia «forma», ese matiz especial del estilo que resultará idóneo para difundir su mensaje.

La mayor parte de los novelistas que tienen un cierto número de obras escritas y que han buscado, como el tema requería, adaptar esas formas, han sido puestos a prueba tanto por los

lectores como por los críticos, y unos u otros los han acusado de intentar derivar sus primeras obras a un público confiado o los han compadecido por el evidente declive de su talento. Cualquier cambio tiende a perturbar la desidia intelectual del lector medio y nada ha sido tan decisivo, por ejemplo, a la hora de privar a Stevenson del rango que le corresponde entre los novelistas ingleses, como ese deplorable hábito suyo de no concebir la historia de un muchacho con el mismo espíritu que una novela romántica o una historia satírica de detectives: ese hábito de no ceñirse a la ficción y, en lugar ello, probar con los viajes, la crítica y la poesía, y hacerlo todo tan bien que, obviamente, algo raro debe haber ahí. Los mismos críticos que ensalzan la versatilidad de los artistas del Renacimiento reprochan esa cualidad a sus contemporáneos; la impaciencia con la que tratan de mantener vigilado el territorio de cada novelista y confinarle de por vida al interior de sus límites, recuerda a la historia de aquel sacristán de una catedral inglesa que, al sorprender a un extraño arrodillado en el interior del sagrado lugar cuando no se estaba celebrando un servicio, le dio un golpecito en el hombro, amonestándole con indulgencia: «Lo siento, señor, pero no se admiten oraciones en este lugar a esta hora».

Este hábito del lector de querer que cada autor dé solo lo que ya ha dado antes ejerce la misma influencia sutil que cualquier otra creencia popular. Una de las tentaciones más insidiosas que tiene el joven artista es continuar haciendo lo que ya ha aprendido a hacer, porque sabe que será alabado por ello. Pero el mero hecho de que tanta gente quiera que escriba de una forma determinada debería llenarle de desconfianza hacia esa forma. No sería mala cosa para las letras que esa peligrosa atracción de la popularidad se encontrara más a menudo en el espíritu de aquel tendero de Nueva Inglaterra que, al darse cuenta de que había una gran demanda de cierto tipo de navajas, decidió no adquirirlas para la temporada siguiente porque, según dijo, seguro que venía demasiada gente a molestarle con ellas.

VIII

Goethe declaró que solo el Árbol de la Vida era verde, y todas las teorías eran grises; también se congratulaba de «no haber pensado nunca en el pensamiento». Pero si nunca pensó en el pensamiento, sí que pensó bastante en su técnica, y algunos de los axiomas que nos dejó al respecto han calado más hondo que los de ciertos filósofos declarados.

El arte de la ficción tal y como se practica ahora es muy reciente, y cualquier arte, en sus fases más tempranas, carece de una teoría elaborada por aquellos que se dedican a practicarlo. Pero tan pronto comienzan a tomar forma, sus practicantes, o al menos aquellos pocos que parecen pensar además de crear, empiezan por fuerza a hacerse preguntas. Algunos no tendrán la capacidad de Goethe para formular las respuestas, incluso para formularselas a sí mismos, pero estas respuestas podrán descubrirse con firmeza añadida en la construcción de su obra y en lo apropiado de su expresión. Otros escritores dan normas de manera consciente y, en su busca de nuevas formas y de efectos más complejos, caen incluso en la esclavitud de sus fascinantes teorías. Estos son los auténticos pioneros, los que nunca ven cumplido su objetivo, pero construyen edificios intelectuales para que viva en ellos la generación siguiente.

Henry James pertenecía a esta selecta minoría. Al ser cada vez más consciente de la arquitectura de la novela, y preocuparse cada vez más de ella, subordinó sin quererlo todo esto a

la complejidad de su diseño, siempre nuevo, de modo que sus últimas obras son magníficos proyectos para futuras obras maestras, más que creaciones reales. Puede parecer que admitir esto es reforzar el argumento que está contra el afán de teorizar sobre el propio arte, pero en cualquier generación hay pocos James y aún menos Goethes y, además, no suele ser peligroso instar a la humanidad a que siga un camino de perfección. En el caso de la mayoría de los novelistas, ese pensamiento que dedicaron a su arte, su ámbito y sus limitaciones, lejos de dejarlos estériles de talento los estimuló, proporcionándoles un mayor dominio de sus herramientas, y tal vez incluso templó su impaciencia por obtener el reconocimiento popular mostrándoles que la única recompensa que vale la pena es la calidad del trabajo realizado.

Las anteriores consideraciones sobre la escritura de ficción pueden parecer áridas y dogmáticas para algunos, innecesariamente complicadas para otros: puede haber, incluso, quien considere que en la persecución de una teoría inteligible sobre el trabajo se ha dejado de lado la cuestión principal. No cabe duda de que en todas estas objeciones hay algo de verdad y la seguiría habiendo aunque hubiéramos tratado el asunto de forma más profunda y adecuada. Parecería que, en el curso de esas pesquisas, la cuestión principal se nos sigue escapando. Es como una mariposa que intentamos atrapar con una red: una batida de alas y la encontraremos burlándose de nosotros desde lo alto del Árbol de la Vida.

Entonces, ¿toda búsqueda es en vano? ¿Es inútil tratar de encontrar un panorama claro del sentido y del método del propio arte? Desde luego que no. Si ningún arte puede restringirse a las reglas que de él se deducen, tampoco puede consumarse del todo a menos que aquellos que lo practican intenten tomarle la medida y razonar sus procesos. Es cierto que la cuestión principal siempre se nos escapa, porque es un ser huidizo, de alas brillantes, que anida en ese misterioso mundo de cuatro dimensiones que es el último santuario del artista y en cuyos umbrales deben detenerse, por fuerza, todas las pesquisas. Pero aunque ese mundo sea inaccesible, las creaciones que emanan de él revelan algunas de sus leyes y procesos.

Y aquí debemos abrir otro paréntesis para señalar, una vez más, que aunque este mundo que el artista construye en torno a sí en el acto de la creación nos alcanza y nos traslada, a través de su semblanza, a la vida que conocemos, en la conciencia del artista su esencia y su centro son bien distintos. Toda ficción innecesaria y toda crítica ineficaz olvidan este hecho. Para el artista su mundo es tan sólido y tan real como el mundo de la experiencia, incluso más aún, pero de una forma totalmente diferente. Es un mundo en el que él entra y sale sin sensación alguna de esfuerzo, pero siempre con una conciencia ininterrumpida del tránsito. En este mundo se engendran y nacen las criaturas de su imaginación, más vivas para él que su propia carne, pero en las que él nunca piensa como «vivas» en el sentido simplificador del lector. Si pierde de vista esta naturaleza dual de esos seres, que para él son imaginarios y para el lector reales, será esclavo de sus personajes en lugar de ser su amo. Y cuando digo esto no me refiero a que sean sus marionetas, colgando de unos hilos. Una vez proyectadas por su fantasía sus personajes serán seres reales que viven su propia vida, pero su mundo será el que su creador, conscientemente, les haya impuesto. Solo con esta objetividad del artista pueden los personajes sobrevivir como obras de arte. A mí nunca me ha conmovido la historia aquella de las lágrimas que derramó Dickens por la muerte de la pequeña Nell[15], quiero decir, que no me afectó si fueron lágrimas de verdad, lágrimas reales, y no destiladas de la leche del Paraíso. La labor del artista es hacer llorar, pero no llorar él; hacer reír, pero no reír; y, a menos que el llanto y la risa, y la carne y la sangre, sufran una transmutación y el artista las convierta en la sustancia con la que se hace el arte, ni son asunto suyo, ni tampoco

nuestro.

Aun así, afirmar esto no es decirlo todo, por mucho que esta parezca la última palabra. El novelista al que no se le ha abierto este mundo mágico ni siquiera ha tocado la frontera del arte mientras que, para quienes lo conocen la capacidad de expresarse puede parecer innata. Pero no es así. Las criaturas que habitan este mundo de cuatro dimensiones nacen tan indefensas como el animal humano. Y cada vez que el artista pasa del sueño a la consumación tiene que encontrar una fórmula y unas reglas que le permitan traspasar ese umbral.

4. PERSONAJE Y SITUACIÓN EN LA NOVELA

I

Las definiciones, aunque siempre complicadas e imprecisas, son herramientas indispensables para la crítica. Para empezar, se puede distinguir la novela de situación de la novela de personajes y costumbres diciendo que, en la primera, las personas que el autor ha imaginado casi siempre surgen de una visión de la situación y están condicionadas por ella de manera inevitable, independientemente del genio del creador. Sin embargo, en un formato más libre y más amplio que sería la novela de personajes y costumbres (o cualquiera de las dos), los personajes que el autor concibe nacen y, a partir de ahí, se las arreglan para ir trazando su propio destino. En cualquier caso, digamos que esta tosca clasificación puede servirnos en las páginas siguientes para marcar la diferencia entre ambas formas de presentar el tema, dado que la mayor parte de los temas se encaminan por sí solos hacia uno u otro lado, para ser tratados desde un punto de vista u otro.

No resulta sencillo encontrar, entre las grandes novelas escritas en inglés, ejemplos de novela de situación «pura», es decir, novelas en las que la situación es aquello por lo que se recuerda el libro. Tal vez *La letra escarlata* podría citarse como uno de los pocos casos obvios. En *Tess, la de los Uberville*, que es otro caso que me siento tentada a citar, el estudio del personaje está tan entrelazado con el drama que la historia -con todos sus defectos reconocidos- alcanza el nivel de esas novelas sublimes que escapan a la clasificación. Porque cierto es que, si recordamos la tragedia de Tess, a la propia Tess la recordamos de manera aún más vívida.

En la literatura europea hay varias obras conocidas que se incluyen enseguida en el grupo de «situación». Uno de los primeros en aparecer fue también el más famoso: *Las afinidades electivas* de Goethe, donde un drama enorme y terrible afecta a unos personajes a los que el creador no ha logrado del todo cortar las cuerdas que les convierten en marionetas. ¿Quién recuerda, en realidad, a esas criaturas vagamente trazadas, a las que el propio autor ha olvidado sacar de su limbo en un intento de madurar y pulimentar sus ingeniosas desgracias?

Sonata a Kreutzer de Tolstói es otro libro que sobrevive impulsado únicamente por la situación, sostenida esta, claro está, por un profundo análisis de una pasión universal. Nadie recuerda a los personajes de *Sonata a Kreutzer*, ni el aspecto que tenían, ni en qué tipo de casa vivían... Pero la raíz misma de los celos sobresale en este retrato del marido, personaje trazado vagamente y sin rasgo diferenciador alguno: un pelele que solo adquiere vida en función de su feroz pasión. Seguramente Balzac es el único que ha conseguido hacer de sus novelas de situación

-por ejemplo, *Cesar Birotteau* *El cura de Tours*- un estudio del personaje tan despiadado y penetrante que, tanto sus protagonistas como las dificultades que los acucian saltan a nuestra memoria en el momento en que se citan esos títulos. Pero esta fusión de categorías es la prerrogativa de unos pocos escogidos: aquellos que saben cómo escribir novelas de cualquier tipo y que deciden, en cada momento, la forma que mejor se acomoda al tema que tienen entre manos.

Las novelas que son predominantemente de personajes, y en las que la situación -desde el punto de vista dramático- se reduce al mínimo posible, son fáciles de encontrar. Jane Austen ha puesto las normas de este tipo, ha creado el ideal. De sus historias puede decirse que el lector olvida a veces lo que les sucede a los personajes porque evoca sin cesar sus flaquezas y excentricidades, su pequeño mundo de preocupaciones y placeres cotidianos. Son retratos que hablan, que le siguen a uno con los ojos con ese extraordinario realismo de que está dotado todo buen retrato, más que personas entregadas a pasiones desordenadas que las arrastran con su ímpetu a la maraña de una tragedia, como sucede con los personajes de Stendhal, Thackeray y Balzac. No es que los personajes de Jane Austen no describan esa órbita que tienen predestinada: evolucionan como lo hacen las personas de carne y hueso, pero de forma tan suave, tan silenciosa que seguir el desarrollo de su historia resulta una experiencia tan plena de calma como contemplar el paso de las estaciones. Al asumir sus limitaciones, que conoce tan bien como su principal poder, ha conseguido -de manera consciente o no- que estos personajillos no acaben inmersos en acciones que los superan y esto le ha llevado a optar por un marco discreto que le ha permitido redondear sus retratos de forma imperceptible, comparable a la forma en que el sol moldea un fruto. *Emma* es tal vez el ejemplo más perfecto que existe en la ficción inglesa de una novela cuyo protagonista delimita los acontecimientos de forma silenciosa pero irresistible, igual que un arroyo va mordisqueando sus orillas.

En esta categoría podríamos colocar junto a *Emma* a una obra maestra de muy diferente mano: *El egoísta*, de Meredith. En este libro -si bien por medios tan distintos del delicado procedimiento de la señorita Austen que le hacen a uno eludir la comparación-, el novelista, cuyas travesuras nos llevan a veces a olvidar su capacidad de introspección y a dejar aparte la mayor parte de sus agotadoras locuras, ofrece un estudio rico y profundo de un ser humano real. Pero no logra el éxito de Jane Austen. Su Willoughby Patterne es un tipo antes que un individuo, mientras que todos los personajes de *Emma* son ambas cosas a un tiempo y en grados que siempre están en perfecta proporción. Aun así, los dos libros son importantes logros en el ámbito de la creación de personajes, y hay que volver la vista hacia los principales novelistas europeos -de nuevo a Balzac (como siempre), a Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Turguéniev, Marcel Proust, quizás incluso al mejor Trollope ocasional- para encontrar un estudio tan elaborado y extenso.

Pero entre los novelistas continentales -con muy escasas excepciones- la delineación de un personaje se combina, de manera inseparable, con el estudio de las costumbres; esto sucede, por ejemplo, en las novelas de Tolstói, Balzac y Flaubert. Turguéniev, en *Rudin* nos ofrecía el caso, algo raro, de una novela tramada casi por completo sobre el retrato de un único personaje, de la misma manera que tenemos, en el extremo opuesto, el retrato de una familia y un grupo social en *El destino de la carne*, de Samuel Butler, uno de los mejores ejemplos de novela costumbrista que se pueden encontrar.

Estas sugerencias preliminares, si bien someras, pueden ser más útiles que las definiciones para ayudarnos a no perder de vista los distintos tipos de novela en los que, bien el personaje, bien la situación, equilibran la balanza.

II

La novela, en manos de escritores de habla inglesa, ha tendido siempre -a medida que ha ido aumentando su valor- a volverse hacia los retratos de personajes y costumbres, por mucho que haya mezclado esto con episodios dramáticos o que lo haya combinado en lo que se solía denominar, vagamente, «argumento». El argumento, en el sentido tradicional del término, constaba de una serie de acontecimientos que se encontraban unos con otros o, con menor frecuencia, de personajes, que también se encontraban de algún modo. Pero no dejaba de ser un marco impuesto de forma arbitraria y construido con bastante holgura, dentro del cual los personajes en cuestión tenían espacio suficiente para desarrollar su idiosincrasia y para ser ellos mismos, salvo en los momentos cruciales, en que se convertían en marionetas de la trama.

La verdadera novela de situación, que narra un asunto más compacto y, sobre todo, mucho más inevitable, no tomó forma -al menos en suelo inglés- hasta que el argumento, en ese sentido anticuado de espiral de sucesos, dio paso a un gran descubrimiento: el verdadero drama es el drama del alma. De hecho, la novela de situación nunca se ha aclimatado a los países angloparlantes, mientras que en Francia parece haber crecido de forma natural a partir de las novelas psicológicas de los siglos xvii y xviii, en las que el conflicto de personajes tendía desde el principio a simplificar el retrato de personajes y a convertir a los protagonistas en encarnaciones de una pasión determinada, y no de una persona determinada.

El novelista inglés ha estado casi siempre protegido de este peligro por un inagotable interés en la personalidad, y por su gusto de holgazanear por el camino. Puede decirse que las tramas de Scott, Thackeray, Dickens, George Eliot y sus sucesores son desmontables: se imponen de manera arbitraria en la novela de personajes que se estaba desarrollando despacio, pero con ritmo constante dentro de su apoyo no demasiado firme, y que se convirtieron, a medida que avanzó el siglo xix, en la forma más típica de la ficción inglesa.

La novela de situación es otra cosa. La situación, en lugar de venir impuesta desde fuera, es el núcleo de la historia, y su única razón de ser. Atrapa a los personajes con su garra de acero y los reduce con una llave de *jiu-jitsu* a la actitud que desea, de una forma tan implacable que solo el genio puede superar. En toda forma de novela se aprecia que los personajes centrales tienden a ser los menos reales. Esto se explica en parte por el hecho de que estos caracteres, supervivientes de los antiguos héroes y heroínas, cuyo cometido no era ser reales sino ser sublimes, siguen siendo -a veces sin que el autor sea consciente de ello- los portaestandartes de sus convicciones o la expresión de sus inclinaciones secretas. Pertenecen al autor, en el sentido de que tienden a hacer y a decir lo que él haría, o imagina que haría, en determinadas circunstancias, y al ser meras proyecciones de su propia personalidad carecen de la sustancia y del alivio que les están permitidos a los personajes secundarios, a los que el autor contempla objetivamente y con frialdad, con toda su debilidad humana y su falta de coherencia. Pero queda otra razón, que no se suele reconocer tan a menudo, para explicar la ausencia de realismo en los héroes y heroínas de novela, una razón especialmente aplicable a las principales figuras de la novela de situación: la historia trata de ellos, y los obliga a adquirir la forma que imponen los acontecimientos, mientras que los personajes secundarios, que se mueven a sus anchas por los intersticios de la historia, son libres y atienden sus asuntos de esa forma humana tan ilógica, continúan siendo reales a ojos del autor y los lectores.

Este hecho, ejemplificado en todas las novelas, se hace más vívido en la novela de situación,

donde los personajes tienden a convertirse en Laocoonte y mueren en la espiral despiadada de su peripecia. Este es el punto extremo de la diferencia entre la novela de situación y la de personajes y la causa de que habitualmente se las considere como métodos alternativos de ficción.

III

A ningún crítico sesudo que quiera huir de las fórmulas al uso para elaborar la reseña de un texto de ficción y llegar a una expresión más clara y profunda del sentido y las limitaciones que tiene el arte le gustará esa definición simplista de la novela de situación y de la novela de personajes (o de costumbres) que las considera necesariamente antitéticas y excluyentes. El crítico sesudo estará en lo cierto, y el novelista sesudo compartirá su punto de vista. ¿Qué sentido tiene establecer esas divisiones tan arbitrarias y colocar una forma como oponente de la otra cuando casi todas las grandes novelas están ahí, con toda su versatilidad y en toda su abundancia, para ofrecernos la gloriosa posibilidad de fundir los dos tipos de ficción en una sola obra maestra?

¿En qué categoría deberíamos meter, por ejemplo, a *Anna Karénina*? Indudablemente, en la de las novelas de personajes y costumbres. Y sin embargo, si catalogamos la historia por su agilidad y su vehemencia, ¿qué situación concibió Dumas hijo para su teatro «de situación» que fuera la mitad de dolorosa, o de dramática, que esa otra que Tolstói consigue mantener sorprendentemente a flote en toda la inmensa extensión de la escena social rusa? Y, de nuevo, tenemos *La feria de las vanidades*, una novela tan destacada, a un tiempo costumbrista y de personajes, en la que la «situación» que se crea entre Becky, Rawdon y Lord Steyne sobresale en unas páginas tan ricamente pobladas y actúa de catalizador del significado de estos personajes.

La respuesta es evidente: por encima de determinado nivel de capacidad creativa, los diferentes métodos y los puntos de vista que, aparentemente, entran en conflicto, se combinan en la visión integral del artista y las situaciones inherentes al tema que él ha planteado se desgajan, mostrándose en relieve contra un fondo lleno de figuras, pero sin perturbar la composición final.

Sin embargo, aunque todo esto es cierto, solo sucede en las obras de los grandes novelistas, esos que, como Matthew Arnold dijo de Shakespeare^[16], no esperan a que los cuestionemos, porque son libres. En ellos, la amplitud de miras se une a una capacidad equivalente de coordinación; pero lo más habitual es que el novelista carezca de visión creativa, de capacidad de coordinar y presentar su tema o, al menos, dentro de una misma obra, de dar el mismo peso al desarrollo de un personaje y al conflicto de la situación. Debido a la falta de ese equipamiento especial que le permitirá estar siempre por encima de las clasificaciones, la mayor parte de los novelistas han intentado que sus obras quedaran dentro de una de las dos categorías, la de situación o la de personajes, fortaleciendo así la teoría de los críticos superficiales de que la vida, en la ficción, debe presentarse en forma de conflicto o en forma de personaje.

La llamada novela de personajes, incluso en las manos menos capaces, no excluye la situación como conflicto dramático. Pero el novelista desarrolla su historia a través de una sucesión de episodios, todos ellos ilustrativos -de un modo u otro- de las costumbres o de los personajes que harán, al final, que surja la situación. El autor se deleita en el trayecto, no le asusta dar un rodeo y enriquece su escena con imágenes subordinadas, de la misma forma que el miniaturista medieval enmarca su figura principal con una orla de bellos adornos y delicadas estampas; la novela de

situación, sin embargo, es por definición una novela en la que el problema que hay que resolver, y que pertenece a una determinada conciencia humana, o el conflicto entre voluntades distintas, es el principal objetivo del novelista -por no decir el único- y todo lo que no esté encaminado a proporcionarle una iluminación directa es superfluo y debe descartarse. Esto no significa que en el segundo tipo de historia -en *Tess, la de los Uberville*, por ejemplo- estén prohibidos la peripecia y el toque de color o de carácter: el autor moderno de novelas de situación no parece dispuesto a volver a la escueta monocromía de *Adolphe* o de *La princesa de Clèves*, sino que utiliza cualquier pizca de color, cualquier elemento pintoresco que el tema admite; pero evita añadir un solo toque, por tentador que resulte decorar un poco, que no forme parte del dibujo.

Contrastando así los dos métodos, la novela de personajes y costumbres puede parecer superior en riqueza, en variedad y en juegos de luces y sombras. Esto no pretende demostrar que el efecto total que se logra con ella sea más potente que el que se logra con las otras, pero, hasta ahora, las novelas más grandes siempre han manejado bien la combinación de personajes y costumbres en lugar de limitarse a mostrar una situación sin más. La deducción es casi irresistible: cuanto menos se dé a la novela el tratamiento propio de la expresión teatral, más se acercará a su finalidad de forma de arte libre, apelando a sus rasgos imaginativos, más sutiles, y que el escenario no puede nunca satisfacer del todo.

Cuando el novelista ha sido poseído por una situación y ve a sus personajes precipitarse hacia su culmen, deberá hacer gala de una agudeza visual fuera de lo común y de una enorme firmeza en la mano a la hora de trazar sus rasgos y hacerles demorarse en su camino lo suficiente como para que el lector los reconozca como seres humanos. En la novela de situación pura resulta difícil creer que se haya superado este arte del que hace gala *La caja equivocada*, una obra en la que Stevenson lanza a un grupo de personas de carne y hueso, vivas y vívidas, al torrente clamoroso de una farsa donde todos los personajes conservan su realismo y su individualidad hasta el final. Las carcajadas que provoca el libro dejan al lector ciego ante la sutileza de los retratos de sus protagonistas pero, a excepción de los personajes de *Gil Blas* y de las memorables figuras de Chicot y Gorenflot en el ciclo de Dumas, con *La dama de Monsoreau* a la cabeza, resultará complicado encontrar en una historia de acción personajes tan vívidos y bien trazados como los que desfilan por esta gloriosa farsa.

Esa tendencia de la novela de situación a hacerse dueña de la imaginación del novelista e imponer su propio tempo a la historia solo puede contenerse con riqueza de recursos y con un temperamento sólido. El escritor debe tener el talento suficiente para abarcar, en el curso de una ley inalterable, lo inconsecuente de los deseos humanos, la ambición, la crueldad, la debilidad y lo sublime. Debe, por encima de todo, recordar a cada paso que su cometido no es preguntar en qué convertirá esa situación a sus personajes, sino cómo van a actuar sus personajes, siendo lo que son, en una situación así. Esta pregunta, que es el diapasón que le permitirá afinar la verdad, nunca es más necesaria que cuando se escribe uno de esos diálogos que sirven para marcar las escenas culminantes en la ficción. El momento en el que el novelista encuentra que sus personajes no hablan con la naturalidad que debieran, sino como lo dicta la situación, o que le están tendiendo una mano para que llegue cuanto antes a la conclusión de la historia, ese momento en el que los oye decir algo que solo la fuerza de su predicamento no hubiera bastado para poner en sus labios, entonces ha logrado el efecto que buscaba a costa de sacrificar el realismo, y verá cómo sus personajes se convierten en serrín en sus propias manos.

Algunos novelistas, conscientes del peligro y carentes de las habilidades necesarias para

encararlo, han tratado de dar la vuelta a la cuestión entreverando estos diálogos vitales con cháchara irrelevante, con la esperanza de lograr así un tono más realista. Pero esto supone caer en esa trampa que Balzac definía diciendo: «lo que es real en la naturaleza que no lo es en el arte». El objeto del diálogo es unir los cabos sueltos de pasión y emoción que corren por la historia; y el intento de trenzar estos hilos para lograr, como mucho, una charla desganada sobre el tiempo o sobre la bomba de agua de la aldea, lo único que demuestra es que el narrador no sabe cómo llevar a cabo la tarea ineludible de la selección. Todo el arte del novelista sale a escena cuando se le somete a estas pruebas. Sus personajes deben expresarse como lo harían en la realidad, y todo lo que no sea relevante para la historia deberá eliminarse. El secreto del éxito radica en su instinto de selección.

Estas dificultades no deben ser pretexto para condenar a la novela de situación como forma inferior de arte o, al menos, para tacharla de forma de arte que no vale la pena. Aunque no alcance el nivel de otras formas superiores, como la novela de personajes y costumbres, probablemente se trata solo de una cuestión de escala y, seguramente, también tiene su mérito, dado que es el vehículo natural de determinadas mentes creativas. Mientras haya novelistas cuya inventiva llega primero a la forma y luego a la sustancia de las historias que desean contar, la novela de situación tendrá una razón de ser. Pero es precisamente este tipo de mente el que necesita ser advertido de los peligros de la forma. Cuando el problema llega al novelista antes de que él vea a sus personajes inmersos en él, el novelista deberá ser lo más cuidadoso posible a la hora de abordarlo, y tenerlo en la cabeza hasta que salga por sí mismo y haga salir a esos personajes que, de forma natural, deben estar inmersos en esa situación concreta. El eterno problema del autor es el de concebir personajes a un tiempo típicos e individuales, universales y particulares y, al adoptar como vehículo la novela de situación, siempre corre el riesgo de alterar ese equilibrio perfecto de atributos, a menos que no se olvide de pensar primero en sus seres humanos y después, como resultado de lo que son, en el predicamento de esos seres.

IV

El predicamento -la situación- es algo que debe tenerse en mente si el novelista aborda su tarea de forma distinta y ve la historia como una situación que ilustra al personaje, en lugar de a la inversa.

Tampoco la novela de personajes y costumbres puede darse si no hay situación, es decir, sin algún tipo de clímax ocasionado por el encuentro de dos fuerzas antagónicas. El conflicto, el choque de fuerzas, está latente en todos los intentos de desgajar un fragmento de experiencia humana y trasponerlo en términos de arte, es decir, de obra terminada.

La única alternativa posible parece ser volver al «flujo de conciencia» -que es simplemente el «retazo de vida» de la década de 1880, pero con otra etiqueta-; sin embargo, ese método, que ya se ha expuesto, lleva dentro su propia condenación, porque todo intento de revestirlo de necesidad lleva implícita una selección, y la selección debe, a largo plazo, acabar en transposición: en la «estilización» del tema.

Vamos a asumir que predicamento tiene que haber, surgido en un alma o creado mediante el choque de fuerzas opuestas. Cuanto más grande es el lienzo de la novela -suponiendo que la capacidad del novelista esté a la altura de su tema- más grande será el rango del predicamento. En

la gran novela de costumbres en la que sobresalieron Balzac, Thackeray y Tolstói, el conflicto afecta no solo a los individuos, sino a los grupos sociales, y la dificultad del individuo suele ser el resultado, uno de los muchos resultados posibles, del conflicto social. En cierto sentido la situación es el núcleo de todas las historias, y está tan presente en las tranquilas páginas de *Eugenia Grandet* o de *El lirio en el valle* como en la tensa tragedia de *El regreso del nativo*, el choque épico de *Guerra y paz* o la confusión social de *La feria de las vanidades*.

Pero la principal ventaja del novelista a quien su tema se le presenta, en primer lugar, como un tema adecuado para una novela de personajes, individual o social, es que puede observar tranquilamente a sus personajes o a su grupo mientras estos atienden sus asuntos y dejar que su historia vaya tomando forma con lo que aquellos son, a través de sus idiosincrasias, sus humores y sus prejuicios, en lugar de poner ante ellos una situación antes de llegar a conocerlos, ya sea personalmente o de forma colectiva.

Queda claro que cada método de ficción tiene sus riesgos y que el estudio del personaje, llevado a sus extremos, puede asfixiar la acción necesaria para ilustrarlo. En la reacción inevitable contra el argumento arbitrario, los novelistas han huido a veces en la dirección opuesta -y han llegado demasiado lejos-, bien porque han se han quedado atrapados en el tedioso «flujo de conciencia» o porque -otro error frecuente- han dado una importancia excesiva a peripecias triviales en una historia centrada en vidas triviales. Nada de lo que recibe el toque del arte es trivial, pero para elevarlo a esta altura, la peripecia -insignificante en sí misma- debe ilustrar alguna ley general y poner en marcha el movimiento más profundo del alma. Si el novelista desea que su drama penda de un hilo, entonces que el hilo sea, al menos, de Lear.

Todo esto debe coexistir en la práctica de cualquier arte: personajes y costumbres, y todo clímax que surja de ellos, no puede -en el arte de la ficción- ser tratado de forma independiente sin que el tema salga perjudicado. Es una cuestión que queda en manos del genio del novelista: hay que combinar todos estos ingredientes en la proporción correcta y, entonces, tendremos *Emma* o *El egoísta*, si se va a dar prioridad al personaje; *Papá Goriot* o *Madame Bovary* si se van a mezclar los personajes y el drama, y *Guerra y paz*, *La feria de las vanidades* o *La educación sentimental* si se van a armonizar todos los puntos de vista y todos los métodos para obtener un cuadro enorme, donde los individuos, el grupo y su extracción social tienen, cada uno de ellos, una cuota perfectamente proporcionada de la composición.

Cuatro grandes paredes en la Nueva Jerusalén,
unidas a cada lado por el ángel...[17].

De acuerdo; pero la capacidad de cubrir estos espacios de la forma adecuada solo la tienen los más grandes artistas y solo una o dos veces en su carrera.

5. MARCEL PROUST

I

La complicación de hablar de Marcel Proust como corresponde ha aumentado con el número de volúmenes de *A la busca del tiempo perdido* y con el lapso de tiempo desde que se publicaron. Por otra parte, el ciclo sigue estando incompleto (aunque todos sabemos que su conclusión llegará) y el crítico que se aventure a ver una intención definida en las páginas, tan densas y ramificadas, ya publicadas, lo hará a sus propias expensas y apoyándose solo en la sensación de continuidad que desde el comienzo transmiten las grandes novelas, desde la intrincada y extravagante *Gil Blas* hasta la compacta y comedida *Emma*.

La muerte de Marcel Proust, aunque prematura, no se produjo hasta que él puso las últimas palabras a la última página de su vasto corpus narrativo. Las últimas palabras sí, pero por desgracia, no los últimos toques. La aparición de *La prisionera* confirma la noticia que circuló tras su muerte de que había tres volúmenes, entonces inéditos, que se habían quedado sin esas innumerables pinceladas enriquecedoras que dotaban al resto de su obra de su dorada madurez. Sin embargo, si estos capítulos finales escritos durante su enfermedad y ensombrecidos (como puede percibirse en *La prisionera*) por la debilidad física y el enorme sufrimiento mental, cumplen o no esa promesa de unidad a la que parecen tender todos los hilos de este elaborado tejido, los primeros volúmenes (por los que al final se medirá la grandeza del autor) dejan claro que él mismo sentía la necesidad de que hubiera esa unidad, y hubiera entregado a dicha empresa su genio inquieto si la enfermedad no hubiera destruido sus poderes. Probablemente, la crítica tendrá que basarse en esta inferencia. Y eso basta para justificar la forma en que tratamos el fragmento que tenemos ante nosotros como un todo en potencia.

Más serio para el crítico es el obstáculo que supone el enorme lapso de tiempo transcurrido desde que comenzó esta procesión sorprendente con *Por la parte de Swann*: a partir de aquel momento, la concepción del arte de la ficción -que había ido tomando forma durante el medio siglo anterior- se vio sacudida por una serie de experimentos, cada uno de ellos anunciado con excesiva premura como forma única y definitiva de escribir novelas. Según parece, los críticos que han dado estos sucesivos ultimátum han decidido después que las normas y el vocabulario de sus predecesores ya no tienen interés alguno, ni siquiera arqueológico; y este rechazo generalizado hacia los principios del pasado ha producido una enorme confusión de términos que dificulta mucho la comunicación y convierte las conclusiones en ambiguas.

Un resultado inesperado de este clamor contradictorio ha sido que Proust, que diez o doce años atrás era considerado por muchos un innovador casi ininteligible, vuelve a ocupar el puesto que le corresponde por derecho en la gran línea de la tradición clásica. De este modo, si el intento de formarse una opinión sobre su arte es ahora doblemente arduo, también puede considerarse doblemente interesante. Porque Proust, casi único en su clase, es un gran novelista para los partidarios de lo nuevo, pero puede vérselo ya con la lejanía suficiente como para que no queden dudas a este respecto: estuvo dotado de ese algo sustancial que en el mundo del arte tiene todo innovador.

Proust combinó su amplio conocimiento de las letras -que se extendía más allá de los límites habituales de la cultura francesa- con una visión propia y peculiar: de este modo resultaba excepcionalmente idóneo para dar el siguiente paso a favor de un arte que debía desarrollarse sin renegar de su pasado y sin desperdiciar la riqueza de la experiencia heredada. Es tanto la falta de cultura general como de visión original lo que hace que muchos de los novelistas jóvenes, europeos o estadounidenses, den excesiva importancia a las innovaciones nimias. La visión original nunca teme al uso de las formas aceptadas y solo una inteligencia cultivada escapa al peligro de considerar nuevo lo que puede ser un simple cambio superficial o un truco técnico olvidado que se recupera.

Cuanto más se lee a Proust, más se aprecia que su fortaleza es la fortaleza de la tradición. Todos sus efectos, los más novedosos y los más contenidos, se logran después de haber recorrido el camino de siempre: selección y diseño. En la construcción de estas composiciones tan amplias, relajadas y llenas de significado, no sobra nada, nada se deja al azar. Si al principio Proust parecía tan revolucionario fue por su estilo poco metódico, por su sintaxis llena de paréntesis y, sobre todo, por los cambios de énfasis que resultan de su escala de valores, extremadamente personal. Los puntos en los que Proust hace más hincapié suelen ser los temores más íntimos, los titubeos y contradicciones que los convencionalismos de la ficción han subordinado, hasta el momento, a verdades más generales y efectos más inmediatos. Proust se vuelca en ellos con atención infatigable. Ningún otro ha llevado tan lejos el análisis de los estados de semiinconsciencia mental, las oscuras asociaciones del pensamiento con las fluctuaciones gelatinosas del estado de ánimo. Y, a pesar de haber sido ese su ámbito de actuación, de haberlo cultivado en profundidad durante mucho tiempo, nunca se pierde en la jungla que recorre a tientas, provisto de su farol. Aunque llega a su objetivo dando un rodeo enorme, ese objetivo siempre sirve para mostrar la conducta consciente y resuelta de sus personajes. En este sentido debería encuadrarse sin duda entre aquellos a los que la jerga filosófica reciente ha etiquetado como «conductistas», porque creen que el estudio adecuado de la humanidad solo se hace a través del comportamiento del hombre, consciente y determinado por una finalidad y no por sus fuentes, oscuras e insondables. Proust es plenamente consciente de haber heredado dos grandes fórmulas: la de Racine en su psicología y la de Saint-Simon en su ilustración anecdótica y discursiva. Y, en ambos aspectos, es deliberadamente tradicional.

II

En las artes, las modas van y vienen y tiene escaso interés tratar de analizar el trabajo de un artista

cuando este no da la sensación de estar, de algún modo, por encima de ellas. No siempre resulta fácil decir, en el arte de los propios contemporáneos, qué es lo que produce esa sensación. Y tal vez la mejor forma de intentar encontrarlo sea aplicando una piedra de toque familiar.

Entre todo el flujo de juicios y teorías que han oscurecido los consejos sobre cómo escribir una novela, siempre parece destacar un hecho inamovible: la calidad que los grandes novelistas tienen en común, que es la de convertir a sus personajes en seres vivos. Al preguntarnos por qué esta cuestión es la más importante de todas nos adentraríamos en los oscuros laberintos de la estética, pero es un hecho que, en general, da pie al debate. No todas las demás gracias y virtudes combinadas parecen contener esa magia aséptica: la vivacidad, el virtuosismo, la abundancia de episodios, la habilidad para presentarlos... ¿Qué capacidad de supervivencia tienen todos ellos en comparación con la imagen de ese viejo chocho del Baron Hulot subiendo por su escalera a encontrarse con su amante, con Beatrix Esmond, que baja por la suya con sus medias bordadas en plata?

Jusserand, en su *Historia literaria del pueblo inglés*, dice de Shakespeare que era un *grand distributeur de vie*, «un gran repartidor de vida». Justo el mismo epíteto que le conviene a Proust. Su galería de personajes vivos es inmensa, casi escapa al cálculo y, por el momento, en esa muchedumbre siempre creciente, lo único que puede contarse son los fracasos. Por otro lado, la capacidad evocadora de Proust se extiende desde el fondo y desde la media distancia (donde una misteriosa ley de la óptica parece hacer relativamente fácil que el novelista anime a sus marionetas) hasta ese «frente central» en el que sus personajes principales, escrutados, explicados, reexplicados, maltratados, separados y reunidos de nuevo, resisten con toda su recia vitalidad esa manipulación nerviosa e incansable del autor y prosiguen despreocupados el camino que se les ha predestinado. El propio Swann, sujeto a un examen implacable, del que se nos informa sobre sus accesorios, sombreros, botas, guantes, gusto en la pintura, libros y mujeres con tan imparcial abundancia, nunca está más vivo que cuando, en esa terrible escena del quinto volumen, dice con toda calma a la Duquesa de Guermantes que no puede prometerle que irá a Italia, con ella y con el Duque, la próxima primavera, porque resulta que se está muriendo. Igualmente vívidas son la de la tía enferma a la luz pálida del crepúsculo en su habitación de provincias y la sirvienta, Françoise, que es su dama de compañía y que a la muerte de su señora se quedará sin duda como sirvienta de la familia: impresionante composición pictórica de todos los defectos y virtudes del servicio doméstico francés de la época. Y luego está la abuela del héroe, que llena las páginas de una vitalidad contenida y, al tiempo, chispeante, desde el momento en que la vemos la primera vez salir disparada para dar uno de sus paseos solitarios bajo la lluvia hasta ese otro día, ya muy lejos en la historia, en que al cuidado celoso y obstinado de Françoise, muere igual de solitaria. Está también el Marqués de Saint-Loup, impetuoso, egoísta y sentimental, con la ingenua veneración que siente por «lo último» en cultura, su esnobismo y su gusto por el mundo bohemio, su simplicidad y su buena educación; y la actriz judía, su amante, que le desprecia porque es «un hombre de mundo» y no uno de esos estetas charlatanes que componen su grupo; el gran, el abyecto, el abominable y magnífico señor de Charlus, y la Duquesa de Guermantes, tímida y desdeñosa, con su ingenio ágil y su corazón obtuso, su mundanería arrolladora y esa sincera creencia de que nada le aburre tanto como el mundo, pobre Duquesa, que domina todas las artes sociales pero se queda totalmente desconcertada ante el anuncio de Swann sobre su propia muerte cuando ella está subiendo a su carruaje y no encuentra nada en su código que la enseñe cómo comportarse con un amigo tan falto de tacto como para barbotar una noticia así en un momento

como ese... Sí, todos están vivos, y todos están llenos de significado, y cada vez que reaparecen (algunos de ellos, después de lapsos tan prolongados que desconciertan), toman su propio ritmo de modo tan certero como los músicos de una gran orquesta.

La sensación de que, a pesar de su aparente falta de método, Proust siempre sabe hacia dónde van sus personajes y cuáles de sus palabras, gestos y pensamientos vale la pena registrar, su capacidad para tejer el camino que deben seguir dentro de sus complicados entornos llena al lector desde el principio y le hace sentir esa seguridad que solo los grandes artistas inspiran. Algunas novelas que comienzan de forma pausada -con despreocupación, se podría decir- llevan ya en la primera página esa misma sensación de fatalidad que transmiten los primeros acordes de la *Quinta Sinfonía*. El destino llama a la puerta. El próximo toque puede tardar en llegar, pero el lector sabe que llegará, con la misma seguridad que el Iván Ilich de Tolstói sabía que ese dolorcillo intermitente y misterioso que solía desaparecer durante unos días iba a volver, cada vez con mayor frecuencia y de forma cada vez más insistente también, hasta acabar con él.

Hay muchos modos de transmitir esa sensación de pisada del destino, y nada muestra mejor la valía de la imaginación del novelista que los incidentes que él escoge para iluminar el curso de los acontecimientos y las maquinaciones internas de las almas de sus personajes: como cuando Imogen se dispone a ir al encuentro de su amado Póstumo en Milford Haven, pregunta a su sirviente Pisanio (que tiene órdenes del celoso Póstumo de matarla por el camino): «¿Cómo podremos recorrer veintenas de millas de una hora a otra?», a lo que el hombre, angustiado, responde «Una veintena entre uno y otro sol es una etapa bastante fuerte para vos, señora, e incluso demasiado fuerte»; ella exclama: «Verdaderamente, quien se decidiera a realizarla no podría marchar más despacio, amigo»[18]; o cuando Gretchen, al abrir su cándida alma a Fausto, le cuenta cómo ha cuidado a su hermanita desde que nació: «Mi madre estaba tan enferma... y yo crié a la pobrecilla con leche y agua... tenía la cuna al lado de mi cama, apenas se movía ya me despertaba yo. Tenía que alimentarla, y meterla en la cama conmigo, dar largos paseos con ella en brazos toda la noche y levantarme pronto a la mañana siguiente para ir a lavar; pero la quería tanto que estaba feliz de hacerlo»[19]; cuando ese toque ágil de la genialidad proyecta unos rayos como estos sobre el camino que se abre ante nosotros, nos sentimos impulsados a exclamar: nada de esto se apoya en la mera situación; todo el arte del novelista está en esa forma suya especial de llevar una coyuntura determinada a los dominios de la imaginación.

Proust tenía una mano increíblemente firme para tocar a sus personajes con este rayo profético. Encuentra en todo momento la palabra justa y el gesto significativo, como cuando en ese inigualable primer capítulo («Combray») de *Por la parte de Swann* retrata el suspense del muchacho solitario (el narrador) a quien le han mandado a la cama a toda prisa -sin beso de buenas noches- porque viene a cenar el señor Swann y él convence a la renuente Françoise para que entregue a su madre una notita en la que él le implora que suba a verle «para una cosa muy grave». Hasta aquí, el episodio es uno de tantos en los que el novelista moderno -sobre todo después de *Sinister Street*- analiza las tragedias inarticuladas de la niñez. Pero para Proust un episodio así, además de su propio significado, tiene un enorme valor iluminativo.

«De la angustia que acababa de sentir», continúa, «pensaba yo que Swann se habría reído mucho si hubiera leído mi carta y adivinado su intención» (que era, naturalmente, conseguir que su madre le diera el beso de buenas noches); «pero, sin embargo, como más tarde he sabido, una angustia semejante atormentó largos años de su vida y su persona, y acaso nadie hubiera podido comprenderme mejor; a él, esa angustia que se tiene sintiendo al ser amado en un lugar de placer

[*lieu de plaisir*] donde nosotros no estamos, donde no podemos reunirnos con él, fue el amor el que se la hizo conocer, el amor, al que en cierto modo está predestinada, por el que será acaparada, especializada;» y entonces, cuando el niño ha convencido a Françoise de que entregue la misiva a su madre y la madre (que está atendiendo a su invitado) no viene -aunque responderá, en tono cortante, «No hay respuesta»- continúa el narrador: «¡Ay!, Swann lo sabía por experiencia, las buenas intenciones de un tercero no tienen poder alguno sobre una mujer que se irrita al sentirse perseguida hasta una fiesta por alguien al que no ama». Y de pronto, con un solo toque, en las primeras páginas de ese capítulo inicial en el que las memorias adormecidas del pequeño reconstruyen la visita de un viejo amigo a casa de sus padres, una luz ilumina el tema central del libro: la pasión incurable y desesperanzada de un hombre sensible por una mujer estúpida e ignorante. Las pisadas del destino resuenan en ese jardín gris de provincias. Ha dado un toque en el hombro a ese hombre mundano y ocioso y, en un instante, mediante la más natural de las transiciones, el apacible retrato de familia encuentra su lugar en el impecable diseño del libro.

En las páginas de Proust abundan los flashes de expectación de este estilo: cualquiera de ellos hubiera constituido una fortuna para cualquier novelista menor. Pero su peculiar visión dual le capacitaba para perderse en cada uno de los episodios como si estos se fueran desenrollando ante sus ojos -como sucede en esta deliciosa escena de la visita de Swann a sus amigos, que describe con tal despreocupación- sin soltar de la mano los principales hilos de la trama, de manera que nunca se le escapa ni el más insignificante incidente que pueda contribuir a ese diseño. Este grado de saturación solo puede conseguirse mediante un proceso comparable a la lenta maduración de los frutos en la naturaleza. Decía Tyndall de las grandes mentes especulativas: «Hay en el intelecto humano una capacidad de expansión -podría llamarlo incluso capacidad de creación- que sale a escena con solo dar unas cuantas vueltas a los hechos»^[20]; y podía haber añadido que este «dar unas cuantas vueltas a los hechos» es uno de los rasgos diferenciadores de la genialidad y que probablemente es el enfoque más aproximado que se puede dar a la definición de genio.

Nada está más lejos de esa ingenuidad mecánica que supone componer una trama que esta facultad de penetrar en el tema escogido y sacar a la luz sus propiedades inherentes. Tampoco prisa alguna, ni miedo de que el lector pierda de vista el énfasis de la narración, afectarán jamás a ese devenir pausado de la narrativa de Proust, ni le hará dotar de un relieve artificial a los pasajes concebidos para servir como indicadores. Un brillo tenue aquí y allí, en la corteza de uno de los árboles del bosque, bastará para indicar el camino. Y aquel explorador que no tenga un conocimiento de la madera suficiente como para descubrir estas señales, será mejor que se aparte de la aventura.

III

Uno de los rasgos distintivos del genio de Proust fue que era capaz de combinar su enorme haz de visión con un toque exquisito y delicado y una entregada pasión por los detalles. Muchas de sus páginas recuerdan los manuscritos medievales, donde la fantasía desbordada del copista ha enmarcado algún fragmento de una epístola o del evangelio con episodios extraídos de la vida en las ciudades y en el campo, o a las extravagancias paganas del bestiario. Jane Austen nunca superó en concisión e ironía a ninguna de las conversaciones entre las tías solteras de Marcel, ni

la descripción de Madame de Cambremer o de Madame de Franquetot escuchando música. Y tenemos que volver la vista a «Cranford», de nuevo, donde el estudio microscópico de la vida de provincias es el de la tía postrada en cama, Madame Octave, que siempre va a levantarse al día siguiente, pero siempre se queda ahí echada junto a su botella de Vichy y «su libro de misa encuadernado en terciopelo morado, y del que, en su prisa, se le caían estampas de esas bordadas» («Combray») y escuchando el relato que le hace Françoise de lo que sucede en la calle, donde ve a Madame Goupil, en los momentos previos a una tormenta, caminando «sin paraguas y con el vestido de seda que se había encargado en Châteaudun».

Pero de la misma manera que Proust sumerge al lector en las delicias de una cama de plumas en una ciudad pequeña, le arranca de ahí con sus garras de águila y le lleva sobrevolando los más oscuros abismos de la pasión y la intriga, mostrándole con el suplicio lento del amor que Swann siente por Odette y el de Saint-Loup por Rachel, y lo más profundo y oculto de la angustia moral. O bien compone el frívolo ir y venir de las dos grandes señoras Guermantes, la Duquesa y la Princesa, sobre el escenario más grandioso que se haya visto desde Balzac y con la más variopinta comedia humana. Esta multitud cambiante, pero que nunca induce a confusión, se compone de algunos de los más notables tipos de una sociedad que aún conserva su marco aristocrático: la antigua nobleza de los Faubourg, con sus satélites; los judíos ricos y cultivados (como Swann y Bloch), los pintores célebres, y todo tipo de novelistas, actrices, diplomáticos, abogados, doctores, académicos, hombres de mundo proclives al vicio, Grand-Duchesses *déclassées*, vulgares intrigantes, grandes damas algo desaliñadas, y tantas otras figuras que componen la más variada, curiosa e inquieta de las sociedades modernas.

Sin esfuerzo aparente, Proust reúne con su arte a esta población para retirarse después, con toda serenidad, a dar los últimos toques a sus descripciones de los espinos de Combray o al encantador episodio de la primera visita de Marcel a Rachel, en el que el joven camina de un lado a otro, bajo los perales en flor, mientras Saint-Loup va a recoger a su amante. Cualquier lector enamorado del arte se solazará con la forma en que Proust mantiene el equilibrio entre estos dos modos tan diversos: el abierto y el minucioso. Es probable que su talento como novelista -su capacidad de presentación combinada con el dominio de sus instrumentos- no haya sido nunca superado.

Pero por fascinante que resulte para un profesional detenerse en este impresionante virtuosismo, el amante de Proust aflora enseguida y nos hace sentir que su rasgo más raro está más allá de esto, y por encima de ello: se encuentra en la capacidad de revelar, con una simple alusión, una palabra, una imagen, esa profundidad del alma que sobrepasa lo que el propio alma alcanza a adivinar. El hombre que puede escribir, sobre la muerte de la abuela de Marcel, «Algunas horas más tarde, Francisca pudo, por última vez y sin hacerlos sufrir, peinar aquellos hermosos cabellos que empezaban solamente a encanecer y que hasta aquí habían parecido más jóvenes que ella. Pero ahora, por el contrario, eran lo único que imponía la corona de la vejez sobre el rostro nuevamente joven de que habían desaparecido las arrugas, las contracciones, los toques de embarbecimiento, los relajamientos que, desde hacía tantos años, le había añadido el sufrir. Como en el lejano tiempo en que sus padres le habían escogido esposo, tenía las facciones delicadamente trazadas por la pureza y la sumisión, y las mejillas brillantes de una casta esperanza, de un ensueño de felicidad, de una jovialidad inocente, inclusive, que los años habían destruido poco a poco. La vida, al retirarse, acababa de arrastrar consigo las desilusiones del vivir. Una sonrisa parecía posada en los labios de mi abuela. En aquel lecho fúnebre, la muerte,

como el escultor medieval, la había tendido bajo la apariencia de una doncella» («Germantes»). El hombre que es capaz de encontrar las palabras con las que expresar la emoción inexpresable con la que uno emerge de súbito, en un paisaje en apariencia desconocido, en medio de una escena que su alma conocía de antiguo (como ese misterioso grupo de árboles que encuentra Marcel en el transcurso de un paseo con Madame de Villeparisis); el hombre que puede tocar con una mano tan firme y compasiva los misterios del amor y de la muerte, ese hombre merece, en esos momentos, ser comparado con Tolstói cuando describe la muerte del príncipe Andréi, o con Shakespeare cuando pone en boca de Lear las palabras «¡Por favor, desabrochadme este botón!»[21].

IV

Hasta aquí, lo único que he hecho ha sido alabar.

Al escribir sobre un gran artista de la creación, sobre todo si su obra ya ha terminado, siempre es mejor dedicar un rato a solazarse en la belleza que rastrear las imperfecciones. Cuando las cualidades superan a los defectos estos últimos pierden gran parte de su importancia, incluso cuando -como en el caso de Proust- son defectos de la sensibilidad moral que sirven de diapason para el arte del novelista.

Resulta vano negar, o tratar de explicar, este defecto en concreto -deberíamos decir, mejor, deficiencia- de la obra de Proust. No hay duda de que en sus libros existen ángulos muertos, igual que en los de Balzac, Stendhal o Flaubert. Pero los ángulos muertos de Proust son especialmente desconcertantes, porque son intermitentes. No se puede despachar el asunto diciendo que toda la categoría de emociones humanas le resulta invisible, porque en determinados momentos su visión alcanza la máxima agudeza justo en ese punto que, poco antes, fue un ángulo muerto.

Un conocido crítico inglés confundió las escenas en las que a Proust le abandona su sentido de lo moral con aquellas (bastante más numerosas) en las que retrata deliberadamente los aspectos más viles del género humano, y sugirió que el lector timorato puede encontrar el más puro gozo en la lectura profunda de *A la busca del tiempo perdido* con solo aplicar el sencillo recurso de «dejar de lado» al señor de Charlus -como si uno pudiera proponerse olvidar a Falstaff de las obras en la que aparece-. En realidad, sería tan complicado prescindir de Charlus con un «No os conozco» como prescindir de Falstaff, e igual de innecesario. Un novelista no merma el valor de su trabajo atreviéndose a dibujar con todo detalle a un personaje corrupto o malvado, como Yago, Lord Steyne, Philippe Bridau o Valérie Marneffe[22]: al contrario, lo incrementa. Solo cuando la crueldad y la vileza se le escapan, cuando no logra ver la negrura de la sombra que proyectan -con lo que, de forma inconsciente, aplanan al personaje- se resiente el retrato. Y esto lo hizo Proust con demasiada frecuencia, pero nunca al dibujar al señor de Charlus, cuya ignominia estuvo siempre tan presente para él como la de Yago o Gonerila para su creador.

Hay una página deplorable en la que héroe y narrador, con cuya hipersensibilidad nos han deleitado cientos de pasajes exquisitos, describe con complacencia cómo se ha escondido, a propósito, para espiar una escena nada edificante. Este episodio -como algunos otros, marcados por el mismo lapso abrupto de sensibilidad- podría «dejarse de lado» dado que, en esos momentos, los personajes de Proust pierden su verisimilitud y comienzan a vacilar en la representación de su papel, como un buen actor que trata, en vano, de dar vida a una obra

mediocre. En toda su obra hay páginas que tiemblan literalmente de emoción; pero siempre que la sensibilidad moral falla, ese temblor, esa vibración, cesan. Cuando no es consciente de la mezquindad de un acto cometido por uno de sus personajes, el personaje pierde gran parte de su realismo y el autor, invirtiendo el gesto de Pígmalión, convierte a un ser vivo en piedra.

Pero ¿cuáles son los fragmentos que en un libro de innumerables páginas laten con apasionada compasión y lo miran a uno con ojos humanos? El mismo hombre que ofende así en un momento, en el momento siguiente nos conmueve en una escena como esa en la que el héroe, al oír hablar por vez primera a su abuela por teléfono, es invadido por pensamientos sobre la muerte y la separación, pensamientos que ha invocado el sonido alterado de una voz familiar; o esa otra en la que Saint-Loup llega a París a pasar el día y su adorada madre se muestra, primero, exultante porque él va a pasar la tarde con ella, para luego darse cuenta con amargura de que no va a ser así y acabar temiéndose que, a menos que muestre su decepción, tendrá que renunciar a ese pequeño placer egoísta. Y casi siempre, en ese momento en que el lector piensa «Ay, si al menos no me decepcionara *ahora...*» es cuando inunda una escena insignificante con la magia de una poesía inagotable, de tal modo que uno podría gritar, como Sigmund cuando el vendaval abre la puerta de la cabaña: «Nadie se ha ido... Alguien ha llegado. Es la primavera.»

Benjamin Crémieux, cuyo artículo[23] sobre Proust es el estudio más sesudo que se ha publicado hasta ahora, ha topado con el obstáculo de la falta de sensibilidad de Proust y ha intentado, aunque sin éxito, salvarlo. De acuerdo con este crítico, la sátira de Proust nunca «se basa en un ideal moral», sino que es un simple «complemento a su análisis psicológico. La única ocasión», continúa Crémieux, «en que Proust habla, de manera accidental, sobre el ideal moral, es en la descripción de la muerte de Bergotte». Cita entonces este hermoso pasaje: «Lo que puede decirse es que en nuestra vida ocurre todo como si entráramos en ella con la carga de obligaciones contraídas en una vida anterior; en nuestras condiciones de vida en esta tierra no hay ninguna razón para que nos creamos obligados a hacer el bien, a ser delicados [*éter délicats*], incluso a ser corteses, ni para que el artista [ateo] se crea obligado a volver a empezar veinte veces un pasaje para suscitar una admiración que importará poco a su cuerpo comido por los gusanos. (...) Todas estas obligaciones que no tienen su sanción en la vida presente parecen pertenecer a otro mundo, a un mundo fundado en la bondad, en el escrúpulo, en el sacrificio, a un mundo por completo diferente de este y del que salimos para nacer en esta tierra, antes quizá de retornar a vivir bajo el imperio de esas leyes desconocidas a las que hemos obedecido porque llevábamos su enseñanza en nosotros, sin saber quién las había dictado, esas leyes a las que nos acerca todo trabajo profundo de la inteligencia y que solo son invisibles -¡y ni siquiera!- para los tontos» («La prisionera»).

Resulta difícil contemplar cómo una profesión de fe tan deliberada en un ideal moral puede despacharse llamándolo «accidental». El pasaje citado podría más bien ser la clave para la actitud de Proust, para su debilidad tanto como para su fortaleza. Porque se puede apreciar que, entre las misteriosas «obligaciones» que nos traemos de un mundo «completamente distinto», él omite una: esa estoica cualidad, tan antigua, que es el valor. Esa cualidad, moral o física, que él no parece haber reconocido nunca como una de las principales motivaciones de la actuación humana. Podía concebir al ser humano como bueno, compasivo, capaz de sacrificarse, como si estuviera guiado por los más delicados escrúpulos morales; pero nunca, en apariencia, como alguien valiente, ya fuera por instinto o como resultado de un esfuerzo consciente.

El miedo gobernaba su mundo moral: el miedo a la muerte, el miedo al amor, el miedo a la

responsabilidad, el miedo a la enfermedad, el miedo a las corrientes, el miedo al miedo. El miedo trazaba el horizonte inexorable de su universo y delimitaba de plano su temperamento artístico.

Al decir esto tocamos ese estrecho margen que hay entre el genio del hombre y sus discapacidades físicas y, en este punto, la crítica debe optar por replegarse o por extenderse solo en la admiración reverente de la gran obra creada y la amplitud de registros cubiertos y no hablar de las limitaciones, del conflicto con las discapacidades.

Como dijo Nietzsche, «Lo que vale la pena se consigue a pesar de todo». Podría ser el epitafio de Proust.

EL VICIO DE LEER

Eso que llaman «difusión del conocimiento» que habitualmente se incluye, junto con la máquina de vapor y el sufragio universal, en la categoría de logros de la modernidad, ha traído consigo la existencia de un nuevo vicio: el vicio de leer.

Ningún vicio es tan difícil de erradicar como los que se suelen considerar virtudes. Entre ellos, el vicio de leer es uno de los más destacados. Que leer basura es un vicio es algo generalmente aceptado; pero leer per se -el hábito de leer-, nuevo como es, está ya a la altura de virtudes tan arraigadas como ser ahorrador o sobrio, levantarse temprano o hacer ejercicio regularmente. Hay, desde luego, algo especialmente agresivo en el virtuosismo de ese lector con sentido de la obligación. Este será objeto de reverencia, como cumplidor de un consejo que lo llevará a la perfección, por parte de aquellos que se atienen al humilde camino del precepto. «Ojalá hubiera yo mantenido mi ritmo de lecturas como ha hecho usted», declara el novicio iletrado ante este adepto de lo excelso; y el lector, habituado a los inciensos de un aplauso exento de crítica, contempla su ocupación, con toda naturalidad, como un logro intelectual digno de tener en cuenta.

La lectura, cuando se ejerce de manera deliberada -lo que podría llamarse «lectura volitiva»-, es lo que la erudición a la cultura. La lectura real es un acto reflejo. El lector nato lee de manera inconsciente, igual que respira. Y, si se lleva la analogía un grado más allá, leer no es mayor virtud que respirar. Se considera meritorio en la misma proporción en que se prueba no rentable. ¿Qué es leer? En un análisis definitivo, no es más que un intercambio de pensamientos entre escritor y lector. Si el libro entra en la mente del lector tal y como salió de la mente del autor, sin ninguno de los añadidos ni las modificaciones que inevitablemente se producen con el contacto de un nuevo cuerpo de pensamiento, entonces ¿qué finalidad tiene su lectura? En estos casos, desde luego, la culpa no siempre es del lector. Algunos libros son siempre iguales, incapaces de modificar nada, ni de ser modificados. Pero estos no pueden considerarse factores de la literatura. El valor de los libros está en proporción con lo que podría llamarse su «plasticidad», es decir, su cualidad de serlo todo para todos los hombres, de ser moldeados de maneras diferentes por el impacto de nuevas formas de pensamiento. Cuando, por uno u otro motivo, no existe esta reciprocidad de adaptación, es que no ha existido un verdadero intercambio entre el libro y el lector. En este sentido, puede decirse que en literatura no hay una norma abstracta de valores: los libros más grandes jamás escritos tienen, para cada lector, el valor que cada uno pueda sacar de ellos. Los mejores libros son aquellos de los que los mejores lectores han sido capaces de extraer la mayor cantidad de opiniones de la más alta calidad. Aunque, en general, es precisamente de estos libros de los que el mal lector saca el menor provecho.

Ser un mal lector podría entonces considerarse una desgracia, pero desde luego no es un defecto. ¿Por qué tenemos todos que ser lectores? No se espera de nosotros que seamos, todos, músicos. Pero lectores, sí. Y aquellos que no pueden leer de manera creativa lo hacen de forma mecánica, como si un hombre que no tiene aptitudes para el violín tuviera que conformarse con darle al manubrio del organillo, que vendría a ser el talento equivalente. Debe entenderse desde el principio que, en la cuestión de la lectura, los verdaderos infractores no son los que se obligan a ceñirse a lo que se reconoce como basura. El devorador confeso de ficción superficial no constituye una gran amenaza. El que se deleita con «la novela del momento» no contribuye seriamente a impedir el desarrollo de la literatura. La misma disposición mental que discierne, por las particiones naturales del melón, que este está destinado a degustarse *en famille*, podría considerar que determinados libros -los libros «de máquina» o los que se obtienen con solo tocar un botón, esos que no requieren más esfuerzo que pasar la página y usar el propio ojo- son libros concebidos para el consumo de un lector mecánico. La Providencia ofrece un suministro infalible de autores cuya misión es por tanto proteger a la literatura de los estragos de los simples, y solo cuando estos se apartan de los pastos que les han sido asignados podrá el lector mecánico convertirse en un peligro para las Letras. La idea de que leer es una cualidad moral ha conducido tristemente a muchas personas aplicadas a renunciar a un coqueteo inofensivo con la literatura trivial e ir en pos de una relación más exigente. Hay quien hace de la lectura una regla. La «plataforma» de los más ambiciosos implica en realidad la resolución de leer todo lo que se ha escrito. El deseo de mantenerse al tanto es, en apariencia, el incentivo más fuerte para esta clase de lector que parece pensar que la literatura es un tranvía al que solo se puede subir uno corriendo. Entre tanto, puede encontrarse a más de un lector nato holgando sin rubor entre tazas de té, en calesas y coches de caballos, sin tener conciencia de los nuevos medios de locomoción.

Es entonces cuando el lector mecánico, pertrechado por esta elevada concepción de su deber, invade el dominio de las Letras -y discute, critica, condena o, peor aún, elogia-, cuando el vicio de leer se convierte en una amenaza para la literatura. Incluso así, podría parecer de dudoso gusto lamentar cualquier intrusión impulsada por tan respetables motivos, a no ser que la incorregible autosuficiencia del lector mecánico le convierta en objeto indiscutible del ataque. El hombre que gira el manubrio del organillo no podrá resistir una comparación con Paderewski, pero el lector mecánico nunca duda de su competencia intelectual. Y así como la gracia otorga fe, del mismo modo se supone que el afán de superación mejora la sesera.

Leer no es una virtud, desde luego. Pero leer bien es un arte, un arte que solo el lector nato puede adquirir. El don de la lectura no es una excepción a la regla según la cual todos los dones naturales necesitan cultivarse con la práctica y la disciplina; pero a menos que exista una aptitud innata, de nada servirá el entrenamiento. Es ilusión vana del lector mecánico pensar que la intención puede ocupar el lugar de la aptitud.

Tanto es así que hay ciertos signos genéricos en virtud de los cuales el lector nato detecta a su copia, independientemente de la apariencia que aquella pretenda asumir. Entre estas peculiaridades está el hábito de mirar la lectura con objetividad. El lector mecánico, como siempre lee de forma consciente, sabe exactamente cuánto lee, y nos lo dirá con el orgullo del ama de llaves cumplidora que ha calculado con un margen de error de media onza los alimentos que se consumen a diario en su casa. E igual que el ama de llaves es capaz de ir al mercado cada día, a determinada hora, el lector mecánico suele tener un momento fijo para aprovisionar su almacén intelectual; y no es infrecuente que lea tantas horas al día. La afirmación que aparece en uno de los

diarios de juventud de Hamerton -«Comienzo ahora un curso de lectura poética que se inicia con cincuenta horas de Chaucer. Como le he dedicado ya una hora y media la pasada noche, me quedan exactamente cuarenta y ocho horas y media»[24]- es un buen ejemplo de este tipo de lectura. Continúa diciendo que él, que dedica un tiempo fijo a la lectura, a veces «no tiene tiempo para leer»; una situación desconocida para el lector nato, cuya lectura constituye una corriente subterránea que fluye sin descanso, junto al resto de sus ocupaciones.

El lector mecánico es esclavo de su marcapáginas: si pierde su posición, siente la fastidiosa necesidad de volver al comienzo; y se cuenta la historia de uno de estos lectores, a quien un familiar displicente le mantuvo durante un año involucrado con *El fuego y la espada en Sudán* con la insensible estratagema de cambiarle de sitio el marcador todas las noches. El lector nato es su propio marcapáginas. Recuerda instintivamente en qué momento de la trama dejó el libro y las páginas se abren solas en el punto que busca. Hay que decir, en descargo del lector mecánico, que desempeña su tarea con escrupulosa uniformidad: una de sus normas es no saltarse una sola palabra, con lo que siempre puede aplicársele la afirmación triunfante del doctor Johnson, aquel inmortal: «¿Lee usted los libros *de cabo a rabo*?». Este principio inexorable se basa, no hay duda, en el hecho de que el lector mecánico es incapaz de discernir, de manera intuitiva, si vale la pena leer un libro o no. De hecho, no es capaz de formarse una opinión respecto a un libro si no ha leído hasta la última línea; ni puede dar razones pertinentes para dicha opinión, una vez formada. Al contemplar los libros desde el exterior y no tener ningún punto de contacto con la mente del autor, no hará concesión alguna ni al temperamento ni al entorno, a ese proceso de transposición y selección que convierte el libro más impersonal en el resultado de unas condiciones únicas.

Es obvio que el lector mecánico, al considerar cada libro de manera independiente, como una entidad suspendida en lo inane, debe perderse todos los caminos paralelos y todos los cruces que se contienen en su interior. Es como un turista que va de un monumento a otro, sin prestar atención a nada que no esté en la guía Baedeker. De los goces del vagabundeo intelectual, de ese lanzarse de improviso a la captura de una alusión fugaz, sugerida en ocasiones por la deriva de una frase o simplemente por el aspecto de una palabra, el lector mecánico hace gala de una serena inconsciencia. Para él, el asunto es el libro: la idea de utilizarlo como clave de armonías no premeditadas, como puerta hacia algún *paysage choisi* del espíritu, está más allá de su capacidad.

El lector mecánico considera que su obligación es leer todos los libros de los que se habla; una obligación que resultará menos onerosa por el hecho de que puede juzgar de antemano, por las dimensiones materiales de cada libro, cuánto espacio le ocupará en su cabeza: no hay necesidad de dejar sitio para la expansión. Para el lector mecánico, los libros ya leídos no son plantas que echan raíces y a las que les crecen ramas que se entrelazan: son más bien fósiles que se etiquetan y se dejan en los cajones del gabinete de un geólogo. Más aún, son prisioneros condenados a un confinamiento solitario de por vida. En una mente que funciona así, los libros nunca hablan unos con otros.

El recorrido del lector mecánico se guía por la *vox populi*. Él se lanza de cabeza al libro del que se habla, y la importancia que lo confiera será proporcional al número de ediciones agotadas antes de su publicación, ya que no tiene ninguna herramienta para distinguir entre las diversas clases de libros de que se habla, ni entre las voces que hablan de ellos.

Es parte de la obligación del lector mecánico emitir un juicio sobre cada uno de los libros que lee y, en ocasiones, se ve incluso impulsado a desviarse repentinamente del cumplimiento consciente de esa tarea. Está en su naturaleza desconfiar de todos los libros que no entiende, y no

apreciarlos. «No puedo leer, así que deseo que todos los libros ardan[25]». En lo más hondo de su corazón, el lector mecánico se hace eco a veces de este deseo de la Envidia del *Doctor Faustus*. Pero, como el gusto por la lectura forma parte de esa obligación suya, se ve forzado a reprimir su impulso bibliocida e intentarlo, cuando el linchamiento hubiera sido una opción mucho más sencilla.

Es natural que el lector que considera la lectura como una obligación moral confunda los juicios morales con juicios intelectuales. He aquí un libro del que todo el mundo habla: el número de ediciones es una prueba incuestionable de su mérito. Pero el lector mecánico es críptico, y se refugia en la desaprobación. Admite, naturalmente, su brillantez, pero resulta que uno de los personajes «no es agradable». Así que el libro no le gusta; le sorprende que alguien se haya tomado la molestia de leerlo. Tras algunos experimentos, el lector mecánico advierte el poder de la desaprobación como arma crítica, que se convierte enseguida en su principal defensa contra la irritante exigencia de admirar aquello que no puede entender. Algunas veces su desaprobación queda atemperada por las concesiones filosóficas a la laxitud humana, como en el caso de la dama que no podía aceptar las novelas de Balzac pero estaba, naturalmente, dispuesta a admitir que «se escribieron en un francés bellísimo». Un buen ejemplo de esta templada desaprobación es el veredicto que nos da la señora Barbauld sobre *El viejo marinero*: lo encontró «improbable».

La obligación de expresar una opinión sobre todos los libros de los que se habla ha conducido al hábito, reprensible si bien natural, de apropiarse de las opiniones ajenas. Cualquiera que frecuente algún grupo de lectores mecánicos se acostumbra enseguida al empleo de ciertas fórmulas sociales y al veloz proceso de erosión y distorsión que sufren muchas de esas opiniones prestadas. Sabemos de gente tan despiadada como para encontrar placer en pillar al lector mecánico en un renuncio al exigirle una opinión; y debe decirse que el resultado justifica en ocasiones la teoría de que no hay deporte tan entretenido como el que se sazona con algo de crueldad. En tales extremos, el recurso al que acuden los lectores mecánicos suele hacer justicia a su inventiva. Cuando en una ocasión le preguntaron a una dama, de repente, qué opinaba de *Quo Vadis*, ella respondió que no tenía nada contra el libro, salvo que «no sucedía nada».

Hasta ahora el asunto aquí ha sido exclusivamente lo que puede considerarse un «lector mecánico medio»: una denominación que abarca a la inmensa mayoría de los consumidores de libros. Pero existe, sin embargo, un tipo diferente de lector mecánico, más sorprendente: el que, cansado de la diversión filisteica de «entender lo obvio», toma descaradamente «ese camino de la amargura de lo oculto». El transcendentalismo debe gran parte de su eterna popularidad a esa admiración por lo incomprensible, y sus discípulos suelen reclutarse entre esos lectores que consideran que leer un libro es una hazaña intelectual tan magna como comprenderlo. Pero estos adeptos de lo esotérico son demasiado escasos, en número, como para resultar peligrosos. Es el lector mecánico medio el que verdaderamente pone en peligro la integridad de las letras. Esto puede contemplarse como un curioso cargo contra esa voraz mayoría, porque ¿cómo pueden, aquellos que crean demanda para cientos de miles de almas, ser acusados de malicia hacia las letras?

En ese agudo estudio de los personajes que es «Manoeuvring», Miss Edgeworth dice de uno de ellos: «La mente de aquella mujer no había sido nunca desbordada por un torrente de aprendizaje que se desperdiciara. Y solo de la fertilidad de esa mente podía discernirse que por ella había discurrido el río de la literatura». No podría encontrarse una descripción más acertada de los que leen de manera intuitiva; y su antítesis es el vivo retrato del lector mecánico. Su mente

queda devastada por ese inmenso torrente de aprendizaje, que sus necesidades han contribuido a alimentar. Es posible que si nadie leyera, salvo aquellos que saben leer bien, tampoco habría nadie que escribiera libros, salvo aquellos que saben escribir bien. Pero tal vez el menor pecado del lector mecánico sea el de haber animado al autor mecánico. Los dos existen en función de su contrario, y pueden servirse el uno al otro de presa con total impunidad.

La peligrosidad del lector mecánico es cuádruple. En primer lugar, al suscitar la demanda de literatura mediocre, facilita la carrera del autor mediocre. El delito de atraer al talento creativo hacia los dominios de la producción mecánica es, de hecho, el peor delito del lector mecánico.

En segundo lugar, con su pasión por la exposición «popular» de temas abstrusos y complejos, al confundir el refrito apresurado de una obviedad científica con las concepciones de un pensador original, que lleva su tiempo madurar, retarda la transmisión de la verdadera cultura y disminuye la cantidad de trabajo realmente perdurable.

La costumbre de confundir los juicios morales con juicios intelectuales es la tercera causa de este perjuicio que se hace a la literatura. Lo inadecuado de «el arte por el arte» como credo literario se ha reconocido hace tiempo. No es obligando al escritor imaginativo a ceñirse a los «temas elevados» como el lector mecánico interfiere en la producción de obras maestras, sino con su propia incapacidad para discernir aquellos «temas elevados» en cualquier libro, por grande que sea, que suponga un repentino obstáculo para su punto de vista. Para aquellos que consideran la literatura una crítica de la propia vida, no hay nada más desconcertante que su incapacidad de distinguir entre la tendencia general de un libro -su valor en el plano técnico y en el de la inventiva- y sus características meramente episódicas. Que el lector mecánico confunda lo amoral con lo inmoral es, posiblemente, lógico; se le puede perdonar que haga una clasificación errónea de *La cartuja de Parma* o de la *Vida* de Benvenuto Cellini; pero el perjuicio que hace a la literatura radica en su persistente ignorancia del hecho de que cualquier retrato serio de la vida debe ser juzgado no por los incidentes que expone, sino por el sentido que el autor da a su significado. El libro trivial sí es un libro dañino, porque depende de su autor, y no de su tema, si la contemplación de la vida resultará en un Faustus o en un Faublas. Para calibrar la ausencia de esta percepción en el lector medio debemos volver la vista al libro ordinario, ese libro «impropio», de la ficción inglesa y estadounidense. En estas obras, que se disfrutaban a regañadientes aduciendo que «son desagradables, pero son tan impactantes...», es donde se ve reflejada la imagen que las grandes representaciones de la vida dejan en las mentes del lector mecánico y su novelista. Y sí, se incluyen incidentes «dolorosos», pero el resto, como pasa desapercibido, se deja de lado.

Por último, el lector mecánico, al demandar literatura ya digerida, y con su incapacidad para distinguir entre el fin y los medios, ha confundido las tendencias de la crítica, o más bien ha engendrado una criatura a su imagen y semejanza: el crítico mecánico. El correspondiente en Londres de un periódico neoyorquino citaba no hace mucho a un «conocido crítico inglés» que decía que la gente ya no tenía tiempo para leer los análisis críticos de los libros, y lo que quería era un resumen de su contenido. Naturalmente, debe hacerse la pregunta abierta (y que apenas cae dentro del ámbito de esta reflexión) de hasta qué punto la literatura se beneficia de la crítica. Pero hablar como si el análisis de un libro perteneciera a un tipo de crítica y la clasificación de sus contenidos a otra diferente es un absurdo manifiesto. El lector nato puede desear, o no, escuchar lo que los críticos tienen que decir de un libro; pero si le preocupa la crítica, lo que busca es el único tipo de crítica que merece llevar ese nombre: el análisis del tema y de la forma. Aquel que no tenga

tiempo para una crítica así desde luego no destinará un minuto a leer un resumen del contenido de un libro, un inventario de los incidentes que acabará con el consabido «pero no vamos a arruinar el goce del lector desvelando..., etcétera». Es el lector mecánico el que exige esos inventarios y los denomina críticas. Y esto es así porque el lector mecánico se encuentra en esa mayoría en la que el extractor, también mecánico, de argumentos, está rápidamente ocupando el puesto del crítico. Esté o no la crítica verdadera al servicio de la literatura, lo que queda claro es que esta pseudocrítica es perjudicial, porque coloca a libros de muy diferentes cualidades al mismo nivel, inerte, de mediocridad, ignorando su auténtica finalidad y su significado. Es imposible dar una idea del valor de un libro -a no ser que se trate, por ejemplo, de una novela detectivesca- solo recapitulando en su contenido; e incluso lo que diferencia a una historia de detectives buena de una mala no es tanto la colocación de los incidentes como el manejo de la temática y la elección de los medios empleados para producir un determinado efecto. Toda forma de arte se basa en el principio de la selección, y cuando ese principio no se toma en cuenta, en la totalidad de cualquier producción intelectual, no puede existir una verdadera crítica.

De este modo, el lector mecánico trabaja sistemáticamente contra lo mejor de la literatura. Obviamente, para quien más dañino resulta es para el escritor. La ancha vía que conduce a su aprobación es tan sencilla de recorrer y está tan abarrotada de prósperos compañeros de viaje que más de un joven peregrino se ha visto arrastrado a ella solo por su afán de encontrar comparsa; y tal vez no será hasta que el viaje termine, cuando aquel llegue al Palacio de los Lugares Comunes y se siente a la mesa del banquete indiscriminado, con los juntaletras que más ha despreciado, sirviéndose sin reparos de ese mismo plato que se ha preparado en su honor, cuando se encuentre pensando en la otra vía y añorándola, ese camino recto que lleva hasta los elegidos, hasta los dichosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adolphe [*Adolphe*, 1816], de Benjamin Constant. Versión española: Marta Hernández (trad.), Barcelona, Acantilado, 2004.

Afinidades electivas, Las [*Die Wahlverwandtschaften*, 1809], de Johann Wolfgang von Goethe. Versión española: Manuel José González y Marisa Barreno (eds.), Barcelona, Cátedra, 2005.

«Al cuco» [«To the Cuckoo», 1804], de William Wordsworth. Versión española: en *Poemas*, Jaime Siles (trad.), Madrid, Alfar, 1976.

Alas de la paloma, Las [*The Wings of the Dove*, 1902], de Henry James. Versión española: Carmen de la Fuente (trad.), Madrid, Herce, 2009.

Anna Karénina [*Анна Каренина*, 1877], de Lev Tolstói. Versión española: Víctor Gallego Ballesteros (trad.), Barcelona, Alba, 2010.

Busca del tiempo perdido, A la [*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927], de Marcel Proust. Versión española: (tomos i, ii y iii), Mauro Armiño (ed. y trad.), Madrid, Valdemar, 2000, 2002, 2005.

Caja equivocada, La [*The Wrong Box*, 1889], de Robert Louis Stevenson. Versión española: Soledad Martínez (pról.), Barcelona, Andrés Bello, 1998.

Cartuja de Parma, La [*La Chartreuse de Parme*, 1839], de Stendhal. Versión española: José Bianchi (trad.), Barcelona, DeBolsillo, 2009.

César Birotteau [*César Birotteau*, 1837], de Honoré de Balzac. Versión española: *Grandeza y decadencia de César Birotteau, perfumista*, M.^a Teresa Gallego (trad.), Barcelona, Alba, 2005.

Clarissa [*Clarissa, or, the History of a Young Lady*, 1748], de Samuel Richardson. Versión española: *Clara Harlowe*, José Marcos Gutiérrez (trad.), Madrid, Fuentenebro, 1829.

Confesión de un hijo de un siglo, La [*La confession d'un enfant du siècle*, 1835], de Alfred de Musset. Versión española: Juan Antonio Martínez Sarrión (trad.), Valencia, Pre-Textos, 2003.

Copa dorada, La [*The Golden Bowl*, 1904], de Henry James. Versión española: Andrés Bosch Vilalta (trad.), Barcelona, Alba, 2010.

Crónicas de Barsetshire, Las [*Barsetshire Chronicles*, 1867], de Anthony Trollope. Versión española: Miguel Ángel Pérez Pérez (trad.), Madrid, Cátedra, 2007.

Cura de Tours, El [*Le Curé de Tours*, 1832], de Honoré de Balzac. Versión española: *Escenas de la vida de provincias*, en *Obras completas* (tomo ii), Rafael Cansinos Assens (trad.), Madrid, Aguilar, 1967.

Dama de Monsoreau, La [*La Dame de Monsoreau*, 1846], de Alexandre Dumas. Versión

española: *Obras completas* (tomo vi), Pedro Pedraza y Páez (trad.), Barcelona, RBA, 2006.

Destino de la carne, El [*The Way of All Flesh*, 1903], de Samuel Butler. Versión española: Juan Jesús Zara (trad.), Barcelona, Alba, 2001.

Doctor Faustus, (La trágica historia de la vida y la muerte del) [*Doctor Faustus*, 1593], de Christopher Marlowe. Versión española: Julián Jiménez Heffernan (trad.), Madrid, Abada, 2006.

Dominique [*Dominique*, 1862], de Eugène Fromentin. Versión española: Emma Calatayud (trad.), Barcelona, Bruguera, 1984.

Edad ingrata, La [*The Awkward Age*, 1899], de Henry James. Versión española: Fernando Jadraque (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1996.

Educación sentimental, La [*L'éducation sentimentale*, 1869], de Gustave Flaubert. Versión española: Miguel Salabert (trad. y pról.), Madrid, Alianza, 1981.

Egoísta [*The Egoist*, 1879], de George Meredith. Versión española: Eugenio Díaz (trad.), Buenos Aires, Emecé, 1945.

Emma [*Emma*, 1815], de Jane Austen. Versión española: José María Valverde (trad.), Barcelona, DeBolsillo, 2010.

Emperador Jones, El [*The Emperor Jones*, 1920], de Eugene O'Neill. Versión española: en *Teatro escogido de O'Neill*, Madrid, SA de Promociones, 1989.

En la jaula [*In the Cage*, 1898], de Henry James. Versión española: *Lo que Maise sabía. En la jaula*, Fernando Jadraque (trad.), Madrid, Valdemar, 1995.

Enrique el Verde [*Der Güne Heinrich*, 1855], de Gottfried Keller. Versión española: Isabel Hernández (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 2008.

Eugenia Grandet [*Eugène Grandet*, 1833], de Honoré de Balzac. Versión española: Mauro Armiño (trad.), Madrid, Siruela, 2010.

Fanny [*Fanny*, 1858], de Ernest Feydeau. Versión española. Barcelona, Pegaso, 1925.

Fausto [*Faust*, 1808,1832], de Johann Wolfgang von Goethe. Versión española: Helena Cortés Gabaudan (trad.), Madrid, Abada, 2010.

Feria de las vanidades, La [*Vanity Fair*, 1847], de William Thackeray. Versión española: Alfonso Nadal (trad.), Barcelona, DeBolsillo, 2011.

Fuego y la espada en Sudán, El [*Fire and Sword in the Soudan*, 1896], de Rudolf Carl von Slatin. Versión española: Madrid, Bruno del Amo, 1930.

Gil Blas, La historia de [*L'Histoire de Gil Blas*, 1735], de Alain-René Lesage. Versión española: Juan Antonio Llorente (ed.), Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1973.

«Gran Bretèche, La» [*La Grande Bretèche*, 1831], de Honoré de Balzac. Versión española: en *La España tétrica*, Rafael Cansinos Assens (trad.), Madrid, Legasa, 1979.

Guerra y paz [*Война и мир*, 1869], de Lev Tolstói. Versión española: Lydia Kúper (trad.), Madrid, El Aleph/Muchnik, 2010.

Harry Richmond [*Harry Richmond*, 1871], de George Meredith.

Henry Esmond, La historia de [*The History of Henry Esmond*, 1852], de William Thackeray. Versión española: Ana Pinto (trad.), Barcelona, Alba, 2004.

Hermanos Karamázov, Los [*Братья Карамазовы*, 1880], de Fiódor M. Dostoievski. Versión española: Augusto Vidal (trad.), Madrid, Alianza, 2011.

«Historia de Willie el vagabundo, La» [«Wandering Willie's Tale», 1824], de Walter Scott. Versión española: en *La habitación tapizada*, José Luis Moreno-Ruiz (trad.), Madrid, Valdemar,

2001.

Ilusiones perdidas, Las [*Illusions perdues*, 1837], de Honoré de Balzac. Versión española: José Ramón Monreal (trad.), Barcelona, DeBolsillo, 2011.

«Janet, la contrahecha» [«Thrawn Janet», 1887], de Robert Louis Stevenson. Versión española: en *Historias escocesas*, Susana Badiola (trad.), Madrid, Valdemar, 1995.

Jean-Christophe [*Jean-Christophe*, 1904-1912], de Romain Rolland. Versión española: La Habana, Huracán, 2001.

John Inglesant [*John Inglesant*, 1881], de Joseph Henry Shorthouse.

Lavengro [*Lavengro*, 1851], de George Borrow. Versión española: José M. Gómez Tabanera (trad.), Madrid, Istmo, 1991.

Letra escarlata, La [*The Scarlett Letter*, 1850], de Nathaniel Hawthorne. Edición española: Pilar Serrano y José Donoso (trads.), Barcelona, DeBolsillo, 2009.

Lirio en el valle, El [*Le Lys dans la vallée*, 1835], de Honoré de Balzac. Versión española: Barcelona, Orbis, 1998.

Lorna Moore [*Lorna Moore*, 1869], de Richard Doddridge Blackmore.

Macbeth [*Macbeth*, 1623], de William Shakespeare. Versión española: Luis Astrana Martín (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 2005.

Madame Bovary [*Madame Bovary*, 1856], de Gustave Flaubert. Versión española: Carmen Martín Gaité (trad.), Barcelona, Punto de Lectura, 2010.

Manon Lescaut [*Manon Lescaut*, 1731], de Antoine Prévost. Versión española: Michel Biguenet (trad.), Madrid, Eneida, 2010.

Mario el Epicúreo [*Marius the Epicurean*, 1885], de Walter Pater. Versión española: Rafael Lassaletta (trad.), Madrid, Valdemar, 1998.

Marquesa de «O», La [*Die Marquise von O*, 1805], de Heinrich von Kleist. Versión española: José Rafael Hernández Arias (trad.), Madrid, Valdemar, 2007.

Middlemarch [*Middlemarch*, 1974], de George Eliot. Versión española: Pilar Hidalgo (trad.), Madrid, Cátedra, 2011.

Moll Flanders [*Moll Flanders*, 1722], de Daniel Defoe. Versión española: Javier Sánchez Díez (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.

Muerte de Iván Ilich, La [*Смерть Ивана Ильича*, 1886], de Lev Tolstói. Versión española: Juan López Morillas (ed.), Madrid, Alianza, 2010.

Otelo [*Othello*, 1603], de William Shakesperare. Versión española: Luis Astrana Martín (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 2005.

Otra vuelta de tuerca [*The Turn of the Screw*, 1898], de Henry James. Versión española: Antonio J. Desmots (trad.), Madrid, Alianza, 2010.

Papá Goriot [*Le Père Goriot*, 1835], de Honoré de Balzac. Versión española: Madrid, Espasa Calpe, 2003.

Paraíso perdido, El [*Paradise Lost*, 1667], de John Milton. Versión española: Esteban Pujals (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 2009.

Pickwick, Los papeles póstumos del Club [*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, 1867], de Charles Dickens. Versión española: José María Valverde (trad.), Barcelona, DeBolsillo, 2009.

Princesa de Clèves, La [*La Princesse de Clèves*, 1678], de Madame de Lafayette. Versión

española: Emma Calatayud (trad.), Madrid, Nórdica, 2009.

Recién llegados, Los [*The Newcomes*, 1853], de William Thackeray.

Regreso del nativo, El [*The Return of the Native*, 1878], de Thomas Hardy. Versión española: Barcelona, Montesinos, 2006.

Rey Lear, El [*King Lear*, 1606], de William Shakespeare. Versión española: Luis Astrana Martín (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 2007.

Rob Roy [*Rob Roy*, 1817], de Walter Scott. Versión española: Hipólito García (trad.), Barcelona, Planeta, 1997.

Rojo y negro [*Le Rouge et le Noir*, 1830], de Stendhal. Versión española: Consuelo Bergés (trad.), Madrid, Alianza, 2009.

Rudin [*Рудин*, 1856], de Ivan Turguéniev. Versión española: Jesús García Gabaldón (trad.), Barcelona, Alba, 1997.

Sandra Belloni [*Sandra Belloni / Emilia in England*, 1864], de George Meredith.

Señor de Ballantrae [*The Master of Ballantrae*, 1888], de Robert Louis Stevenson. Versión española: Fernando Velasco Garrido (trad.), Madrid, Akal, 2010.

Sentido del pasado, El [*The Sense of Past*, 1917], de Henry James. Versión española: A. López Robles (trad.), Barcelona, El cobre, 2010.

Silas Maner [*Silas Maner*, 1861], de George Eliot. Versión española: Ana D'Aumenville Alegría (trad.), Madrid, Valdemar, 2000.

Sobrino de Rameau, El [*Le Neveu de Rameau*, 1805], de Denis Diderot. Versión española: Ana María Patrón (trad.), Madrid, Nórdica, 2008.

Sonata a Kreutzer, La [*Крейцерова соната*, 1889], de Lev Tolstói. Versión española: Ricardo San Vicente (trad.), Barcelona, Acantilado, 2003.

Tess, la de los d'Uberville [*Tess of the d'Urbervilles*, 1891], de Thomas Hardy. Versión española: M. Ortega y Gasset (trad.), Madrid, Alianza, 2006.

Tom Jones [*Tom Jones*], de Henry Fielding. Versión española: Fernando Galván (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.

Vida de Benvenuto Cellini [*La vita*, 1566], de Benvenuto Cellini. Versión española: Santiago R. Santerbás (trad.), Madrid, Cátedra, 2006.

Viejo marinero, La balada del [*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798], de Samuel Taylor Coleridge. Versión española: José María Martín Triana (trad.), Madrid, Visor, 1982.

Vigilante, El [*The Watcher*, 1851], de Joseph Sheridan Le Fanu. Versión española: Madrid, Valdemar, 1998.

Vittoria [*Vittoria*, 1867], de George Meredith.

Werther, Las desventuras del joven [*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774], de Johann Wolfgang von Goethe. Versión española: Manuel José González [trad.], Madrid, Cátedra, 1995.

Wilhelm Meister, Los años de aprendizaje de [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796], de Johann Wolfgang von Goethe. Versión española: Julio César Abad Vidal (trad.), Madrid, Cátedra, 2000.

«Yvette» [«Yvette», 1884], de Guy de Maupassant. Versión española: en *Cuentos esenciales*, José Ramón Monreal (trad.), Barcelona, Lumen, 2010.

NOTAS

- [1] *Salmos*, 37, 25.
- [2] «Cuanto más bello es el pensamiento, más sonora es la frase».
- [3] Se refiere a Edward L. Burlingame (1848-1922), crítico y editor en *Scribner's Magazine* durante veintisiete años.
- [4] Del *Soneto 534*, de William Wordsworth.
- [5] Del poema «Al cuco», de William Wordsworth.
- [6] La escena pertenece a la novela *El regreso del nativo* (1878).
- [7] Protagonista de la novela homónima (1865) de George Meredith.
- [8] Del poema dramático *Pippa Passes* (1841) de Robert Browning.
- [9] Personajes de las obras *La feria de las vanidades* e *Historia de Pendennis*, de Thackeray, *Middlemarch*, de George Eliot, y *Madame Bovary*, de Flaubert, respectivamente.
- [10] Andrew Cecil Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Londres, 1904.
- [11] Maurice Maeterlick, *La vida de las abejas*, Barcelona, Backlist, 2008.
- [12] Verso de «Oda al deber» (1805), de William Wordsworth.
- [13] Gustave Flaubert, *La educación sentimental*, Miguel Salabert (trad., pról. y notas), Madrid, Alianza, 1981.
- [14] Henry James, *La copa dorada*, Andrés Bosch Villalta (trad.), Barcelona, Alba, 2010.
- [15] Personaje de la novela *El almacén de antigüedades* (1841), de Charles Dickens.
- [16] En el poema «Shakespeare» («Others abide our question. Thou art free»).
- [17] Del monólogo dramático «Andrea del Sarto» (1855), incluido en Robert Browning, *El anillo y el libro*, Humberto Marín (trad.), Barcelona, La Otra Orilla, 2008.
- [18] William Shakespeare, *Cimbelino*, Luis Astrana Marín (trad.), Madrid, Aguilar, 2003.
- [19] De *Fausto* (1832), de Johann Wolfgang Goethe.
- [20] John Tyndall, *Use and limit of the imagination in Science*, Boston, Longsman, 1870.
- [21] William Shakespeare, *El Rey Lear*, Luis Astrana Marín (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 1978.
- [22] Personajes de las obras *Otelo* de Shakespeare, *La feria de las vanidades* de Thackeray y, los dos últimos, *La comedia humana* de Balzac, respectivamente.
- [23] Benjamin Crémieux, *Du côté de Marcel Proust*, París, 1919.

[24] Philip Gilbert Hamerton, *An autobiography*, Londres, Roberts Brothers, 1896.

[25] Christopher Marlowe, *La trágica historia del Doctor Faustus*, Aliocha Coll (trad.), Madrid, Alfaguara, 1984.