

David Lodge

El arte de la ficción

«Una delicia para el buen aficionado y una ocasión de oro para el que se inicia en la lectura y desea orientación».

JOSÉ MARÍA GUEL BENZU



El arte de la ficción reúne un ciclo de artículos de crítica literaria en los que David Lodge analiza, partiendo siempre de uno o dos fragmentos de novelas clásicas o modernas, los principales aspectos y posibilidades del arte de la ficción: el narrador omnisciente, la novela epistolar, el tiempo, el realismo mágico, el simbolismo, la ironía, etc. Escritores tan diversos como Henry James o Martin Amis, Jane Austen o Fay Weldon, Henry Fielding o James Joyce dan pie a un completo esclarecimiento de los resortes de la obra narrativa y a la explicación de términos técnicos como el punto de vista, el monólogo interior, la intertextualidad... Con la amenidad y el humor característicos de todas sus novelas, David Lodge ofrece un libro agradable y altamente instructivo que está destinado a convertirse en una obra imprescindible para estudiantes de literatura, escritores en ciernes y todos aquellos que deseen averiguar y comprender los mecanismos internos de la ficción.



David Lodge

El arte de la ficción

**Con ejemplos de textos
clásicos y modernos**

ePub r1.0
Yorik 19.06.14

Título original: *The art of fiction*

David Lodge, 1992

Traducción: Laura Freixas

Editor digital: Yorik

ePub base r1.1



A JOHN BLACKWELL,
«genio entre los editores»
(*The writing game*, acto II, escena 2)

PREFACIO

Durante doce meses entre 1990 y 1991, el poeta James Fenton publicó una columna semanal en el suplemento de libros de *The Independent on Sunday* titulada «Ars Poetica», título de un famoso tratado sobre poesía del poeta romano Horacio. Cada semana Fenton reproducía un breve poema o el extracto de un poema y escribía un comentario destinado a arrojar luz tanto sobre el texto como sobre algún aspecto del arte de la poesía en general. A comienzos de 1991 el director literario del suplemento, Blake Morrison, me llamó y me preguntó si me interesaría escribir algo similar sobre la narrativa cuando James Fenton terminase su serie.

Normalmente me tomo cierto tiempo para examinar las propuestas periodísticas, y en la mayoría de los casos al final digo que no; pero esta vez había decidido decir que sí casi antes de que Blake hubiera terminado de hablar. Durante casi tres décadas, entre 1960 y 1987, fui profesor tanto como novelista: enseñaba literatura inglesa en la Universidad de Birmingham. A lo largo de ese tiempo publiqué varios libros de crítica literaria, que giraban principalmente en torno a ciertas novelas y a «La novela», y durante varios años impartí un curso titulado «La forma en la ficción». Tras jubilarme anticipadamente de mi cargo universitario en 1987 descubrí que tenía poca inclinación o incentivos para seguir escribiendo crítica dirigida a un público esencialmente académico; pero sentía que aún me quedaban cosas que decir sobre el arte de la ficción y la historia de la novela que podrían ser de interés para un público lector más amplio. Me pareció que una columna semanal en un periódico constituiría la plataforma ideal para ello.

Me decidí enseguida por un formato que se centrara más en un tema que en un texto, dado que una novela, a diferencia de muchos poemas excelentes, no puede ser citada en su totalidad en un artículo de prensa. Cada semana elegía uno o dos extractos breves de novelas o cuentos,

clásicos y modernos, para ilustrar algún aspecto del «Arte de la ficción». (Dado que mi sección era la continuación de la de Fenton, titulada «Ars Poetica», era más o menos inevitable que ese fuera el título de la serie, y lo he mantenido para el libro a pesar de cierto malestar por haber usurpado el título de un venerado ensayo de Henry James.) Con escasas excepciones — Jane Austen, George Eliot, Henry James— tomé mis ejemplos de un autor distinto, o varios, cada semana. Me limité casi exclusivamente a los escritores ingleses y norteamericanos, pues ese es, como se dice en el ámbito académico, «mi campo», y me siento menos seguro de poder hacer un análisis meticuloso y correcto de novelas que se hallan fuera de él. Algunos de esos pasajes los he comentado antes en letra impresa, pero no exactamente en los mismos términos.

Empecé por «El comienzo» y siempre tuve la intención de terminar con «El final». Entre uno y otro tema, a veces el artículo de una semana me sugería el tema para la siguiente, pero no concebí la serie como una introducción sistemática y progresiva a la teoría de la novela. Al revisar los textos para publicarlos en forma de libro he insertado cierto número de referencias cruzadas y he añadido un índice de nombres que debería compensar hasta cierto punto lo arbitrario de la secuencia de temas. Cuando se ha sido profesor, no se puede dejar de serlo. Aunque el libro se dirige al «lector en general», he usado deliberadamente, con las explicaciones del caso, cierto número de términos técnicos con los que puede ser que ese lector esté poco familiarizado, pero es que no se puede analizar un texto literario sin un vocabulario descriptivo apropiado, del mismo modo que no se puede desmontar un motor sin disponer de las herramientas idóneas. Algunos de esos términos son modernos, como intertextualidad y metaficción, y algunos son antiguos, como los nombres de los tropos en la retórica clásica (metonimia, sinécdoque, etc.), que la lingüística moderna todavía no ha mejorado. Un título alternativo para este libro, si Wayne Booth no lo hubiera usado ya, habría sido *La retórica de la ficción*. Siempre he considerado la narrativa como un arte esencialmente retórico; quiero decir que el novelista o el cuentista nos *convence* para que compartamos cierta visión del mundo mientras dure la experiencia de la lectura, con el

efecto, cuando lo consigue, de esa extasiada inmersión en una realidad imaginaria que Van Gogh capturó tan bien en su cuadro *La lectora*. Incluso los novelistas que, para sus propios propósitos artísticos, rompen deliberadamente ese hechizo, primero tienen que crearlo.

Los artículos originales se ajustaban a una determinada extensión, pero yo solía enviar un texto más largo, confiando la tarea de cortarlo al muy competente Blake Morrison y su ayudante Jan Dalley. (Me gustaría dejar constancia aquí de mi agradecimiento por la habilidad y tacto con que llevaron a cabo esa tarea.) Al revisar los artículos para publicarlos en un libro, he vuelto a poner algunos de los pasajes que ellos se vieron obligados a suprimir y algunos que yo mismo eliminé al pasar a limpio, y he añadido nuevo material, tanto ilustrativo como argumentativo, a casi todos ellos. Uno de los artículos ha sido sustituido por un nuevo texto sobre «Capítulos». Para arrojar luz sobre los mecanismos y recovecos de la ficción, me he basado en mi propia experiencia como escritor con más frecuencia de lo que parecía conveniente o posible en los artículos originales para el periódico.

El libro es aproximadamente un treinta por ciento más largo que la serie original. Pero no he intentado «cubrir» exhaustivamente ninguno de los temas. Casi todos ellos, a fin de cuentas, darían para libros enteros, muchos de los cuales ya existen. Este es un libro para gente que prefiere tomar la crítica literaria en pequeñas dosis, un libro para ojear y hojear, un libro que no intenta decir la última palabra en ninguno de los temas que aborda, pero que mejorará, espero, la comprensión y el disfrute de la ficción en prosa de los lectores, y les sugerirá nuevas posibilidades de lectura —o, quién sabe, incluso de escritura— en este género literario, el más variado y placentero de todos.

EL ARTE DE LA FICCIÓN

1.

EL COMIENZO

Emma Woodhouse, bella, inteligente y rica, con una familia acomodada y un buen carácter, parecía reunir en su persona los mejores dones de la existencia; y había vivido cerca de veintiún años sin que casi nada la afligiera o la enojase.

Era la menor de las dos hijas de un padre muy cariñoso e indulgente y, como consecuencia de la boda de su hermana, desde muy joven había tenido que hacer de ama de casa. Hacía ya demasiado tiempo que su madre había muerto para que ella conservase algo más que un confuso recuerdo de sus caricias, y había ocupado su lugar una institutriz, mujer de gran corazón, que se había hecho querer casi como una madre.

La señorita Taylor había estado dieciséis años con la familia del señor Woodhouse, más como amiga que como institutriz, y muy encariñada con las dos hijas, pero sobre todo con Emma. La intimidad que había entre ellas era más de hermanas que de otra cosa. Aun antes de que la señorita Taylor cesara en sus funciones nominales de institutriz, la blandura de su carácter raras veces le permitía imponer una prohibición; y entonces, hacía ya tiempo que había desaparecido la sombra de su autoridad, habían seguido viviendo juntas como amigas, muy unidas la una a la otra, y Emma haciendo siempre lo que quería; teniendo en gran estima el criterio de la señorita Taylor, pero rigiéndose fundamentalmente por el suyo propio.

Lo cierto era que los verdaderos peligros de la situación de Emma eran, de una parte, que en todo podía hacer su voluntad, y de otra, que era propensa a tener una idea demasiado buena de sí misma; éstas eran las desventajas que amenazaban mezclarse con sus muchas cualidades. Sin embargo, por el momento el peligro era tan imperceptible que en modo alguno podían considerarse como inconvenientes suyos.

Llegó la contrariedad —una pequeña contrariedad—, sin que ello la turbara en absoluto de un modo demasiado visible: la señorita Taylor se casó.

JANE AUSTEN, *Emma* (1816).

Traducción de Carlos Pujol.

Esta es la historia más triste que jamás he oído. Habíamos tratado a los Ashburnham durante nueve temporadas en la ciudad de Nauheim con gran intimidad... O, más bien, habíamos mantenido con ellos unas relaciones tan flexibles y tan cómodas y sin embargo tan íntimas como las de un guante de buena calidad con la mano que protege. Mi mujer y yo conocíamos al capitán Ashburnham y a su señora todo lo bien que es posible conocer a alguien, pero, por otra parte, no sabíamos nada en absoluto acerca de ellos. Se trata, creo yo, de una situación que sólo es posible con ingleses, sobre quienes, incluso en el día de hoy, cuando me paro a dilucidar lo que sé de esta triste historia, descubro que vivía en la más completa ignorancia. Hasta hace seis meses no había pisado nunca Inglaterra y, ciertamente, nunca había sondeado las profundidades de un corazón inglés. No había pasado de sus aspectos más superficiales.

FORD MADDOX FORD, *El buen soldado* (1915).

Traducción de José Luis López Muñoz.

¿Cuándo empieza una novela? La pregunta es casi tan difícil de contestar como la de cuándo un embrión humano se convierte en persona. Ciertamente la creación de una novela raramente empieza en el momento en que el autor traza con la pluma o teclea sus primeras palabras. La mayoría de los escritores efectúa algún trabajo preliminar, aunque sólo sea mentalmente. Muchos preparan el terreno cuidadosamente durante semanas o meses, haciendo diagramas del argumento, recopilando biografías de personajes, llenando un cuaderno con ideas, escenarios, situaciones, bromas, para usarlos durante el proceso de composición. Cada escritor tiene su propia manera de trabajar. Henry James tomó, para *El expolio de Poynton*, notas casi tan largas y casi tan interesantes como la novela en sí. Muriel Spark, por lo que sé, medita el concepto de cada nueva novela y no toma papel y lápiz hasta que ha compuesto mentalmente una primera frase satisfactoria.

Para el lector, sin embargo, la novela empieza siempre con esa primera frase (que puede no ser, claro está, la primera frase que el novelista escribió en su primera versión del texto). Y luego la siguiente, y la siguiente... Cuándo termina el comienzo de una novela es otra pregunta difícil de contestar. ¿Es el primer párrafo, las primeras pocas páginas o el primer capítulo? Sea cual fuere la definición que uno dé, el comienzo de una novela es un umbral, que separa el mundo real que habitamos del mundo que el novelista ha imaginado. Debería, pues, como suele decirse, «arrastrarnos».

Eso no es tarea fácil. Todavía no nos hemos familiarizado con el tono de voz del autor, su vocabulario, sus hábitos sintácticos. Al principio leemos un libro despacio y dubitativamente. Tenemos mucha información nueva que absorber y recordar: los nombres de los personajes, sus relaciones de afinidad y consanguinidad, los detalles contextuales de tiempo y lugar..., sin los cuales la historia no puede seguirse. ¿Valdrá la pena todo ese

esfuerzo? La mayoría de los lectores están dispuestos a conceder al autor el beneficio de la duda al menos por unas pocas páginas, antes de decidir volver a cruzar el umbral en sentido contrario. Sin embargo, con los especímenes mostrados aquí nuestra vacilación será probablemente mínima o inexistente. Ya la primera frase nos «engancha» en cada caso.

El comienzo de la novela de Jane Austen es clásico: lúcido, mesurado, objetivo, con implicaciones irónicas ocultas bajo el elegante guante de terciopelo del estilo. ¡Con qué sutileza la primera frase prepara la caída de la heroína! Lo que vamos a presenciar es la historia de Cenicienta al revés: en vez de una heroína infravalorada —el tipo de heroína que anteriormente había atraído la imaginación de Jane Austen, desde *Orgullo y prejuicio* hasta *Mansfield Park*— destinada a triunfar, Emma es una princesa que deberá ser humillada antes de encontrar la verdadera felicidad. El adjetivo con el que en la primera frase se describe su belleza, *handsome*, tiene, por oposición a un término más convencional como sería *beautiful*, un matiz andrógino; quizá se nos quiere dar a entender que hay en Emma una fuerza de voluntad masculina. La siguiente palabra, *clever* (‘inteligente’ o ‘lista’), designa la inteligencia con cierta ambigüedad, ya que a veces se aplica peyorativamente, como cuando se dice «demasiado lista para su propio bien»). «Rica» está cargada de connotaciones bíblicas y proverbiales sobre los peligros morales de la riqueza. En suma, los tres adjetivos, tan elegantemente combinados, indican el carácter engañoso de la aparente fortuna de Emma. Tras haber vivido «cerca de veintiún años sin que casi nada la afligiera o la enojase», le espera un rudo despertar. Con casi veintiún años, es decir en el umbral de lo que en esa época era la mayoría de edad, le corresponde asumir la responsabilidad de su propia vida, y para una mujer en la sociedad burguesa de comienzos del siglo XIX eso significaba decidir si iba a casarse y con quién. Emma goza de una libertad poco habitual a ese respecto, puesto que es ya «señora de su casa», una circunstancia que favorece su arrogancia, especialmente teniendo en cuenta que ha sido educada por una institutriz que le dio el afecto de una madre, pero no (se nos da a entender) la disciplina que una madre habría impuesto.

Eso está implícito aún más claramente en el tercer párrafo; pero al mismo tiempo, cosa bastante interesante, empezamos a oír la voz de la propia Emma en el discurso, al mismo tiempo que la juiciosa y objetiva voz del narrador. «La intimidad que había entre ellas era más de hermanas que de otra cosa», «habían seguido viviendo juntas como amigas»... En esas frases parecemos oír la descripción que daría la misma Emma, bastante satisfecha de sí misma, de su relación con su institutriz, relación que le permitía hacer «siempre lo que quería». La estructura irónica de la conclusión del párrafo: «teniendo en gran estima el criterio de la señorita Taylor, pero rigiéndose fundamentalmente por el suyo propio» equilibra simétricamente dos informaciones que desde un punto de vista lógico resultan incompatibles, e indica así el defecto en el carácter de Emma que es explícitamente expresado por el narrador en el cuarto párrafo. Con la boda de la señorita Taylor empieza el relato propiamente dicho: privada de la compañía y del maduro consejo de la que fue su institutriz, Emma la sustituye por una joven protegida, Harriet, que fomenta su vanidad y en vista a cuyo matrimonio Emma empieza a intrigar, con desastrosos resultados.

La famosa frase inicial de la novela de Ford Madox Ford es un recurso flagrante para asegurarse la atención del lector: prácticamente nos agarra por el cuello para obligarnos a cruzar el umbral. Pero casi de inmediato algo oscuro e indirecto, típicamente moderno, una especie de angustia frente a un posible descubrimiento, impregna la narración. ¿Quién es esa persona que nos habla? Habla en inglés y sin embargo no es inglés. Hace por lo menos nueve años que conoce a la pareja inglesa que parece protagonizar «la historia más triste», a pesar de lo cual asegura no haber «sabido nada» de los ingleses hasta el mismo momento de la narración. «He oído», en la primera frase, implica que la historia que el narrador va a contar no es la suya propia, pero casi inmediatamente nos da a entender que el narrador, y quizá su mujer, participaron en ella. El narrador conoce a los Ashburnham íntimamente y a la vez no sabe nada de ellos. Esas contradicciones son

racionalizadas como un efecto del carácter inglés, de la disparidad entre apariencia y realidad en el comportamiento de la clase media inglesa; de modo que este principio esboza un tema similar al de *Emma*, aunque las premoniciones que deja en el aire suenan más trágicas que cómicas. La palabra «triste» se repite hacia el final del párrafo y se deja caer otra palabra clave, «corazón» (dos de los personajes sufren supuestamente del corazón; todos ellos tienen vidas emocionales desordenadas), en la penúltima frase.

Usé la metáfora de un guante para describir el estilo de Jane Austen, un estilo que afirma su autoridad, entre otras cosas, renunciando a las metáforas (ya que la metáfora es un tropo esencialmente poético, en el polo opuesto a la razón y el sentido común). Esa misma metáfora del guante se da ciertamente en el primer párrafo del *Buen soldado*, aunque con un sentido diferente. Aquí significa un comportamiento cortés en sociedad, los modales en apariencia relajados, pero siempre bajo control, que suelen asociarse con la riqueza y el refinamiento (un «buen» guante, se especifica), con un matiz, sin embargo, de ocultamiento o engaño. Algunos de los enigmas suscitados por el primer párrafo son rápidamente explicados — mediante la información de que quien habla es un americano que vive en Europa, por ejemplo—. Pero el crédito que merece su testimonio y la hipocresía crónica de los otros personajes serán temas cruciales de esa historia, la más triste jamás oída por el narrador.

Hay, naturalmente, muchas otras maneras de empezar una novela y los lectores que hojeen este libro tendrán ocasión de ver algunas de ellas, porque a menudo he elegido el primer párrafo de una novela o de un cuento para ilustrar otros aspectos del arte de la ficción (eso me ahorra tener que resumir el argumento). Pero quizá vale la pena indicar aquí la gama de posibilidades.

Una novela puede empezar con una larga descripción, la del paisaje natural o urbano que va a ser el principal escenario de la historia, lo que los críticos de cine llaman *mise-en-scène*: por ejemplo, la sombría pintura de Egdon Heath al comienzo del *The return of the native* (El regreso del

indígena) de Thomas Hardy, o la que E. M. Forster hace de Chandrapore, en una prosa elegante, urbana, propia de una guía de viajes, al comienzo de *Pasaje a la India*. Una novela puede empezar en medio de una conversación, como *Un puñado de polvo* de Evelyn Waugh, o las obras tan especiales de Ivy Compton-Burnett. Puede comenzar con una sorprendente autopresentación del narrador: «Llamadme Ismael» (Herman Melville, *Moby Dick*), o con un corte de mangas a la tradición literaria de la autobiografía: «... lo primero que probablemente querréis saber es dónde nací y cómo fue mi asquerosa infancia, y qué hacían mis padres y todo eso antes de tenerme a mí, y toda esa basura a lo David Copperfield, pero no tengo ganas de meterme en todo eso» (*El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger). Un novelista puede empezar con una reflexión filosófica: «El pasado es un país extranjero: allá hacen las cosas de otra manera», como L. P. Hartley en *The go-between* (El alcahuete), o poner al personaje en apuros desde la primerísima frase: «No hacía ni tres horas que había llegado a Brighton cuando Hale supo que querían asesinarle» (Graham Greene, *Brighton, parque de atracciones*). Muchas novelas se inician con una historia-marco que explica cómo fue descubierta la historia principal, o narra cómo es contada a un público ficticio. En *El corazón de las tinieblas* de Conrad un narrador anónimo muestra a Marlow relatando sus experiencias en el Congo a un círculo de amigos sentados en el puente de una yola en el estuario del Támesis («Y también este —empieza Marlow— debió ser uno de los lugares más siniestros de la tierra»). *Otra vuelta de tuerca* de Henry James consiste en un relato autobiográfico escrito por una mujer ya fallecida, el cual es leído en voz alta a los invitados un fin de semana en el campo, que se han estado contando unos a otros, para entretenerse, historias de fantasmas, hasta llegar a esta última que supera en horror a todas las anteriores... Kingsley Amis empieza su historia de fantasmas *El hombre verde* con un ingenioso pastiche de una guía gastronómica: «Apenas ha superado la sorpresa de encontrar un auténtico mesón a menos de 40 millas de Londres —y a 8 de la autopista M1—, cuando uno se encuentra maravillándose por la calidad de los guisos, no menos auténticamente ingleses ...». *Si una noche de invierno un viajero* de

Italo Calvino empieza: «Está usted a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*». *Finnegans Wake* de James Joyce comienza en medio de una frase: «Río que discurre, más allá de Adam and Eve, desde el recodo de la orilla a la ensenada de la bahía, nos trae por un *comodius vicus* de circunvalación de vuelta al castillo de Howth y Environs». El fragmento que falta concluye el libro: «un camino solo al fin amado alumbra a lo largo del», volviendo así otra vez al comienzo, como el agua, que circula en el medio natural del río al mar, del mar a la nube, de la nube a la lluvia y de la lluvia al río, y también como la infinita producción de sentido que proporciona la lectura de ficciones.

2.

EL AUTOR OMNISCIENTE

Sin otro espejo que una única gota de tinta, el brujo egipcio acometía la tarea de revelar, a cualquiera que fuese a consultarle, visiones del más remoto pasado. Eso es lo que me propongo hacer para usted, lector. Con esta gota de tinta en la punta de mi pluma, le mostraré el espacioso taller de Jonathan Burge, carpintero y maestro de obras en el pueblo de Hayslope, tal como podía verse el día 18 de junio del año de gracia de 1799.

GEORGE ELIOT, *Adam Bede* (1859).

A Margaret —espero que esto no predisponga al lector contra ella— la estación de King's Cross siempre le había hecho pensar en el Infinito. Su mera situación —un poco retirada detrás del superficial esplendor de St. Pancras— implicaba un comentario sobre el materialismo de la vida. Esos dos grandes arcos, incoloros, indiferentes, sosteniendo entre los dos un reloj nada bonito, resultaban umbrales de lo más apropiado para alguna aventura eterna, cuyas consecuencias podían ser prósperas, pero ciertamente no serían expresadas en el lenguaje ordinario de la prosperidad. Si esto os parece ridículo, recordad que no es Margaret quien os lo está contando; y permitid que me apresure a añadir que tenían tiempo de sobra antes de que saliera el tren; que Mrs. Munt escogió un asiento cómodo, de cara a la locomotora, pero no demasiado próximo a ella; y que Margaret, al volver a Wickham Place, se enfrentó al siguiente telegrama:

Todo terminado. Ojalá nunca hubiera escrito.

No se lo digas a nadie.

Helen.

Pero tía Juley se había ido. Se había ido irrevocablemente, y no había en la tierra fuerza alguna capaz de detenerla.

E. M. FORSTER, *Howards End* (1910).

La manera más sencilla de contar una historia es hacerlo mediante un narrador, que puede ser la voz anónima de un cuento popular («Érase una vez una hermosa princesa») o del bardo épico (por ejemplo, el «Armas canto y al héroe» de Virgilio) o la voz autorial, confiada, cordial y sentenciosa, que nos ofrece la narrativa clásica de Henry Fielding a George Eliot.

Al comienzo de *Adam Bede*, mediante un elegante truco retórico —la gota de tinta hace las veces de espejo y bola de cristal—, George Eliot transforma el acto de escribir en algo parecido a la charla, dirigiéndose directa e íntimamente al lector, invitándonos a «traspasar el umbral» de la novela, y literalmente, a traspasar el umbral del taller de Jonathan Burge. La autora subraya, de forma implícita, el contraste entre su propia manera de contar historias —minuciosa, detallada, con un escrupuloso respeto a la historia— y las dudosas revelaciones de la magia y la superstición. La breve información sobre las técnicas de los brujos egipcios no tiene ninguna otra función narrativa, pero no carece de interés en sí misma. Leemos narrativa, a fin de cuentas, no sólo por el relato, sino para ampliar nuestro conocimiento y comprensión del mundo, y el método narrativo autorial es particularmente apto para ofrecernos ese tipo de conocimiento enciclopédico y de sabiduría proverbial.

Hacia finales del siglo pasado, con todo, la voz autorial cayó en desuso, en parte porque disipa la ilusión de realismo y reduce la intensidad emocional de la experiencia representada, al llamar la atención sobre el acto de narrar y también porque afirma una especie de autoridad, de omnisciencia cuasi divina, que nuestra época escéptica y relativista se resiste a conceder a nadie. La narrativa moderna ha tenido tendencia a suprimir o eliminar la voz autorial, presentando la acción a través de la conciencia de los personajes, o confiando directamente a éstos la tarea de narrar. Cuando excepcionalmente se emplea ese narrador omnisciente en la narrativa moderna, se suele hacer con cierta autoconciencia irónica, como en el pasaje que hemos citado de *Howards End*. Dicho pasaje cierra el segundo capítulo, en el que Margaret Schlegel, habitante del barrio londinense de Bloomsbury, habiendo oído que su hermana Helen se ha enamorado del hijo menor de un industrial nuevo rico, Henry Wilcox, envía a su tía (Mrs. Munt) a investigar.

Howards End es una de esas novelas que se preocupan por Inglaterra, y la visión del país como un todo orgánico, con un pasado, básicamente agrario, de gran riqueza espiritual y un futuro problemático bajo la égida del comercio y la industria, es lo que da un significado representativo a los

personajes y sus relaciones. Ese tema alcanza su clímax visionario en el capítulo 19, en el que, desde el elevado punto de vista que ofrecen las colinas de Purbeck, el autor plantea la cuestión de si Inglaterra pertenece a aquellos que han creado su riqueza y poder o «a los que... de algún modo la han visto, han visto la isla entera de una vez, colocada como una joya en un mar de plata, navegando como un barco de almas, con la valiente flota acompañándola hacia la eternidad».

Tanto el autor como Margaret pertenecen claramente al grupo de los visionarios. El Infinito que Margaret asocia a la estación de King's Cross equivale a la eternidad hacia la cual el barco de Inglaterra navega, mientras que el materialismo y la prosperidad de los que King's Cross ofrece un comentario adverso pertenecen al mundo de los Wilcox. La solidaridad de sentimientos entre el autor y la protagonista se pone de manifiesto en el estilo: sólo el paso al pretérito («implicaba un comentario», «resultaban umbrales de lo más apropiado») distingue los pensamientos de Margaret, gramaticalmente, de la voz autorial. Forster se muestra abiertamente — algunos dirían: excesivamente— protector respecto a su heroína.

«A Margaret —espero que esto no predisponga al lector contra ella...». «Si esto os parece ridículo, recordad que no es Margaret quien os lo está contando»: estas frases son iniciativas arriesgadas, que casi crean el efecto que Erving Goffman llama «romper el marco», consistente en transgredir una determinada regla o convención que gobierna un tipo particular de experiencia. Ponen al descubierto lo que la ilusión del realismo normalmente nos pide que olvidemos o dejemos en suspenso: nuestro conocimiento de que estamos leyendo una novela sobre personajes y situaciones inventados.

Éste es un recurso muy usado por los escritores posmodernos, que rechazan la ingenua fe en el realismo tradicional, mostrando a la luz del día los mecanismos de sus construcciones ficticias. Compárese, por ejemplo, esta sorprendente intrusión autorial en el medio de *Good as gold* (Tan bueno como el oro) de Joseph Heller (1980):

Una vez más Gold se sorprendió a sí mismo preparándose para almorzar con alguien —Spotty Weinrock— y se le ocurrió pensar que estaba dedicando una increíble cantidad de tiempo en este libro a comer y charlar. No se podía hacer mucho más con él. Yo lo estaba metiendo en la cama con Andrea cada dos por tres y manteniendo a su mujer y sus hijos en un conveniente segundo plano. ... Es cierto que pronto iba a conocer a una maestra de escuela con cuatro hijos de la que se enamoraría como un loco, y que pronto también yo iba a entregarle la tentadora promesa de convertirle en el primer secretario de Estado judío del país, promesa que no tenía intención de cumplir.

Forster no boicotea de un modo tan radical el espejismo creado por su historia y fomenta nuestro interés solidario hacia los personajes y sus avatares al referirse a ellos como si fueran personas reales. Así pues, ¿con qué propósito llama nuestra atención sobre la distancia entre la experiencia de Margaret y la narración que él nos hace de dicha experiencia? Opino que, al referirse de modo autodespectivo y burlón a su propia función retórica, obtiene permiso, por así decirlo, para permitirse esas pomposas disquisiciones autoriales sobre la historia y la metafísica (como la visión de Inglaterra desde las colinas de Purbeck) que están diseminadas por toda la novela, y que él consideraba esenciales para su propósito temático. El humor bien educado es un método eficaz para desarmar la posible reacción del lector, el «¡vamos, hombre!» que ese tipo de generalizaciones autoriales suscita. Forster también está bromeando sobre el anticlímax narrativo que semejantes pasajes inevitablemente provocan, cuando disculpándose «se apresura» a reanudar la narración, y termina el capítulo con un admirable efecto de suspense.

Pero el suspense es otro tema.

3.

EL SUSPENSE

Al principio, cuando la muerte parecía improbable porque nunca le había visitado antes, Knight no podía pensar en futuro alguno, ni en nada relacionado con su pasado. No podía más que contemplar severamente el traicionero intento de la naturaleza de terminar con él, y luchar para frustrarlo.

Dado que el acantilado formaba la cara interior del segmento de un cilindro hueco, con el cielo arriba y el mar abajo, que rodeaba la bahía casi en forma de semicírculo, él podía ver la pared vertical que se curvaba a ambos lados de su cuerpo. Miró hacia abajo, y se dio cuenta cabalmente de hasta qué punto estaba amenazado. Todo a su alrededor era siniestro, y la forma hostil llevaba la desolación en las mismas entrañas.

Por una de esas habituales conjunciones de circunstancias con las que el mundo inanimado hostiga la mente del hombre cuando ésta se detiene en momentos de suspense, frente a los ojos de Knight se hallaba un fósil, incrustado en la roca y destacando de ésta en bajorrelieve. Era un ser con ojos. Los ojos, muertos y convertidos en piedra, estaban en ese mismo momento mirándole. Era un espécimen de esos antiguos crustáceos llamados trilobites. Separados por millones de años en sus vidas, Knight y esa criatura inferior parecían haberse encontrado en el lugar de la muerte. Era la única instancia dentro de su campo visual de algo que había estado vivo alguna vez y había tenido un cuerpo susceptible de ser salvado, como él mismo ahora.

THOMAS HARDY, *A pair of blue eyes*

(Un par de ojos azules) (1873).

Las novelas son narraciones, y la narración, sea cual sea el medio que usa —palabras, película, dibujos— mantiene el interés del público formulando preguntas y retrasando las respuestas. Las preguntas son a grandes rasgos de dos tipos: se refieren o bien a la causalidad (¿quién lo hizo?) o bien a la temporalidad (¿qué pasará ahora?), cada uno de los cuales se despliega con toda claridad, respectivamente, en la novela de detectives clásica y en la novela de aventuras. El suspense es un efecto asociado especialmente a la novela de aventuras y al híbrido de novela de detectives y novela de aventuras que conocemos como *thriller*. Los relatos de esa clase se basan en colocar al héroe repetidamente en situaciones de extremo peligro, suscitando de ese modo en el lector emociones solidarias de miedo y ansiedad en lo que respecta al desenlace.

Dado que el suspense se asocia especialmente a las novelas populares, muchos novelistas cultos de la época moderna han tenido tendencia a despreciarlo, o al menos a no tomarlo muy en serio. En *Ulises*, por ejemplo, James Joyce desarrolla los acontecimientos banales e inconsistentes de un día cualquiera en el Dublín moderno sobre el cañamazo heroico y satisfactoriamente cerrado del regreso de Ulises a su patria tras la guerra de Troya. Con ello, Joyce da a entender que la realidad es menos interesante y más indeterminada de lo que la narrativa tradicional nos quiere hacer creer. Pero ha habido escritores de fuste, especialmente en el siglo XIX, que han utilizado deliberadamente los recursos de la novela popular para crear suspense y los han aplicado a sus propios fines.

Uno de ellos fue Thomas Hardy, cuya primera novela publicada, *Desperate remedie* (Remedios desesperados) (1871), era una «novela de suspense» al estilo de Wilkie Collins. La tercera, *A pair of blue eyes* (1873), es más lírica y psicológica. Está inspirada en el noviazgo de Hardy con su primera esposa en el romántico paisaje del norte de Cornualles, y era la novela favorita de ese gran maestro de la narración autobiográfica moderna que fue Marcel Proust. Pero contiene una clásica escena de suspense que era, por lo que yo sé, enteramente inventada. El término mismo de «suspense» procede de la palabra latina que significa ‘colgar’, y difícilmente podría imaginarse una situación más generadora de suspense que la de un hombre aferrado con los dedos a un acantilado, sin poder escalarlo para ponerse a salvo —de ahí el término genérico *cliffhanger* (acontecimiento que produce un gran suspense; literalmente, ‘que cuelga de un acantilado’).

Hacia la mitad de *A pair of blue eyes*, la joven y más bien voluble heroína, Elfride, hija de un pastor protestante de Cornualles, se lleva un telescopio a lo alto de un acantilado que da al canal de Bristol, para ver el barco en el que el joven arquitecto al que está secretamente prometida vuelve a casa de la India. La acompaña Henry Knight, un amigo de su madrastra, un hombre que la aventaja en años y en intereses intelectuales, que le ha hecho proposiciones de matrimonio, y hacia el cual ella se siente atraída y por ello culpable. Cuando están sentados en lo alto del acantilado,

el viento arrebató el sombrero a Knight, empujándolo hacia el borde del precipicio, y cuando intenta recobrarlo se encuentra en la imposibilidad de volver a subir la resbaladiza pendiente, que termina en un barranco de varios cientos de pies. Los impetuosos esfuerzos de Elfride por ayudarle no hacen más que empeorar las cosas, y cuando ésta intenta trepar para ponerse a salvo, hace que él resbale aún más en dirección al desastre. «Mientras resbalaba lentamente, centímetro a centímetro... Knight hizo un último intento desesperado de agarrarse a un matorral —el último y remoto representante de la esmirriada vegetación en la pared de roca desnuda. Consiguió evitar seguir deslizándose. Knight estaba ahora literalmente *suspendido* por los brazos...» (la cursiva es mía). Elfride desaparece de la vista de Knight, es de suponer que para recabar ayuda, aunque él sabe que están a varias millas de cualquier lugar habitado.

¿Qué va a pasar? ¿Sobrevivirá Knight, y en tal caso, cómo? El suspense sólo puede sostenerse retrasando las respuestas a esas preguntas. Una manera de hacerlo, a la que el cine es muy aficionado (y Hardy se anticipó a muchos recursos cinematográficos en su narrativa, intensamente visual) habría sido intercalar imágenes de la angustia de Knight y de los frenéticos esfuerzos de la heroína para rescatarlo. Pero Hardy quiere sorprender a Knight (y al lector) con la reacción de Elfride ante la emergencia, y consecuentemente restringe la narración de la escena al punto de vista de Knight. El suspense se amplía gracias al detallado relato de sus pensamientos mientras se agarra al acantilado, y esos pensamientos son los de un intelectual victoriano, al que los recientes descubrimientos en geología e historia natural, especialmente la obra de Darwin, han producido una profunda impresión. El pasaje en el cual Knight se da cuenta de que está contemplando los ojos, «muertos y convertidos en piedra», de un artrópodo fosilizado que tiene millones de años, es algo que tal vez sólo Hardy podría haber escrito. Uno de los rasgos notables de su obra son esos vertiginosos cambios de perspectiva, que nos muestran la frágil figura humana, diminuta en comparación con un universo cuyas vastas dimensiones de espacio y tiempo estaban apenas empezando a ser verdaderamente aprehendidas. E invariablemente sus personajes, de modo

falaz pero comprensible, ven en esa disparidad de escala una especie de malevolencia cósmica. Confrontado con los ojos muertos del fósil, que han sustituido a los ojos azules, vivos y seductores de Elfride en su campo de visión, Knight adquiere una nueva comprensión, a la vez conmovedora y sombría, de su propia mortalidad.

La escena se extiende durante varias páginas por los mismos medios: reflexiones filosóficas en torno a la geología, la prehistoria y la aparente maldad de la naturaleza (el viento hace que su propia ropa azote a Knight, la lluvia le escuece en la cara, el sol rojo contempla la escena «con la impúdica sonrisa de un borracho») puntuadas por preguntas que mantienen tirante el cable del suspense narrativo: «¿Iba a morir?... Había esperado la liberación, pero ¿qué podía hacer una jovencita? No se atrevía a moverse ni un milímetro. ¿De veras la Muerte le estaba tendiendo la mano?».

Elfride, naturalmente, le rescata. El cómo no lo voy a divulgar; sólo diré, para animar a aquellos de ustedes que todavía no se han decidido a leer ese libro delicioso, que el modo en que lo hace conlleva quitarse toda la ropa.

4.

EL LENGUAJE COLOQUIAL ADOLESCENTE

Sally se limitó a comentar lo maravillosos que eran los Lunt porque estaba ocupadísima demostrando lo guapa que era. De pronto vio al otro lado del vestíbulo a un chico que conocía, un tipo de esos con traje de franela gris oscuro y chaleco de cuadros. El uniforme de Harvard o de Yale. Cualquiera diría. Estaba junto a la pared fumando como una chimenea y con aspecto de estar aburridísimo. Sally decía cada dos minutos: «A ese chico lo conozco de algo». Siempre que la llevaba a algún sitio, resulta que conocía a alguien de algo, o por lo menos eso decía. Me lo repitió como mil veces hasta que al fin me harté y le dije: «Si le conoces tanto, ¿por qué no te acercas y le das un beso bien fuerte? Le encantará». Cuando se lo dije se enfadó. Al final él la vio y se acercó a decirle hola. No se imaginan cómo se saludaron. Como si no se hubieran visto en veinte años. Cualquiera hubiera dicho que de niños se bañaban juntos en la misma bañera. Compañeritos del alma eran. Daba ganas de vomitar. Y lo más gracioso era que probablemente se habían visto sólo una vez en alguna fiesta. Luego, cuando terminó de caérseles la baba, Sally nos presentó. Se llamaba George algo —no me acuerdo—, y estudiaba en Andover. Tampoco era para tanto, vamos. No se imaginan cuando Sally le preguntó si le gustaba la obra... Era uno de esos tíos que para perorar necesitan unos cuantos metros cuadrados. Dio un paso hacia atrás y aterrizó en el pie de una señora que tenía a su espalda. Probablemente le rompió hasta el último dedo que tenía en el cuerpo. Dijo que la comedia en sí no era una obra maestra, pero que los Lunt eran unos perfectos ángeles. ¡Ángeles! ¿No te fastidia? Luego se pusieron a hablar de gente que conocían. La conversación más falsa que he oído en mi vida.

J. D. SALINGER, *El guardián entre el centeno* (1951).

Traducción de Carmen Criado.

Skaz es una palabra rusa bastante atractiva (a un anglófono le hace pensar en jazz y en scat)^[1] que se usa para designar un tipo de narración en primera persona más próxima a la palabra hablada que a la escrita. En este tipo de novela o cuento, el narrador es un personaje que se refiere a sí mismo diciendo *yo*, y al lector llamándole *tú*. Usa el vocabulario y la sintaxis característicos del lenguaje coloquial, y da la impresión no de un relato cuidadosamente construido y pulido, sino de una charla espontánea. Más que leer, escuchamos, como quien escucha a un desconocido que nos hemos encontrado en un bar o en el compartimento de un tren y que habla

por los codos. No hace falta decir que eso es un espejismo, producto de un esfuerzo muy calculado y una minuciosa reescritura por parte del autor «real». Un estilo narrativo que imitase fielmente la verdadera manera de hablar de la gente sería prácticamente ininteligible, como lo son las transcripciones de las conversaciones grabadas. Pero es un espejismo capaz de crear un poderoso efecto de autenticidad y sinceridad, de que lo que se dice es verdad.

Para los novelistas norteamericanos el *skaz* era una manera sencilla de liberarse de las tradiciones literarias heredadas de Inglaterra y Europa. El ímpetu crucial lo dio Mark Twain. «Toda la literatura americana moderna procede de un libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*», dijo Ernest Hemingway; una exageración, pero en absoluto desencaminada. El golpe de genio de Twain fue unir un estilo coloquial vernáculo con un narrador ingenuo, inmaduro, un adolescente más sensato de lo que él mismo cree, cuya visión del mundo adulto es de una frescura y honradez arrolladoras. He aquí, por ejemplo, la reacción de Huck ante distintos tipos de fe cristiana:

A veces la viuda me llevaba a un rincón y me hablaba de la Providencia de una manera que se le hacía a uno la boca agua; pero podía ser que al día siguiente Miss Watson volviera a tener la sartén por el mango y lo echaba todo por tierra otra vez. Me dio la impresión de que un pobre diablo tendría alguna posibilidad con la Providencia de la viuda, pero si le pillaba la Providencia de Miss Watson estaba perdido.

Holden Caulfield, el protagonista de la novela de J. D. Salinger, es un descendiente literario de *Huckleberry Finn*: más educado y sofisticado, hijo de una familia neoyorquina acomodada, pero al igual que Huck, es un joven desertor de la hipocresía, de la venalidad y, para usar una de sus palabras favoritas, de la insinceridad del mundo que le rodea. Una de las cosas que más horrorizan a Holden es la avidez de los chicos y chicas de su edad por adoptar el mismo comportamiento corrupto de los mayores. En el curso de la historia, Holden lleva a una amiga a una función de tarde de una obra de teatro en Broadway, protagonizada por una pareja de actores famosos, Alfred y Lynn Lunt. El narrador muestra a la amiga en cuestión, Sally, y al

conocido con el que ésta se encuentra en el vestíbulo durante el entreacto, comportándose de un modo totalmente inauténtico, típico de los adultos.

Los rasgos del estilo narrativo de Holden que hacen que suene como si fuera hablado más que escrito, y hablado, concretamente, por alguien muy joven, no son nada difíciles de identificar. Hay mucha repetición (porque una elegante variación en el vocabulario exige pensarlo mucho) especialmente de expresiones coloquiales como «un tipo», «un tío», «cualquiera diría», «¿no te fastidia?» y «viejo» (un epíteto aplicado de manera promiscua a cualquier objeto o persona conocidos, sin importar su edad)... Como muchos jóvenes, Holden expresa la fuerza de sus sentimientos a través de la exageración, el recurso que los retóricos llaman hipérbole: «fumando como una chimenea», «como si no se hubieran visto en veinte años», «caérseles la baba». La sintaxis es simple. Las frases son típicamente cortas y nada complicadas. Muchas no están propiamente formadas, faltándoles el verbo («El uniforme de Harvard o de Yale»). Se encuentran errores gramaticales semejantes a los que cometen con frecuencia los hablantes. En las más largas, las oraciones están yuxtapuestas, en el orden en que parecen ocurrírsele al chico que habla, en vez de subordinadas unas a otras en estructuras complejas.

La informalidad del discurso de Holden es la garantía de su espontaneidad y autenticidad. Contrasta con la correcta pero pretenciosa charla mundana de George: «Dijo que la comedia en sí no era una obra maestra, pero que los Lunt eran unos perfectos ángeles». El carácter ridículo y afectado de la frase de George queda aún más de relieve al ser reproducida en forma de discurso indirecto, en contraste con lo que Holden, perdiendo los estribos, le espeta a Sally, y que es citado directamente: «Si le conoces tanto, ¿por qué no te acercas y le das un beso bien fuerte?».

Como digo, es bastante fácil describir el estilo de narración de Holden; pero resulta más difícil explicar cómo mantiene nuestra atención y nos subyuga durante toda una novela. Pues, que quede claro, es el estilo lo que hace interesante el libro. La historia que cuenta es episódica, no se sabe muy bien adónde quiere ir a parar, y está compuesta en gran parte por acontecimientos triviales. Y el lenguaje, juzgándolo con criterios literarios

normales, resulta muy pobre. Salinger, el invisible ventrílocuo que nos habla a través de Holden, tiene que decir todo lo que quiere decir sobre la vida y la muerte y los valores últimos sin salirse de la limitada jerga de un chico neoyorquino de diecisiete años, renunciando a las metáforas poéticas, a la cadencia, a cualquier tipo de belleza estilística.

La respuesta, en parte, radica en el humor irónico creado por la aplicación del «bajo» lenguaje de Holden a las pretensiones sociales y culturales que exhiben Sally y George. La incorrección formal del inglés que usa Holden es también una fuente de comicidad; la frase más divertida del párrafo es «le rompió hasta el último dedo que tenía en el cuerpo», distorsión de «hasta el último hueso que tenía en el cuerpo», y un ejemplo más de expresión hiperbólica. Otra razón es que el lenguaje de Holden da a entender más de lo que dice. En el extracto citado, por ejemplo, está claro, aunque no lo reconozca, que está celoso de la figura masculina rival que es George, por más que Holden asegure que desprecia la ropa al estilo de Harvard y los modales refinados. El patetismo de la situación en la que se encuentra Holden Caulfield, aquí y en todo el libro, es tanto más eficaz cuanto que no se expresa explícitamente.

En última instancia, sin embargo, hay algo sorprendentemente poético en esta prosa: una sutil manipulación de los ritmos del lenguaje coloquial que hace que leerla, y releerla, sea un placer y no requiera esfuerzo. Como dicen los músicos de jazz, suena por sí misma.

5.

LA NOVELA EPISTOLAR

Lo que no puedo soportar es que por un momento ella aceptó mis demandas, reconoció mis derechos. Cuando lo pienso me dan ganas de dar un puñetazo en la mesa...

Teléfono. Ring, ring. Un momento.

No. No era más que un estudiante en crisis. Sí, lo que me da ganas de aullar a la luna es imaginármela emborronando papel allá en Londres como si no hubiera pasado nada. Me habría gustado saber que había levantado la cabeza, sólo por un momentito, de su mundo imaginario, y había dicho...

Se me ha ocurrido otra idea, sin embargo. A lo mejor no está emborronando papel como si nada. A lo mejor está garabateando Dios sabe qué versión de lo ocurrido en la habitación de invitados. Una de esas heroínas cuyas capaces de volverle a uno loco, una de esas mujeres estrambóticas, siempre con las antenas puestas y que se mueven de lado como los cangrejos, puede estar tramando vaya usted a saber qué extravagante maniobra ante la visión de los calzoncillos color berenjena de algún joven profesor presuntuoso. No hace falta que me mires de esa manera, muchas gracias: yo solito he caído en la cuenta de la ironía que hay en lo que acabo de escribir. Pero no es lo mismo, veamos: ella no está escribiendo privadamente a una amiga suya que vive en algún país cómodamente remoto. A quien está escribiendo es a mis amigos. Y a mis enemigos. Y a mis colegas. Y a mis alumnos.

¿Qué? ¿Que si mis calzoncillos son color berenjena? ¡Por supuesto que no! ¿Es que no tienes ni la menor idea de mis gustos? ¡Pero ella puede estar diciendo que son color berenjena! Eso es lo que hace esa guntuza: bordar, mejorar la verdad, ¡decir mentiras!

MICHAEL FRAYN, *The trick of it*
(Cogerle el tranquillo) (1989).

Las novelas escritas en forma de cartas eran inmensamente populares en el siglo XVIII. *Pamela* (1741) y *Clarissa* (1747), dos novelas epistolares de Samuel Richardson, largas, moralistas y psicológicamente agudas, fueron hitos en la historia de la narrativa europea e inspiraron a muchos imitadores tales como Rousseau (*La nueva Eloísa*) y Laclos (*Las amistades peligrosas*). El primer borrador que Jane Austen escribió de *Sentido y sensibilidad* tenía forma de carta, pero la autora se lo pensó mejor, intuyendo el declive que esperaba a la novela epistolar en el siglo XIX. En la

era del teléfono la novela epistolar se ha convertido en *rara avis*, si bien, como Michael Frayn demostró recientemente con *The trick of it*, no se ha extinguido del todo, y vale la pena mantenerla viva.

El invento del fax podría provocar un *revival* de ese tipo de novela (quizá el cuento que da título al libro de Andrew Davies *Dirty Faxes* (Faxes indecentes), de 1990, es significativo a este respecto), pero en términos generales, el moderno novelista epistolar está obligado a poner entre sus correspondientes una distancia considerable para hacer que la convención parezca creíble. El héroe de Frayn, o su antihéroe, es un profesor universitario británico anónimo de treinta y tantos años, especializado en la obra de una novelista algo mayor que él, a la que el texto se refiere usando sus iniciales, J. L.

Él la invita a dar una conferencia en la universidad de la que es profesor y, con gran sorpresa por su parte, es invitado posteriormente a compartir con ella la cama del cuarto de invitados. Describe ese acontecimiento, y sus secuelas, en una serie de cartas a un amigo, también profesor universitario, residente en Australia.

Está dividido entre la atracción y el recelo. Por una parte, se vanagloria de su relación íntima con la mujer al estudio de cuya obra ha dedicado su carrera profesional; por otra, teme que ella explote esa relación convirtiéndola en nuevas novelas, y que al hacerlo le dé publicidad y al mismo tiempo la falsee. Venera la habilidad literaria de ella, pero también la envidia, y, paradójicamente, le molesta. Le saca de quicio el hecho de que a pesar de poseer su cuerpo (y finalmente, casarse con ella) no controla al mismo tiempo su imaginación literaria. Termina intentando, en vano, «cogerle el tranquillo» (es decir, escribir ficción) él mismo. Es un tema satírico muy conocido —el contraste entre las facultades críticas y creativas—, pero el ingenio del autor lo convierte en algo fresco y divertido.

La novela epistolar es una forma de ficción narrativa en primera persona, pero está dotada de algunos rasgos especiales que no se encuentran en el modo autobiográfico más habitual. Mientras que la historia que forma una autobiografía le es conocida al narrador antes de empezar a escribir, las cartas son la crónica de un proceso que está en curso; o, como lo expresó

Richardson: «Mucho más vivo y conmovedor ... será el estilo de aquellos que escriben en el momento álgido de una aflicción presente, con la mente atormentada por las punzadas de la incertidumbre ... de lo que puede ser el estilo narrativo seco e inanimado de una persona que relata dificultades y peligros superados...».

El mismo efecto puede obtenerse naturalmente usando la forma de un diario, pero la novela epistolar tiene dos ventajas adicionales. En primer lugar, se puede poner más de un corresponsal, y de ese modo mostrar el mismo acontecimiento desde distintos puntos de vista, con interpretaciones totalmente diferentes, como Richardson demostró brillantemente en *Clarissa*. (Por ejemplo, Clarissa escribe a su amiga Miss Howe sobre una entrevista con Lovelace en la cual él está sinceramente dispuesto a renunciar a su pasado libertino; Lovelace relata la misma conversación a su amigo Belford como un estadio en su astuto plan para seducir a Clarissa.) En segundo lugar, aunque uno se limite, como hace Frayn, a un solo escritor, una carta, al revés que un diario, se dirige siempre a un destinatario específico, cuya reacción, tal como el narrador la imagina, condiciona el discurso y lo hace retóricamente más complejo, interesante y oblicuamente revelador.

Frayn explota esta última posibilidad con resultados particularmente brillantes. Su universitario es un personaje cargado de defectos cómicos —vanidad, ansiedad, paranoia— que deja constantemente al descubierto cuando prevé o imagina las reacciones de su amigo australiano («No hace falta que me mires de esa manera, muchas gracias...»). A veces las cartas se leen como monólogos dramáticos, en los cuales oímos solamente una parte del diálogo, y deducimos el resto: «¿Qué? ¿Que si mis calzoncillos son color berenjena? ¡Por supuesto que no! ¿Es que no tienes ni la menor idea de mis gustos?». Aquí, el estilo se acerca al *skaz*, esa imitación de la narración oral que analicé en la sección anterior; pero también puede dar cabida a un estilo literario consciente de serlo, como en la descripción: «Una de esas heroínas tuyas capaces de volverle a uno loco, una de esas mujeres estrambóticas, siempre con las antenas puestas y que se mueven de lado como los cangrejos, puede estar tramando vaya usted a saber qué

extravagante maniobra ante la visión de los calzoncillos color berenjena de algún joven profesor presuntuoso». Si esta frase parece ligeramente afectada, aplastada por demasiados adjetivos y adverbios, eso forma parte del propósito de Frayn. El narrador debe mostrar vívidamente la comedia de sus apuros, pero no puede permitírsele una verdadera elocuencia, pues ello contradeciría su incapacidad de «cogerle el tranquillo».

La escritura, estrictamente hablando, sólo puede imitar fielmente otra escritura. Su representación del discurso hablado y aún más de los acontecimientos no verbales, es altamente artificial. Pero una carta ficticia es indistinguible de una carta real. Una referencia a las circunstancias en las que una novela está siendo escrita, dentro de la misma novela, llamaría normalmente la atención sobre la existencia del autor «real» detrás del texto, rompiendo de ese modo el espejismo de realidad creado por la ficción, pero en la novela epistolar, al contrario, ese recurso refuerza el espejismo. Yo no incorporo, por ejemplo, llamadas telefónicas de mi agente al texto de la novela que estoy escribiendo, pero la llamada de un estudiante que interrumpe al profesor de Frayn en mitad de una frase es a la vez realista y reveladora de su carácter (está tan obsesionado por sí mismo que olvida sus responsabilidades respecto a sus alumnos).

El realismo pseudodocumental del método epistolar dio a los antiguos novelistas un poder sin precedentes sobre su público, comparable al hechizo que ejercen ciertos culebrones sobre los modernos telespectadores. Mientras se iba publicando, volumen tras volumen, la interminable *Clarissa*, era frecuente que algunos lectores suplicaran a Richardson que no hiciera morir a la heroína, y muchos de los primeros lectores de *Pamela* creyeron que estaban leyendo una correspondencia real, de la que Richardson no era más que el compilador. Los lectores modernos de novelas no se dejarán engañar de esa manera, claro está; pero es un hábil truco por parte de Frayn el hacer que su protagonista se queje del modo en que los escritores convierten la realidad en ficción («Eso es lo que hace esa gentuza: bordar, mejorar la verdad, ¡decir mentiras!») en un tipo de novela que fue concebida originalmente para conseguir que la ficción pareciera realidad.

6.

EL PUNTO DE VISTA

No ha de suponerse que las ausencias de milady no se vieran atenuadas por procederes de otra índole: entradas triunfales y detenciones trepidantes durante las cuales parecía echarle un vistazo rico en propósitos a todo lo que había en la habitación, desde el estado del techo hasta el de los botines de su hija. A veces tomaba asiento y a veces merodeaba agitadamente por todo el cuarto de estudio, pero en ambos casos su actitud tenía igualmente el aire apabullante de las medidas prácticas. Las cosas que allí hallaba deplorables eran tantas que hacía sentir que todavía podía esperarse mucho de ella, y se erizaba de proyectos hasta tal punto que por los cuatro costados parecía derramar remedios y promesas. Sus visitas eran tan vistosas como un mobiliario; sus propósitos, como dijo una vez la señora Wix, tan bonitos como un par de cortinas; pero era persona dada a los extremismos: a veces no le dirigía apenas la palabra a su hija y a veces abrazaba a aquel tierno capullo estrechándola contra un escote, tal como había dictaminado asimismo la señora Wix, notablemente pronunciado. Siempre iba con unas prisas tremendas, y cuanto más pronunciado era el escote más se podía inferir que la aguardaban en otra parte. Habitualmente entraba sola, pero en ocasiones la acompañaba sir Claude, y en los primeros tiempos nada había sido tan delicioso de observar en estas apariciones como la forma en que milady, como lo formuló la señora Wix, vivía hechizada por él. «¿Verdad que está hechizada?», solía exclamar Maisie aludiendo reflexiva pero campechanamente a aquello después de que Sir Claude se hubiera llevado a mamá entre explosiones de sanas carcajadas. Ni siquiera en los viejos tiempos de las tronchadas mujeres había oído ella a mamá reírse tantísimo como en estos momentos de capitulación conyugal, a la alegría de los cuales hasta una niña advertía que al fin tenía derecho... una niña cuyas reflexiones de entonces consistieron todas en felices meditaciones egoístas sobre buenos augurios y pronósticos de dicha.

HENRY JAMES, *Lo que Maisie sabía* (1897).

Traducción de Fernando Jadraque.

Un acontecimiento real puede ser —y suele ser— vivido por más de una persona, simultáneamente. Una novela puede ofrecer diferentes perspectivas sobre el mismo acontecimiento, pero sólo una a la vez. E incluso si adopta un método narrativo «omnisciente», relatando la acción desde una altura propia de Dios, normalmente privilegiará sólo uno o dos de los posibles «puntos de vista» desde los cuales la historia podría ser contada, y se concentrará en cómo los acontecimientos afectan a esas personas. La narración totalmente objetiva, totalmente imparcial, puede ser

una aspiración válida en periodismo o historiografía, pero una historia ficticia difícilmente captará nuestro interés a menos que sepamos a quién afecta.

Puede afirmarse que elegir el o los puntos de vista desde el cual o los cuales va a contarse la historia es la decisión más importante que el novelista debe tomar, pues influye enormemente sobre la reacción, tanto emocional como moral, de los lectores frente a los personajes ficticios y a sus acciones. La historia de un adulterio, por ejemplo —cualquier adulterio— nos afectará de modo distinto según si es presentado principalmente desde el punto de vista de la persona infiel, o del cónyuge traicionado, o del amante, u observado por una cuarta persona. *Madame Bovary* narrado principalmente desde el punto de vista de Charles Bovary sería un libro muy distinto del que conocemos.

Henry James era poco menos que un virtuoso en la manipulación del punto de vista. En *Lo que Maisie sabía* presenta una historia de varios adulterios —o adulterios levemente legitimados por el divorcio y el nuevo matrimonio— exclusivamente a través de los ojos de una niña sobre la que esas relaciones amorosas repercuten, pero que en gran parte no las entiende. Los padres de Maisie se divorcian cuando su padre entabla una relación con la institutriz de la niña, con la que termina casándose. A su vez, la madre de Maisie, Ida, se casa con un joven admirador, Sir Claude, y pone a Maisie en manos de otra institutriz, Mrs. Wix. Al poco tiempo, la madrastra y el padrastro de la niña se hacen amantes. Maisie es utilizada por esos adultos egoístas y poco escrupulosos como un peón en el tablero de ajedrez de sus peleas y de sus intrigas amorosas. Mientras persiguen sus egoístas placeres, ella es confinada a un lúgubre cuarto de estudio con la regañona Mrs. Wix, que por su parte está enamorada de Sir Charles y que sólo en años es madura.

El fragmento citado figura en uno de los primeros capítulos del libro y se refiere a las vacías promesas de Ida, en la época de su luna de miel con su segundo marido, de mejorar la calidad de la vida de Maisie. Está narrado desde el punto de vista de Maisie, pero no en su propia voz, ni en un estilo que intente en modo alguno imitar el discurso infantil. James explicó sus

razones en el prólogo que escribió para la edición de Nueva York: «Los niños pequeños tienen muchas más percepciones que términos para expresarlas; su visión es en cualquier momento más rica, su comprensión constantemente mayor, que el vocabulario que suelen usar o del que disponen en total». Estilísticamente, pues, *Lo que Maisie sabía* es la antítesis del *Guardián entre el centeno*. Aquí, un punto de vista ingenuo es articulado en un estilo maduro: elegante, complejo, sutil.

No hay nada de lo que es descrito que Maisie no pudiera plausiblemente percibir y, dentro de las limitaciones propias de su edad, comprender. Su mamá formula atractivas y enérgicas propuestas para redecorar el cuarto de estudio y renovar el guardarropa de Maisie. Las visitas de Ida son súbitas y breves, su comportamiento volátil e impredecible. Suele estar elegantemente vestida y a punto de acudir a alguna cita o fiesta. Parece muy enamorada de su nuevo marido y de buen humor. Maisie observa todas esas cosas acertada pero inocentemente. Aún confía en su mamá, y espera ilusionada que se realicen los «pronósticos de dicha». El lector, en cambio, no se hace ilusiones, pues el lenguaje altamente sofisticado en que se comunican esas observaciones es devastadoramente irónico a expensas de Ida.

Ya la primera frase de ese párrafo contiene la mayoría de los rasgos que colocan su estilo en las antípodas del lenguaje infantil. Empieza con una construcción verbal pasiva (*It must not be supposed*, literalmente ‘No ha de suponerse’), sigue con una doble negación («... no se vieran atenuadas»), prefiere sustantivos abstractos y cultos («ausencias», «procederes», «intenciones») a palabras concretas o coloquiales, y utiliza elegantes simetrías («entradas triunfales y detenciones trepidantes», «desde el estado del techo hasta el de los botines»). La estructura de toda la frase es lo que los gramáticos llaman periódica: en otras palabras, uno tiene que esperar hasta el final, guardando en la mente la información que se va acumulando, para llegar a la oración que le da la clave (a saber, que la preocupación de Ida por su hija es pura apariencias). Eso convierte la lectura de James en una experiencia ardua, pero que vale la pena; el que dé una cabezada en medio de la frase está perdido.

Su gusto por el paralelismo y la antítesis está especialmente marcado, y resulta especialmente eficaz, en ese extracto. «A veces tomaba asiento y a veces merodeaba agitadamente». «Las cosas que allí hallaba deplorables eran tantas que hacía sentir que todavía podía esperarse mucho de ella». «Sus visitas eran tan vistosas como un mobiliario; sus propósitos, como dijo una vez la señora Wix, tan bonitos como un par de cortinas». Tales estructuras hábilmente equilibradas subrayan las contradicciones entre las promesas de Ida y sus actos, sus pretensiones de generosidad y la realidad de su egoísmo.

Uno de los síntomas más habituales que delatan a un escritor perezoso o sin experiencia es la incoherencia en el manejo del punto de vista. Supongamos que la historia que cuenta es la de John, que se va a vivir por primera vez fuera de casa de sus padres, para acudir a la universidad, tal como John la percibe: John preparando la maleta, echando un último vistazo a su habitación, despidiéndose de sus padres... y de pronto, sólo durante un par de frases, se nos dice lo que su madre piensa de todo eso, simplemente porque al escritor le pareció que era una información interesante para colocar en ese momento; después de lo cual la narración continúa desde el punto de vista de John. Naturalmente, no hay ninguna ley o norma que diga que una novela no debe cambiar de punto de vista en cualquier momento en que el autor así lo decida; pero si eso no se hace de acuerdo con algún plan estético o principio, la participación del lector, su «producción» del sentido del texto, se verá perturbada. Podemos preguntarnos, consciente o subliminalmente, por qué, si se nos ha dicho lo que la madre de John está pensando en un momento dado de la escena, no se nos ha dado el mismo acceso a su mente en otros momentos. La madre, que hasta ese momento era objeto de la percepción de John, se ha vuelto de pronto un sujeto por sí misma, pero un sujeto incompletamente realizado. Y si tenemos acceso al punto de vista de la madre, ¿por qué no al del padre?

Hay de hecho un cierto aumento de intensidad y de inmediatez por el hecho de restringir la narración a un solo punto de vista, o al menos eso era

lo que pensaba James. Pero es notable la habilidad con que usa a Mrs. Wix para transmitir juicios adultos sobre Ida —juicios de los que Maisie sería incapaz— sin desviarse de la perspectiva de Maisie. Maisie asimila el comentario sobre los propósitos de su madre, «bonitos como un par de cortinas», como una especie de cumplido, mientras que el lector lo interpreta como una agria crítica. Del mismo modo las observaciones de Mrs. Wix sobre el escote de Ida están motivadas por los celos y la censura moral, mientras que Maisie, que no capta el significado erótico de la exhibición del pecho femenino, se fija sólo en la relación entre la generosidad del escote y la duración de las visitas de su madre.

Más adelante en la novela, a medida que Maisie pasa de la infancia a la adolescencia, su inocencia deja paso a una incipiente comprensión de lo que los adultos que la rodean se traen entre manos, pero la brecha entre lenguaje y punto de vista nunca se cierra, y la cuestión de lo que Maisie sabía nunca es enteramente resuelta. «La belleza es verdad», dijo Keats. «La belleza es información», dice el gran semiótico ruso Juri Lotman, una fórmula más en sintonía con la mente moderna. Henry James, el primer novelista verdaderamente moderno en lengua inglesa, no creía que la verdad última sobre la experiencia humana pudiera ser nunca establecida, pero desarrolló una técnica narrativa que colmaba cada fisura con el metal extraído de la veta de la información.

7.

EL MISTERIO

—Mr. Vickery iba a ir tierra adentro esa misma tarde para hacerse cargo de cierta munición naval dejada después de la guerra en el fuerte de Bloemfontein. Sin detalles recibió la orden de acompañar al capitán Vickery. Él, en primera persona del singular —como una unidad—, él solito.

El marinero silbó de forma penetrante.

—Eso es lo que pensé —dijo Pyecroft—. Fui a tierra con él y me pidió que anduviéramos hacia la estación. Iba chasqueando con la dentadura, pero por lo demás parecía bastante contento.

—Sabrás —me dice— que el Circo Phyllis estará en Worcester mañana por la noche. O sea que la veré una vez más. Has sido muy paciente conmigo —dice.

—Vamos a ver, Vickery —le dije yo—, esto ya pasa de castaño oscuro. Allá tú con tus cosas. A mí no me vuelvas a meter en tus asuntos.

—¡Tú! —dijo él—. ¿De qué te quejas? Tú sólo has tenido que mirar. Yo soy eso —dice—, pero eso no está ni aquí ni allá —dice—. Tengo una cosa que decir antes de despedimos. Recuerda —dice; estábamos justo al lado de verja del jardín del almirante en ese momento—, recuerda que no soy un asesino, porque mi legítima esposa murió de parto seis semanas después de que yo me embarcara. De eso por lo menos tengo las manos limpias —dice.

—¿Entonces qué cosa de peso has hecho? —dije—. ¿Qué es lo demás?

—Lo demás —dice él— es silencio —y me dio la mano y chasqueando se introdujo en la estación de Simonstown.

—¿Se paró en Worcester para ver a Mrs. Bathurst? —pregunté yo.

—No se sabe. Se presentó en Bloemfontein, supervisó la carga de la munición en los vagones de mercancías, y luego desapareció. Se fue —desertó, si quieres decirlo así— cuando sólo le faltaban dieciocho meses para tener derecho a la pensión, y si lo que dijo de su mujer era verdad, era un hombre libre. ¿Tú lo entiendes?

RUDYARD KIPLING, «Mrs. Bathurst» (1904).

Unas páginas más atrás, comentando un episodio de intenso suspense en la novela de Thomas Hardy *A pair of blue eyes*, revelé que la heroína terminaba rescatando al héroe, pero no di más que un indicio sobre cómo lo hacía. Para lectores poco familiarizados con la novela convertí así un efecto de suspense («¿qué ocurrirá?») en un efecto de enigma o misterio («¿cómo lo hizo?»). Esas dos preguntas son los principales resortes del interés narrativo, tan antiguos como el mismo arte de contar historias.

Uno de los ingredientes básicos de la narración tradicional, por ejemplo, era el misterio que envolvía los orígenes y linaje de los personajes, invariablemente resuelto en un sentido ventajoso para el héroe o la heroína, una constante argumental que sobrevive incluso en la ficción decimonónica y aún es común hoy día en la ficción popular (en la ficción literaria tiende a usarse de forma paródica, como en *M/F* de Anthony Burgess o en mi propia novela *El mundo es un pañuelo*). Los novelistas victorianos como Dickens y Wilkie Collins explotaban el misterio en relación con asesinatos y otros delitos, lo que terminó redundando en la evolución de un subgénero separado, la clásica historia de detectives de Conan Doyle y sus sucesores.

Un misterio resuelto es en última instancia tranquilizador para los lectores, al afirmar el triunfo de la razón sobre el instinto, del orden sobre la anarquía, ya sea en las novelas de Sherlock Holmes o los casos clínicos de Sigmund Freud que presentan un parecido tan llamativo y sospechoso con aquéllas. Esa es la razón de que el misterio sea un ingrediente invariable de la narrativa popular, sea cual sea su forma: novela, películas o culebrones de televisión. Los modernos novelistas literarios, por el contrario, desconfían de las soluciones claras y los finales felices y han tenido tendencia a rodear sus misterios de un aura de ambigüedad y a dejarlos sin resolver. Nunca descubrimos de una vez por todas lo que Maisie sabía sobre el comportamiento sexual de sus parientes adultos, ni si Kurtz, el personaje de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, era un héroe trágico o un diablo humano, o cuál de los finales alternativos de *La mujer del teniente francés* de John Fowles es el «verdadero».

El relato de Kipling «Mrs. Bathurst» es un famoso ejemplo de ese tipo de textos y resulta especialmente interesante tratándose de un escritor que disponía de un inmenso público popular, la mayor parte del cual debe de haberse sentido perplejo y exasperado ante esas elaboradas mistificaciones, imposibles de dilucidar. Eso mismo demuestra que era un escritor mucho más hábil, consciente de su arte y experimental de lo que suele creerse.

La historia se desarrolla en Sudáfrica poco después del final de la guerra de los bóers y gira en torno a la misteriosa desaparición de un marino británico llamado Vickery y apodado Clic por los chasquidos de su mal

ajustada dentadura postiza. Lo poco que se sabe del caso emerge gradualmente en el transcurso de una conversación entre cuatro hombres que se encuentran por casualidad en un apartadero del ferrocarril junto a una playa del Cabo. Son: un tal Pyecroft, compañero de a bordo de Vickery, un sargento de Marina llamado Pritchard, un inspector de ferrocarriles llamado Hooper y un anónimo *yo* narrador (podemos deducir que es el mismo Kipling) que enmarca la historia describiendo las circunstancias del encuentro y reproduce la conversación. Pyecroft describe cómo, en los días que precedieron a su desaparición, Vickery insistió en llevarle con obsesiva frecuencia a ver un noticiario cinematográfico que formaba parte de un entretenimiento ambulante destinado a las tropas llamado Circo Phyllis, porque contenía unas breves imágenes de una mujer descendiendo de un tren en la estación Paddington. Era una viuda llamada Mrs. Bathurst, a la que Pyecroft y Pritchard conocían porque era la amable dueña de un *pub* neozelandés, y con la cual Vickery tenía evidentemente una relación culpable (aunque ella por su parte, como atestigua Pritchard, era una persona irreprochable). La llamativa descripción que Pyecroft (es decir, Kipling) hace de este fragmento de película —la primera que ve en su vida— es una de las primeras descripciones literarias que existen del cine, y resume el carácter esquivo del núcleo del relato:

Entonces las puertas se abrieron y los pasajeros salieron y los mozos cogieron las maleta, lo mismo que en la realidad. Sólo... sólo que cuando alguien venía andando y se acercaba demasiado a los que estábamos mirando, pues salían derecho del cuadro, por así decir... Bastante despacio, por detrás de dos mozos —llevando una bolsita de red en la mano y mirando a los lados— sale nuestra Mrs. Bathurst. Por su manera de andar se la podría haber distinguido entre cien mil. Avanzó —derecho—, miró al frente directamente a nosotros con esa mirada cegata a la que aludía Pritch. Siguió andando y andando hasta que salió de la imagen como dertiéndose, igual que... igualito que una sombra saltando por encima de una vela...

Vickery, convencido de que Mrs. Bathurst «le está buscando», llega a estar tan perturbado por ese espectáculo repetido que ello alarma a su superior y éste le manda a una misión solitaria en tierra, de la que nunca regresa. En el extracto citado, Pyecroft describe su última visión de Vickery, cuando le escoltó a tierra, y formula el enigma de su desaparición.

El efecto de misterio es imposible de ilustrar con una sola cita breve, pues es mantenido por un persistente flujo de pistas, indicios y datos desconcertantes. Y en el caso de «Mrs. Bathurst» hay un misterio suplementario: la pregunta de cuál es el misterio central. La historia-marco del encuentro de los cuatro hombres, y su cháchara, disputas e interminables recuerdos anecdóticos, parece ocupar más espacio textual que la historia de Vickery. El extracto citado, que es el momento en que el enigma de su desaparición resulta más claramente formulado y que debería hallarse cerca del comienzo en una historia al estilo de Sherlock Holmes, en este caso se encuentra, de hecho, muy cerca del final.

Del mismo modo que Vickery habla de asesinato sólo para declarar que él no ha cometido ninguno, así Kipling invoca la historia de detectives tan sólo para distanciarse de ella. El «inspector» Hooper (ese tratamiento podría hacer que se le confundiera con un policía) tiene en el bolsillo de su chaleco una dentadura postiza, encontrada en uno de los dos cadáveres quemados que han sido descubiertos tras el incendio de un bosque de teca tierra adentro. Eso parece una prueba forense de cómo terminó Vickery. «Cosas permanentes son las dentaduras postizas. Siempre salen a relucir en los juicios por asesinato», dice Hooper; pero al final del relato el narrador explica que «se sacó la mano del bolsillo del chaleco, vacía». Aunque atribuida al sentido que Hooper tiene del decoro, la mano vacía también simboliza la frustración del lector que querría una solución para el misterio. Incluso si aceptamos la identificación de Vickery y la explicación de su muerte, no sabemos qué fue lo que le condujo a un acto tan extremo, ni la identidad del segundo cadáver hallado a su lado (numerosos eruditos han debatido estas cuestiones, y ofrecido soluciones ingeniosas, sorprendentes a veces y dudosas siempre). Vickery, como Mrs. Bathurst en el noticiario, se ha salido de la imagen, ha saltado fuera del marco de la historia, y la verdad última sobre él es irrecuperable.

¿Por qué Kipling se burla de esa manera de sus lectores? La razón, creo, es que «Mrs. Bathurst» no es en absoluto, esencialmente, un relato de misterio, en el sentido habitual del término, sino una tragedia. La cita de *Hamlet* que constituyen las últimas palabras de Vickery de las que se tiene

constancia («Lo demás es silencio»), el eco del *Fausto* de Marlowe («Por qué esto es el infierno y no estoy fuera de él») en la frase que dice antes: «Tú sólo has tenido que mirar. Yo soy eso», son algunas de las varias alusiones a la tragedia con mayúsculas que hay en el relato. Aquí, como en otros lugares, Kipling muestra que personas normales y corrientes, gente humilde que se expresa mal y lleva dentaduras postizas mal ajustadas, son sin embargo capaces de intensas emociones, pasiones violentas y una culpa paralizante; y que el mayor misterio de todos es el corazón humano.

8.

LOS NOMBRES

... y una chica que todavía no te ha sido presentada, que ahora avanza desde las sombras de la nave lateral, donde ha estado acechando, para reunirse con los demás junto a la barandilla del altar. Llamémosla Violet, no, Verónica, no, Violet, por más que sea un nombre improbable para chicas católicas de origen irlandés, tradicionalmente bautizadas con nombres de santos y figuras de la leyenda celta, pues me gustan las connotaciones de Violet —algo acobardado, penitente, melancólico— una chica diminuta, morena, con una carita pálida, bonita, en la que el eccema hace estragos, con las uñas mordidas hasta dejarlas en carne viva y los dedos manchados de nicotina, un abrigo de pana de corte elegante tristemente arrugado y manchado; una chica, puedes deducir por todos estos indicios, con problemas, sentimientos de culpa, malos rollos.

DAVID LODGE, *How far can you go?*
(¿Hasta dónde se puede llegar?) (1980).

Y vamos a dejar aquí, de momento, a Vic Wilcox, mientras nosotros nos remontamos un par de horas en el tiempo y unos cuantos kilómetros en el espacio, para conocer a un personaje muy diferente. Un personaje que, con no poco embarazo por mi parte, no cree precisamente en el concepto de personaje.

Es decir (lo que por cierto, es una de sus locuciones predilectas), Robyn Penrose, lectora temporal de literatura inglesa en la Universidad de Rummidge, sostiene que «personaje» es un mito burgués, una ilusión creada para reforzar la ideología del capitalismo.

DAVID LODGE, *¡Buen trabajo!* (1988).
Traducción de Esteban Riambau Saurí.

—En ese caso —dijo—, me agrada complacerle. Mi nombre es Quinn.

—Ah —dijo pensativamente Stillman meneando la cabeza—. Quinn.

—Sí, Quinn. Q-U-I-N-N.

—Ya veo. Sí, sí, ya veo. Quinn. Sí. Muy interesante. Quinn. Una palabra muy sonora. Rima con llavín, ¿no?

—Sí, señor Llavín.

—Y con fin, si no me equivoco.

—No se equivoca.

—Y con Rin, ¿no es verdad?

—Exactamente.

—Hmm. Muy interesante. Veo muchas posibilidades para esa palabra. Quinn, esa... quintaesencia... del presente quidam. Quinina, por ejemplo. Y quina. Y plin. Y rin, rin. Y caprichín.

Hmmm. Rima con sinfín. Por no hablar de confín. Muy interesante. Y tin. Y tintín. Y retintín. Y alevín. Y gin. Hmmm. Sí, muy interesante. Me gusta enormemente su nombre, señor Quinn. Se dispara en varias direcciones a la vez.

—Sí, yo también me he percatado de eso muchas veces.

PAUL AUSTER, *Ciudad de cristal* (1985).

Traducción de Ramón de España.

Uno de los principios fundamentales del estructuralismo es «la arbitrariedad del signo», la idea de que no hay una relación necesaria, existencial entre una palabra y su referente. Nada de que «con razón se les llama cerdos», como decía aquel, sino un azar lingüístico. Otras palabras sirven al mismo propósito en otras lenguas. Como observó Shakespeare, adelantándose en tres siglos a Ferdinand de Saussure, «una rosa con cualquier otro nombre olería igual de dulce».

Los nombres propios tienen un extraño e interesante estatus a este respecto. Nuestros nombres de pila nos son dados generalmente con alguna intención semántica: tienen para nuestros padres algún significado agradable o esperanzador, y nuestra vida podrá estar más o menos a la altura de las esperanzas contenidas en él. Los apellidos en cambio son generalmente considerados arbitrarios, sea cual sea la fuerza descriptiva que han podido tener alguna vez. No esperamos que nuestro vecino el señor Pastor vigile rebaños ni le asociamos mentalmente con esa ocupación. Si es un personaje de una novela, sin embargo, será inevitable que suscite asociaciones de ideas pastoriles y quizá pastorales. Uno de los grandes misterios de la historia literaria es con qué intención exactamente el muy venerable Henry James le puso a uno de sus personajes el nombre de Fanny Assingham (tanto *fanny* como *ass* significan ‘culo’).

En una novela los nombres nunca son neutros. Siempre significan algo, aunque sea sólo el carácter común y corriente. Los escritores cómicos, satíricos o didácticos pueden permitirse ser exuberantemente inventivos, u obviamente alegóricos, en los nombres de sus personajes (Thwackum, Pumblechook, Pilgrim). Las novelas realistas se inclinan por nombres corrientes con las connotaciones apropiadas (Emma Woodhouse, Adam

Bede). Bautizar a los personajes es siempre una parte importante de su creación, que implica muchas consideraciones, y dudas, que puedo cómodamente ilustrar con ejemplos sacados de mi propia experiencia.

La pregunta del título *How far can you go?* se aplica tanto a la teología radical que socava la fe religiosa tradicional, como al recurso de «romper el marco» al que me referí más arriba (al hablar de la voz autorial intrusiva, en la sección 2) que socava la convención literaria. El que un autor cambie de idea sobre el nombre de un personaje en mitad del texto es un reconocimiento particularmente flagrante de que la historia entera es pura invención, un hecho que los lectores conocen pero normalmente acallan, del mismo modo que los creyentes acallan sus dudas. Tampoco es habitual que los novelistas expliquen las connotaciones de los nombres que dan a sus personajes: se supone que tales sugerencias actúan subliminalmente en la conciencia del lector.

El invento del procesador de textos ha hecho que sea muy fácil cambiar el nombre de un personaje en un estadio avanzado de la composición, sólo apretando unas cuantas teclas, pero yo me resistiría mucho a hacer algo así a cualquiera de mis personajes que no fuera totalmente secundario. Uno puede dudar y estrujarse los sesos para elegir un nombre, pero una vez elegido, se vuelve inseparable del personaje, y ponerle en duda puede arrojar el proyecto entero *en abîme*, como dicen los deconstruccionistas. Adquirí aguda conciencia de esto durante la escritura de *¡Buen trabajo!*

Esa novela trata de la relación entre el director gerente de una empresa de ingeniería y una joven universitaria obligada a hacerle de «sombra». Aunque contiene algunos apartes que rompen el marco, como se ve en el extracto citado al comienzo de este capítulo, en términos generales es una novela más lisa y llanamente realista que *How far can you go?* y al dar nombre a los personajes yo estaba buscando nombres que parecieran lo bastante «naturales» como para enmascarar su carácter simbólico. Al hombre le llamé Vic Wilcox para sugerir, por debajo del carácter corriente y típicamente inglés del nombre, una masculinidad más bien agresiva, incluso grosera (por asociación con *victor*, ‘vencedor’, *will*, ‘voluntad’, y *cock*, ‘gallo, pene’), y muy pronto me decidí por Penrose como apellido de mi

heroína por sus connotaciones, en contraste con las anteriores, de literatura y belleza (*pen*, ‘pluma’, y *rose*, ‘rosa’). Me costó algún tiempo, sin embargo, decidir su nombre de pila: dudaba entre Rachel, Rebecca y Roberta, y recuerdo que eso obstaculizó considerablemente el avance del capítulo 2, porque no podía habitar imaginativamente ese personaje hasta haber zanjado la cuestión del nombre. Finalmente descubrí en un diccionario de nombres que Robin o Robyn se usa a veces como diminutivo de Roberta. Un nombre andrógino parecía sumamente apropiado para mi feminista y enérgica heroína, e inmediatamente sugirió una nueva vuelta de tuerca en el argumento: Wilcox estaría esperando que se presentara en su fábrica un Robin masculino.

Más o menos a la mitad del proceso de escritura de la novela caí en la cuenta de que había elegido para Vic, quizá siguiendo el mismo camino mental que recorrió E. M. Forster, el apellido del protagonista masculino de *Howards End*, Henry Wilcox, también un hombre de negocios que se enamora de una mujer intelectual. Antes que cambiarle el nombre a mi héroe, preferí incorporar *Howards End* al nivel intertextual de la novela, haciendo hincapié en los paralelismos entre ambos libros —mediante, por ejemplo, la leyenda que figura en la camisa de Marion, la alumna de Robyn: *Only connect* (Conecta solamente), el epígrafe de la novela de Forster. ¿Y por qué ese nombre, Marion? Quizá porque es una *maid* (doncella), cuya inocencia y virtud Robyn (como Robin Hood) está empeñada en proteger, quizá porque de joven, George Eliot (muy presente en la enseñanza de Robyn), cuando por así decirlo no era George Eliot más que en potencia, se llamaba Marian Evans. Digo «quizá» porque los escritores no siempre son conscientes de sus motivaciones en estos asuntos.

El pasaje citado de *Ciudad de cristal* de Paul Auster, una de las tres notables novelas cortas que forman su *Trilogía de Nueva York*, lleva el significado connotativo de los nombres en los textos literarios hasta un extremo absurdo. Esas tres historias someten los tópicos y estereotipos de la típica historia de detectives a un escepticismo posmoderno sobre la

identidad, la causalidad y el sentido. El propio Quinn escribe historias de detectives con el nombre de William Wilson, que es por cierto el nombre del héroe epónimo del famoso relato de Poe sobre un hombre que persigue a su *Doppelgänger* (véase la sección 47). Cuando le confunden con «Paul Auster, de la agencia de detectives Auster», Quinn se siente tentado por la idea de asumir ese papel y acepta seguir a un ex profesor llamado Stillman que ha salido hace poco de la cárcel y es temido por el cliente de Quinn, alias Wilson, alias Auster. Stillman ha escrito un libro en el que llega a la conclusión de que la arbitrariedad del signo fue una consecuencia del pecado original.

La primera tarea de Adán en el Edén había sido la de inventar el lenguaje, darle su nombre a cada criatura y a cada cosa. En ese estado de inocencia, su lengua había ido directa al meollo del mundo. Sus palabras no habían sido simplemente adosadas a las cosas que veía, sino que habían revelado sus esencias, las habían traído literalmente a la vida. Una cosa y su nombre eran intercambiables. Tras la caída, eso ya no era cierto. Los nombres se alejaron de las cosas; las palabras se convirtieron en una colección de signos arbitrarios; el lenguaje se había apartado de Dios. La historia del Paraíso, a partir de entonces, no sólo narra la caída del hombre, sino también la caída del lenguaje.

(Traducción de Jorge de Lorbar.)

Como para demostrar su tesis, Stillman deconstruye el nombre de Quinn, cuando por fin se conocen personalmente, con una cascada de caprichosas asociaciones libres. Las connotaciones de Quinn no tienen fin, y por lo tanto se vuelven inútiles para el lector como clave interpretativa.

En la segunda historia, *Fantasmas*, todos los personajes tienen nombres de colores:

En primer lugar está Azul. Después viene Blanco, y a continuación Negro, pero antes de nada está Marrón. Marrón le inició, le enseñó los entresijos del negocio, y, cuando se volvió viejo, Azul se hizo cargo. Así es como empieza la cosa. El lugar es Nueva York, época, la presente, y ninguna de ambas circunstancias cambiará. Azul va a su oficina a diario, y se sienta en su escritorio a la espera de que algo suceda. Durante largo tiempo nada acontece, y luego un hombre Blanco atraviesa la puerta, y así se inician los acontecimientos... El caso parece bastante simple. Blanco quiere que Azul siga a un hombre llamado Negro, y le eche el ojo por tanto tiempo como ello resulte necesario.

(Traducción de Jorge de Lorbar.)

Mediante este sistema manifiestamente artificial, Auster afirma una vez más la arbitrariedad del lenguaje, introduciéndola en un terreno, el de los nombres ficticios, donde no suele darse. En la tercera historia, *La habitación cerrada*, el narrador confiesa cómo falsificaba el censo gubernamental, parodiando la actividad de un novelista:

Sobre todo estaba el placer de inventar nombres. A veces tenía que dominar mi gusto por lo estrambótico —lo irresistiblemente cómico, el juego de palabras, lo indecente— pero en general me contentaba con jugar dentro de los límites del realismo.

En las tres novelas la imposibilidad de atar el significante al significado, de recobrar ese estado mítico, previo al pecado original, de inocencia, en que una cosa y su nombre eran intercambiables, tiene su réplica al nivel del argumento en la inutilidad de los rutinarios métodos detectivescos. Cada una de las narraciones termina con la muerte o la desesperación del que hace de detective, enfrentado a un misterio insoluble, perdido en un laberinto de nombres.

9.

EL FLUJO DE LA CONCIENCIA

La señora Dalloway dijo que ella misma se encargaría de comprar las flores. Sí, ya que Lucy tendría trabajo más que suficiente. Había que desmontar las puertas; acudirían los operarios de Rumpelmayer. Y entonces Clarissa Dalloway pensó: qué mañana diáfana, cual regalada a unos niños en la playa.

¡Qué fiesta! ¡Qué aventura! Siempre tuvo esta impresión cuando, con un leve gemido de las bisagras, que ahora le pareció oír, abría de par en par el balcón, en Bourton, y salía al aire libre. ¡Qué fresco, qué calmo, más silencioso que éste, desde luego, era el aire a primera hora de la mañana...!; como el golpe de una ola; como el beso de una ola; fresco y penetrante, y sin embargo (para una muchacha de dieciocho años, que eran los que entonces contaba) solemne, con la sensación que la embargaba, mientras estaba en pie ante el balcón abierto, de que algo horroroso estaba a punto de ocurrir; mirando las flores, mirando los árboles con el humo que sinuoso surgía de ellos, y las cornejas alzándose y descendiendo; y lo contempló, en pie, hasta que Peter Walsh dijo: «¿Meditando entre vegetales?» —¿fue eso?—. «Prefiero los hombres a las coliflores» —¿fue eso?—. Seguramente lo dijo a la hora del desayuno, una mañana en que ella había salido a la terraza, Peter Walsh. Regresaría de la India cualquiera de estos días, en junio o julio, Clarissa Dalloway lo había olvidado debido a lo aburridas que eran sus cartas: lo que una recordaba eran sus dichos, sus ojos, su cortaplumas, su sonrisa, sus malos humores, y, cuando millones de cosas se habían desvanecido totalmente —¡qué extraño era!—, unas cuantas frases como ésta referente a las verduras.

VIRGINIA WOOLF, *Mrs. Dalloway* (1925).

Traducción de Andrés Bosch.

«El flujo de conciencia» (*stream of consciousness*) fue una expresión acuñada por William James, el psicólogo —y hermano del novelista, Henry— para caracterizar el continuo flujo de pensamientos y sensaciones en la mente humana. Más tarde se la apropiaron los críticos literarios para describir un tipo particular de ficción moderna que intentaba imitar ese proceso, ejemplificado, entre otros autores, por James Joyce, Dorothy Richardson y Virginia Woolf.

Naturalmente, la presentación interiorizada de la experiencia siempre ha sido uno de los principales rasgos de la novela. *Cogito, ergo sum* («Pienso,

luego existo») podría ser su divisa, aunque el *cogito* del novelista incluye no sólo razonamientos sino también emociones, sensaciones, recuerdos y fantasías. Los autobiógrafos que nos presenta Defoe en sus novelas y los personajes que escriben cartas en las de Richardson, en los albores del desarrollo de la novela como forma literaria, eran obsesivamente introspectivos. La novela clásica del siglo XIX, de Jane Austen a George Eliot, combinaba la presentación de sus personajes como criaturas sociales con un sutil y agudo análisis de sus vidas interiores, emocionales y morales. Hacia finales del siglo, sin embargo (se puede observar el proceso en Henry James), la realidad estaba cada vez más situada en la conciencia privada, subjetiva, de seres individuales, incapaces de comunicar la plenitud de su experiencia a otros. Se ha dicho que la novela basada en el flujo de conciencia es la expresión literaria del solipsismo, la doctrina filosófica según la cual nada es con toda certeza real excepto la propia existencia; pero podríamos igualmente argumentar que nos ofrece cierto alivio respecto a esa desoladora hipótesis, dándonos acceso a las vidas interiores de otros seres humanos, aunque sean ficticios.

No cabe duda de que este tipo de novela tiende a provocar simpatía hacia los personajes cuyo ser interior está expuesto a la vista, por más vanidosos, egoístas o innobles que puedan ser ocasionalmente sus pensamientos; o, para decirlo de otra manera, la inmersión continua en la mente de un personaje totalmente antipático sería intolerable tanto para el escritor como para el lector. *Mrs. Dalloway* es un caso particularmente interesante a este respecto, ya que su heroína también aparecía como un personaje secundario en la primera novela de Virginia Woolf, *Fin de viaje* (1915). En ella se usa un método narrativo autorial, más tradicional, para darnos un retrato muy satírico y lleno de prejuicios de Clarissa Dalloway y su marido, presentados como miembros esnobs y reaccionarios de la clase alta británica. Aquí, por ejemplo, está Mrs. Dalloway en su anterior encarnación preparándose para ser presentada a un erudito llamado Ambrose y su esposa:

Mrs. Dalloway, inclinando un poco la cabeza a un lado, se esforzó en recordar a Ambrose — ¿era un apellido?— pero fracasó. Lo que había oído la había puesto ligeramente incómoda. Sabía que los eruditos se casaban con cualquiera, muchachas a las que conocían en granjas, en sesiones de lectura; o mujercitas del extrarradio que decían en un tono desagradable: «Por supuesto, ya sé que con quien quiere hablar es con mi marido, no conmigo». Pero en ese momento llegó Helen, y Mrs. Dalloway vio con alivio que aunque ligeramente excéntrica en apariencia, no iba desaseada, tenía modales, y su voz denotaba cierta reserva, lo que para ella quería decir que se trataba de una señora.

Se nos muestra lo que Mrs. Dalloway está pensando, pero el estilo en el que se reproducen sus pensamientos los coloca, y la coloca a ella misma, a una distancia irónica, que supone de hecho emitir un juicio silencioso sobre ambos. Hay pruebas de que cuando Virginia Woolf empezó a escribir de nuevo sobre ese personaje, era en un principio con la misma intención casi satírica; pero en esa época había empezado a practicar la novela del flujo de conciencia, y el método la empujó inevitablemente a trazar un retrato mucho más comprensivo de Clarissa Dalloway.

Hay dos técnicas básicas para presentar la conciencia en la ficción en prosa. Una es el monólogo interior, en el que el sujeto gramatical del discurso es un *yo*, y nosotros, por así decirlo, oímos a hurtadillas al personaje verbalizando sus pensamientos a medida que se producen. Analizaré ese método en la sección siguiente. El otro, llamado estilo indirecto libre, se remonta por lo menos a Jane Austen, pero fue empleado con creciente alcance y virtuosismo por novelistas modernos como Woolf. Reproduce el pensamiento del personaje en estilo indirecto (en tercera persona y en pretérito) pero respeta el tipo de vocabulario propio del personaje, y suprime algunas de las acotaciones, tales como «pensó», «se preguntó», etc., que requeriría un estilo narrativo más tradicional. Eso produce la ilusión de un acceso íntimo a la mente de un personaje, pero sin renunciar completamente a la participación autorial en el discurso.

«La señora Dalloway dijo que ella misma se encargaría de comprar las flores» es la primera frase de la novela: una afirmación hecha por un narrador autorial, pero impersonal e inescrutable, que no explica quién es Mrs. Dalloway o por qué necesitaba comprar flores. Esa abrupta zambullida del lector en medio de una vida en marcha (gradualmente vamos atando

cabos hasta reconstruir la biografía de la protagonista) tipifica la presentación de la conciencia como un «flujo». La siguiente frase, «Sí, ya que Lucy tendría trabajo más que suficiente», desplaza el foco de la narración a la mente del personaje al adoptar el estilo indirecto libre, omitiendo una acotación propia del autor intrusivo como sería «se dijo Mrs. Dalloway»; además, se refiere a la doncella con familiaridad, mediante su nombre de pila, como lo haría la misma Mrs. Dalloway, y no por su función; y usa una expresión informal, coloquial, «tendría trabajo más que suficiente», que pertenece a la manera de hablar de la propia Mrs. Dalloway. La tercera frase tiene la misma forma. La cuarta retrocede ligeramente hacia un método autorial para informarnos del nombre completo de la protagonista y del placer que le produce la hermosa mañana veraniega: «Y entonces Clarissa Dalloway pensó: qué mañana diáfana, cual regalada a unos niños en la playa».

Las exclamaciones «¡Qué fiesta! ¡Qué aventura!» siguientes presentan superficialmente la apariencia del monólogo interior, pero no son la reacción de la protagonista, ya entrada en años, ante la belleza de la mañana al salir de su casa en Westminster para ir a comprar flores. Está recordándose a sí misma a la edad de dieciocho años recordándose a sí misma cuando era niña. O, para decirlo de otro modo, la imagen «cual regalada a unos niños en una playa», que le evoca esa mañana, le hace pensar en cómo parecidas metáforas, de niños «retozando» en el mar, le venían a la mente cuando se «zambullía»^[2] en el aire fresco, tranquilo de una mañana de verano, «como el golpe de una ola, como el beso de una ola», en Bourton (una casa de veraneo, suponemos), donde veía a alguien llamado Peter Walsh (la primera alusión a una posible historia). Lo real y lo metafórico, el presente y el pasado, se entretajan y se influyen entre sí en las largas frases serpenteantes; cada pensamiento o recuerdo desencadena el siguiente. Siendo realista, Clarissa Dalloway no siempre puede confiar en su memoria: «¿Meditando entre vegetales? —¿fue eso?—. Prefiero los hombres a las coliflores —¿fue eso?».

Puede que las frases sean serpenteantes, pero, aparte de la licencia del estilo indirecto libre, son frases bien formadas y de elegante cadencia.

Virginia Woolf ha colado de rondón algo de su propia elocuencia lírica en el flujo de conciencia de Mrs. Dalloway sin que se note demasiado. Si pusiéramos esas frases en primera persona, sonarían demasiado literarias y estudiadas para resultar convincentes como transcripción de los pensamientos desordenados de alguien. Sonarían a escritura, en un estilo bastante preciosista de reminiscencia autobiográfica:

¡Qué fiesta! ¡Qué aventura! Siempre tuve esta impresión cuando, con un leve gemido de las bisagras, que ahora me parece oír, abría de par en par el balcón, en Bourton, y salía al aire libre. ¡Qué fresco, qué calmo, más silencioso que éste, desde luego, era el aire a primera hora de la mañana...!; como el golpe de una ola; como el beso de una ola; fresco y penetrante, y sin embargo (para una muchacha de dieciocho años, que eran los que entonces contaba) solemne, con la sensación que me embargaba, mientras estaba en pie ante el balcón abierto, de que algo horroroso estaba a punto de ocurrir...

Los monólogos interiores de la novela posterior de Virginia Woolf, *Las olas*, adolecen de semejante artificiosidad, a mi modo de ver. James Joyce fue mejor exponente de esa manera de captar el flujo de conciencia.

10.

EL MONÓLOGO INTERIOR

En el umbral, se tocó el bolsillo de atrás buscando el llavín. Ahí no. En los pantalones que dejé. Tengo que buscarla. La patata sí que la tengo. El armario cruje. No vale la pena molestarla. Mucho sueño al darse vuelta, ahora mismo. Tiró muy silenciosamente de la puerta del recibidor detrás de sí, más, hasta que la cubierta de la rendija de abajo cayó suavemente sobre el umbral, fláccida tapa. Parecía cerrada. Está muy bien hasta que vuelva, de todos modos.

Cruzó al lado del sol, evitando la trampilla suelta del sótano en el número setenta y cinco. El sol se acercaba al campanario de la iglesia de San Jorge. Va a ser un día caluroso, me imagino. Especialmente con este traje negro lo noto más. El negro conduce, refleja (¿o refracta?) el calor. Pero no podía ir con ese traje claro. Ni que fuera un picnic. Los párpados se le bajaron suavemente muchas veces mientras andaba en feliz tibieza.

*

Bajaban prudentemente los escalones de Leahy's Terrace, Frauenzimmer: y por la orilla en declive abajo, blandamente, sus pies aplastados en la arena sedimentada. Como yo, como Algy, bajando hacia nuestra poderosa madre. La número uno balanceaba pesadamente su bolsa de comadrona, la sombrilla de la otra pinchada en la playa. Desde el barrio de las Liberties, en su día libre. La señora Florence MacCabe, sobreviviente al difunto Patrick MacCabe, profundamente lamentado, de la calle Bride. Una de las de su hermandad tiró de mí hacia la vida, chillando. Creación desde la nada. ¿Qué tiene en la bolsa? Un feto malogrado con el cordón umbilical a rastras, sofocado en huata rojiza. Los cordones de todos se eslabonan hacia atrás, cable de trenzados hilos de toda carne. Por eso es por lo que los monjes místicos. ¿Queréis ser como dioses? Contemplaos el ombligo. Aló. Aquí Kinch. Póngame con Villa Edén. Aleph, alfa: cero, cero, uno.

*

Sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con esa vieja bruja de la señora Riordan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto otra con miedo a sacar cuatro peniques para su alcohol metílico contándome todos los achaques tenía demasiado que desembuchar sobre política y terremotos y el fin del mundo vamos a divertimos primero un poco Dios salve al mundo si todas las mujeres fueran así venga que si trajes de baño y escotes claro que nadie quería que ella se los pusiera imagino que era devota porque ningún hombre la miraría dos veces.

JAMES JOYCE, *Ulises* (1922).

Traducción de José María Valverde.

El título de *Ulises*, de James Joyce, es un indicio —el único que es imposible pasar por alto en todo el texto— de que esa narración de un día normal y corriente, el 16 de junio de 1904, en Dublín, reproduce, imita o caricaturiza la *Odisea* de Homero (cuyo héroe, Odiseo, fue bautizado Ulises en latín). Leopold Bloom, un agente de publicidad judío de mediana edad, es el poco heroico héroe; su esposa Molly se queda francamente por debajo de su modelo, Penélope, en lo que a fidelidad conyugal se refiere. Tras cruzar y volver a cruzar la ciudad de Dublín para hacer varios recados no demasiado trascendentes, de modo comparable a cómo Ulises se vio arrastrado de un lado a otro del Mediterráneo por vientos adversos cuando intentaba volver a casa tras la guerra de Troya, Bloom se encuentra con Stephen Dedalus y le protege paternalmente: sería el equivalente del Telémaco de la *Odisea* y un retrato del mismo Joyce en su juventud: un aspirante a escritor, orgulloso y muerto de hambre, peleado con su padre.

Ulises es una epopeya psicológica más que heroica. Conocemos a los principales personajes no por lo que se nos dice sobre ellos, sino porque nos metemos dentro de sus pensamientos más íntimos, representados como silenciosos, espontáneos, incesantes flujos de conciencia. Para el lector, es algo así como ponerse unos auriculares conectados al cerebro de alguien, y escuchar una interminable grabación magnetofónica de las impresiones, reflexiones, preguntas, recuerdos y fantasías del sujeto, a medida que aparecen, desencadenadas ya sea por sensaciones físicas o por asociación de ideas. Joyce no fue el primer escritor en usar el monólogo interior (él mismo atribuía su invención a un oscuro novelista francés de finales del XIX, Édouard Dujardin), ni será el último, pero lo llevó a una cima de perfección tal, que otros exponentes del mismo, aparte de Faulkner y Beckett, resultan poco convincentes en comparación.

El monólogo interior es realmente una técnica muy difícil de usar con éxito: es demasiado proclive a imponer a la narración un ritmo dolorosamente lento y a aburrir al lector con un montón de detalles triviales. Joyce evita esos escollos en parte gracias a su auténtico genio con las

palabras, capaz de convertir el incidente o el objeto más tópico en algo tan apasionante como si nunca hasta entonces lo hubiéramos contemplado, pero también variando astutamente la estructura gramatical de su discurso, combinando el monólogo interior con estilo indirecto libre y con la descripción narrativa ortodoxa.

El primer extracto se refiere al momento en que Leopold Bloom sale de su casa temprano por la mañana y se dirige a comprar un riñón de cerdo para el desayuno. «En el umbral, se tocó el bolsillo de atrás buscando el llavín» describe la acción de Bloom desde su punto de vista, pero gramaticalmente supone un narrador, por más impersonal que sea. «Ahí no» es monólogo interior, una contracción de lo que Bloom piensa sin pronunciarlo: «Ahí no está». La omisión del verbo transmite el carácter instantáneo del descubrimiento, y el leve sentimiento de pánico que implica. Recuerda que la llave está en otro par de pantalones que «dejó» porque ese día se ha puesto un traje negro para ir a un funeral. «La patata sí que la tengo» desconcierta al lector que lee el texto por primera vez: a su debido tiempo descubrimos que Bloom lleva consigo supersticiosamente una patata a modo de talismán. Semejantes adivinanzas añaden autenticidad al método, pues es obvio que el flujo de conciencia de otra persona no puede resultarnos totalmente transparente. Bloom decide no volver a su dormitorio a buscar la llave porque los crujidos del armario podrían despertar a su esposa, que todavía está en la cama, lo que nos indica el carácter esencialmente amable y bondadoso de Leopold. Se refiere a Molly simplemente con el sufijo *la* («molestarla») porque su esposa ocupa tanto lugar en su mente que cuando habla consigo mismo no necesita identificarla por su nombre —cosa que sí haría, naturalmente, un narrador, consciente de la presencia del lector.

La siguiente frase, brillantemente mimética, que describe cómo Bloom cierra despacio la puerta de la casa, vuelve al modo narrativo, pero mantiene el punto de vista de Bloom y respeta los límites de su propio vocabulario, de modo que un fragmento del monólogo interior, «más», puede incorporarse sin que resulte discordante. El uso del pretérito en la frase siguiente, «Parecía cerrada», denota el estilo indirecto libre y

suministra una fluida transición de vuelta al monólogo interior: «Está muy bien hasta que vuelva, de todos modos». Ninguna de las frases de este extracto, aparte de las narrativas, es gramaticalmente correcta o completa, estrictamente hablando, porque no pensamos, o hablamos siquiera — cuando lo hacemos espontáneamente— con frases bien formadas.

La segunda cita, que describe a Stephen Dedalus observando a dos mujeres mientras pasea por la playa, exhibe la misma variedad de tipos de discurso. Pero mientras que el flujo de pensamiento de Bloom es práctico, sentimental y, de un modo no académico, científico (tantea las palabras buscando el término técnico correcto para describir la reacción de una tela negra sometida al calor), la de Stephen es especulativa, ingeniosa, literaria... y mucho más difícil de seguir. *Algy* es una referencia coloquial al poeta Algernon Swinburne, que calificó el mar de «gran madre dulce» y *lourdily* ('pesadamente') es o bien un arcaísmo literario o un neologismo influido por la estancia bohemia de Stephen en París (*lourd* significa 'pesado' en francés). La llamada de Mrs. MacCabe suscita en la imaginación de Stephen, propia de un escritor, la visión de su propio nacimiento con una sobrecogedora precisión: «Una de las de su hermandad tiró de mí hacia la vida, chillando», otra frase milagrosamente mimética que le hace a uno sentir el cuerpo resbaladizo del recién nacido en las manos de la comadrona. La fantasía ligeramente morbosa de que Mrs. MacCabe lleva en la bolsa un feto malogrado desvía el flujo de conciencia de Stephen hacia un ensueño complejo y fantasioso en el que el cordón umbilical es comparado a un cable que ata a todos los seres humanos a su primera madre, Eva, lo que explicaría por qué los monjes orientales se contemplan el ombligo... aunque Stephen no completa su pensamiento, pues su mente salta a otro concepto metafórico, comparando el cordón umbilical común de la humanidad con un cable telefónico, mediante el cual Stephen (apodado Kinch por su amigo Buck Mulligan) se imagina caprichosamente a sí mismo telefoneando al jardín del Edén.

Joyce no escribió todo el *Ulises* en forma de flujo de conciencia. Habiendo llevado el realismo psicológico hasta sus últimas consecuencias, en posteriores capítulos de la novela recurrió a varios tipos de estilización,

pastiche y parodia: es una epopeya lingüística, tanto como psicológica. Pero terminó con el monólogo interior más famoso de todos, el de Molly Bloom.

En el último «episodio» (así se llaman los capítulos de *Ulises*), la mujer de Leopold Bloom, Molly, que hasta ese momento ha sido objeto de los pensamientos, observaciones y recuerdos de Bloom y de otros personajes, se vuelve sujeto, centro de conciencia. Durante la tarde ha sido infiel a Leopold con un promotor de conciertos llamado Blazes Boylan (ella es cantante semiprofesional). Ahora es de madrugada. Bloom acaba de meterse en la cama, despertando a Molly, y ella está echada a su lado, medio despierta, recordando, en un duermevela, los acontecimientos del día y de su pasado, especialmente sus experiencias con su marido y diversos amantes. El matrimonio Bloom de hecho lleva varios años sin tener relaciones sexuales normales, a consecuencia del trauma provocado por la muerte de su hijo recién nacido, pero permanecen unidos uno a otro por la familiaridad, por una especie de afecto exasperado e incluso por los celos. Bloom ha sentido durante todo el día la sombra de la cita de Molly con su amante, y el monólogo de Molly, muy largo y casi completamente desprovisto de puntuación, empieza con la hipótesis de que Bloom debe de haber tenido alguna aventura erótica, pues, cosa rara en él, ha afirmado su autoridad exigiendo que ella le lleve el desayuno a la cama a la mañana siguiente, cosa que no había hecho desde la época remota en que fingía estar enfermo para impresionar a una viuda llamada Mrs. Riordan (una tía de Stephen Dedalus, por cierto; es una de las numerosas pequeñas coincidencias que entretajan los acontecimientos aparentemente desconectados entre sí de *Ulises*) de la que esperaba recibir un legado, aunque a la hora de la verdad no les dejó nada, sino que destinó toda su herencia a pagar misas por el reposo de su alma... (Al parafrasear el soliloquio de Molly uno tiende a caer en su propio y desenfadado estilo.)

Mientras que los flujos de conciencia de Stephen y Molly reciben el estímulo de las impresiones de los sentidos, que les hacen cambiar de curso, Molly, en plena oscuridad, sin más distracción que algún que otro ruido procedente de la calle, se guía sólo por sus recuerdos: de uno sale otro, por algún tipo de asociación. Y mientras que la asociación en la conciencia de

Stephen tiende a ser metafórica (una cosa evoca otra por similitud, una similitud a menudo secreta o caprichosa) y en Bloom metonímica (una cosa hace pensar en otra por una relación de causa a efecto, o por contigüidad en el espacio o en el tiempo), la asociación en la conciencia de Molly es simplemente literal: un desayuno en la cama le recuerda otro desayuno en la cama, del mismo modo que un hombre en su vida le hace pensar en otro hombre. Como la imagen de Bloom le lleva a evocar a otros amantes que ha tenido, no siempre es fácil saber a quién se refiere el pronombre *él*.

11.

LA DESFAMILIARIZACIÓN

Esa tela, digo, parecía considerarse a sí misma como la reina de la exposición.

Representaba una mujer de tamaño bastante mayor que el real, según pude ver. Calculé que aquella dama, metida en un embalaje de los que se usan para transportar muebles, y pesada luego, arrojaría una cifra de catorce o dieciséis arrobas. Era en verdad una buena moza, extraordinariamente bien alimentada: mucha carne —por no decir nada del pan, las verduras y la fruta— debía de haber consumido para alcanzar aquel peso y aquella talla, tal riqueza de músculos y tal abundancia de carne. Yacía medio reclinada en un diván, imposible concretar por qué. La luz del día ardía a su alrededor. Parecía disfrutar de una excelente salud y ser lo bastante fuerte para realizar el trabajo de dos cocineras. No le era posible alegar ninguna enfermedad en la columna vertebral, de modo que habría debido de estar de pie o, por lo menos, sentada. No tenía motivos aparentes para haraganear por la mañana en un diván. Habría debido vestirse decentemente, cubrirse con una bata; ¡pero nada de eso, sino todo lo contrario! Se las arreglaba para no poder cubrirse con la enorme abundancia de telas —unas veintisiete yardas, según mis cálculos—. Además, no había excusa para la mísera suciedad que la rodeaba: botellas y vasos (quizá debería decir mejor ánforas y copas) aparecían tirados aquí y allá en primer plano; un montón de flores desparramadas se mezclaban con esos despojos, y una absurda y amontonada masa de cortinajes medio cubrían el diván y estorbaban en el suelo. Consulté el catálogo y descubrí que esa notable obra soportaba el título de «Cleopatra».

CHARLOTTE BRONTË, *Villette* (1853).

Traducción de Miguel Martín.

«Desfamiliarización» es la traducción que suele darse a la palabra rusa *ostranenie* (literalmente, ‘convertir en extraño’), otro de esos inestimables términos críticos acuñados por los formalistas rusos. En un famoso ensayo publicado por primera vez en 1917, Victor Shklovsky afirmaba que el propósito esencial del arte es vencer los mortíferos efectos de la costumbre, representando cosas a las que estamos habituados de un modo insólito:

La costumbre devora las obras, la ropa, los muebles, la propia esposa y el miedo a la guerra...
Y el arte existe para que podamos recobrar la sensación de vida; existe para hacerle a uno sentir cosas, para hacer lo pétreo pétreo. El propósito del arte es recrear la sensación de las cosas tal como las percibimos y no tal como las sabemos.

Esta teoría reivindica las distorsiones y dislocaciones de la escritura modernista, pero puede aplicarse igualmente a los grandes exponentes de la novela realista. Uno de los ejemplos ofrecidos por Shklovsky era un pasaje en el que Tolstoi ridiculiza la ópera al describir una función tal como la vería alguien que nunca ha visto ni oído una ópera antes (por ejemplo: «Entonces aún más gente llegó corriendo y empezó a arrastrar a la doncella que antes llevaba un vestido blanco pero que ahora llevaba uno azul celeste. No la arrastraron inmediatamente, sino que primero estuvieron cantando con ella un buen rato antes de llevársela a rastras»). Charlotte Brontë hace algo parecido al arte de salón en el pasaje de *Villette* que acabamos de citar.

Villette es el nombre ficticio de Bruselas, donde la protagonista y narradora, Lucy Snowe, se ve obligada a ganarse la vida dando clases en un internado femenino. Está enamorada secretamente y sin esperanza de un doctor inglés, John Bretton, que la lleva a museos pero la deja visitarlos sola, una forma de proceder que no desagrada al espíritu independiente de la joven.

El cuadro aquí descrito pertenece a un prototipo reconocible, en el que un exuberante desnudo femenino se vuelve, por así decirlo, respetable mediante la alusión a un modelo mítico o histórico, la intimidatoria grandiosidad de la escala y varios otros signos codificados que indican que pertenece a la alta cultura. Las contradicciones de semejante espectáculo estaban, por supuesto, mucho más marcadas en la época de la propia Charlotte Brontë —cuando las mujeres tenían que ir tapadas de pies a cabeza a todas horas— que en la nuestra. A través de su protagonista, Charlotte Brontë expone esas contradicciones y la falsedad inherente (según su opinión) a ese tipo de arte, efectuando una descripción literal y minuciosa del cuadro, poniéndolo en el contexto de la vida real de las mujeres y haciendo oídos sordos al discurso de la historia del arte y al aprecio de los entendidos, criterios con los que «habitualmente» se percibe la pintura.

Así, el tamaño monumental de la figura femenina y la superfluidad de las telas que la envuelven, hechos de los que la apreciación convencional del arte hace caso omiso o los pasa por alto, son puestos de relieve mediante

un cálculo empírico, casi científico, de peso y cantidad: «catorce o dieciséis arrobas ... unas veintisiete yardas». Estamos tan acostumbrados a que en la pintura clásica los desnudos estén adornados con telas, que forman ondulaciones y pliegues alrededor de la figura sin cubrir nada excepto quizá unas pocas pulgadas en torno al pubis, que ya no percibimos su esencial artificialidad. Lo mismo puede decirse de la pintoresca disposición de objetos y utensilios varios en el primer plano de semejantes cuadros: ¿a qué vienen esas copas invariablemente tiradas por el suelo, siendo así que los personajes representados habrían tenido sin duda ocasión de ponerlas en su sitio, o criados para hacerlo? El implacable escrutinio de Lucy plantea las preguntas que solemos reprimir en el ritual de visitar museos. La postura lánguida de la mujer reclinada, con su tácita invitación erótica, es ridiculizada al subrayarse su incongruencia con el momento del día elegido y la falta de indicio alguno de una posible debilidad física de la retratada. Y al no mencionar el título, «Cleopatra», hasta el final de su descripción, Lucy da a entender el carácter arbitrario, espurio, de la justificación histórico-mitológica que se otorga a sí mismo el cuadro, que podría igualmente haberse titulado «Dido» o «Dalila» o (con mayor franqueza) «Odalisca».

En sí misma, la descripción del cuadro no tiene contenido narrativo; la historia «se detiene» para poder introducirla. Pero sí tiene una función narrativa. En primer lugar, contribuye a la caracterización de Lucy Snowe, una joven con opiniones fuertes, independientes y poco convencionales, aunque su falta de belleza, riqueza y estatus la obliga a callárselas la mayor parte del tiempo. En segundo lugar, provoca una interesante escena con Monsieur Paul Emmanuel, el maestro malhumorado y poco atractivo, pero lleno de vitalidad, que trabaja en la misma escuela que Lucy, y en el que esta terminará por reconocer a un compañero infinitamente más satisfactorio que el Doctor John, aunque en apariencia este sea mucho mejor partido. Cuando sorprende a Lucy delante de «Cleopatra», Paul Emmanuel pone el grito en el cielo, lo que nos revela que es inmune a la jerga de los expertos (no se deja impresionar por las grandilocuentes pretensiones culturales del cuadro), pero esclavo de los estereotipos sexuales (no le parece conveniente que lo contemple una señorita). Arrastra

a Lucy a mirar otro cuadro, que representa tres escenas sentimentales en la vida de una mujer virtuosa, y que ella encuentra tan absurdo y vacuo como «Cleopatra».

Villette fue la última novela que escribió Charlotte Brontë antes de su temprana muerte, y es la más madura de las suyas. Se ha convertido en un texto clave de la crítica feminista contemporánea, por razones que resultan evidentes en el extracto que hemos citado. Pero al «desfamiliarizar» la representación de las mujeres en la pintura de carácter histórico, Charlotte Brontë estaba expresando su punto de vista tanto sobre arte como sobre política sexual, y concretamente, sobre su propio arte, que gradual y dolorosamente se había ido emancipando de las falsificaciones y mitos del melodrama y la novela rosa. «Me parecía —dice Lucy Snowe justo antes de este pasaje— que un cuadro bueno y original era algo tan poco frecuente como un libro bueno y original». *Villette* es uno de esos libros.

¿Qué queremos decir cuando afirmamos —y es un elogio muy común— que un libro es «original»? No queremos decir con ello, en general, que el escritor ha inventado algo sin precedentes, sino que nos ha hecho «percibir» algo que, en un sentido conceptual, ya «sabemos», y lo ha hecho desviándose de los modos convencionales, habituales, de representar la realidad. «Desfamiliarización», en una palabra, es otra manera de decir «originalidad». Volveré a hablar de ello en estos apuntes sobre el arte de la ficción.

12.

SENTIDO DEL LUGAR

En Los Ángeles no hay quien haga nada a no ser que tenga coche. Yo, por mi parte, soy incapaz de hacer nada a no ser que beba. Y la combinación de bebida-conducción es francamente imposible en esa ciudad. En cuanto te aflojas el cinturón de seguridad o se te cae el cenicero o te hurgas la nariz, bueno: te espera la autopsia en Alcatraz, y el interrogatorio lo dejan para después. Allí tienes la sensación de que a la menor indisciplina, a la menor variación, oirás el grito de advertencia por los altavoces, verás una serie de imágenes amenazadoras, y un cerdo transportado en helicóptero dejará caer una cuenta sobre tu felpudo.

De modo que, ¿qué puede hacer un pobre chico como yo? Sales del hotel, el Vraimont. El perfil urbano de la zona baja de la ciudad está marcado por el verde salivazo de Dios. Tanto si te vas a la derecha como si caminas hacia la izquierda, no eres más que una rata en un río veloz. Tal restaurante no sirve bebidas, tal otro no sirve carne, y el de más allá no sirve a los heterosexuales. Puedes conseguir que te laven el chimpancé con champú, puedes lograr que te tatúen el pijo, con servicio de veinticuatro horas al día, pero, ¿lograrás que te sirvan el almuerzo? Y aunque veas en la acera de enfrente un cartel que con destellos de neón anuncia CARNE - ALCOHOL - SIN LIMITACIONES, da lo mismo. Mejor olvidarlo. Para cruzar la calle hay que haber nacido allí. Todos los semáforos para peatones están en rojo, permanentemente, todos ellos: DON'T WALK, dicen. Ese es el mensaje, el contenido, de Los Ángeles: don't walk, no ande. Quédese en casa. No ande. Conduzca. No ande. ¡Corra! Intente usar taxis. Inútil. Los taxistas son todos extraterrestres, tipos venidos de Saturno que ni siquiera saben si en este planeta se conduce por la derecha o por la izquierda. Cada vez que vas en taxi, lo primero que tienes que hacer es enseñarles a conducir.

MARTIN AMIS, *Dinero* (1984).

Traducción de Enrique Murillo.

Como habrá comprendido el lector a estas alturas, mi división del arte de la ficción en varios «aspectos» es bastante artificial. Los recursos usados en la ficción son plurales y están conectados entre sí: cada uno de ellos se apoya en todos los demás y contribuye a todos ellos. El pasaje que he seleccionado de *Dinero* de Martin Amis es un ejemplo de descripción de lugar que podría haber servido igualmente para ilustrar el lenguaje coloquial o la desfamiliarización, así como otros temas que aún no he abordado. Lo que equivale a decir que la descripción en una buena novela no es nunca sólo descripción.

El sentido del lugar fue un desarrollo bastante tardío en la historia de la narrativa. Como observó Mijail Bajtín, las ciudades de la narración clásica son telones de fondo para el argumento y resultan intercambiables: lo mismo daría Éfeso que Corinto o Siracusa, dado lo poco que se nos dice de esas ciudades. Los primeros novelistas ingleses eran apenas más concretos en cuanto al escenario. El Londres de las novelas de Defoe o de Fielding, por ejemplo, carece de los vívidos detalles visuales del de Dickens. Cuando Tom Jones llega a la capital buscando a su amada Sophia, el narrador nos dice que

Jones y Partridge eran forasteros en Londres y, como hicieron su entrada en la ciudad por un barrio cuyos habitantes tienen muy escasa relación con los moradores de Hanover o Grosvenor Square (pues lo hicieron por Gray's-inn-lane), anduvieron errantes durante algún tiempo antes de lograr hallar al fin el camino de esas felices mansiones en donde la Fortuna mantiene separados de la plebe a esos magnánimos héroes descendientes de los antiguos bretones, sajones o daneses, cuyos antecesores, por haber nacido en mejores días, consiguieron por muy diversos méritos legar honores y riquezas a su posteridad.

(Traducción de María Casamar.)

Londres es descrito enteramente en términos de las variaciones de clase y estatus de sus habitantes, según la visión irónica del autor. No existe ningún intento de hacer que el lector «vea» la ciudad, ni de describir su impacto sensorial sobre un joven que llega por primera vez a ella procedente del campo. Compárese con la descripción que hace Dickens de la Isla de Jacob en *Oliver Twist*:

Para llegar a dicho sitio, el viajero debe recorrer un dédalo de calles estrechas y fangosas, donde se halla aglomerada la población más pobre de las orillas del río, y donde no se venden sino los artículos más necesarios para la clase indigente.

Más allá de Dockhead, en el arrabal de Southwark, hállase la isla de Jacob, rodeada de un foso lleno de fango de seis u ocho pies de profundidad por quince o veinte de anchura. Este foso, llamado en otro tiempo Mill-Pond y conocido ahora con el nombre de Follyditch, desemboca en el Támesis, y puede llenarse siempre de agua abriendo las esclusas de Lead-Mills.

En la isla de Jacob, los almacenes están vacíos y sus paredes se hunden por todas partes; las ventanas han perdido su forma y las chimeneas no arrojan humo. Hace treinta o cuarenta años era aquél un distrito muy comercial, pero ya no es más que un desierto; las casas no pertenecen a nadie y sirven de albergue a los que quieren vivir en ellas.

(Traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil.)

Tom Jones se publicó en 1749; *Oliver Twist* en 1838. Lo que hubo entre una y otra fecha fue el movimiento romántico, que examinó el efecto del *milieu* sobre el hombre, abrió los ojos del público a la sublime belleza del paisaje y, andando el tiempo, al sombrío simbolismo de los paisajes urbanos en la era industrial.

Martin Amis es un exponente tardío de la tradición dickensiana del gótico urbano. Su descripción fascinada e intimidada de la ciudad posindustrial sugiere una visión apocalíptica de una cultura y de una sociedad en un estado de decadencia terminal. Como en el caso de Dickens, sus escenarios resultan muchas veces más vivos que sus personajes, como si la vida hubiera sido extraída de las personas para resurgir, de un modo demoníaco y destructivo, en las cosas: calles, máquinas, objetos.

El narrador de *Dinero*, John Self ('Juan Yo' o 'Juan Uno Mismo') (Amis cultiva una ironía dickensiana en la elección de nombres para sus personajes), no es exactamente un personaje complejo ni simpático. Yuppie escrofuloso, adicto a las hamburgueserías, los coches rápidos, la comida basura y la pornografía, viaja constantemente entre Inglaterra y Estados Unidos intentando cerrar un contrato cinematográfico que le hará rico. Londres y Nueva York son los principales escenarios de la acción —la segunda se lleva la palma en cuanto a miseria física y moral—, pero la naturaleza de sus negocios lo lleva inevitablemente a Los Ángeles, capital de la industria del cine.

La dificultad de la forma elegida para la novela es hacer el estilo, a la vez, elocuentemente descriptivo del yermo urbano y expresivo del carácter del narrador: palurdo, hipócrita y estrecho de miras. Amis lo consigue a base de disimular su propia habilidad literaria bajo un disfraz de argot callejero, vulgaridad, obscenidades y chistes. El narrador habla en una jerga norteamericana derivada en parte de la cultura popular y los medios de comunicación de masas y en parte inventada por Amis. Para descifrar el primer párrafo de la página que hemos reproducido, por ejemplo, hay que saber que Alcatraz es una famosa cárcel californiana, que «cerdo» (*pig*) es un término peyorativo para «policía», que «dejar caer una cuenta» (*to draw a bead*) significa apuntar un arma, que «felpudo» es un modo coloquial

norteamericano de designar el peluquín (aunque Self la usa para referirse al pelo de verdad) y adivinar que *coptered* es un participio derivado de «helicóptero» (en el original, el primer párrafo termina: *and a coptered pig drawing a bead on your rug*). La metáfora aplicada al contaminado cielo de la ciudad, «el verde salivazo de Dios», que hace pensar en la divinidad del Antiguo Testamento fulminando una nueva Sodoma, es tan chocante como el atardecer descrito por T. S. Eliot: «echado contra el cielo / como un paciente anestesiado sobre una camilla» en «The love song of J. Alfred Prufrock», y debe algo a la descripción que hace Stephen Dedalus del mar «verde como un salivazo», en el primer episodio de *Ulises*. Pero mientras que Prufrock tiene pretensiones de alta cultura y Stephen está parodiando deliberadamente el epíteto favorito de Homero para describir el color del mar, «oscuro como el vino», John Self parece estar simplemente regodeándose en una grosería propia de un colegial, lo cual disimula la sofisticación literaria de la imagen.

El tropo fundamental en esta descripción de Los Ángeles es la hipérbole o exageración. En este sentido recuerda otra narración en lenguaje coloquial que examinamos anteriormente, *El guardián entre el centeno*. Pero el texto de Amis utiliza una estrategia retórica mucho más compleja que cualquiera de las que encontramos en la novela de Salinger. Efectúa una serie de variaciones cómicamente exageradas sobre el tema tópico de que Los Ángeles es una ciudad dominada por el automóvil («Para cruzar la calle hay que haber nacido allí»); y sobre otros algo menos tópicos: el gusto norteamericano por los comercios altamente especializados y el hecho de que los taxistas estadounidenses suelen ser inmigrantes recién llegados que no saben ir a ninguna parte.

Hace poco aterricé en Boston y en el aeropuerto tomé un taxi cuyo conductor tuvo que hacer tres intentos, mediante consultas por radio en ruso, para encontrar la salida hacia la ciudad. Es difícil exagerar semejante incompetencia, pero Amis encuentra la manera de hacerlo: «Los taxistas son todos extraterrestres, tipos venidos de Saturno que ni siquiera saben si en este planeta se conduce por la derecha o por la izquierda». Las palabras *every trip*, en la frase siguiente (*The first thing you have to do, every trip, is*

teach them how to drive), son eco del conocido eslogan: *Clunk Click, every trip* ('abróchese el cinturón cada vez que viaje'), justo después de la alusión a la ciencia ficción. La prosa de Amis usa a menudo semejantes yuxtaposiciones, que reflejan la hez de la conciencia urbana contemporánea. Dicho eco contribuye también al tono insolente y rítmico de todo el texto, que en algún momento especialmente inspirado llega incluso a rimar: *You can get your chimp shampooed, you can get your dick tattooed* («Puedes conseguir que te laven el chimpancé con champú, puedes lograr que te tatúen el pijo»).

El peligro que acecha a la mayoría de las descripciones de lugar detalladas (las novelas de Walter Scott ofrecen muchos ejemplos de ello) es que una sucesión de elegantes frases declarativas, combinada con la suspensión del interés narrativo, pueden hacer que el lector se duerma. No hay peligro de que eso suceda en este caso. Se usa el presente tanto para describir el lugar como el movimiento del narrador por él. Los cambios de modo verbal, del indicativo («Sales del hotel») al interrogativo («¿lograrás que te sirvan el almuerzo?») y al imperativo («Quédese en casa. No ande. Conduzca. No ande. ¡Corra!») y el pronombre de segunda persona del singular con intención generalizadora («Tanto si vas a la derecha como si caminas hacia la izquierda») implican al lector en el proceso. Tras muchas páginas de un texto de ese tipo se puede uno quedar dormido de agotamiento, pero no de aburrimiento.

13.

LAS LISTAS

Con la ayuda de Nicole, Rosemary se compró dos vestidos, dos sombreros y cuatro pares de zapatos con su dinero. Nicole se compró todo lo que llevaba apuntado en una gran lista que tenía dos páginas y además lo que había en los escaparates. Todo lo que le gustaba pero no creía que le fuera a servir a ella, lo compraba para regalárselo a alguna amiga. Compró cuentas de colores, cojines de playa plegables, flores artificiales, miel, una cama para el cuarto de huéspedes, bolsos, chales, periquitos, miniaturas para una casa de muñecas y tres metros de una tela nueva color gamba. Compró doce bañadores, un cocodrilo de goma, un juego de ajedrez portátil de oro y marfil, pañuelos grandes de lino para Abe y dos chaquetas de gamuza de Hermès, una color azul eléctrico y la otra rojo ladrillo. Todas esas cosas no las compró ni mucho menos como una cortesana de lujo compraría ropa interior y joyas, que al fin y al cabo se podrían considerar parte de su equipo profesional y una inversión para el futuro, sino con un criterio totalmente diferente. Nicole era el producto de mucho ingenio y esfuerzo. Para ella los trenes iniciaban su recorrido en Chicago y atravesaban el vientre redondeado del continente hasta California; las fábricas de chicle humeaban y las cadenas de montaje marchaban en las fábricas; unos obreros mezclaban pasta dentífrica en cubas y sacaban líquido para enjuagues de toneles de cobre; unas muchachas envasaban tomates velozmente en el mes de agosto o trabajaban como esclavas en los grandes almacenes la víspera de Navidad; unos indios mestizos se afanaban en plantaciones de café en el Brasil y unos idealistas eran despojados de sus derechos de patente sobre nuevos tractores de su invención. Esas eran algunas de las personas que pagaban un diezmo a Nicole, y todo el sistema, a medida que avanzaba con su peso avasallador, atronador, daba un brillo febril a algunos de los actos característicos de Nicole, como, por ejemplo, comprar en grandes cantidades, del mismo modo que se reflejan las llamas en el rostro de un bombero que permanece en su puesto ante un fuego que empieza a propagarse. Nicole ejemplificaba principios muy simples, ya que llevaba en sí misma su propia condena, pero lo hacía con tal precisión que había elegancia en el procedimiento, y Rosemary iba a tratar de imitarlo.

FRANCIS SCOTT FITZGERALD,

Suave es la noche (1934).

Traducción de Rafael Ruiz de la Cuesta.

«Los ricos son diferentes de nosotros», dijo una vez F. Scott Fitzgerald a Ernest Hemingway, el cual replicó: «Sí, tienen más dinero». Esta anécdota, recogida por Fitzgerald, suele esgrimirse contra él. Pero el chasco que le dio el positivista Hemingway revela que no había entendido lo que su amigo

quería decir: que en cuestiones de dinero, como en otras, la cantidad tarde o temprano y para bien o para mal se convierte en calidad. La descripción, en *Suave es la noche*, de la expedición compradora protagonizada por Nicole Diver ilustra con elocuencia la diferencia de los ricos.

También ilustra el potencial expresivo de las enumeraciones en la ficción. A primera vista, un mero catálogo de objetos intrascendentes parecería fuera de lugar en una narración basada en unos personajes y un argumento. Pero la prosa de ficción es maravillosamente omnívora, capaz de asimilar discursos no ficticios de todo tipo: cartas, diarios, declaraciones, incluso listas... y adaptarlos a sus propios fines. A veces la lista es reproducida en su propia forma característica, vertical, en contraste con el discurso que la rodea. En *Murphy*, por ejemplo, Samuel Beckett, burlándose de la descripción novelística convencional, hace una lista neutra y estadística de los atributos físicos de Celia, la protagonista:

Cabeza	pequeña y redonda
Ojos	verdes
Piel	blanca
Pelo	amarillo
Rasgos	móviles
Cuello	33 cm
Parte superior del brazo	30 cm
Antebrazo	33 cm

Y así sucesivamente.

La escritora americana contemporánea Lorrie Moore tiene un divertido cuento, titulado «Cómo ser la otra» (*Autoayuda*, 1985), que se basa en dos tipos de discurso no ficticio, el manual de autoayuda y la lista. La inseguridad de la narradora en su papel de amante se ve agravada por el elogio que el hombre hace de su esposa:

—Es increíblemente organizada. Hace listas de todo. Es impresionante.

—¿El qué? ¿Sus listas? ¿Eso te gusta?

—Pues sí. Listas de lo que va hacer, de lo que tiene que comprar, de nombres de clientes que tiene que visitar, etcétera.

—¿Listas? —murmuras desesperanzada, apática, llevando aún puesta tu carísima gabardina beige.

Muy pronto, claro está, la narradora empieza a hacer sus propias listas:

CLIENTES QUE DEBO VISITAR

Fotos de cumpleaños

Cinta adhesiva

Cartas a T. D. y a mamá

De hecho no tiene que visitar a cliente alguno, siendo como es una humilde secretaria. Las listas son una manera de competir con la imagen de la esposa ausente. Cuando su amante le da a entender que su esposa ha tenido una vida sexual aventurera, la narradora reacciona:

Hacer una lista de todos los amantes que has tenido en la vida.

Warren Lasher

Ed Catapano «Cabeza de goma»

Charles Deats o Keats

Alfonse

Metértela en el bolsillo. Dejarla como por descuido en algún sitio donde se vea mucho.

Perderla sin saber cómo. Hacerte bromas a ti misma. Hacer otra lista.

Hay un tipo de novela popular contemporánea sobre las vidas de los ricos, dirigida principalmente a mujeres, que en el mundo editorial se conoce como «Sex and shopping» (o, no tan educadamente, como «S and F»).[3] Tales novelas incluyen detalladas descripciones de las compras de sus protagonistas: listas de objetos de lujo cuyas marcas se enumeran sin dejar una. Explotan así simultáneamente las fantasías eróticas y consumistas de los lectores. Scott Fitzgerald también pone de relieve las relaciones entre el atractivo sexual y el consumo ostentoso, pero lo hace de manera mucho más sutil y crítica. En el extracto de *Suave es la noche* citado más arriba, no reproduce la larguísima lista de compras de Nicole, ni intenta que el prestigio de las marcas haga el trabajo que corresponde al escritor. Crea la impresión de prodigalidad mencionando, de hecho, un número de objetos

notablemente escaso, e invoca sólo una marca, Hermès (que, curiosamente, no ha pasado de moda). Pero subraya el carácter misceláneo de la lista para revelar la naturaleza, completamente no utilitaria, de las compras de Nicole. Cosas baratas y triviales como cuentas de colores, o de uso doméstico, como la miel, se mezclan promiscuamente con voluminosos objetos funcionales —la cama—, juguetes caros —el juego de ajedrez de oro y marfil— y frivolidades —el cocodrilo de goma—. No hay orden lógico en la lista, no hay jerarquía de precio, o de importancia, ni se agrupan los objetos siguiendo cualquier otro criterio. Esa es la cuestión.

Nicole excede rápidamente los parámetros de la lista que llevaba y compra todo lo que se le antoja. El modo en que manifiesta sus gustos y realiza sus caprichos sin tener en cuenta ni la economía ni el sentido común revela su personalidad: generosa, impulsiva, divertida y dotada de sensibilidad estética, si bien desconectada de la realidad en algunos aspectos importantes. Es imposible no apreciar la diversión y el placer sensual de semejante orgía consumista. Qué deseables parecen esas dos chaquetas de ante, una azul eléctrico y la otra rojo ladrillo (pero la palabra clave es «dos»: allí donde los simples mortales podrían dudar entre dos chaquetas idénticas de colores distintos pero igualmente atractivas, Nicole resuelve el problema comprando ambas). No es de extrañar que su joven protegida y futura rival, Rosemary, se disponga a imitar su estilo.

En contraposición a la lista de compras, sin embargo, hay otra lista, la de los seres humanos o grupos de cuya explotación depende la riqueza heredada de Nicole, una lista que invierte nuestra reacción inicial. El pivote del texto está en la frase «Nicole era el producto de mucho ingenio y esfuerzo», que de pronto nos hace verla no en su papel de consumidora y coleccionista de mercancías, objetos, cosas, sino como una especie de mercancía en sí misma: el producto final, exquisito y carísimo del capitalismo industrial, la encarnación de un extravagante derroche.

Mientras que la primera lista era una sucesión de sustantivos, la segunda lo es de oraciones: «los trenes iniciaban su recorrido... las fábricas de chicle humeaban... unos obreros mezclaban pasta dentífrica... unas muchachas envasaban tomates». A primera vista esos procesos parecen tan

incongruentes entre sí, tan seleccionados al azar, como los objetos adquiridos por Nicole; pero sí hay, de hecho, una relación entre los obreros de la fábrica de dentífrico, las dependientas de los grandes almacenes y los trabajadores indios en Brasil: los beneficios extraídos de su trabajo financian indirectamente las compras de Nicole.

La segunda lista está escrita en un estilo más metafórico que la primera. Empieza con una imagen sorprendente, que sugiere tanto erotismo como glotonería, la de los trenes que cruzan «el vientre redondeado del continente», y regresa finalmente a la metáfora de la locomotora para evocar la energía peligrosa y potencialmente autodestructiva del capitalismo industrial. «Todo el sistema, a medida que avanzaba con su peso avasallador, atronador» le recuerda a uno el simbolismo ferroviario que utiliza con un efecto similar Dickens en *Dombey e hijo* («El poder que se forzaba a sí mismo a lo largo de su camino de hierro —el suyo propio— desafiando todos los senderos y caminos, atravesando el corazón de cada obstáculo y arrastrando seres vivos de todas clases, edades y grados detrás de él, era una de las formas del monstruo triunfante, la Muerte»).

Pero es característico de Fitzgerald, sin embargo, el que la imagen esté desarrollada en una forma inesperada y más bien evasiva. La analogía pasa del horno de una locomotora a un incendio, y Nicole se halla en la posición no de alguien que está alimentando un fuego, sino de quien intenta apagarlo, o al menos se enfrenta a él. La imagen del «bombero» puede encarnar uno u otro de esos significados contradictorios, y el uso que Fitzgerald hace de ella revela tal vez la ambivalencia de su propia actitud hacia gente como Nicole: una mezcla de envidia, admiración y censura. Las palabras: «Nicole ejemplificaba principios muy simples, ya que llevaba en sí misma su propia condena, pero lo hacía con tal precisión que había elegancia en el procedimiento» suenan como un eco, consciente o no, de la definición que Hemingway daba de la valentía: «elegancia bajo presión».

14.

LA PRESENTACIÓN DE UN PERSONAJE

Sally llegó a los pocos minutos.

—Fritz, guapo, ¿llego muy tarde?

—Creo que sólo media hora —Fritz sonrió con orgullo de propietario—. Te voy a presentar al señor Isherwood: la señorita Bowles. Todo el mundo le llama Chris.

—No —dije yo—. Fritz es la única persona que me ha llamado Chris en toda mi vida.

Sally se rió. Llevaba un traje de seda negra con una especie de esclavina y una gorra como de botones puesta de lado.

—¿Puedo llamar por teléfono, mi vida?

—Claro. Ahí lo tienes—. Fritz me miró:

—Vamos al otro cuarto, Chris. Quiero enseñarte algo.

Se le notaba impaciente por saber qué me había parecido Sally, su última adquisición.

—¡Por el amor de Dios, no me dejéis sola con este hombre! Es terriblemente apasionado y me seduciría por teléfono.

Al marcar el número me di cuenta de que llevaba las uñas pintadas de esmeralda, un color muy mal escogido porque hacía fijarse en sus manos, que las tenía amarillentas de nicotina y tan sucias como las de una niña pequeña.

Por lo morena podía haber sido hermana de Fritz y su cara, larga y delgada, estaba empolvada con polvos blancos. Los grandes ojos castaños eran demasiado claros para hacer juego con su pelo y con el lápiz de las cejas.

—Hilloooo —ronroneó, frunciendo los labios pintados de cereza lo mismo que si fuese a besar el teléfono—. Ist dass Du, mein Liebling?

La sonrisa era empalagosamente tierna. Fritz y yo la mirábamos como si estuviéramos en el teatro.

CHRISTOPHER ISHERWOOD, *Adiós a Berlín* (1939).

Traducción de Jaime Gil de Biedma.

Los personajes son seguramente el elemento aislado más importante de la novela. Otras formas narrativas, como la épica, y otras artes, como el cine, pueden contar una historia tan bien como la novela, pero nada puede igualar la gran tradición novelística europea en cuanto a riqueza, variedad y profundidad psicológica de su retrato de la naturaleza humana. Sin embargo el personaje es probablemente, de todos los aspectos del arte de la ficción,

el más difícil de analizar en términos técnicos. Ello se debe en parte a la amplísima gama de tipos de personajes y de maneras de representarlos: personajes principales y secundarios, redondos y planos, personajes vistos desde dentro de su propia mente, como la señora Dalloway de Virginia Woolf, y personajes vistos desde fuera por otros, como la Sally Bowles de Christopher Isherwood.

Sally Bowles, que en un principio fue sólo el tema de una de las historias, levemente noveladas, que componen *Adiós a Berlín*, ha tenido una vida notablemente larga en la imaginación del público contemporáneo, gracias al éxito de la adaptación de la novela primero en forma de obra de teatro y película: *I am a camera* (Soy una cámara), luego como musical en vivo y en cine (*Cabaret*). A primera vista, es difícil entender por qué ha alcanzado ese estatus casi mítico. No es especialmente guapa, ni especialmente inteligente, ni especialmente dotada como artista. Es vanidosa, irreflexiva y mercenaria en sus relaciones sexuales. Pero conserva, a pesar de todo, una inocencia y vulnerabilidad entrañables, y hay algo irresistiblemente cómico en el contraste entre sus pretensiones y la realidad de su vida. El hecho de que se desarrolle en el Berlín de Weimar, justo antes de que los nazis tomen el poder, aumenta, claro está, el interés y el alcance de su historia. En sus vanos sueños de fama y riqueza mientras vive en sórdidas pensiones, en sus saltos de un protector turbio a otro igualmente turbio, en sus hábitos de adular, manipular y mentir del modo más transparente, es un emblema del autoengaño y la irresponsabilidad de aquella sociedad que estaba ya deslizándose hacia el abismo.

La manera más simple de presentar a un personaje, muy común en las viejas novelas, consiste en suministrar su descripción física y el resumen de su biografía. El retrato de Dorothea Brooke en el primer capítulo de *Middlemarch* de George Eliot es un ejemplo consumado de ese método:

La señorita Brooke poseía ese tipo de hermosura que parece quedar realizada por el atuendo modesto. Tenía las manos y las muñecas tan finas que podía llevar mangas no menos carentes de estilo que aquellas con las que la Virgen María se aparecía a los pintores italianos, y su perfil, así como su altura y porte, parecían cobrar mayor dignidad a partir de su ropa sencilla, la cual, comparada con la moda de provincias, le otorgaba la solemnidad de una buena cita bíblica —o

de alguno de nuestros antiguos poetas— inserta en un párrafo de un periódico actual. Solían hablar de ella como persona de excepcional agudeza, si bien se añadía que su hermana Celia tenía más sentido común.

(Traducción de María Engracia Pujals.)

Y así sucesivamente, durante varias páginas. Es magnífico, pero pertenece a una cultura más paciente y ociosa que la nuestra. Los novelistas modernos suelen preferir dejar que las características de un personaje aparezcan progresivamente, alternándolos con acciones y palabras o encarnándolos en ellas. En cualquier caso, toda descripción incluida en un relato es sumamente selectiva; su técnica básica es la sinécdoque: tomar la parte por el todo. Tanto George Eliot como Christopher Isherwood evocan la apariencia física de sus protagonistas concentrándose en las manos y la cara y dejando que el lector imagine el resto. Una descripción exhaustiva de los atributos físicos y psicológicos de Dorothea o de Sally requeriría muchas páginas, quizá un libro entero.

La indumentaria es siempre un indicio muy útil sobre el carácter de un personaje, su clase social y su modo de vida, pero especialmente en el caso de una exhibicionista como Sally. El traje de seda negra (para visitar a unos amigos a media tarde) revela su deseo de impresionar; la esclavina es signo de teatralidad, y su afán de provocación sexual se traduce en la gorra, parecida a la que llevan los botones de los hoteles, que es una de las muchas referencias a la ambivalencia y desviaciones sexuales, incluyendo el travestismo, presentes en el libro. Esos indicios son inmediatamente reforzados por sus palabras y su conducta: pide usar el teléfono para impresionar a los dos hombres exhibiendo su última conquista erótica. Ello da además al narrador la ocasión de describir la cara y manos de Sally.

Es eso lo que Henry James quería decir cuando hablaba del «método escénico», lo que intentaba conseguir cuando se exhortaba a sí mismo: «¡Dramatiza! ¡Dramatiza!». James estaba pensando en el teatro, pero Isherwood pertenecía a la primera generación de novelistas que creció con el cine, y la influencia de éste se nota. Cuando el narrador de *Adiós a Berlín* dice «Soy una cámara», está pensando en una cámara de cine. Mientras que Eliot nos presenta una Dorothea estática que parece posar para un retrato y

de hecho la compara a una figura en un cuadro, Isherwood nos muestra a Sally en acción. Es fácil fragmentar el texto citado en una serie de planos cinematográficos: Sally aparece con su traje de seda negra; rápido intercambio de miradas entre los dos hombres; primer plano de las uñas verdes de Sally mientras marca el número; otro primer plano de su maquillaje incongruente, de payaso, y su expresión afectada cuando saluda a su amante; nuevo plano de los dos hombres, fascinados por la extravagancia de su actuación.

No cabe duda de que esto explica en parte la facilidad con la que la historia de Sally Bowles ha sido llevada al cine. Pero hay matices en el texto que son puramente literarios. Esas uñas verdes en unas manos sucias son lo primero en lo que pienso cuando oigo su nombre. Se puede mostrar el barniz verde en una película, pero no el comentario irónico del narrador: «un color muy mal escogido». «Muy mal escogido» es la historia de la vida de Sally Bowles. Y una cámara podría mostrar las manchas de nicotina y la suciedad, pero sólo un narrador puede observar: «sucias como las de una niña pequeña». Ese algo pueril que corre por debajo de la aparente sofisticación es precisamente lo que convierte a Sally Bowles en un personaje memorable.

15.
LA SORPRESA

—*Le repito que me hace falta* —exclamó sir Pitt, dando un puñetazo en la mesa—. *No me las arreglo sin usted. Hasta que se marchó usted no lo comprendí. Todas mis cuentas vuelven a estar embrolladas. La casa marcha desastrosamente. No parece la misma. Es preciso que regrese usted. Vuelva allí. Querida Becky, venga, se lo ruego.*

—*Que vaya ¿en calidad de qué, señor?* —jadeó Rebecca.

—*Como Lady Crawley, si así le agrada* —exclamó el baronet, apretando su sombrero enlutado—. *¡Ya está! ¿Se da por satisfecha con eso? Regrese a Queen's Crawley y sea mi esposa. Su inteligencia se lo merece. ¡Que el diablo se lleve el abolengo! Usted es una mujer tan buena como la mejor de cuantas yo conozco. Tiene más inteligencia en su cabecita que cualquiera de las esposas de baronets que hay en el distrito. ¿Quiere venir? ¿Sí o no?*

—*¡Oh, sir Pitt!* —dijo Rebecca, muy conmovida.

—*Diga que sí, Becky* —siguió diciendo sir Pitt—. *Soy un hombre anciano, pero de los que valen. Tengo vida para veinte años. La haré feliz, ya lo verá. Podrá hacer lo que guste, gastar lo que quiera y hacer las cosas todas a su manera. Le señalaré una dote. Haré todo en debida forma. ¡Míreme!* —y el anciano cayó de rodillas y la miró con expresión de sátiro.

Rebecca retrocedió, convertida en un retrato vivo de la consternación. En el transcurso de esta historia no la hemos visto nunca perder su serenidad; pero ahora la perdió y derramó las más auténticas lágrimas que jamás cayeron de sus ojos.

—*¡Oh, sir Pitt!* —exclamó—. *¡Oh, señor, ya estoy casada!*

WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY,

La feria de las vanidades (1848).

Traducción de Amando Lázaro Ros.

La mayoría de las narraciones contienen un elemento de sorpresa. Si podemos prever todas las peripecias que componen un argumento, es improbable que el relato mantenga nuestra atención. Por eso las peripecias han de ser inesperadas, pero también convincentes. La palabra «peripecia» significa, según el sentido que le dio Aristóteles, vuelco, paso súbito de un estado de cosas a su contrario, a menudo combinado con el «descubrimiento», por el que un personaje pasa de ignorar algo a conocerlo. El ejemplo con el que Aristóteles lo ilustraba era aquella escena de *Edipo*

rey en que el mensajero que ha llegado para tranquilizar al protagonista en cuanto a sus orígenes le revela de hecho que ha matado a su padre y se ha casado con su madre.

Cuando se pone en escena o se narra de nuevo una historia muy conocida, como la de Edipo, la sorpresa es experimentada por los personajes más que por el público, para el cual el efecto primario es el de la ironía (véase, más abajo, la sección 39). La novela, sin embargo, difiere de todas las formas de narración anteriores en el hecho de que cuenta (o lo pretende) historias completamente nuevas. Así pues, en una primera lectura la mayoría de las novelas probablemente dan sorpresas, aunque algunas más que otras.

Thackeray consiguió meter varias en la escena de *La feria de las vanidades* que acabamos de reproducir. Becky Sharp, una institutriz huérfana y pobre, se lleva la sorpresa de que un baronet le ofrece matrimonio; sir Pitt Crawley y el lector se llevan la sorpresa de descubrir que ya está casada. Thackeray saca aún más partido a la situación. Como observó Kathleen Tillotson en su ensayo *Novels of the 1840s* (Novelas de la década de 1840), este pasaje, con el que termina el capítulo XIV de la novela, era también el final de la cuarta entrega de la publicación original. Así, los primeros lectores se quedaron en suspenso durante algún tiempo (como los espectadores de un culebrón televisivo moderno) en cuanto a la identidad del marido de Becky. La analogía que se les habría ocurrido a ellos habría sido con el final de un acto en una obra de teatro. La imagen del viejo libertino arrodillado ante la hermosa y turbada joven es inherentemente teatral, y la frase de Becky, «Oh, sir Pitt, oh señor, ya estoy casada», es perfecta para que inmediatamente después caiga el telón, garantizando el murmullo de expectación del público durante el entreacto.

El capítulo siguiente aborda la cuestión de con quién se ha casado Becky, pero no responde inmediatamente. La hermanastra de sir Pitt, Miss Crawley, entra de improviso en la habitación y se encuentra a su hermanastro arrodillado delante de Becky: la asombrada entonces es ella, y más aún cuando se entera de que la oferta de matrimonio ha sido rechazada. Sólo al final del capítulo revela Thackeray que Becky está secretamente

casada con el sobrino de Miss Crawley, el manirroto Rawdon Crawley, oficial de caballería.

Un efecto como este necesita una cuidadosa preparación. Como en un alarde pirotécnico, una mecha de combustión lenta termina por provocar una rápida sucesión de espectaculares explosiones. El lector tiene que haber recibido suficiente información para que la revelación, cuando llega, resulte convincente, pero no tanta como para permitirle adivinar lo que va a ocurrir. Thackeray se guarda parte de la información, pero juega limpio. En esta parte de la novela hace abundante uso de las cartas, para que su reticencia como narrador, tan rara en él, parezca más natural.

Habiendo fracasado en su intento de cazar al hermano de su amiga Amelia como marido en una etapa anterior de la historia y encontrándose sin un céntimo, Becky se había visto obligada a emplearse como institutriz de las dos hijas que sir Pitt tenía de su segunda esposa, enferma. Becky se dedica en cuerpo y alma a hacerse indispensable al tacaño y grosero viejo baronet en su mansión campestre, Queen's Crawley, así como a la hermanastra solterona y rica del baronet. Miss Crawley se encapricha tanto de Becky que cuando enferma, insiste en que sea ella la que vaya a cuidarla a su casa de Londres. Sir Pitt accede a regañadientes a dejar ir a Becky porque no quiere poner en peligro las expectativas de sus hijas, que esperan que Miss Crawley las recuerde en su testamento; pero cuando su esposa muere (un acontecimiento ante el cual todos los personajes se muestran totalmente indiferentes), intenta desesperadamente que Becky vuelva a Queen's Crawley a cualquier precio, incluso, si hace falta, casándose con ella. Miss Crawley ya había adivinado ese peligro —por mucho que aprecie la compañía de Becky, no tiene ningunas ganas de acogerla en el seno de la familia—, animando tácitamente a su sobrino a que seduzca a Becky, a fin de impedir que pueda convertirse en la tercera Lady Crawley. Casándose con ella, Rawdon por lo menos se comporta de forma honorable, aunque imprudente. Los demás personajes actúan totalmente por cálculo e interés propios, siendo para ellos el amor y la muerte meros peones en sus intrigas para conseguir riqueza y estatus.

La ironía de Thackeray es implacable. Becky está «muy conmovida»; sus lágrimas, por una vez, son sinceras; pero ¿por qué? Se ha casado con el estúpido Rawdon porque supone que éste heredará la fortuna de su tía y se encuentra con que ha perdido un premio más cuantioso y tangible: ser la esposa de un baronet y, si se cumplieran las leyes de la naturaleza, una viuda rica al cabo de poco tiempo (la afirmación de sir Pitt: «Tengo vida para veinte años» es excesivamente optimista, y sin duda la menos atractiva de las posibilidades para Becky). La escena gana mucho por la caracterización cómica de sir Pitt, de quien el narrador dice previamente: «En toda la aristocracia y en toda la plebe de Inglaterra no había hombre más astuto, avaro, egoísta, necio y de peor reputación». Al mostrárnoslo mirando a Becky de soslayo como un sátiro, Thackeray da a entender —lo más claramente que el pudor victoriano se lo permite— que sir Pitt no deja de sentir por Becky un interés crudamente sexual. El que ella llore por no poder casarse con semejante hombre es un comentario demoledor no sólo sobre ella, sino sobre toda la sociedad retratada en *La feria de las vanidades*.

16.

LOS CAMBIOS TEMPORALES

La indignación le estaba subiendo a la cara a Monica.

—Era Mr. Lloyd pasándole por la espalda su único brazo —dijo—. Les vi. Lamento habérselo dicho. Rose es la única que me cree.

Rose Stanley creía a Monica, pero porque le resultaba indiferente. De todas las alumnas de Miss Brodie, era aquella a la que menos emocionaban los enredos amorosos de su profesora, o la vida sexual de quien fuese. Y siempre sería lo mismo. Más tarde, cuando fue famosa por el sexo, su magnífico atractivo residía en el hecho de que el sexo no le inspiraba la menor curiosidad y nunca reflexionaba sobre él. Como diría Miss Brodie, tenía instinto.

—Rose es la única que me cree —dijo Monica Douglas.

Cuando visitó a Sandy en el convento a finales de los años cincuenta, Monica dijo:

—Te aseguro que vi a Teddy Lloyd besar a Miss Brodie en el aula de pintura, un día.

—Lo sé —dijo Sandy.

Lo sabía incluso antes de que Miss Brodie se lo hubiera dicho una tarde después del final de la guerra, sentadas las dos en el hotel Braid Hills comiendo bocadillos y bebiendo té, cosa que Miss Brodie no podía hacer en su casa por culpa del racionamiento. Marchita y traicionada, Miss Brodie se envolvía en su oscuro abrigo de piel de rata almizclera, que tanto le había durado. Se había jubilado antes de tiempo. Dijo:

—Se me acabó lo mejor de la vida.

—Fue una bonita época —dijo Sandy.

MURIEL SPARK, *The prime of Miss Jean Brodie*
(Miss Jean Brodie en la flor de la vida) (1961).

La manera más sencilla de contar una historia, como sabían los bardos antiguos —al igual que los padres de hoy a la hora de acostar a sus hijos— es empezar por el comienzo y continuar hasta el final, o hasta que los oyentes se queden dormidos. Pero incluso en la Antigüedad, los narradores percibieron los interesantes efectos que pueden conseguirse desviándose del orden cronológico. La epopeya clásica empezaba *in medias res*, en medio de la historia. Por ejemplo, la narración de la *Odisea* empieza en mitad de la azarosa travesía del héroe, de regreso a su casa tras la guerra de Troya,

retrocede para contar sus aventuras anteriores y reanuda luego la historia hasta su conclusión, en Ítaca.

Gracias a los cambios temporales, la narración evita presentar la vida como una simple sucesión de acontecimientos uno detrás de otro y nos permite establecer relaciones de causalidad e ironía entre sucesos muy separados en el tiempo. Un retroceso temporal en la narración puede cambiar nuestra interpretación de algo que ocurrió mucho más tarde en la cronología de la historia, pero que ya sabemos en tanto que lectores del texto. Es este un recurso muy usado en el cine: el *flashback*. Más difícil es en una película producir el efecto contrario, lo que podríamos llamar *flashforward*, la visión anticipada de lo que va a ocurrir en el futuro, y que la retórica clásica conoce como «prolepsis». Ello es debido a que semejante información implica la existencia de un narrador que conoce toda la historia y las películas no suelen tener narradores. Es significativo que en este aspecto la película *The prime of Miss Jean Brodie* fuera mucho menos compleja e innovadora que la novela en la que está basada. La película contaba la historia en puro y simple orden cronológico, mientras que uno de los rasgos más notables de la novela es su fluido manejo del tiempo: la narración se mueve con rapidez, saltando atrás y adelante dentro del marco temporal de la acción.

Las protagonistas de la novela son Jean Brodie, una excéntrica y carismática profesora en una escuela para chicas en Edimburgo en el período de entreguerras, y un grupo de alumnas fascinadas por ella, grupo que incluye a Monica, que era famosa por su facilidad para las matemáticas, a Rose, famosa por su actividad sexual, y a Sandy Stranger, famosa por su pronunciación de las vocales y «simplemente notable por sus ojos, tan pequeños que casi no existían». A esos ojos, sin embargo, nada se les escapa, y Sandy suministra el principal punto de vista de la novela. La novela empieza cuando las chicas están en último curso, retrocede a la época en que acababan de ingresar en la escuela —fue entonces cuando la influencia de Miss Brodie sobre ellas alcanzó su punto álgido—, y da frecuentes saltos adelante para atisbar su vida de adultas, en la que el recuerdo burlón de su extraordinaria profesora aún les persigue.

En el colegio las chicas especulan obsesivamente sobre la vida sexual de Miss Brodie y en particular sobre si está saliendo con Mr. Lloyd, el guapo profesor de dibujo que «perdió el contenido» de una de sus mangas en la gran guerra. Monica asegura haberles visto abrazándose en el aula de dibujo y la ofende que sólo Rose la crea. Lo que dice a Sandy años más tarde revela que esa incredulidad aún le duele. Sandy, que entre tanto se ha hecho monja de clausura, reconoce que Monica tenía razón. Lo sabía, dice el narrador, incluso antes de que Miss Brodie se lo dijera un día, poco después del final de la guerra.

En este breve pasaje el lector es arrastrado hacia adelante y hacia atrás con vertiginosa rapidez entre un gran número de distintos puntos en el tiempo. Tenemos el tiempo de la narración principal, probablemente a finales de la década de 1920, cuando las colegialas están comentando la vida amorosa de Miss Brodie. Otro tiempo: cuando las chicas están en el último curso, ya en los años treinta, la época en la que Rose se hizo famosa por su vida sexual. Está la época en que Monica visita a Sandy en el convento, a finales de los años cincuenta. Otro momento: a finales de los cuarenta, cuando Sandy tomó el té con Miss Brodie, jubilada a la fuerza. Y está el momento no especificado en que Sandy descubrió que era cierto que Miss Brodie había sido besada por Mr. Lloyd en el aula de dibujo.

Lo descubrió, nos enteramos mucho más tarde en el libro, en el último curso. La ocasión es una conversación en la que Miss Brodie declara que Rose será la amante de Mr. Lloyd en su lugar, porque ella se ha dedicado a sus alumnas. Sandy decide que hay algo peligroso tanto como estimulante en el desenfrenado egocentrismo de su profesora. «Se toma por la Providencia —pensó Sandy—, se cree el Dios de Calvino, capaz de ver el comienzo y el final». Claro está que los novelistas también ven el comienzo y el final de sus historias, pero hay una diferencia, nos da a entender Muriel Spark, entre las ficciones útiles y los peligrosos autoengaños; y quizá también entre el Dios católico que otorga el libre albedrío y el calvinista, que lo impide. En otro momento de la novela, leemos una elocuente definición de la doctrina calvinista de la predestinación como creencia de

que «Dios había planeado prácticamente para todo el mundo antes de que nacieran una desagradable sorpresa cuando muriesen».

Sandy modifica la predicción de Miss Brodie y de ese modo desafía su pretensión de controlar los destinos de los demás, convirtiéndose ella misma en la amante de Mr. Lloyd. Más adelante denuncia a Miss Brodie a las autoridades escolares por haber enviado a otra alumna a la España fascista, aventura saldada con un fatal desenlace. Por eso se califica a Miss Brodie de «traicionada» en este extracto, y Sandy nunca parece liberarse de la culpa por ese motivo, a pesar de su vocación religiosa. Se califica a Miss Brodie de «marchita» porque se está muriendo de cáncer, de modo que se trata de una escena triste. Pero está situada a medio camino escaso de la novela y su pathos queda contrarrestado por muchas escenas aún por venir que nos mostrarán a Miss Brodie en la flor de la vida.

Los cambios temporales son un recurso muy común en la ficción moderna, pero habitualmente son «naturalizados» como resultado de una operación de la memoria, ya sea en la representación del flujo de conciencia de un personaje (el monólogo interior de Molly Bloom oscila constantemente entre distintas fases de su vida, como la aguja de un tocadiscos que patinara atrás y adelante entre los surcos de un disco de baquelita) o, de modo más solemne, a modo de unas memorias o reminiscencias de un personaje-narrador (por ejemplo Dowell en *El buen soldado* de Ford). *El final de la aventura* (1951), de Graham Greene, es un ejercicio de virtuosismo de este último tipo. El narrador es un escritor profesional, Bendrix, que al comienzo de la narración conoce a Henry, el marido de Sarah, con quien Bendrix tuvo una relación amorosa años atrás, que Sarah rompió abruptamente. Creyendo que ella había encontrado otro amante, Bendrix no ha superado la amargura y los celos, y al confiarle Henry sus propias sospechas sobre la infidelidad de Sarah, contrata perversamente a un detective para descubrir su secreto. Lo que el detective descubre es un diario escrito por Sarah, en el que ésta narra su relación con Bendrix desde su propio punto de vista, revelando el motivo, totalmente insospechado por

él, que la llevó a romper, y una conversión religiosa igualmente insospechada. Esos avatares son tanto más plausibles y dramáticos por estar narrados fuera de su lugar cronológico correspondiente.

La combinación que hallamos en Muriel Spark de frecuentes cambios temporales y narración en tercera persona autorial es una típica estrategia posmoderna, destinada a llamar nuestra atención sobre la artificiosidad de la construcción del texto y a impedir que nos entreguemos sin más al desarrollo cronológico de la historia o al análisis psicológico del personaje protagonista. *Matadero cinco* (1969) de Kurt Vonnegut es otro ejemplo notable de lo mismo. El autor nos dice al principio que la historia de su protagonista, Billy Pilgrim, es una ficción basada en su propia experiencia real cuando, siendo prisionero de guerra en Dresden, esta ciudad fue destruida por un bombardeo aliado en 1945, uno de los más espantosos de la segunda guerra mundial. La historia propiamente dicha empieza así: «Oíd: Billy Pilgrim ha volado fuera del tiempo», y se mueve frecuente y abruptamente entre varios episodios de la vida civil de Billy —optometrista de profesión, además de marido y padre, en el Medio Oeste norteamericano— y episodios de su vida en la guerra que culminan en el horror de Dresden. Eso es algo más que una simple operación de memoria. Billy está «viajando en el tiempo». Con otros veteranos traumatizados como él intenta huir de las intolerables realidades de la historia moderna a través del mito, imaginado por la ciencia ficción, del viaje sin esfuerzo por el tiempo y por el espacio intergaláctico (que se mide en «años-luz»). Asegura haber estado secuestrado durante algún tiempo en el planeta Tralfamadore, habitado por pequeños seres que parecen desatascadores con un ojo arriba. Esos pasajes son a la vez cómicos, en tanto que parodias de ciencia ficción, y filosóficamente serios. Para los tralfamadorios, todos los tiempos están presentes simultáneamente y uno puede elegir dónde quiere situarse. Es el movimiento inexorable, unidireccional, del tiempo lo que hace la vida trágica en nuestra perspectiva humana, a menos que uno crea en una eternidad en la que el tiempo es redimido y sus efectos resultan reversibles. *Matadero cinco* es una meditación angustiada y que incita a la reflexión sobre esos temas, poscristiana tanto como posmoderna. Una de sus

imágenes más llamativas y emocionantes es la de una película de guerra que Billy Pilgrim ve al revés:

Aviones americanos llenos de agujeros, de hombres heridos y de cadáveres, despegaban de espaldas en un aeródromo de Inglaterra. Al sobrevolar Francia se encontraban con aviones alemanes de combate que volaban hacia atrás, aspirando balas y trozos de metralla de algunos aviones y dotaciones. Lo mismo se repitió con algunos aviones americanos destrozados en tierra, que alzaron el vuelo hacia atrás y se unieron a la formación.

(Traducción de Margarita García de Miró.)

Martin Amis (con el debido reconocimiento de su deuda respecto a Vonnegut) desarrolló recientemente esta idea en un libro entero, *Time's arrow* (La flecha del tiempo), que relata la vida de un criminal de guerra nazi hacia atrás, desde el momento de su muerte al de su nacimiento, con un efecto que es cómicamente grotesco al principio, y luego progresivamente perturbado y perturbador a medida que la historia se acerca a los horrores del Holocausto. Se la puede interpretar como una especie de purgatorio en el que el alma del protagonista es obligada a revivir su espantoso pasado y como un mito de anulación de la maldad, algo cuya imposibilidad resulta dolorosamente evidente. La mayoría de los ejemplos de experimentos radicales con la cronología narrativa que le vienen a uno a la mente parecen referirse a delitos, crímenes y pecados.

EL LECTOR EN EL TEXTO

—¿Cómo ha podido usted, señora, estar tan distraída durante la lectura del último capítulo? Le he dicho a usted en él que mi madre no era papista.

—¡Papista! Usted no me ha dicho tal cosa, señor.

—Señora, le ruego que me permita volver a repetírselo una vez más: se lo he dicho por lo menos con tanta claridad como las palabras, por inferencia directa, se lo podían decir a usted.

—En ese caso, señor, debo de haberme saltado una página.

—No, señora, no se ha saltado usted ni una palabra.

—Entonces es que me he quedado dormida, señor.

—Mi orgullo, señora, no puede consentirle este recurso.

—Pues le aseguro que no sé nada en absoluto acerca de esa cuestión.

—Ese es un fallo, señora, que le achaco enteramente a usted: es justamente lo que le reprocho; y, en castigo, insisto en que retroceda inmediatamente —es decir, en cuanto llegue usted al próximo punto y aparte— y vuelva a leer de cabo a rabo el capítulo anterior.

No le he impuesto esta penitencia a la señora ni por capricho ni por crueldad, sino por el mejor de los motivos; y en consecuencia no pienso pedirle ningún tipo de disculpas por ello cuando regrese:

—Lo he hecho para escarmentar a la viciosa costumbre, que con ella comparten miles de personas en las que subrepticamente se ha introducido y asentado —de leer de un tirón, en busca de aventuras más que de la profunda erudición y del conocimiento que un libro de este tipo, si se lee como es debido, les proporcionaría infaliblemente.

LAURENCE STERNE, *La vida y las opiniones
del caballero Tristram Shandy* (1759-67).

Traducción de Javier Marías.

Toda novela debe tener un narrador, por más impersonal que sea, pero no necesariamente un narratario. Se llama narratario a cualquier alusión al lector de la novela dentro del mismo texto o a cualquier sustituto de él. Eso puede ser algo tan esporádico como el conocido apostrofe que hallamos en la novela victoriana: «Querido lector», o tan elaborado como el marco forjado por Kipling para narrar la historia de «Mrs. Bathurst» que analizamos más arriba (sección 7), en el que el yo narrador es también el narratario de una historia contada por otros tres personajes, los cuales a su

vez están constantemente intercambiando los papeles de narratario y narrador. Italo Calvino empieza su novela *Si una noche de invierno un viajero* exhortando al lector a que se ponga receptivo: «Relájese. Concéntrese. Aleje cualquier otro pensamiento. Deje que se diluya el mundo que le rodea. Es mejor que cierre la puerta; siempre hay un televisor encendido en el cuarto de al lado». Pero un narratario, sea cual sea, es siempre un recurso retórico, un modo de controlar y de complicar las reacciones del lector real que permanece fuera del texto.

Laurence Sterne, apenas escondido bajo la máscara de Tristram Shandy, se entrega a todo tipo de juegos con la relación narrador-narratario. Como un actor de comedia musical que coloca en el público, mezclados con los espectadores, a hombres de paja, e integra sus fingidos gritos de protesta en su propia actuación, Sterne personifica a veces a su lector en forma de una señora o un caballero a los que interroga, critica, halaga o de quien se mofa, para diversión e instrucción de todos nosotros.

Tristram Shandy es una novela sumamente idiosincrásica cuyo narrador epónimo decide contar su vida desde el momento de su concepción hasta la edad adulta, pero no consigue llegar más allá de su quinto año de existencia porque el intento de describir y explicar hasta la más pequeña anécdota fiel y exhaustivamente le conduce a infinitas digresiones. Cada cosa está relacionada con otras que ocurrieron antes o después o en otro lugar. Animosamente, pero sin resultado, Tristram lucha por ceñirse al orden cronológico. En el capítulo XIX, todavía empantanado sin remedio en su historia prenatal, alude al irónico destino de su padre, que aborrecía el nombre «Tristram» más que cualquier otro, pero llegó a ver a su hijo bautizado con él por error, y declara: «Si no fuera necesario, para ser bautizado, haber nacido, ahora mismo se lo contaría al lector».

Esa es la frase (lo revela después del pasaje que hemos reproducido) que tendría que haber dado a la señora lectora la pista sobre cuál era la fe religiosa de su madre, puesto que «si mi madre, señora, hubiera sido papista, no cabría ese razonamiento». La razón es que, según un documento que Tristram reproduce (sin traducirlo del francés) en su texto, algunos eruditos teólogos de la Sorbona habían aprobado hacía poco la idea de

bautizar condicionalmente, *in utero*, a niños no nacidos a los que un parto difícil ponía en peligro de muerte, introduciendo el agua bendita mediante una jeringa. Así pues, en un país «papista» (católico) es posible ser bautizado antes de nacer.

Burlarse de los católicos (él era un párroco anglicano) y hacer chistes relacionados con la entropierna son dos características del estilo de Sterne que a veces se le han echado en cara, pero habría que ser un lector muy severo para no dejarse desarmar por el ingenio y la elegancia de sus dimes y diretes con la «señora» (cuya viveza es acrecentada por el modo libre y particular con el que Sterne usa la puntuación) y sus apartes con el «lector». Pues la verdadera función de esta digresión es la de definir y defender su propio arte. Se ordena a la señora que relea el capítulo anterior «para escarmentar a la viciosa costumbre, que con ella comparten miles de personas en las que subrepticamente se ha introducido y asentado, de leer de un tirón, en busca de aventuras más que de la profunda erudición y del conocimiento que un libro de este tipo, si se lee como es debido, les proporcionaría infaliblemente».

No es de extrañar que *Tristram Shandy* haya sido uno de los libros favoritos de los novelistas experimentales y de los teóricos de la novela en nuestro siglo. Como indiqué en la sección precedente, los novelistas modernistas y posmodernistas han intentado también «destetar» a los lectores del sencillo placer de leer una historia rompiendo y recomponiendo las cadenas de temporalidad y causalidad que eran la base de las historias tradicionales. Sterne se anticipó a Joyce y a Virginia Woolf al dejar que la dirección de su relato siguiera el vagabundeo de la mente humana. Y una de las consignas de la poética modernista es la «forma espacial», que significa conferir unidad a una obra literaria mediante una red de motivos relacionados entre sí que sólo pueden ser percibidos mediante la relectura del texto, tal como recomendaba Tristram.

El diálogo de éste con sus lectores espacializa la naturaleza temporal de la experiencia lectora de una manera todavía más radical. La novela es presentada como una habitación en la que nosotros, como lectores, estamos encerrados con el narrador. Antes de dar los detalles íntimos de su

concepción, por ejemplo, Shandy declara que «esto lo escribo sólo para los curiosos e inquisitivos», e invita a aquellos lectores que no deseen leer las descripciones en cuestión a saltárselas, diciéndoles:

—Cierren la puerta—

confiando, astutamente, en que preferiremos quedarnos en la habitación con él.

En el pasaje citado, uno de entre nosotros, la «señora», recibe la orden de retroceder «en cuanto llegue usted al próximo punto y aparte» (un evidente recordatorio, característico del autor, de la naturaleza del proceso de lectura). El autor hace, así, que quienes nos quedamos con él nos sintamos privilegiados por la confianza con que nos honra, y tácitamente invitados a distanciarnos del lector insensible y de «la viciosa costumbre, que con ella comparten miles de personas», de leer una novela sólo por la historia que cuenta. Siendo, en ese momento, tan incapaces como ella de entender la referencia al catolicismo, no podemos oponer gran resistencia a la defensa que el autor hace de su propio método.

18.
EL TIEMPO

Aquel día en Hartfield el atardecer fue muy largo y muy triste. Y el tiempo pareció contribuir a hacer más sombrías aquellas horas. Se desató una borrasca de lluvia fría, y julio sólo era patente en los árboles y arbustos, que el viento iba desnudando, y en la duración de la luz, que prolongaba aún por más tiempo aquel melancólico espectáculo.

JANE AUSTEN, *Emma* (1816).

Traducción de Carlos Pujol.

Londres. Hace poco que ha terminado la temporada de San Miguel, y el Lord Canciller en su sala de Lincoln's Inn. Un tiempo implacable de noviembre. Tanto barro en las calles como si las aguas acabaran de retirarse de la faz de la Tierra y no fuera nada extraño encontrarse con un megalosaurio de unos 40 pies chapaleando como un lagarto gigantesco Colina de Holborn arriba.

Humo que baja de los sombreretes de las chimeneas creando una llovizna negra y blanda de copos de hollín del tamaño de verdaderos copos de nieve, que cabría imaginar de luto por la muerte del sol. Perros invisibles en el fango. Caballos, poco menos que enfangados hasta las anteojeras.

Peatones que entrechocan sus paraguas, en una infección general de mal humor, que se resbalan en las esquinas, donde decenas de miles de otros peatones llevan resbalando y cayéndose desde que amaneció (si cupiera decir que ha amanecido) y añaden nuevos sedimentos a las costras superpuestas de barro, que en esos puntos se pega tenazmente al pavimento y se acumula a interés compuesto.

CHARLES DICKENS, *Casa desolada* (1853).

Traducción de Fernando Santos Fontenla.

Aparte de alguna que otra tempestad en el mar, los fenómenos meteorológicos recibieron muy poca atención literaria hasta finales del siglo XVIII. Los novelistas del siglo XIX, en cambio, parecen estar hablando siempre del tiempo. El cambio se debe en parte a la mayor apreciación de la naturaleza que engendraron la poesía y la pintura románticas, y en parte al creciente interés de la literatura por el individuo y sus sentimientos, que influyen en —y son influidos por— su percepción del mundo exterior. Como dijo Coleridge en su oda al «Abatimiento»:

¡Oh, señora! No recibimos sino lo que damos
y sólo en nuestra vida vive la Naturaleza.

Todos sabemos que el tiempo afecta a nuestro estado de ánimo. El novelista tiene el privilegio de poder inventar en cada momento el tiempo más apropiado al estado de ánimo que quiere evocar.

Los fenómenos meteorológicos se usan pues a menudo para provocar el efecto que John Ruskin llamó «la falacia patética», la proyección de emociones humanas sobre el mundo natural. «Todos los sentimientos violentos... falsean nuestras impresiones de las cosas externas; esta falsedad yo la definiría en términos generales como falacia patética», escribió. Como se deduce del nombre que le dio, Ruskin consideraba que era algo malo, una síntoma de la decadencia del arte y la literatura modernos (por oposición a clásicos), y ciertamente es, muchas veces, pretexto para una escritura rimbombante y autocomplaciente. Pero si se usa con inteligencia y discreción es un recurso retórico capaz de conmover y de producir poderosos efectos sin los cuales la narrativa sería mucho más pobre.

Jane Austen, como escritora clásica que era, desconfiaba de la imaginación romántica, y la satirizó en el personaje de Marianne en *Sentido y sensibilidad*. «No todo el mundo comparte tu pasión por las hojas secas», comenta secamente su hermana Elinor tras la rapsodia otoñal a la que se entrega Marianne:

¡Con qué sensación de éxtasis las he visto caer en otro tiempo! ¡Cómo he disfrutado, en mis paseos, viendo cómo el viento las empujaba, como una lluvia, contra mí! ¡Qué sentimientos han inspirado, ellas, el aire, la estación, todo!

(Traducción de Luis Magrinyà Bosch.)

El tiempo en las novelas de Jane Austen suele ser algo que tiene importantes consecuencias prácticas en la vida social de los personajes, más que un síntoma metafórico de sus vidas interiores. La nieve en los capítulos 15 y 16 de *Emma* es representativa a este respecto. Se menciona por primera vez en medio de la cena ofrecida por Mr. Weston poco antes de Navidad, cuando Mr. John Knightley, que por cierto no tenía ningunas

ganas de asistir a ella, aparece en el salón y anuncia con una alegría malévolamente mal disimulada que está «cayendo una gran nevada con fuerte viento», lo cual aterroriza al enfermizo padre de Emma, Mr. Woodhouse. Sigue una discusión en la que cada uno tiene algo que decir, algo que en general no viene al caso, pero revela el carácter o intenciones del que habla, hasta que Mr. George Knightley regresa tras una indagación meteorológica personal y ofrece un informe tan razonable y tranquilizador como cabría esperar de él. Él y Emma, convencidos de que de todos modos Mr. Woodhouse va a estar nervioso durante el resto de la velada, deciden pedir los carruajes. Mr. Elton aprovecha la confusión para meterse él solo en el carruaje de Emma y hacerle una declaración de amor que ella no se esperaba y que le resulta particularmente embarazosa, pues ella estaba convencida de que él le estaba haciendo la corte a su protegida, Harriet. Por suerte, el mal tiempo, que continúa en los días siguientes, le proporciona una excelente coartada para no ver a ninguno de los dos:

Así pues, el tiempo le era francamente favorable..., Como la nieve lo cubría todo y la atmósfera se hallaba en este estado inestable entre la helada y el deshielo, que es el que menos invita a estar al aire libre, y como cada mañana empezaba con lluvia o nieve y al atardecer volvía a helar, durante muchos días Emma tuvo el mejor pretexto para considerarse como prisionera en su casa.

(Traducción de Carlos Pujol.)

Los fenómenos meteorológicos se describen porque son relevantes para la historia, pero la descripción que de ellos se da es totalmente literal.

Incluso Jane Austen, sin embargo, hace un discreto uso de la falacia patética, muy de vez en cuando. Cuando Emma está de capa caída, cuando ha descubierto la verdad sobre Jane Fairfax, con todas las embarazosas implicaciones que esta verdad conlleva en cuanto a su propia conducta, cuando se da cuenta demasiado tarde de que está enamorada de Mr. Knightley pero tiene motivos para creer que este va a casarse con Harriet, en ese día, el peor de su vida, «el tiempo pareció contribuir a hacer más sombrías aquellas horas». Ruskin señalaría que el tiempo es incapaz de estas u otras intenciones. Pero la tormenta de verano es una analogía muy precisa para mostrar los sentimientos de la protagonista respecto a su

futuro, pues su posición, prominente y arraigada, en la pequeña y cerrada sociedad de Highbury hará que la «cruel estampa» de la boda entre Harriet y Knightley sea «visible durante más tiempo». Siendo impropio de la estación, no obstante, el portento dura poco: al día siguiente, el sol vuelve a salir y George Knightley llega a casa de Emma para hacerle proposiciones de matrimonio.

Mientras que Jane Austen, cuando introduce la falacia patética, lo hace colándola de rondón, de tal modo que apenas nos fijamos en ella, Dickens remacha el clavo en el famoso primer párrafo de *Casa desolada*. «Un tiempo implacable de noviembre». La personificación del tiempo —lo que hacemos cuando lo calificamos de «implacable»— es muy común en el lenguaje coloquial, pero aquí concretamente, al mezclarse con alusiones al Antiguo Testamento, da a entender que es una manifestación de ira divina. «Como si las aguas acabaran de retirarse de la faz de la Tierra» evoca tanto la descripción de la Creación en el Génesis como la del Diluvio. Esas alusiones bíblicas alternan, cosa típicamente victoriana, con una cosmología más moderna, posdarwiniana, presente en las referencias al megalosauro y a la descomposición del sistema solar por efecto de la entropía. El efecto global es un prodigio de inquietante desfamiliarización.

En un primer nivel estamos ante un retrato realista de las calles del Londres decimonónico bajo la lluvia, un montaje de detalles típicos de la ciudad y la estación, descritos simple y literalmente: «humo que baja de los sombreretes de las chimeneas... perros invisibles en el barro ... caballos enfangados hasta las anteojeras ... peatones que entrechocan sus paraguas ...». Pero la imaginación metafórica de Dickens transforma esa escena muy común en una visión apocalíptica de la orgullosa capital del Imperio Británico regresando al pantano primitivo, o una premonición de la extinción final de la vida sobre la Tierra. El doble salto mortal metafórico —de copo de hollín a copo de nieve enlutado y de éste a la muerte del sol— es francamente pasmoso.

Es una escena de un tipo que encontramos mucho más tarde en ciencia ficción (la visión del megalosauro chapoteando colina de Holborn arriba presagia a King Kong escalando el Empire State, y la «muerte del sol», el escalofriante final de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells) y en los profetas apocalípticos posmodernos como Martin Amis. Muestra, para denunciarla, la imagen de una sociedad que se ha desnaturalizado a sí misma mediante la codicia y la corrupción, y que Dickens está a punto de examinar en el complejo argumento de su novela, en torno a una finca que varias personas se disputan. Ingeniosamente, el fango se acumula «a interés compuesto» aquí en la City de Londres, recordándonos la condena bíblica del dinero en tanto que vil metal. El Lord Canciller descrito en las primeras frases (neutras como titulares del telediario), presidiendo el tribunal de la Cancillería, parece también presidir el tiempo, y la ecuación se cierra algunos párrafos más tarde:

Jamás podrá haber una niebla demasiado densa, jamás podrá haber un barro y un cieno tan espesos, como para concordar con la condición titubeante y dubitativa que ostenta hoy día este Alto Tribunal de Cancillería, el más pestilente de los pecadores empelucados que jamás hayan visto el Cielo y la Tierra.

(Traducción de Fernando Santos Fontela.)

19.

LAS REPETICIONES

En otoño la guerra continuaba pero nosotros ya no íbamos al frente. En Milán el otoño era frío y anocheecía temprano. En seguida se iban encendiendo luces y era estupendo vagar por las calles mirando escaparates. En el portal de las tiendas colgaba mucha caza y la nieve salpicaba la piel de los zorros y el viento jugaba con sus colas. El ciervo pendía, tieso, fuerte y vacío y los pájaros bailaban en el aire y el viento alborotaba sus plumas. Hacía un otoño frío y el viento soplaba desde las montañas.

Cada tarde íbamos todos al hospital y había varios caminos, cruzando a pie la ciudad entre las primeras sombras, hasta él. Dos bordeaban un canal pero eran largos. Aunque, por supuesto, para llegar al hospital siempre era necesario cruzar un puente sobre un canal. Se podía escoger entre tres puentes. En uno de ellos una mujer vendía castañas asadas. De pie, ante su hornillo de carbón, se estaba calentito y luego las castañas en el bolsillo guardaban el calor por un buen rato. El hospital era muy antiguo y bonito. Había que atravesar una verja de entrada, un patio y otra verja en el lado opuesto, y en el patio casi siempre se tropezaba con un entierro a punto de marcha. Más allá del hospital viejo estaban los nuevos pabellones de ladrillo donde cada tarde nos reuníamos. Muy educados todos, muy interesados por cuanto ocurría, ocupábamos los aparatos que tanto iban a cambiar las cosas.

ERNEST HEMINGWAY, «En otro país» (1927).

Traducción de Carlos Pujol.

Si tiene usted tiempo y ganas, coja un bolígrafo o un rotulador de algún color vivo y trace un círculo en torno a las palabras que aparecen más de una vez en este primer párrafo del relato de Hemingway, usando un color distinto para cada palabra, y luego únalas. Descubrirá un complejo entramado de cadenas verbales que unen palabras de dos tipos: las que tienen un sentido referencial, como *otoño*, *frío*, *violento*, que llamamos palabras léxicas, y artículos, preposiciones y conjunciones como *el*, *la*, *de*, *en*, *y*, que llamamos palabras gramaticales.

Es casi imposible escribir en inglés sin repetir los términos gramaticales, de modo que normalmente ni siquiera nos fijamos en ellos, pero no puede dejar de llamarnos la atención el extraordinario número de y en este breve párrafo. Es un síntoma de su sintaxis sumamente repetitiva,

que enhebra oraciones sin subordinarlas entre sí. La repetición de palabras léxicas se distribuye con menos regularidad: se acumulan al comienzo y al final del párrafo.

La repetición léxica y gramatical a tan gran escala probablemente merecería un suspenso si se tratase de una redacción escolar, y con razón. El modelo tradicional de una buena prosa literaria requiere «variación elegante»: si hay que referirse a algo más de una vez, hay que intentar encontrar maneras alternativas de describirlo; y hay que imprimir el mismo tipo de variedad a la sintaxis. (El extracto de Henry James que comentábamos en la sección sexta está lleno de ejemplos de ambos tipos de variación.)

Hemingway, no obstante, rechazaba la retórica tradicional, por razones en parte literarias y en parte filosóficas. Pensaba que un «estilo bello» falsifica la experiencia y luchaba por «registrar lo que realmente ocurrió en la acción, lo que realmente eran las cosas que produjeron la emoción que uno experimentó» usando un lenguaje simple, denotativo, podado de cualquier adorno estilístico.

Parece fácil, pero desde luego no lo es. Las palabras son simples pero su orden no tiene nada de sencillo. Hay muchas maneras posibles de ordenar las palabras de la primera frase, pero la elegida por Hemingway divide la frase «ir a la guerra» en dos, lo que implica una tensión—inexplicada todavía, en ese momento— en el personaje del narrador, una mezcla de alivio e ironía. Como pronto sabremos, él y sus compañeros son soldados heridos mientras luchaban en el bando italiano en la primera guerra mundial, ahora convalecientes, pero conscientes de que la guerra que estuvo a punto de matarles puede haber hecho que sus vidas no valgan la pena en cualquier caso. El tema es el trauma, y cómo los hombres lo superan, o no consiguen superarlo. La palabra no dicha que constituye la clave de todas las palabras repetidas en el texto es «muerte».

La palabra norteamericana para «otoño», *fall* (que también significa ‘caída’), evoca la muerte de la vegetación así como el eufemismo convencional aplicado a quienes mueren en el campo de batalla, «los caídos». Su yuxtaposición con «frío» y «oscuridad» en la segunda frase

intensifica esas asociaciones de ideas. Las tiendas alegremente iluminadas parecen ofrecer cierta distracción (un efecto reforzado por el hecho de que en esta frase no hay repetición léxica) pero la atención del narrador se fija rápidamente en los animales muertos que cuelgan junto a la puerta de las tiendas, nuevos emblemas de la muerte. La descripción de la nieve que salpica la piel de los zorros y el viento que alborota las plumas de los pájaros es literal y exacta, pero subraya aún más la asociación de «otoño, frío, oscuridad, viento, soplar» con la muerte. Tres de las palabras repetidas se juntan por primera vez en la última frase con un efecto poético de cierre: «Hacía un otoño frío y el viento soplaba desde las montañas». Las montañas son el lugar donde la guerra continúa. El viento, tan a menudo símbolo de vida y espíritu en la literatura religiosa y romántica, se asocia aquí con la ausencia de vida. Dios está muy muerto en estos primeros cuentos de Hemingway. Los traumas del combate han enseñado al protagonista a desconfiar de la metafísica tanto como de la retórica. Sólo se fía de sus sentidos y vive la experiencia en términos rígidamente polarizados: frío-calor, luz-oscuridad, vida-muerte.

La repetición de palabras y de ritmos, como en un conjuro, prosigue en el segundo párrafo. Habría sido fácil encontrar alternativas elegantes para «hospital» o simplemente haber usado ocasionalmente el pronombre *él*, pero el hospital es el centro de las vidas de los soldados, su lugar de peregrinación cotidiana, el depósito de sus esperanzas y temores, y la repetición de la palabra es, pues, expresiva. Es posible variar la ruta por la que se alcanza el hospital, pero el término es siempre el mismo. Se puede elegir entre tres puentes, pero siempre hay que cruzar un canal (vaga evocación de la laguna Estigia, quizá). El narrador prefiere el puente en el que puede comprar castañas asadas, que guardan el calor en el bolsillo, como una promesa de vida, si bien Hemingway no usa este símil, sólo lo da a entender, del mismo modo que en el primer párrafo consigue que la descripción del otoño sea tan poderosa emocionalmente como cualquier ejemplo de la falacia patética (véase la sección anterior) sin usar una sola metáfora. La frontera entre la simplicidad intensa y la monotonía

amanerada es muy fina, y Hemingway no siempre consiguió no cruzarla, pero en sus primeras obras forjó un estilo totalmente original para su época.

Ni que decir se tiene que la repetición no está necesariamente ligada a una visión sombríamente positivista y antimetafísica de la vida como la que encontramos en Hemingway. Es también un rasgo característico de la escritura religiosa y mística, y es usada por novelistas cuya obra va en esa dirección, como por ejemplo D. H. Lawrence. El lenguaje del primer capítulo de *El arco iris*, que evoca el viejo mundo, ya desvanecido, de la vida en el campo, se hace eco de la repetición verbal y el paralelismo sintáctico propios del Antiguo Testamento:

El trigo joven se balanceaba y era sedoso, y su brillo resbalaba por los miembros de los hombres que lo veían. Apretaban las ubres de las vacas y éstas ofrecían leche y pulso a las manos de los hombres, el latido de la sangre de las ubres de las vacas mezclándose con el latido de las manos de los hombres.

(Traducción de Pilar Gorina.)

La repetición es también un recurso favorito de los oradores y predicadores, dos papeles que Charles Dickens asumía con frecuencia cuando adoptaba la identidad de narrador omnisciente. Esta, por ejemplo, es la conclusión del capítulo en que describe la muerte de Jo, el barrendero indigente, en *Casa desolada*:

¡Ha muerto! Ha muerto, majestad. Ha muerto, milores y caballeros. Ha muerto, reverendísimos e irreverendísimos eclesiásticos de todas las categorías. Ha muerto, hombres y mujeres que habéis nacido con corazones compasivos. Y como él mueren otros a nuestro alrededor todos los días.

(Traducción de José Luis Crespo Fernández.)

Y por supuesto la repetición puede ser divertida, como en este pasaje de *Dinero* de Martin Amis:

Lo intrigante es que la única forma de conseguir que Selina quiera acostarse conmigo es a base de no querer yo acostarme con ella. Nunca falla. Cada vez la pone a tono. Lo malo es que cuando no quiero acostarme con ella (lo cual ocurre a veces), no quiero acostarme con ella.

¿Cuándo me ocurre eso? ¿En qué ocasiones no quiero acostarme con ella? Cuando ella quiere acostarse conmigo. Me gusta acostarme con ella cuando ella tiene ganas de cualquier cosa menos de acostarse conmigo. Y casi siempre se acuesta conmigo, sobre todo si comienzo a pegarle gritos o a lanzarle amenazas o darle el suficiente dinero.

(Traducción de Enrique Murillo.)

Apenas es necesario señalar que las frustraciones y contradicciones de la relación sexual del narrador con Selina tienen un aire más cómico e irónico gracias a la repetición de la frase «acostarse con», que se habría podido sustituir por un sinnúmero de alternativas. (Si lo dudan, intenten reescribir el párrafo usando variaciones elegantes.) La frase final también ilustra otro tipo importante de repetición: la recurrencia de una palabra que apunta al tema clave de una novela, en este caso, «dinero». La palabra que ocupa el último lugar del párrafo —espacio crucial— no es «acostarse» sino «dinero». Así un tipo de repetición, perteneciente al macronivel del texto, funciona como variación en el micronivel.

LA PROSA RETÓRICA

Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos desde el borde del paladar para apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo.Li.Ta.

Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita.

¿Tuvo Lolita una precursora? Naturalmente que la tuvo. En realidad, Lolita no hubiera podido existir para mí si un verano no hubiese amado a otra niña iniciática. En un principado junto al mar. ¿Cuándo? Tantos años antes de que naciera Lolita como tenía yo ese verano. Siempre puede uno contar con un asesino para una prosa retórica.

Señoras y señores del jurado, la prueba número uno es lo que los serafines, los errados, simples y noblemente alados serafines envidiaron. Mirad esta maraña de espinas.

VLADIMIR NABOKOV, *Lolita* (1955).

Traducción de Enrique Tejedor.

La regla de oro de la prosa de ficción es que no hay reglas... excepto aquellas que cada escritor se fija a sí mismo. La repetición y la simplicidad funcionaban (en general) para los propósitos artísticos de Hemingway. La variación y el ornato funcionaban para los de Nabokov, especialmente en el caso de *Lolita*. Esa novela se presenta como un brillante alegato de un tipo especial formulado por un hombre cuya atracción hacia cierto tipo de muchacha pubescente, a la que llama «ninfilla», le lleva a cometer actos perversos. El libro suscitó polémica cuando fue publicado por primera vez y sigue resultando perturbador, porque otorga una seductora elocuencia a un corruptor de menores y asesino. Como dice el mismo protagonista, Humbert Humbert, «siempre puede uno contar con un asesino para una prosa retórica».

Hay naturalmente mucha repetición en el primer párrafo de la novela, que acabamos de citar, pero no es repetición léxica, como la que

encontramos en el extracto de Hemingway comentado en la sección anterior. Aquí se trata de estructuras sintácticas paralelas y sonidos similares; de hecho, precisamente el tipo de repetición que uno espera encontrar en poesía. (Otra manera de decir «prosa retórica» sería «prosa poética».) Hay una verdadera exhibición pirotécnica de aliteraciones: por ejemplo, en el primer párrafo, de *eles* y *tes* que explotan brillantemente, en una entusiasta celebración del nombre de la amada: *light* (luz), *life* (vida), *loins* (entrañas), *tip* (punta), *tongue* (lengua), *trip* (viaje), Lo. Li. Ta.

Cada uno de los cuatro párrafos muestra un tipo de discurso diferente. El primero es un arranque lírico, una serie de exclamaciones, sin verbos finitos. Su salva inaugural de metáforas es extravagante y levemente arcaica en dicción: *light of my life* (luz de mi vida), *fire of my loins* (fuego de mis entrañas), *my sin* (pecado mío), *my soul* (alma mía) (nueva aliteración aquí). La siguiente metáfora, la de la lengua que viaja desde el borde del paladar al borde de los dientes, es más casera y humorística, pero atrae nuestra atención sobre un órgano usado tanto para la elocuencia como para la lujuria, que en este personaje nunca están muy alejadas una de otra.

El segundo párrafo se basa en tiernos recuerdos. Una serie de oraciones de idéntica estructura rememora los distintos nombres de la amada como una letanía profana: «Era Lo... Era Lola... Era Dolly... Era Dolores... Pero en mis brazos era siempre Lolita». Se le podría poner música. (Hubo de hecho un malhadado musical basado en *Lolita*: «un bonito fiasco», anotó secamente Nabokov en su diario.) Y naturalmente, si es que no lo sabíamos ya, este párrafo nos da el primer indicio de que Lolita era un objeto de deseo menor de edad, por las referencias a su altura y a la escuela.

El tercer párrafo toma otro rumbo. Es más coloquial. En él el narrador contesta las supuestas preguntas de un interlocutor no especificado, como en un monólogo dramático: «¿Tuvo una precursora?». La respuesta afirmativa incluye una redundancia poética: *She did, she did* (literalmente ‘la tuvo, la tuvo’). La frase forense *in point of fact* (en realidad) nos prepara para la evocación explícita de un tribunal como contexto de la historia (se supone que Humbert está redactando su defensa mientras espera el juicio).

«¿Cuándo?». La respuesta, indirecta y en forma de acertijo, a esa pregunta, subraya la diferencia de edad entre Humbert y Lolita.

En este párrafo empieza el interés narrativo, al suscitarse preguntas sobre causas y efectos («no hubiera podido existir... si no hubiese...») y sobre la identidad de la «otra niña iniciática». La calidad poética de la prosa resulta realzada por la alusión implícita a un poema muy conocido de Edgar Allan Poe, «Annabel Lee»:

Yo era un chiquillo y ella una chiquilla,
en aquel reino junto al mar:
Pero nos amábamos con un amor que era más que amor —mi ANNABEL LEE y yo—.
Con un amor que los alados serafines del cielo
envidiaban de nosotros.

La explicación, y excusa, que ofrece Humbert para justificar su fijación erótica en las preadolescentes es que siendo adolescente él mismo se enamoró de una chica llamada Annabel, que murió antes de que pudieran consumir su amor. El poema de Poe es un canto fúnebre, mórbidamente sentimental, sobre el mismo tema: el narrador acusa a los ángeles envidiosos de haber arrebatado a su amada de este mundo, y para hallar solaz se echa junto a su tumba. Humbert, en cambio, se entrega sin escrúpulos a la búsqueda de otras ninfillas que sustituyan a su Annabel. Hay cierta diabólica burla en los epítetos que aplica a los serafines: «errados, simples, noblemente alados» y una blasfema comparación implícita de su propio sufrimiento con la corona de espinas. (Este tipo de alusión de un texto a otro se conoce como intertextualidad y merece una sección aparte: le dedicamos la siguiente.)

El virtuosismo de Nabokov en un idioma que no era su lengua materna nunca deja de asombrar; pero quizá fue ese mismo hecho lo que le permitió descubrir todos los recursos de la prosa inglesa, y usarlos con un deleite libre de inhibiciones.

Uno de los primeros exponentes de la «prosa retórica» en inglés —de hecho puede uno arriesgarse a afirmar que fue el primero— fue el escritor isabelino John Lyly, cuya obra *Euphues: The anatomy of Wit* (*Euphues: La anatomía de ingenio*) (1578) fue un libro muy de moda en su día, y dio a nuestra lengua la palabra *euphuism* y el correspondiente adjetivo, *euphuistic* (que no deben confundirse con «eufemismo» y «eufemístico»). He aquí una muestra:

Los colores más frescos pronto se desvanecen, la navaja más afilada pronto se mella, la tela más espléndida pronto es comida por la polilla y antes se mancha la batista que el lino más basto. Lo cual era claramente percibido por nuestro Euphues, cuyo ingenio, al ser, como la cera, apto para recibir cualquier impresión, y dado que llevaba la cabeza en su propia mano, presto a usar la espuela o la rienda, desdeñando el consejo, abandonando su país, aborreciendo lo conocido, pensaba o bien mediante el ingenio obtener alguna conquista o por vergüenza soportar algún conflicto; y prefiriendo la fantasía a los amigos y su humor presente al honor futuro, ponía la razón en remojo, pues la encontraba demasiado salada para su gusto y se entregaba al desenfrenado afecto, más grato a su paladar.

Es ingenioso, y divertido a pequeñas dosis, pero al cabo de algunas páginas lo más probable es que aburra al lector moderno por la monotonía de su exhibicionismo estilístico. Los mismos esquemas de sintaxis y sonido se usan una y otra vez, y tanto los usan los personajes —todos ellos— como la voz autorial. Es un tipo de prosa exclusivamente literario: pertenece totalmente a la palabra escrita. Lo que falta, lo que se abrió camino en la narrativa inglesa en prosa entre *Euphues* y *Lolita*, es el sonido de la voz humana, o de muchas voces, hablando en una amplia gama de acentos, ritmos y registros, animando y modificando los esquemas formales de la retórica literaria. Ampliaremos este punto en la sección titulada «Hablar con distintas voces». Pero antes examinaremos la intertextualidad.

LA INTERTEXTUALIDAD

—Es necesario que probemos a ceñir la vela mayor —dije. Las sombras se alejaron de mí en silencio. Aquellos hombres no eran ya sino los fantasmas de sí mismos y su peso sobre una driza tal vez no fuese mayor que el de un grupo de fantasmas. En verdad, si jamás fue ceñida vela alguna por efecto de una simple fuerza espiritual, lo fue esta, pues, propiamente hablando, no había bastantes músculos para ello en toda la tripulación, y menos aún en el mísero grupo que formábamos sobre cubierta. Naturalmente, yo mismo me encargué de dirigir el trabajo. Los hombres se arrastraban tras de mí de jarcia en jarcia, tambaleándose y jadeando. Hacían esfuerzos titánicos. Pasamos allí por lo menos una hora, y durante todo este tiempo no nos llegó un solo ruido de aquel universo tenebroso que nos rodeaba. Cuando hubimos amarrado el último apagapenol, mis ojos acostumbrados a la oscuridad distinguieron formas de hombres extenuados apoyándose en la batayola o derrumbándose sobre los cuarteles de las escotillas. Uno de ellos, caído sobre el cabrestante de popa, jadeaba para recobrar el aliento, y yo, de pie entre ellos, era como una torre poderosa, inaccesible al mal y sintiendo tan sólo el mal de mi propia alma. Esperé un momento, luchando contra el peso de mis culpas, contra el sentimiento de mi propia dignidad, y les dije:

—Ahora, amigos míos, vamos a popa para escuadrear con la mayor rapidez posible la verga mayor. Esto es casi lo único que podemos hacer por el barco; y allá él por lo demás.

JOSEPH CONRAD, *La línea de sombra* (1917).

Traducción de Ricardo Baeza.

Un texto puede referirse a otro de muchas maneras: mediante la parodia, el pastiche, el eco, la alusión, la cita directa, el paralelismo estructural. Algunos teóricos creen que la intertextualidad es la condición fundamental de la literatura, que todos los textos están tejidos con hilos que son otros textos, lo sepan o no sus autores. Los escritores comprometidos con el realismo al estilo documental tenderán a negar o suprimir este principio. Samuel Richardson, por ejemplo, creía haber inventado un tipo de ficción totalmente nuevo e independiente de la literatura anterior, pero es fácil ver en *Pamela* (1740), su historia de una virtuosa criada que tras muchos avatares y tribulaciones termina casándose con su señorito, el arquetipo del cuento de hadas. La siguiente novela inglesa de importancia fue el *Joseph Andrews* de Henry Fielding (1742), que empieza como una parodia de

Pamela, e incluye una nueva versión de la parábola del buen samaritano y muchos pasajes escritos en un estilo burlesco pseudoheroico. La intertextualidad, en una palabra, está entretejida en las raíces de la novela inglesa, mientras que los novelistas situados en el otro extremo del espectro cronológico han tenido tendencia a explotarla más que a rechazarla, reciclando libremente viejos mitos y anteriores obras de la literatura para dar forma o añadir resonancia a la presentación que ellos hacen de la vida contemporánea.

Algunos escritores señalizan semejantes referencias más explícitamente que otros. James Joyce hizo un guiño a sus lectores al titular *Ulises* su epopeya de la vida moderna en Dublín. Nabokov bautizando a la precursora de *Lolita* con el nombre de Annabel, sacado de un conocido poema de Poe. Conrad puede haber dado una pista más sutil al dar a *La línea de sombra* el subtítulo «Una confesión».

Esa novela breve, de origen autobiográfico, es la historia de un joven oficial de la marina mercante que mientras espera en un puerto de Extremo Oriente poder embarcarse para volver a casa, recibe inesperadamente la oferta de capitanear por primera vez una nave, un barco de vela cuyo capitán ha muerto en alta mar. Largan amarras, y cuando acaban de empezar a navegar por el golfo de Siam, descubre que el difunto capitán sufría trastornos mentales, y no sólo los marineros, sino incluso el primer oficial cree que la maldición del muerto pesa sobre la nave. Ese temor parece confirmarse cuando el barco está detenido por la falta de viento, la tripulación enferma de fiebres y el joven capitán descubre que su predecesor destruyó todas las reservas de quinina. Entonces, en medio de una noche oscura como boca de lobo, se advierten signos de que va a cambiar el tiempo.

La descripción de los marineros enfermos y debilitados obedeciendo la orden de su capitán de ceñir la vela mayor, a fin de que el buque pueda avanzar con el viento cuando éste llegue, muestra, por los detalles técnicos («apagapenol», «cabrestante», «batayola», «escuadrear»...) que Conrad sabía de qué estaba hablando: no en vano había sido marino durante veinte años. Pero también evoca cierto pasaje de uno de los poemas más famosos

de la lengua inglesa, el «Antiguo marinero» de Samuel Taylor Coleridge, aquel en que los marineros muertos suben al puente del barco hechizado y manejan las jarcias:

Los marineros todos hacen sus maromas,
Allí donde cada uno hacerlas solía,
Cada uno sus miembros movía: útiles sin vida.
Somos esta espantosa tripulación.

(Traducción de Edison Simons.)

El Marinero mata un albatros, atrayendo una maldición sobre su buque que se traduce en peste y ausencia de viento, se libra de ella cuando bendice sin darse cuenta a las serpientes de agua y es transportado de vuelta a su casa por los aires, por agentes sobrenaturales; él solo sobrevive al desastre, pero se siente culpable y responsable de la suerte de sus compañeros. En el relato de Conrad, el «pecado» que motiva la maldición se transfiere al difunto capitán, pero para el narrador la secuela es una experiencia cuasirreligiosa no muy distinta de la del Marinero.

Lo que podría haber sido una historia apasionante, pero sin mayor trascendencia, se convierte en un rito de paso al otro lado de la «línea de sombra» que separa la inocencia de la experiencia, la juventud de la madurez, la arrogancia de la humildad. El joven capitán, que incomprensiblemente se ha salvado de la fiebre (como el Marinero), siente «la enfermedad de mi alma... el peso de mis pecados... la certeza de no ser digno». Le persigue la «visión de un buque a la deriva sin viento o meciéndose con la brisa, mientras toda la tripulación muere lentamente sobre el puente». Cuando la vela mayor ha sido izada y sopla viento, reflexiona en estos términos: «El malvado espectro había sido vencido, el hechizo roto, la maldición disipada. Estábamos ahora en las manos de una benévola y enérgica providencia. Nos empujaba...». Compárese con los versos siguientes:

Veloz, veloz el barco vuela,
Suavemente también.
Suave también la brisa
Sopla sólo sobre mí.

Cuando el barco en la novela de Conrad finalmente llega a puerto, llevando izada la bandera con la que se solicita ayuda médica, los médicos navales que suben a bordo se asombran tanto de encontrar los puentes desiertos como asombrados están el Piloto y el Ermitaño, en el poema de Coleridge, al ver regresar al Marinero solo en su barco. Al igual que el Antiguo Marinero, el capitán no puede desembarazarse de un sentimiento de responsabilidad por los sufrimientos de su tripulación. Mientras los marineros son evacuados, dice: «Pasaban bajo mis ojos uno tras otro —cada uno de ellos era un reproche viviente y de lo más amargo...». Compárese con:

Las ansias de la muerte, la maldición,
Aún estaban allí.
Quitarles no pude los ojos de encima.
Ni pude alzarlos para rezar.

Como el Marinero, que «paraba a uno de cada tres» para descargar su conciencia, el capitán se siente impulsado a efectuar la «confesión» de su experiencia.

Si tales alusiones fueron deliberadas o no por parte de Conrad es algo que no puede demostrarse a partir del texto y, aunque sería interesante averiguarlo, la respuesta no cambiaría gran cosa. Los ecos del Antiguo Marinero que hallamos en el relato de Conrad prueban que éste conocía el poema, pero pudo haberlo utilizado inconscientemente (aunque yo personalmente lo dudo), del mismo modo en que puede tener un efecto subliminal sobre los lectores que han leído el poema y lo han olvidado, o que sólo conocen de él tal o cual estrofa aislada. Ciertamente no era la primera vez, ni sería la última, que Conrad empleaba la alusión literaria de ese modo. El viaje de Marlow, río Congo arriba, en *El corazón de las tinieblas* se compara explícitamente al descenso de Dante a los círculos del infierno en la *Divina comedia*, y su tardía novela *Victoria* se basa en *La tempestad* de Shakespeare.

El *Ulises* de James Joyce es probablemente el más celebrado e influyente ejemplo de intertextualidad en la literatura moderna. Cuando se publicó en 1922, T. S. Eliot alabó el uso que hacía Joyce de la *Odisea* como recurso estructural, «utilizando un continuo paralelismo entre la contemporaneidad y la Antigüedad», y lo calificó de estimulante adelanto técnico, «que contribuye a hacer que el mundo moderno sea posible para el arte». Dado que Eliot había estado leyendo la novela de Joyce por entregas durante los años anteriores, mientras trabajaba en su propio gran poema *La tierra baldía*, publicado también en 1922, en el cual utilizaba un continuo paralelismo entre la edad contemporánea y la leyenda del Grial, podemos interpretar su elogio de *Ulises* en parte como agradecimiento y en parte como manifiesto. Pero en ninguna de las dos obras se limita la intertextualidad a una sola fuente, o al paralelismo estructural. *La tierra baldía* se hace eco de numerosas fuentes distintas; *Ulises* está lleno de parodia, pastiche, citas y alusiones a todo tipo de textos. Hay, por ejemplo, un capítulo que pasa en la redacción de un periódico y que está dividido en secciones con titulares que parodian el desarrollo del estilo periodístico, otro cuyo estilo es en gran parte un pastiche del de las revistas femeninas baratas y otro, situado en una casa de maternidad, que parodia el desarrollo histórico de la prosa inglesa desde la época anglosajona hasta el siglo xx.

Dado que durante casi treinta años yo he combinado la escritura de novelas con la enseñanza de la literatura, no debe sorprender a nadie que mis propios libros hayan sido cada vez más intertextuales; de hecho, tanto Joyce como Eliot han sido a este respecto influencias significativas para mí, especialmente el primero. Las parodias contenidas en *The British Museum is falling down* se inspiraban en el ejemplo de *Ulises*, lo mismo que la duración de su acción, un solo día, y el último capítulo es un homenaje bastante insolente al monólogo de Molly Bloom. El momento en que vi la luz mientras estaba preparando *El mundo es un pañuelo* —una novela cómico-satírica sobre esa *jet set* académica que viaja constantemente de un lado a otro del mundo para asistir a conferencias internacionales, en las que

compiten unos con otros tanto profesional como eróticamente— fue cuando se me ocurrió la posibilidad de que la novela se basara en la historia del rey Arturo, los caballeros de la Mesa Redonda y la búsqueda del Grial, especialmente según la interpretación de Jessie L. Weston en un libro que T. S. Eliot había utilizado generosamente para escribir *La tierra baldía*. He contado en otra parte (en el Epílogo a *The British Museum...* y en *Write on*) cómo fue la génesis de esas novelas; las menciono aquí para subrayar que la intertextualidad no es, o no siempre lo es, una adición meramente decorativa a un texto, sino a veces un factor crucial en su concepción y composición.

Sin embargo, hay otro aspecto del arte de la ficción que sólo los escritores conocen y que muchas veces tiene que ver con la intertextualidad: la oportunidad perdida. Inevitablemente, uno, en el curso de sus lecturas, se encuentra con ecos, prefiguraciones y analogías de su propia obra mucho tiempo después de haberla terminado y publicado, cuando es demasiado tarde para aprovechar el descubrimiento. Hacia el final de *El mundo es un pañuelo* hay una escena que se desarrolla en Nueva York durante el congreso de la MLA (The Modern Languages Association), que siempre tiene lugar a finales de diciembre. Tras el triunfo del protagonista, Persse McGarrigle, en la sesión dedicada a «La función de la crítica», hay un sorprendente cambio climático: una corriente de aire cálido que procede del sur hace que los termómetros de Manhattan alcancen temperaturas insólitas para esta estación del año. En el esquema mítico que sirve de base al libro, ello equivale a la fertilización del reino baldío del Rey Pescador en la leyenda del Grial, como consecuencia de que el Caballero ha formulado la pregunta necesaria. Arthur Kingfisher, el decano de la crítica académica moderna, que preside el congreso, siente que ha escapado milagrosamente a la maldición de la impotencia sexual. Le dice a su amante coreana, Song-mi:

Es como el veranillo de San Martín..., Un período de tiempo apacible en pleno invierno. Los antiguos lo llamaban los días del alción, cuando se suponía que el martín pescador empollaba sus huevos.^[4] ¿Recuerdas a Milton: «Las aves se posan incubando en la calmada ola»? El ave

era un martín pescador. Eso es lo que significa alcyon en griego, Song-mi: martín pescador. Mis días. Nuestros días.

(Traducción de Esteban Riambau Saurí.)

Podría haber continuado, citando otro fragmento de poema, maravillosamente apropiado:

Kingfisher weather, with a light fair breeze,
Full canvas, and the eight sails drawing well.

(El tiempo favorito del martín pescador, con una leve, grata brisa, a toda vela, izadas las ocho, viento en popa.)

Y podría haber añadido: «Eran los mejores versos de *La tierra baldía*, pero Ezra Pound convenció a Tom Eliot de que los quitara». Por desgracia no tropecé con ellos —en la edición facsímil de *La tierra baldía* realizada por Valerie Eliot, que incluye los borradores y las anotaciones de Ezra Pound— hasta algún tiempo después de la publicación de *El mundo es un pañuelo*.

LA NOVELA EXPERIMENTAL

Bridesley, Birmingham.

Las dos. Miles volvían de comer por calles.

—Lo que queremos es avanzar, empujen —dijo capataz a hijo de Mr. Dupret—. Lo que les digo es que adelante.

Miles volvían de comer a las fábricas donde trabajaban.

—Siempre les estoy dando la lata pero me conocen. Saben que les hago de padre y de madre. Si tienen algún problema no tienen más que venir a verme. Y hacen un bonito trabajo, un bonito trabajo. Yo haría lo que fuera por ellos y lo saben.

Ruido de tornos en marcha empezó otra vez en esa fábrica. Cientos iban andando por la carretera, hombres y chicas. Algunos entraron en la fábrica Dupret.

Algunos se habían quedado en la fundición de hierro de esa fábrica a comer. Sentados en torno al brasero en círculo.

—Y yo estaba a la entrada del almacén con la espalda contra la puerta del taller de tuberías con una nariz de cartón y bigotes verdes. Albert dentro reía, venga a reír, se estaba partiendo de risa cuando «Es él» se acerca pero yo ni caso hasta que oigo: «¿No tienes nada mejor que hacer, Gates, que hacer el indio?» y le dice a Albert: «¿Estás esperando a Milligan o qué?». Y fue así tan de pronto que ni me quité la nariz, tan desprevenido me cogió. Me acordaré toda la vida.

HENRY GREEN, *Living (Vivir)* (1929).

«La novela experimental» fue una expresión acuñada por Zola para establecer cierta equivalencia entre sus novelas de orientación sociológica y la investigación científica del mundo natural, pero semejante comparación no resistiría el menor análisis. Una obra de ficción no es un método serio para demostrar la veracidad o falsedad de cualquier hipótesis sobre la sociedad, y es más útil contemplar el «experimento» en literatura, al igual que en otras artes, como una forma radical de acometer la sempiterna tarea de la «desfamiliarización» (véase la sección 11). Una novela experimental es la que ostensiblemente se desvía de los modos habituales de representar la realidad —ya sea en lo tocante a la organización de la materia narrativa, o en el estilo, o en ambas cosas— para intensificar o modificar nuestra percepción de esa realidad.

La ficción experimental se dio sobre todo en la segunda y tercera décadas del siglo xx, que corresponden al apogeo del modernismo. Dorothy Richardson, James Joyce, Gertrude Stein y Virginia Woolf son sólo unos pocos de los nombres que le vienen a uno a la mente a este respecto. Los experimentos de un escritor, sin embargo, son rápidamente asimilados por otros, que los aplican a sus propios fines, de modo que suele ser difícil atribuir el descubrimiento de una determinada técnica a un solo autor. El comienzo de la novela de Henry Green que hemos citado pertenece —salta a la vista— a esa época. El discurso pasa abruptamente de narración a diálogo y de diálogo a narración, sin transiciones progresivas ni explicaciones que sirvan de eslabón entre una y otra: un método análogo a otras experimentaciones artísticas, quizá directamente influido por ellas, como las composiciones cubistas de Picasso, los cortes de montaje de Eisenstein, los fragmentos «apuntalados contra [sus] ruinas» de T. S. Eliot en *La tierra baldía*. La fragmentación, la discontinuidad, el montaje, son características omnipresentes del arte experimental de los años veinte.

Pero hay un rasgo de *Living* que sí fue una innovación original de Henry Green, a saber, la omisión sistemática de los artículos (un, el) del discurso narrativo. No se lleva hasta las últimas consecuencias (en el extracto citado los hombres se sientan «en torno al brasero»), pero es lo bastante frecuente como para llamar poderosamente la atención del lector, reforzando el efecto de otros tipos de condensación más habituales (la omisión de los verbos finitos, por ejemplo, y de sustantivos y adjetivos con un peso sensual o emotivo). Allí donde una prosa narrativa convencionalmente suave, elegante, diría: «Eran las dos. Miles de trabajadores caminaban por las calles, volviendo de comer», o incluso, en un estilo más anticuado: «Miles de obreros industriales con gorras de paño y bufandas caminaban a buen paso por las lúgubres calles después de un apresurado almuerzo», Henry Green escribe: «Las dos. Miles volvían de comer por calles».

Henry Green era el pseudónimo de Henry Yorke, un joven cuya familia era propietaria de una fábrica en Birmingham. Henry se preparaba para convertirse en su director gerente, haciendo prácticas en los varios departamentos, incluidos los de más bajo nivel; adquirió con ello una

inestimable comprensión de la naturaleza del trabajo industrial, y un profundo afecto y respeto hacia los hombres y mujeres que se dedicaban a él. *Living* es una maravillosa celebración, tierna sin sensiblería, de la vida de la clase obrera inglesa en un determinado momento de su historia.

Una de las dificultades a la hora de mostrar verazmente en la ficción la vida de la clase obrera, dificultad que se hace especialmente evidente en las bienintencionadas novelas industriales de la era victoriana, es que la novela es en sí misma una forma literaria propia de la clase media y es fácil que su voz narrativa deje al descubierto los prejuicios de clase a cada frase. Resulta difícil para la novela no parecer condescendiente respecto a la experiencia que describe, cuando presenta el contraste entre el discurso cortés, bien educado y culto del narrador y la manera de hablar, tosca, coloquial o dialectal, de los personajes. Véase por ejemplo cómo Dickens maneja esa escena de *Tiempos difíciles* en que Stephen Blackpool se niega a participar en una huelga sindical por motivos de conciencia:

El presidente dijo, levantándose:

—Esteban Blackpool, piénsalo bien otra vez. Piénsalo bien otra vez, muchacho, antes que todos nuestros amigos te den de lado.

Hubo un murmullo general en apoyo de aquellas palabras, aunque nadie articuló claramente una sola. Todas las miradas estaban fijas en Esteban. Si éste se volviese atrás de su resolución, les habría quitado un peso de sus almas. Miró a su alrededor, y lo comprendió. En el corazón de Esteban no había ni un adarme de enojo contra ellos. Los conocía muy por debajo de sus debilidades y errores superficiales, como sólo podía conocerlos un compañero de trabajo.

—Lo he pensado ya, y no poco. Sencillamente, no puedo entrar. Yo debo seguir el camino que se me presenta por delante. Tengo que despedirme de todos los que estáis aquí.

(Traducción de Amando Lázaro Ros.)^[5]

Green intentó anular esa dolorosamente obvia distancia entre el discurso autorial y el de los personajes en *Living* a base de deformar deliberadamente el discurso narrativo, dándole, como él mismo dijo, algo del carácter compacto del dialecto de los Midlands y evitando la «fácil elegancia». No es que las frases del narrador se sitúen en el mismo registro que los diálogos de los personajes. Hay en las primeras una cruda economía funcional, expresiva de las rutinas mecánicas, repetitivas, que la industria impone a sus trabajadores, y a la que el habla de los personajes ofrece una

especie de resistencia en sus redundancias poéticas («bonito trabajo, bonito trabajo»), frases proverbiales («les hago de padre y madre») y códigos privados (la frase con que los obreros se advierten unos a otros de que se acerca el capataz, «Es él», se la aplican también como apodo). Mediante semejantes experimentos con el estilo, un ex alumno de Eton escribió, cosa bastante paradójica, lo que constituye probablemente la mejor novela jamás escrita sobre fábricas y obreros.

Es fácil aceptar y apreciar experimentos como el de Green que tienen algún propósito mimético o expresivo fácil de descubrir. Más problemáticas son las desviaciones estilísticas que colocan un obstáculo arbitrario, artificial, entre el lenguaje de la prosa y sus funciones normales, tales como el «lipograma», que consiste en omitir sistemáticamente una letra del alfabeto. El difunto Georges Perec, un novelista francés conocido sobre todo por su novela *La vida: Instrucciones de uso*, escribió una novela llamada *La desaparición* que excluye el uso de la letra *e*, una hazaña aún más sorprendente en francés de lo que sería en inglés (aunque resulta difícil envidiar a Gilbert Adair, que por lo visto está en estos momentos traduciéndola). El escritor norteamericano contemporáneo Walter Abish escribió una novela titulada *Alphabetical Africa*, los capítulos de la cual se pliegan a la siguiente regla, endiabladamente difícil: el primer capítulo contiene sólo palabras que empiezan por A: «Africa again: Albert arrives, alive and arguing about African art, about African angst and also, alas, attacking Ashanti architecture ...» («África otra vez: llega Albert, vivito y discutiendo sobre arte africano, sobre angustia existencial africana y también, ay, atacando la arquitectura ashanti...»); el segundo capítulo contiene sólo palabras que empiezan con B y con A, el tercero sólo palabras que empiezan con C, B, A; y así sucesivamente: a cada nuevo capítulo se incorporan palabras que empiezan por la siguiente letra del alfabeto, hasta que se alcanza la Z, momento en el cual la novela vuelve atrás y la gama de palabras permitidas disminuye, capítulo a capítulo, letra a letra, hasta que alcanza otra vez la A.

Probablemente es más divertido leer sobre esas novelas que leerlas. Restricciones tan drásticas imposibilitan, claro está, la composición de una novela siguiendo los procedimientos normales: empezar con un núcleo temático y/o narrativo, que se expande luego mediante el invento de actos y personajes siguiendo algún tipo de lógica narrativa. El desafío radica en narrar una historia que sea por lo menos coherente dentro de los estrechos límites que la regla elegida impone a la forma; y el motivo, es de suponer (aparte de la satisfacción del escritor, que pone a prueba su propio ingenio), es la esperanza de que las limitaciones produzcan el tipo de placer que da el logro de una simetría formal difícilmente alcanzada y también que conducirán a una producción de significados que de otro modo no se le habrían ocurrido al autor. A este respecto, semejantes experimentos en prosa se parecen a los rasgos más habituales de la poesía, tales como la rima y la división en estrofas. Parecen constituir una deliberada transgresión de la frontera que normalmente separa esas dos formas de discurso y diríase que, por más asombrosamente ingeniosas que resulten, nunca dejan de ser «marginales» al arte de la ficción.

LA NOVELA CÓMICA

—Vamos a ver; ¿cuál es exactamente el título que le has dado?

Dixon miró por la ventanilla hacia los campos que se deslizaban a toda velocidad, de un verde brillante tras un soleado mes de abril. No era el efecto de repetición producido por la charla del último medio minuto lo que le había dejado sin habla, pues tales incidentes formaban los cimientos de los coloquios con Welch; era la perspectiva de recitar el título del artículo que había escrito. Era un título perfecto, en la medida en que cristalizaba la minuciosa estupidez del artículo, su fúnebre desfile de hechos cuya capacidad de suscitar el bostezo estaba fuera de toda duda, la pseudoluz que arrojaba sobre falsos problemas. Dixon había leído, o empezado a leer, docenas de artículos como ese, pero el suyo propio le parecía peor que la mayoría, por ese aire de estar convencido de su propia utilidad y relevancia. «Si se examina ese tema tan extrañamente pasado por alto...», empezaba. ¿Ese qué tan extrañamente pasado por alto? ¿Ese tema tan extrañamente qué? ¿Ese tema tan qué pasado por alto? El hecho de que pensara todo eso sin por ello haber roto y prendido fuego al manuscrito le hacía aparecer ante sí mismo más hipócrita y más necio.

—Vamos a ver —dijo a su vez, haciendo eco a Welch, fingiendo un esfuerzo de memoria—, ah, sí: «La influencia económica de los adelantos en las técnicas de construcción de buques entre 1450 y 1485». A fin de cuentas, eso es lo que...

Incapaz de terminar la frase, miró nuevamente a la izquierda y se encontró con la cara de un hombre que miraba a la suya desde una distancia de aproximadamente veintidós centímetros. La cara, que cuanto más miraba más alarmada parecía, pertenecía al conductor de una furgoneta que Welch había decidido adelantar en una curva cerrada entre dos muros de piedra. Un voluminoso autocar apareció por la misma curva, avanzando hacia ellos. Welch aminoró levemente la velocidad, garantizando de ese modo que aún estarían al lado de la furgoneta cuando el autocar les alcanzara, y dijo con decisión:

—Así estará bien, seguro.

KINGSLEY AMIS, *Lucky Jim*
(Jim el afortunado) (1954).

La novela cómica es un subgénero muy inglés, o al menos británico e irlandés, que no siempre da buen resultado fuera de sus fronteras. Al hacer la crítica de una de las últimas novelas de Kingsley Amis, *Jakes's thing* (La cosa de Jake), John Updike dijo con bastante condescendencia: «Tanto la ambición del autor como su reputación se mantienen dentro de los límites de la “novela cómica”», y añadía: «No hay necesidad de escribir “novelas

divertidas” cuando las yuxtaposiciones reales de la vida, si se registran con atención, son de por sí una comedia más que suficiente». Suficiente para quién, hay que preguntar. Ciertamente la tradición de novela inglesa es notable por el número de novelas cómicas que figuran entre sus clásicos, desde la obra de Fielding, Sterne y Smollett en el siglo XVIII, pasando por Jane Austen y Dickens en el XIX, hasta Evelyn Waugh en nuestro siglo. Incluso novelistas cuya intención primordial no es escribir novelas cómicas, como George Eliot, Thomas Hardy y E. M. Forster, tienen algunas escenas que nos hacen reír a carcajadas, aunque las hayamos leído más de una vez.

Lo cómico en narrativa parecería tener dos fuentes principales, aunque están íntimamente relacionadas: la situación (que requiere un determinado personaje: una situación que resulta cómica para un personaje no lo es necesariamente para otro) y el estilo. Ambas dependen a su vez del *timing*, es decir, del orden en que las palabras, y la información que contienen, están colocadas. El principio puede ser ilustrado por una única frase de *Decadencia y caída* de Evelyn Waugh. Al comienzo de la novela, el protagonista, un tímido y modesto estudiante de Oxford, Paul Pennyfeather, es despojado de sus pantalones por un grupo de aristócratas juerguistas borrachos y sufre la monstruosa injusticia de ser expulsado de la universidad por escándalo público. El primer capítulo termina así:

«Condenados y malditos sean todos, que se vayan al infierno», dijo Paul mansamente para sus adentros, mientras viajaba rumbo a la estación, y luego se sintió un tanto avergonzado, porque juraba muy raras veces.

(Traducción de Floreal Mazía.)

Si esto nos hace reír, como creo que es el caso para la mayoría de los lectores, es por la tardía aparición del adverbio «mansamente»: lo que se presenta, al comienzo de la frase, como una justificadísima explosión de ira por parte de la víctima, resulta no ser tal, sino un ejemplo más de su timidez y pasividad. El efecto se echaría a perder si la frase estuviera formulada en otro orden: «Paul Pennyfeather dijo mansamente para sus adentros, mientras viajaba rumbo a la estación: “Condenados y malditos sean todos, que se vayan al infierno”...». Eso nos indica otra característica de la

comedia en narrativa: una combinación de sorpresa (Paul está expresando por fin sus sentimientos) y de conformidad con lo que se esperaba (no, finalmente no lo está haciendo).

El humor es ciertamente algo muy subjetivo, pero habría que ser muy estirado para no sonreír por lo menos leyendo el extracto de *Lucky Jim* reproducido al comienzo de este capítulo, que exhibe todas esas propiedades de la narración cómica en una forma sumamente perfeccionada. En calidad de profesor ayudante temporal en una universidad de provincias, Jim Dixon depende completamente, para la continuidad de su empleo, de la protección del distraído catedrático que le apadrina, protección que requiere que Jim demuestre su competencia profesional publicando un artículo erudito. Jim desprecia tanto al catedrático como los rituales de la carrera académica, pero no puede permitirse el lujo de decirlo. Su resentimiento está pues interiorizado, a veces en fantasías de violencia (como por ejemplo: «atar a Welch a su silla y aporrearle la cabeza y los hombros con una botella hasta que confesara por qué, no siendo francés, había dado nombres franceses a sus hijos») y otras veces, como aquí, en comentarios satíricos para sus adentros sobre la conducta, los discursos y los códigos institucionales que le oprimen.

El estilo de *Lucky Jim* introdujo un nuevo tono de voz en la narrativa inglesa: educado sin por ello pertenecer a una determinada clase social, elocuente pero no convencionalmente elegante. En su precisión escrupulosa y escéptica debía algo a la filosofía del «lenguaje corriente» que reinaba en Oxford cuando Amis era estudiante (una influencia especialmente evidente en «la pseudoluz que arrojaba sobre falsos problemas»). Está lleno de pequeñas sorpresas, reservas mentales y vuelcos inesperados, que deconstruyen satíricamente tópicos y estereotipos.

Dixon no contesta inmediatamente a la pregunta de Welch sobre el título de su artículo, aunque «no era el efecto de repetición producido por la charla del último medio minuto lo que le había dejado sin habla». Si no lo era, ¿por qué decírnoslo? Hay dos razones: 1, resulta un divertido comentario metafórico sobre el irritante hábito de Welch de decir, como si se le hubiera ocurrido en ese momento, algo que acaba de decir Jim; y 2,

crea una pausa, un pequeño momento de suspense cómico, que realiza la revelación del verdadero motivo del silencio de Jim: su vergüenza ante la perspectiva de recitar el título de su artículo. Es un título «perfecto» sólo en el irónico sentido de que destila todas y cada una de las características del discurso académico que Jim desprecia: «Dixon había leído, *o empezado a leer*, docenas de artículos como ese...». La frase que he puesto en cursiva nos dice mucho sobre la impaciencia y el aburrimiento con que Jim hojea las revistas académicas. Su espléndidamente destructivo análisis de la frase inicial del artículo, en que cada palabra de las que componen esa fórmula académica convencional es sometida por turnos a una pregunta burlona, no necesita mayor comentario. Sigue una condena, característica de Jim, de su propia mala fe intelectual, de la que se verá finalmente liberado, involuntariamente, por la conferencia que da borracho sobre Merrie England. Por fin, tras todos estos circunloquios, se nos da el título del artículo, un compendio de la más polvorienta erudición, que muchos lectores, profesores universitarios conocidos míos, se han aprendido de memoria. Esa frase podría haber seguido inmediatamente a la pregunta de Welch sin detrimento de la cohesión narrativa, pero con una enorme pérdida de efecto cómico.

La impotencia de Jim es simbolizada por su condición de pasajero en el coche de Welch, y de víctima pasiva de su desastrosa manera de conducir. La frase precedente, banal y en apariencia superflua, que nos informa de que Dixon está mirando los verdes campos por la ventanilla del coche, demuestra ahora tener una función. Mirando por la misma ventanilla unos momentos más tarde, Jim se sobresalta al descubrir «la cara de un hombre que miraba la suya desde una distancia de aproximadamente veintidós centímetros». He aquí la combinación de lo que antes hablábamos de lo sorprendente con lo conocido (la incompetencia de Welch). La tranquila precisión del lenguaje («aproximadamente veintidós centímetros», «que cuanto más miraba más alarmada parecía», «había decidido adelantar») crea un efecto de cámara lenta en cómico contraste con la velocidad con que se acerca la inminente colisión. Al lector no se le dice inmediatamente lo que está ocurriendo, sino que debe deducirlo; al igual que el personaje, con

progresiva sorpresa y alarma. El truco está en el orden en que se presentan las cosas.

EL REALISMO MÁGICO

Y luego todos, bruscamente, cantaron esos tres o cuatro tonos sencillos y aceleraron el paso de la danza. Huían del descanso y del sueño, tomaban a toda velocidad el tiempo y llenaban de fuerza su inocencia. Todos se sonreían y Éluard se inclinó hacia la chica que tenía cogida del hombro:

El hombre, presa de la paz, siempre tiene una sonrisa.

Y ella sonrió y golpeó entonces aún más fuerte sobre el suelo con el pie, de modo que se elevó un par de centímetros por encima del empedrado y arrastró a los demás tras ella, cada vez más alto, y al cabo de un rato ya ninguno de ellos tocaba el empedrado, daban dos pasos en el sitio y un paso adelante sin tocar la tierra, sí, se elevaban sobre la plaza de Wenceslao, su corro parecía una gran corona flotante y yo corría abajo en la tierra y miraba hacia ellos en lo alto y ellos seguían volando, levantando la pierna primero hacia un lado y después hacia el otro y debajo de ellos estaba Praga con sus cafés llenos de poetas y sus prisiones llenas de traidores al pueblo y en el crematorio quemaban en ese preciso momento a una diputada socialista y a un surrealista, el humo subía hacia el cielo como un presagio feliz y yo oí la voz metálica de Éluard:

El amor se ha puesto a trabajar y es infatigable.

Y corrí por las calles tras esa voz para no perder de vista a aquella maravillosa corona de cuerpos que flotaban sobre la ciudad y supe con angustia en el corazón que ellos vuelan como pájaros y yo caigo como piedra, que ellos tienen alas y que yo ya estoy para siempre sin alas.

MILAN KUNDERA, *El libro de la risa y el olvido* (1978).

Traducción de Fernando de Valenzuela.

El realismo mágico —cuando acontecimientos maravillosos e imposibles ocurren en un relato que por lo demás se presenta como realista— es un efecto asociado especialmente a la narrativa latinoamericana contemporánea (por ejemplo, la obra del novelista colombiano Gabriel García Márquez) pero que también se encuentra en novelas de otros continentes, como las de Günter Grass, Salman Rushdie y Milan Kundera. Todos esos escritores han vivido grandes convulsiones históricas y desgarradores terremotos personales, y sienten que unas y otros no pueden

ser adecuadamente representados en un discurso imperturbablemente realista. Quizá la historia moderna de Gran Bretaña, relativamente poco traumática, explica que sus escritores hayan perseverado en el tradicional realismo de su literatura. La variedad mágica ha sido importada a nuestra narrativa desde fuera más que surgir espontáneamente, aunque ha sido adoptada con entusiasmo por unos pocos novelistas ingleses, especialmente escritoras de tendencia feminista, tales como Fay Weldon, Angela Carter y Jeannette Winterson.

Dado que el desafío a la ley de la gravedad ha sido siempre un sueño del ser humano, quizá no es sorprendente que imágenes de vuelo, levitación y caída libre se den con frecuencia en ese tipo de ficción. En *Cien años de soledad* de García Márquez un personaje asciende al cielo mientras tiende la ropa. Al comienzo de *Los versos satánicos* de Salman Rushdie los dos personajes principales caen de un avión jumbo que ha explotado en el aire, agarrados el uno al otro y cantando canciones rivales, hasta aterrizar sin daño alguno en una playa inglesa cubierta de nieve. La protagonista de *Noches en el circo* de Angela Carter es una trapecista llamada Fewers, cuyo espléndido plumaje no es un simple disfraz para salir a escena, sino un par de alas que le permiten volar. *Espejismos* de Jeannette Winterson presenta una ciudad flotante con habitantes flotantes («Tras unos pocos y sencillos experimentos quedó demostrado que cuando alguien abandonaba la gravedad, la gravedad le abandonaba»). Y en este extracto de *El libro de la risa y el olvido* el autor afirma haber visto a un corro de gente elevarse por los aires y desaparecer.

Milan Kundera era uno de los muchos jóvenes checos que saludaron con alborozo el golpe de Estado comunista de 1948, pues esperaban que instaurase un mundo feliz de libertad y de justicia. Pronto se desilusionó, «dijo algo que habría sido mejor callarse», y fue expulsado del partido. Lo que vivió a continuación le inspiró su excelente primera novela, *La broma* (1967). En *El libro de la risa y el olvido* (1978) exploró las ironías públicas y las tragedias privadas de la posguerra checa en un discurso más suelto y fragmentario, que se mueve libremente entre el documental, la autobiografía y la fantasía.

El sentimiento que tiene el narrador de haber sido expulsado de la hermandad de los seres humanos tanto como del Partido, de haber sido convertido en una «no-persona», es simbolizado por su exclusión de los coros de estudiantes que bailan para celebrar los aniversarios aprobados por el Partido. Recuerda un día en particular, en junio de 1950, cuando «las calles de Praga estaban una vez más atestadas de jóvenes bailando en corro. Yo iba de uno a otro, me acercaba a ellos todo lo que podía, pero me prohibían entrar». El día anterior, una diputada socialista y un artista surrealista habían sido ahorcados por ser «enemigos del Estado». El surrealista, Zavis Kalandra, había sido amigo de Paul Éluard, en esa época probablemente el poeta comunista más famoso del mundo occidental, que podía haberle salvado. Pero Éluard rehusó intervenir: estaba «demasiado ocupado bailando en el corro gigante que rodeaba... todos los países socialistas y todos los partidos comunistas del mundo; demasiado ocupado recitando sus hermosos poemas sobre la alegría y la hermandad».

Errando por las calles, Kundera se tropieza de pronto con el mismísimo Éluard que baila en un corro de jóvenes. «Sí, no había duda. Toda Praga brindaba por él. ¡Paul Éluard!». Éluard empieza a recitar uno de sus elevados poemas sobre la alegría y la hermandad, y la narración «despega», tanto literal como metafóricamente. El corro de bailarines se eleva del suelo y empieza a flotar en el aire. Es un acontecimiento imposible. Sin embargo, expresa tan intensa y conmovedoramente la emoción que se ha ido creando en las páginas anteriores, que dejamos en suspenso la incredulidad. La imagen de los jóvenes elevándose por el aire mientras bailan, sin dejar de mover los pies al unísono, mientras el humo de las dos víctimas del Estado que acaban de ser incineradas se eleva por el mismo cielo, encarna el vanidoso autoengaño de los camaradas, su ansiedad de declarar su propia pureza e inocencia, su determinación de no ver el terror y la injusticia del sistema político al que sirven. Pero también expresa la envidia y la soledad del personaje protagonista, expulsado para siempre de la euforia y la seguridad del baile colectivo. Una de las características más atractivas de Kundera es que nunca reclama para sí mismo la heroica condición de mártir, ni menosprecia el coste, en términos humanos, de ser un disidente.

No sé cómo queda este pasaje en checo, la lengua en que fue escrito, pero traducido funciona estupendamente, quizá porque está tan brillantemente visualizado. Kundera fue profesor de cinematografía en Praga durante algún tiempo, y esta descripción muestra un sentido cinematográfico de la composición, en el modo en que su perspectiva pasa del panorama aéreo de Praga a la mirada anhelante del narrador, que mira arriba mientras corre por las calles. El mismo corro que se eleva por los aires es como el «efecto especial» de una película. Gramaticalmente este extracto consiste sobre todo en una frase inmensamente larga; sus oraciones son los equivalentes de los «planos», unidos por la simple conjunción y en una secuencia fluida que rehúsa dar prioridad ya sea al sentimiento irónico del narrador o a su sentimiento de pérdida. Están inseparablemente entrelazados.

PERMANECER EN LA SUPERFICIE

Y hay mucho que hablar.

—¿Por qué la temes? —pregunta Flora, con su enorme peso encima de Howard y sus pechos delante de su cara.

—Pienso —dice Howard— que estamos compitiendo muy cerca uno del otro, en el mismo campo. No es ninguna tontería. Su papel todavía depende demasiado del mío; eso le impide madurar, de modo que se siente obligada a segarme la hierba bajo los pies. A destruirme desde dentro.

—¿Estás cómodo así? —dice Flora—. ¿No te estoy aplastando?

—No —dice Howard.

—¿Destruirte cómo? —pregunta Flora.

—Está decidida a encontrar mi punto flaco —dice Howard—. Quiere convencerse a sí misma de que soy un fantasma, un impostor.

—Tienes un pecho precioso, Howard —dice Flora.

—Y tú también, Flora —dice Howard.

—¿Y eres un fantasma y un impostor? —pregunta Flora.

—No lo creo —dice Howard—, no más que cualquiera. Lo único que pasa es que me apasiona hacer cosas. Introducir algún orden en el caos. Y eso para ella es esnobismo progre.

—Caramba, Howard —dice Flora—, pues es más lista de lo que yo pensaba. ¿Tiene amantes?

—Creo que sí —dice Howard—. ¿Puedes moverte, que me haces daño?

Flora se deja caer en la cama y se queda a su lado, echada; descansan, con la cara hacia arriba, mirando al techo, en el piso de ella, todo blanco:

—¿No lo sabes? —pregunta Flora—. ¿No te has molestado en averiguarlo?

—No —dice Howard.

—Qué poca curiosidad —dice Flora—. Tienes ahí mismo una psicología viva, y no te interesa. No me extraña que ella quiera destruirte.

—Somos partidarios de que cada uno haga lo que le parece —dice Howard.

—Tápate con la sábana —dice Flora—, estás sudando. Así es como se cogen los resfriados. En cualquier caso, seguís juntos.

—Sí, seguimos juntos, pero desconfiamos uno del otro.

—Ah, sí —dice Flora, apoyándose en un costado para mirarle, de tal modo que su gran pecho derecho se aplasta contra el cuerpo de él, y con una expresión perpleja en la cara—, pero ¿no es esa una definición del matrimonio?

MALCOLM BRADBURY, *The history man*
(El hombre de la historia) (1975).

Dije antes (sección 9) que quizá la novela es la forma más capaz, entre los distintos géneros de literatura narrativa, de representar la subjetividad. Las primeras novelas inglesas —*Robinson Crusoe* de Defoe, *Pamela* de Richardson— usaron los diarios y las cartas para retratar los pensamientos íntimos de sus personajes con un realismo sin precedentes; y el subsiguiente desarrollo del género, al menos hasta Joyce y Proust, puede verse en términos de una exploración progresivamente profunda y sutil de la conciencia. Así, cuando un novelista elige permanecer en la superficie del comportamiento humano, registramos la ausencia de profundidad psicológica con asombrada atención, y quizá cierto malestar, aunque no podamos decir inmediatamente por qué.

The history man, de Malcolm Bradbury, es una de esas novelas. Trata de un profesor de sociología que acaba de escribir un libro titulado *La derrota de la intimidad*, en el que defiende la idea de que «ya no hay fuero interno». Howard Kirk cree que el *yo* es un concepto burgués desfasado, que los seres humanos individuales son meros manojos de reflejos condicionados; y que la única manera de ser libre es comprender el argumento de la historia (con ayuda de la sociología marxista) y cooperar con ella. Al permanecer en la superficie de la conducta y del entorno, el discurso de la novela imita esa lúgubre y antihumanista filosofía de la vida de tal modo que parece caricaturizarla, pero no ofrece al lector un punto de vista privilegiado para condenarla o dejarla de lado. Aunque la historia está contada principalmente desde el punto de vista de Howard, en el sentido de que está presente en la mayoría de los acontecimientos relatados, la narración no nos permite juzgar sus motivos, pues no penetra en su fuero interno. Lo mismo se aplica a otros personajes, incluyendo los adversarios de Kirk.

La novela consiste en descripciones y diálogos. La descripción se concentra obsesivamente en la superficie de las cosas: la decoración de la casa de los Kirk, la lúgubre y deshumanizada arquitectura del campus, la conducta externa de los profesores y estudiantes en las clases, reuniones y fiestas. El diálogo es presentado de una manera neutra, objetiva, sin

interpretación introspectiva por parte de los personajes ni comentarios del narrador, sin variación alguna de las coletillas *él/ella pregunta/dice*, desprovistas de adverbios, sin siquiera interpolaciones entre las preguntas y respuestas. La falta de profundidad del discurso es subrayada además por el uso casi continuo del presente. El pretérito de la narrativa convencional implica que la historia es conocida —y ha sido evaluada— por el narrador en su totalidad. En esta novela el discurso narrativo, impassible, persigue a los personajes a medida que avanzan, de un momento al siguiente, hacia un desconocido futuro.

El efecto —cómico y escalofriante a la vez— de esta técnica resulta especialmente chocante en las escenas de cama, en las que uno esperaría normalmente una versión interiorizada de las emociones y sensaciones de al menos uno de los participantes. En el pasaje citado aquí, Howard Kirk está en la cama con su colega Flora Benidorm, a quien «le gusta acostarse con hombres que tienen matrimonios difíciles; tienen mucho más tema de conversación, acalorados como están por las complicadas estrategias familiares que constituyen el campo de estudio en el que Flora se ha especializado», y están hablando de la relación de Howard con su esposa Barbara.

La idea de tener relaciones sexuales para poder hablar, especialmente para hablar de los problemas conyugales del amante, es por supuesto cómica en sí misma, como lo es el contraste que aquí vemos entre el contacto íntimo de los cuerpos de los amantes y el abstracto intelectualismo de su conversación. Pero hay algo más que cómica incongruencia en la manera en que el diálogo zigzaguea entre lo físico y lo cerebral, lo trivial y lo solemne. Cuando Howard dice que su mujer quiere convencerse de que él es un fantasma, un impostor, está expresando el tema central de la novela. Flora al principio parece rehuirlo, refugiarse en el eros: «Tienes un pecho precioso, Howard». La respuesta de él, «Y tú también, Flora», nos hace reír, pero ¿de quién nos reímos? A nosotros, lectores, nos toca decidirlo, como hemos de decidir lo que pensamos sobre la otra y más importante cuestión: ¿es Howard un impostor? ¿O es su pasión por «hacer cosas» una forma de integridad, una manifestación de energía en un mundo de entropía moral?

Poder ver el fuero interno de los personajes facilitaría las cosas; como no es el caso, tenemos que asumir enteramente la responsabilidad de la interpretación.

Muchos lectores encontraron inquietante la negativa del texto a comentar, a ofrecer pistas claras sobre cómo evaluar a los personajes; pero ello mismo es sin duda el origen de su poder y fascinación. Es interesante a este respecto compararlo con su adaptación televisiva en la BBC. El guión, de Christopher Hampton, era sumamente fiel a la novela, los actores estaban muy bien elegidos y tanto la interpretación como la dirección eran excelentes. Anthony Sher estaba magnífico en el papel de Howard Kirk; pero, en tanto que actor tenía que dar una interpretación a su papel y, cosa quizá inevitable, escogió retratar a su personaje sin ambigüedad alguna, como un despreciable manipulador y explotador de otras personas para sus propios fines. De este modo la versión televisiva asumió gran parte de la carga interpretativa que la novela había depositado firmemente en manos del lector y en esa medida era, aunque sumamente amena, una obra menos interesante. (Hay que decir, también, que al ver las imágenes correspondientes a la escena citada al comienzo de esta sección, la atención de uno se desvió ligeramente del ingenioso diálogo por la visible evidencia del precioso pecho de Flora Benidorm.)

MOSTRAR Y EXPLICAR

«Te veo demasiado proclive a las pasiones, hijo mío, y has puesto todos tus afectos de manera tan absoluta en esta joven que, si Dios te pidiera que renunciaras a ella, llevarías esa separación muy a disgusto. Ahora bien, créeme si te digo que todo cristiano debe poner su corazón en las personas o cosas de este mundo de tal manera que cuando la Providencia le prive de ellas, sea capaz de aceptar esa pérdida sin perder el sosiego, tranquila y gustosamente».

En aquel momento alguien entró precipitadamente en la casa e informó a Mr. Adams de que su hijo más pequeño se había ahogado. El vicario permaneció silencioso unos momentos y enseguida empezó a pasearse por la habitación lamentando aquella pérdida, presa de la más amarga aflicción. Joseph, aunque agobiado por las preocupaciones, se repuso lo suficiente como para tratar de consolar al vicario, utilizando para ello muchos de los razonamientos que tanto en público como en privado había hecho Mr. Adams en anteriores ocasiones (porque el vicario era muy enemigo de las pasiones y defendía la necesidad de vencerlas mediante la razón y la gracia), pero el pobre hombre no estaba en condiciones de aprovecharse de sus propios consejos.

—Hijo mío —dijo—, no me pidas imposibles. Si se tratara de cualquier otro de mis hijos habría podido llevarlo con paciencia, pero ¡el más pequeño, mi favorito, el consuelo de mi ancianidad! ¡Pensar que el pobre ha sido arrancado de la vida cuando apenas había entrado en ella! ¡El niño más amable y de mejor carácter; el que nunca ha hecho nada que pudiera ofenderme! Esta misma mañana le he dado la primera lección en Quae Genus. Aquí está el libro con el que empezaba a aprender, ¡pobre niño!, ya no le servirá de nada. Hubiera llegado a ser un sabio y una luminaria de la Iglesia; nunca se han visto juntas tanta inteligencia y tan buenas disposiciones en un chiquillo de tan corta edad.

—Y además era muy guapo —dijo Mrs. Adams, volviendo en sí, después de haber sufrido un desvanecimiento en brazos de Fanny.

—Mi pobre Jacky, ¿no he de volver a verte nunca más? —exclamó el vicario.

—Claro que sí —dijo Joseph—, en un mundo mejor; allí volverá usted a encontrarlo para no separarse jamás de él.

Creo que el vicario no oyó estas palabras, porque no les prestó la menor atención y continuó lamentándose, mientras las lágrimas corrían abundantemente por sus mejillas. Por fin, exclamó:

—¿Dónde está mi pequeñín?—. E iba a salir de la casa cuando, para su gran sorpresa y alegría, que estoy seguro serán compartidas por todos los lectores, encontró a su hijo, que, aunque empapado, estaba vivo y venía corriendo hacia él.

HENRY FIELDING, *Joseph Andrews* (1742).

Traducción de José Luis López Muñoz.

Cualquier relato oscila constantemente entre mostrarnos lo que ocurrió y explicarnos lo que ocurrió. La manera más pura de mostrar es citar el discurso de los personajes: entonces el lenguaje refleja exactamente el acontecimiento (porque el acontecimiento es lingüístico). La forma más pura de explicar es el resumen autorial, en el que la precisión y abstracción del lenguaje del narrador borran la particularidad e individualidad de los personajes y sus acciones. Una novela escrita completamente en forma de resumen sería, por esa razón, casi ilegible. Pero el resumen tiene su utilidad: puede, por ejemplo, acelerar el ritmo de un relato, haciéndonos pasar rápidamente por encima de acontecimientos poco interesantes... o demasiado interesantes y susceptibles por lo tanto de distraer nuestra atención, si se les concediera mucho espacio. Es fácil examinar este efecto en la obra de Henry Fielding, porque escribía antes de que se descubriera la técnica del estilo indirecto libre, en el que el discurso autorial y el discurso de los personajes se funden (véase la sección 9). En sus novelas la frontera entre esos dos tipos de discurso es clara e inequívoca.

El párroco Abraham Adams es un hombre benévolo, generoso, nada mundano, pero es también un gran personaje cómico —uno de los más memorables en la narrativa inglesa— porque está siempre enzarzado en contradicciones. Hay una perpetua disparidad entre cómo cree él que es el mundo (lleno de personas tan altruistas como él) y cómo es el mundo en realidad (lleno de egoístas y oportunistas); entre lo que predica (un cristianismo más bien austero y dogmático) y lo que practica (bondad humana corriente, instintiva). Ese contraste entre ilusión y realidad (que Fielding tomó, con el debido reconocimiento, del *Quijote*) le convierte en un hazmerreír constante, pero que inspira simpatía, porque tiene buen corazón, aunque le falte sensatez.

En este extracto, el párroco Adams está amonestando al protagonista, Joseph, sobre la impaciencia de éste por casarse con su novia Fanny, a la que acaba de recobrar tras una larga separación llena de peligros. Adams somete al joven a un largo sermón, previniéndole contra la lujuria y la falta

de confianza en la Providencia. Invoca el ejemplo, sacado del Antiguo Testamento, de Abraham, que estaba dispuesto a sacrificar a su hijo Isaac a Dios si éste se lo pedía. Esa homilía es citada literalmente, «mostrada». Y justo cuando Adams acaba de declarar que deberíamos aceptar siempre, serenamente, los sacrificios que Dios nos exige, sus principios son cruelmente puestos a prueba: «En aquel momento alguien entró precipitadamente en la casa e informó a Mr. Adams de que su hijo más pequeño se había ahogado». Es la forma más sucinta de resumen. «Informó» parece una palabra fría y ceremoniosa en el contexto y ni siquiera se nos dice quién es «alguien». Los lamentos del desconsolado padre y los intentos de Joseph de consolarlo son también resumidos, pero el rechazo por parte de Adams de los consejos de Joseph es «mostrado», citado íntegramente: «Hijo mío, no me pidas imposibles», para subrayar la contradicción entre lo que predica y lo que hace.

Fielding está jugando a un juego arriesgado aquí. Por una parte, registramos la contradicción en tanto que cómica confirmación de una característica ya conocida del personaje; por otra parte, no hay nada gracioso en la muerte de un niño. Nuestro impulso de sonreír ante la incoherencia de Abraham Adams, incapaz de estar a la altura de su tocayo bíblico, se ve contenido por el dramatismo de la situación y lo comprensible de su dolor. Dudamos, sin saber cómo reaccionar.

Sin embargo, Fielding ha preparado una forma de resolver este *impasse*, tan útil para los personajes y el lector. Tras unas pocas frases más de lamentación del párroco y su esposa y vanos intentos de consolarlos por parte de Joseph, Adams descubre que a fin de cuentas su hijo no se ha ahogado. Y no pasa mucho tiempo, claro está, antes de que Adams reanude animosamente su sermón a Joseph sobre la resignación cristiana.

El narrador explica la supervivencia del niño diciendo que «la persona que trajo la triste noticia había pecado de excesiva oficiosidad, ya que, a veces, hay gentes que disfrutan (me parece que sin razones válidas) dando malas noticias; de manera que aquel vecino, al ver caer en el río al hijo del vicario, en lugar de acudir en su ayuda, había ido a informar a su padre del triste final que consideraba inevitable»; pero otra persona le había

rescatado. Esa explicación es aceptable en parte porque pertenece a una serie de ejemplos de necedad y malevolencia humanas que recorre toda la novela; y en parte porque llega muy pronto tras el acontecimiento. Si el personaje del mensajero hubiera tenido más consistencia y sus palabras describiendo el incidente hubieran sido reproducidas directamente, todo el ritmo de la escena habría sido más «verídico» y su efecto emotivo muy distinto. Las circunstancias de la muerte del chico habrían adquirido una perturbadora particularidad y el tono cómico de la novela se habría perdido irremisiblemente. Cuando nos enterásemos de que la noticia era falsa podíamos habernos sentido, en tanto que lectores, estafados. Fielding evita esos efectos no deseados mediante un juicioso uso del resumen.

HABLAR CON DISTINTAS VOCES

Christie es el soltero de oro del año. Mientras la nieve invernal continúa impoluta mes tras mes, y media Europa se muere de hambre, y los bombarderos transportan alimentos para Alemania en lugar de bombas, y el gas se reduce a una llamita vacilante, y la luz eléctrica fluctúa, y los extraños se agrupan en busca de consuelo..., Christie resplandece ante Grace como un faro de esperanza. Es el símbolo de la masculinidad, inequívoca y erecta (pero sólo en el matrimonio). Christie es la ambición de Grace. Ya no desea ni carreras, ni diplomas, ni la admiración del mundo, nada de todo eso. Sólo Christie.

Le ama. Oh, sí, le ama. Su corazón se acelera al verle, sus entrañas arden de deseo. Pero no sucumbirá, no puede sucumbir a sus abrazos. Él la lleva en su barco, absolutamente digno (sí, sabe navegar), y a subir montañas, algo menos digno (sí, sabe escalar). Se ofrece a comprarle un apartamento (sí, puede permitírselo), pero ella no acepta. No quiero diamantes, Christie, gracias. No quiero relojes de pulsera. No quiero regalos, no quiero sobornos, querido. ¡Chocolatinas, sí, oh, gracias! Y orquídeas, e invitaciones a cenar, y que me lleves en taxi a casa, y, sí, un beso, y sí, puedes tocarme los pechos (¡qué malos somos!) y deprisa, deprisa, buenas noches, Christie. Mi dueño, mi amor, mi tesoro. Moriría por ti, pero no me acostaré contigo.

Christie se detiene en el Soho, camino de su casa, y pasa una hora con una puta. ¿De qué otra forma podría sobrevivir?

Ella le ama. Ella quiere casarse con él. ¿De qué otra forma podría sobrevivir?

FAY WELDON, *Amigas* (1975).

Traducción de Eduardo G. Murillo.

En la sección anterior, comentando la equilibrada alternancia entre «mostrar» y «explicar» en *Joseph Andrews* de Henry Fielding, dije que una novela escrita toda ella en forma de resumen sería probablemente casi ilegible. Pero cierto número de novelistas contemporáneos han avanzado deliberadamente un buen trecho en esa dirección, sin pagar semejante precio. La narración basada en el método del resumen parece adaptarse a nuestro gusto moderno por la ironía, la rapidez y la concisión. Es un modo particularmente eficaz de manejar una amplia gama de personajes y una historia que se extiende durante un largo período de tiempo, sin empantanarse en los lentos ritmos temporales y el denso detalle de la novela

clásica. (Yo mismo lo usé, por esas razones, en una novela titulada *How far can you go?*) Hay que ir con cuidado, de todos modos, para asegurarse de que el estilo «resumen» no se vuelva monótonamente uniforme en vocabulario y sintaxis. Las novelas de Fay Weldon, que hacen un gran uso del resumen, son notables tanto por su agitado ritmo como por su vivacidad estilística.

Amigas refleja los avatares de tres mujeres durante las décadas de mil novecientos cuarenta, cincuenta y sesenta, centrándose en sus experiencias sexuales y conyugales, con el telón de fondo de una sociedad cuya moral está evolucionando rápidamente. Retrata a las mujeres como víctimas impotentes —a grandes rasgos— de sus úteros y corazones, que anhelan maridos y amantes aunque unos y otros las exploten y traicionen. Los hombres son retratados como víctimas igualmente impotentes de su propio egoísmo y apetitos sexuales; pero al ser promiscuos por naturaleza, disfrutaban más que las mujeres de la creciente permisividad. El extracto citado más arriba, no obstante, se sitúa en una época anterior, los años cuarenta, cuando las chicas decentes no hacían ciertas cosas y podían usar la castidad prematrimonial como una baza en la guerra entre los sexos. Grace de hecho no es virgen, pero finge serlo, sabiendo que Christie «considera indispensable la virginidad en la mujer a la que ama, pero hace lo imposible por destruirla». De este modo ambos personajes están cómicamente atrapados en las contradicciones y la hipocresía.

El primer párrafo evoca el contexto de la época —austeridad, penuria, guerra fría— en una ágil secuencia de imágenes, como un montaje cinematográfico, y procede seguidamente a una irónica yuxtaposición entre la obsesión emocional privada de Grace con esas miserias y angustias públicas. Mientras media Europa se muere de hambre, Grace no piensa más que en cómo convencer a Christie de que se case con ella. Olvida su ambición de ser pintora (en ese momento de la historia está estudiando Bellas Artes) porque su única ambición es Christie: «Ni carreras, ni diplomas, ni la admiración del mundo, nada de todo eso. Sólo Christie». El discurso aquí empieza a pasar de un resumen de los acontecimientos a un

resumen de los pensamientos de Grace, un efecto aún más marcado hacia el final del siguiente párrafo.

De hecho, lo que aquí tenemos no es un estilo único y uniforme, como la voz autorial de Fielding en el pasaje citado de *Joseph Andrews*, sino una mezcla polifónica de estilos, o voces, que retratan las escaramuzas seriocómicas del noviazgo de Grace y Christie con vivacidad pero también con concisión. «Le ama. Oh, sí, le ama. Su corazón se acelera al verle, sus entrañas arden de deseo». Aquí el narrador parece tomar prestado el discurso literario tradicional del «amor»: de las cartas de amor, la poesía de amor, las historias de amor. «No puede sucumbir a sus abrazos» es un tópico sacado directamente de la novela rosa; su carácter paródico subraya la falta de autenticidad de la conducta de Grace. Los paréntesis en la frase siguiente: «sí, sabe navegar», «sí, sabe escalar», «sí, puede permitirse» pueden deberse a que el narrador se anticipa a las preguntas del lector, reconociendo el retraso con el que suministra esa información, pero sin disculparse por ello. O pueden ser ecos de lo que Grace cuenta a sus amigas, pavoneándose por las cualidades de su novio. (Una complicación añadida es que el narrador es de hecho una de esas amigas, Chloe, que escribe sobre sí misma en tercera persona y afirma un conocimiento de los pensamientos secretos de los otros personajes habitualmente reservado al novelista.)

«No quiero diamantes, Christie, gracias. No quiero relojes de pulsera. No quiero regalos, no quiero sobornos, querido. ¡Chocolatinas, sí, oh, gracias!». Gramaticalmente este pasaje, y el resto del párrafo, es discurso directo de Grace, pero no va entrecomillado en el texto y evidentemente lo que recoge no es algo que Grace dijera enteramente en una sola ocasión. Es discurso directo que funciona como resumen, una condensación de lo que Grace dijo en varias ocasiones diferentes (o pensó, o dio a entender). Pudo haber dicho «buenas noches» y quizá «mi dueño, mi amor, mi tesoro», pero casi seguro que no diría «moriría por ti, pero no me acostaré contigo», otra frase que parece proceder de una fuente literaria recordada a medias. Dos párrafos breves, simétricos, resumen el callejón sin salida en lo tocante a la

sexualidad, con una voz narrativa que se hace eco secamente del alegato de cada una de las partes.

Este pasaje ejemplifica de un modo extremo, pero no por ello menos representativo, una propiedad de la prosa novelística que el crítico ruso Mijail Bajtín llamó «polifonía» o, alternativamente, «dialogismo». (Los lectores alérgicos a la teoría literaria quizá tengan ganas de saltarse el resto de esta sección; aunque el tema tiene un interés más que teórico: está en el meollo de la representación que la novela hace de la vida.) Según Bajtín, el lenguaje de la poesía épica y lírica tradicional, o el de la prosa expositiva, es «monológico»: lucha por imponer una única visión, o interpretación, del mundo mediante un solo estilo unitario. La novela por el contrario es «dialógica»: incorpora muchos estilos, o voces, diferentes, que por así decir hablan unos con otros y con otras voces fuera del texto, los discursos de la cultura y de la sociedad en general. La novela consigue este efecto de varias maneras. En el nivel más elemental está la alternancia de la voz del narrador con las de los personajes, de los que se registran las particularidades lingüísticas propias de su clase, región, oficio, sexo, etc. Es algo que damos por descontado en la novela, pero fue un fenómeno relativamente raro en la literatura narrativa antes del Renacimiento. Hay un expósito en *Nuestro común amigo* de Charles Dickens llamado Sloppy, que es adoptado por una anciana llamada Betty Higden, la cual está convencida de que el chico está especialmente dotado. «Nadie lo diría, pero Sloppy lee el periódico como nadie», dice. «Hace de policía en distintas voces». Eso mismo hacen los novelistas.

«Para el artista de la prosa el mundo está lleno de palabras de otras personas —escribió Bajtín— entre las cuales debe orientarse y cuyos rasgos lingüísticos debe ser capaz de percibir con un oído muy agudo. Debe introducirlos en el plano de su propio discurso, pero de tal modo que ese plano no quede destruido». Los novelistas pueden hacer eso de varias maneras. Mediante la técnica del estilo indirecto libre (véase la sección 9) pueden combinar su propia voz con las de sus personajes a fin de reflejar

los pensamientos y emociones de éstos. O bien pueden dar a su propia voz narrativa un tipo distinto de coloración que no tiene nada que ver con los personajes. Henry Fielding, por ejemplo, usa con frecuencia un estilo burlesco heroico, aplicando el lenguaje de la poesía épica clásica y neoclásica a vulgares reyertas o citas amorosas. Veamos cómo describe los esfuerzos de Mrs. Waters por seducir al héroe epónimo de *Tom Jones* mientras están cenando juntos:

En primer lugar, de dos adorables ojos azules, cuyas pupilas descargaban relámpagos, surgieron dos miradas penetrantes. Pero, por suerte para nuestro héroe, sólo se clavaron en el gran trozo de buey que había en el plato, disipándose sin hacer el menor daño.

(Traducción de Enrique de Juan.)

Y así sucesivamente. Bajtín bautizó este tipo de escritura con el nombre de «discurso doblemente orientado»: el lenguaje simultáneamente describe una acción, e imita un estilo particular de habla o de escritura. En este caso tenemos un efecto de parodia porque el estilo es incongruente con el tema, por lo que su amaneramiento parece absurdo y artificial. El contraste entre tema y estilo es menos evidente en el pasaje de Fay Weldon, porque el lenguaje que toma prestado de la novela romántica y de las revistas femeninas no es inapropiado al tema, sino sólo exagerado y cargado de tópicos. Probablemente uno debería describir esa clase de estilo como «pastiche» más que como parodia, o usar el término que usa el mismo Bajtín, «estilización». Su categorización de los varios niveles de discurso en el texto de la novela es compleja, pero la idea central es sencilla: el lenguaje de la novela no es un lenguaje, sino una mezcla de estilos y voces, y es eso lo que la convierte en un género literario democrático y antitotalitario por definición, un género en el que ninguna posición ideológica o moral escapa al cuestionamiento y a la contradicción.

EL SENTIDO DEL PASADO

La gran mole estaba bastante concurrida aquella mañana. Había pescadores remendando redes y aparejos o preparando las nasas para el cangrejo o la langosta. Había también gente distinguida, forasteros madrugadores y vecinos del lugar que paseaban a la orilla de un mar ya más sereno, aunque todavía agitado. La mujer de mirada penetrante no estaba. Pero Charles no se detuvo a pensar en ella —ni en The Cobb—, y con paso elástico y rápido, muy distinto de su reposado andar ciudadano, se encaminó hacia su destino, por la playa, al pie de los acantilados de Ware Cliffs.

Sin duda, al verle se habrían sonreído, pues iba cuidadosamente equipado para desempeñar su tarea. Llevaba macizas botas claveteadas y polainas de lona en las que se embutían pantalones bombachos de gruesa franela de Norfolk. Completaba su indumentaria una americana ceñida y larguísima, sombrero de lona beige de alas levantadas, un recio bastón que había comprado camino de The Cobb y un voluminoso zurrón cargado de zapapicos, sobres, blocs de notas, cajitas para muestras, azuelos y qué sé yo cuántas cosas más. Nada nos resulta más incomprensible que la meticulosidad de los victorianos. Puede apreciarse en toda su magnitud —y su ridiculez— en los consejos que tan abundantemente daba a los turistas el Baedeker en sus primeras ediciones. Uno se pregunta cuánto placer de descubrir quedaba para ellos. Volviendo al caso de Charles, ¿cómo no se le ocurrió que un traje más ligero sería más cómodo, que no le hacía falta el sombrero y que para andar por una playa sembrada de guijarros redondeados las botas claveteadas eran tan adecuadas como unos patines de hielo?

JOHN FOWLES, *La mujer del teniente francés* (1969).

Traducción de Ana María de la Fuente.

El primer escritor que usó la novela para evocar un sentido del pasado con convincente especificidad fue Sir Walter Scott, en sus novelas sobre la Escocia de los siglos XVII y XVIII, como *Waverley* (1814) y *El corazón de Midlothian* (1816). Eran novelas «históricas» en la medida en que trataban de personajes y acontecimientos históricos; pero también evocaban el pasado en términos de cultura, ideología, modales y moral: describiendo el «estilo de vida» completo de las personas corrientes. Al hacerlo, Walter Scott tuvo un profundo efecto sobre el desarrollo ulterior de la narrativa. Se ha dicho que la novela victoriana era algo así como novela histórica sobre el presente. Muchas de estas novelas (como *Middlemarch* o *La feria de las*

vanidades) estaban de hecho situadas en el pasado respecto al momento de su composición, es decir que se desarrollaban en la época correspondiente a la infancia y juventud de sus autores, a fin de subrayar los cambios sociales y culturales. Esos efectos pasarán seguramente desapercibidos para el lector moderno. Tómese por ejemplo la frase inicial de *La feria de las vanidades*:

Una mañana soleada del mes de junio, cuando este siglo tenía poco más de una docena de años, se detuvo frente a la doble puerta exterior de hierro del colegio para señoritas de miss Pinkerton, situado en Chiswick Mall, un amplio coche familiar tirado por dos robustos caballos de atalajes resplandecientes, cuyas riendas llevaba un voluminoso cochero de tricornio y peluca, conduciéndolos a una velocidad de cuatro millas por hora.

(Traducción de Amando Lázaro Ros.)

La época en que Thackeray escribía esto, finales de la década de 1840, nos resulta hoy casi tan lejana como aquella sobre la cual estaba escribiendo, pero el propósito de Thackeray era claramente suscitar en sus lectores una nostalgia humorística y quizá ligeramente condescendiente. Para él y sus lectores la era del ferrocarril separaba los años diez a veinte de los años cuarenta del siglo, y la referencia a la lentitud del coche simboliza el ritmo de vida más tranquilo de aquel entonces. Las descripciones del sombrero y de la peluca del cochero eran también, para los lectores contemporáneos del autor, indicadores cronológicos más precisos que para nosotros.

El pasado reciente ha seguido siendo uno de los temas favoritos de los novelistas hasta hoy. *Amigas*, de Fay Weldon, es uno de los numerosos ejemplos de ello. Pero hay una gran diferencia entre hacer eso, y escribir sobre la vida un siglo atrás, especialmente cuando dicha vida ya ha sido memorablemente descrita por sus propios contemporáneos. ¿Cómo puede un novelista de finales del siglo xx competir con Charles Dickens o Thomas Hardy en la representación de los hombres y mujeres del siglo xix? La respuesta, naturalmente, es que no puede. Lo que sí puede hacer es proyectar una perspectiva del siglo xx sobre los comportamientos del xix, quizá revelando cosas sobre los victorianos que ellos mismos no sabían, o preferían no saber o simplemente daban por descontadas.

Si encontráramos el primer párrafo del extracto de *La mujer del teniente francés* fuera de contexto, y nos pidieran que dijéramos cuándo fue escrito, nos pondrían en un aprieto. Eso se debe a que se concentra en propiedades «intemporales» de la aldea costera donde se desarrolla, Lyme Regis (los pescadores, sus redes y nasas, los paseantes), y porque está escrito según las convenciones de cierto tipo de realismo narrativo que no ha variado mucho en los últimos doscientos años. La descripción de la escena desde el punto de vista de Charles, que está emprendiendo una expedición en busca de fósiles, recapitula hábilmente la principal cuestión de interés narrativo que hasta ese momento ofrece la novela: la identidad de la misteriosa mujer a la que vio en The Cobb bajo la tormenta. Sólo el uso ligeramente arcaico de la palabra «elástico» nos dejaría adivinar que se trata o de una novela victoriana o de una moderna imitación de ellas.

Sin embargo, el segundo párrafo revela a las claras la distancia temporal entre el autor —y el lector— y la acción de la novela, que se desarrolla en 1867, exactamente cien años antes de que Fowles la escribiera. La indumentaria es uno de los indicadores de época más obvios en la ficción narrativa, y es fácil obtener información sobre la ropa que la gente llevaba en épocas pasadas mediante la investigación histórica, como la que Fowles sin duda realizó. Pero lo que la ropa de Charles, y sus pertrechos, significaban para él y sus contemporáneos (a saber, que era un caballero, que conocía la manera correcta de hacer las cosas) es distinto de lo que significan para nosotros: su carácter excesivo, inconveniente e inapropiado a la actividad para la que se emplean, y lo que ello revela sobre los valores victorianos.

El cambio de perspectiva entre los dos párrafos, entre la recreación imaginativa del pasado en el primero y el abierto reconocimiento de la distancia temporal en el segundo, es característico del método de Fowles en esta novela. El pasaje que he citado continúa:

Bueno, nosotros nos reímos; pero tal vez haya algo admirable en esta disociación entre lo que es más cómodo y lo que todo el mundo recomienda. Una vez más, nos tropezamos con esa discrepancia fundamental entre el siglo pasado y el actual: ¿hemos de aceptar, o no, que nos guíe el sentido del deber?

La palabra «deber» va acompañada de un asterisco, que nos remite a una nota a pie de página, en la que se cita a una auténtica victoriana, la novelista George Eliot, a propósito del deber. Lo que más vivamente nos recuerda que Fowles es un novelista del siglo xx que está escribiendo una novela del siglo xix es el símil, deliberadamente anacrónico, con que se nos describe el estado mental de Charles cuando finalmente consume su deseo por la misteriosa Sarah: «Como una ciudad sobre la que acaba de caer, procedente de un cielo sereno, una bomba atómica». Pero poner de manifiesto la distancia entre la fecha de la historia y la fecha de su composición revela inevitablemente no sólo la artificialidad de la ficción histórica, sino la artificialidad de toda ficción. No pasan muchas páginas antes de que Fowles escriba: «La historia que estoy contando es puramente imaginaria. Estos personajes que estoy creando nunca existieron fuera de mi propia mente». *La mujer del teniente francés* es una novela cuyo tema es la escritura de novelas, tanto como el pasado. Existe una palabra para designar ese tipo de novelas, metaficción, que se analizará a su debido tiempo (véase la sección 45).

IMAGINAR EL FUTURO

Era un día luminoso y frío de abril y los relojes daban las trece. Winston Smith, con la barbilla clavada en el pecho en su esfuerzo por burlar el molestísimo viento, se deslizó rápidamente por entre las puertas de cristal de las Casas de la Victoria, aunque no con la suficiente rapidez para evitar que una ráfaga polvorienta se colara con él.

El vestíbulo olía a legumbres cocidas y a estereras viejas. Al fondo, un cartel de colores, demasiado grande para hallarse en un interior, estaba pegado a la pared. Representaba sólo un enorme rostro de más de un metro de anchura: la cara de un hombre de unos cuarenta y cinco años con un gran bigote negro y facciones hermosas y endurecidas. Winston se dirigió hacia las escaleras. Era inútil intentar subir en el ascensor. No funcionaba con frecuencia y en esta época la corriente se cortaba durante las horas de día. Esto era parte de las restricciones con que se preparaba la Semana del Odio. Winston tenía que subir a un séptimo piso. Con sus treinta y nueve años y una úlcera de varices por encima del tobillo derecho, subió lentamente, descansando varias veces. En cada descansillo, frente a la puerta del ascensor, el cartelón del enorme rostro miraba desde el muro. Era uno de esos dibujos realizados de tal manera que los ojos le siguen a uno adonde quiera que esté. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, decían las palabras al pie.

Dentro del piso una voz llena leía una lista de números que tenían algo que ver con la producción de lingotes de hierro. La voz salía de una placa oblonga de metal, una especie de espejo empañado, que formaba parte de la superficie de la pared situada a la derecha. Winston hizo funcionar su regulador y la voz disminuyó de volumen aunque las palabras seguían distinguiéndose. El instrumento (llamado telepantalla) podía ser amortiguado, pero no había manera de cerrarlo del todo.

GEORGE ORWELL, 1984 (1949).

Traducción de Rafael Vázquez Zamora.

Sólo superficialmente es una paradoja que la mayoría de las novelas sobre el futuro estén narradas en pasado. *A very private life* (Una vida muy privada) (1968) de Michael Frayn empieza usando el futuro como tiempo verbal («Habrà una vez una niñita llamada Uncumber»), pero no puede mantenerlo mucho tiempo y pronto pasa al presente. Para entrar en el mundo imaginario de una novela tenemos que orientarnos en el espacio y en el tiempo con los personajes, y el uso del futuro lo hace imposible. El pretérito es el tiempo «natural» de la narrativa; incluso el uso del presente

es hasta cierto punto paradójico, ya que cualquier cosa que ha sido escrita tiene que haber sucedido ya.

Naturalmente, para nosotros, hoy en día, 1984 ha sucedido ya. Pero cuando Orwell escribió la novela estaba imaginando el futuro y para que tenga sentido tenemos que leerla como una novela, no histórica, sino profética. Usó el pretérito como tiempo verbal para conferir a su descripción del futuro una apariencia novelística de realidad. Al situar su historia sólo treinta y pico años más tarde del momento en que la escribía, estaba quizá intentando advertir a sus contemporáneos de la inminencia de la tiranía política que temía. Pero hay también un sombrío humor en la ocurrencia de invertir, en el título de la novela, la fecha en que la terminó (1948). Orwell usó muchos rasgos reconocibles de la «época de la austeridad» de la posguerra en Gran Bretaña, así como noticias sobre la vida en la Europa del Este, para crear la deprimente atmósfera de Londres en 1984: grisura, penuria, ruinas. La ciencia ficción suele señalarnos las grandes diferencias entre las condiciones materiales presentes y futuras. Orwell dio a entender por el contrario que serían las mismas, en peor.

La primera frase del libro ha suscitado una merecida admiración: «Era un día luminoso y frío de abril y los relojes daban las trece». El truco está en la última palabra, aunque probablemente su efecto es mayor para los lectores que recuerdan una época en que no había relojes digitales ni horarios con veinticuatro horas. Hasta que uno llega a esa última palabra, el discurso suena tranquilizadamente conocido. Podría ser el principio de una novela «corriente» sobre un día cualquiera en el mundo contemporáneo. Es la anómala palabra «trece» la que nos dice con maravillosa economía que es una experiencia muy distinta la que nos espera. Los relojes, el tiempo, y los cálculos que los acompañan, forman parte de las reglas racionales que nos sirven para ordenar nuestras vidas en el mundo habitual, conocido. Así, «trece» es como el momento de una pesadilla en que algo nos indica que estamos soñando y nos despierta. Pero en este caso la pesadilla no hace más que empezar, y el protagonista, por lo menos, nunca se despierta... de un mundo en el que el poder puede decretar que dos y dos son cinco.

En la siguiente frase sólo los nombres propios parecen sobresalir del discreto realismo del estilo. El nombre que sus padres dieron a Winston Smith, el protagonista, era evidentemente un homenaje a Winston Churchill, líder de la nación en la segunda guerra mundial, y podemos suponer que el edificio en el que vive fue construido poco después del fin de esa guerra. La ironía de esos detalles se hace evidente cuando nos enteramos, más adelante en la novela, que el mundo está enzarzado en continuas guerras intercontinentales, treinta y seis años después. La ráfaga polvorienta que se cuele por entre las puertas de cristal da a entender que las calles y aceras no están muy limpias, y esa nota de suciedad y miseria se hace más aguda en el siguiente párrafo, con las referencias a «legumbres cocidas y esteras viejas», cortes de electricidad y la úlcera de varices de Winston.

La referencia a la «Semana del Odio» y el gran cartel en color con la leyenda EL GRAN HERMANO TE VIGILA son los únicos detalles que llaman la atención en lo que por lo demás podría ser la descripción de un ruinoso bloque de pisos baratos en 1948. Tienen un efecto equivalente al del reloj que da las trece. Son enigmas, que despiertan nuestra curiosidad... y aprensión, pues lo que dan a entender respecto del contexto social no es tranquilizador y estamos ya empezando a identificarnos con Winston Smith en tanto que víctima de esa sociedad. La Semana del Odio y el Gran Hermano están asociados, por contigüidad, con la suciedad y miseria circundantes, incluso con el viento molestísimo del primer párrafo. Los rasgos del Gran Hermano se parecen a los de Stalin, pero también recuerdan un famoso cartel de la primera guerra destinado a reclutar jóvenes, en el que aparecía un militar con grandes bigotes (Lord Kitchener) señalando con el dedo, con la leyenda: «Tu país te necesita». Sólo en el invento del televisor que funciona en dos sentidos (mantiene al espectador bajo observación permanente) usa Orwell la licencia que otorga la ciencia ficción a sus autores para imaginar objetos que no existen en la época en que escriben. Su sofisticación tecnológica parece doblemente siniestra en el entorno lúgubre y mísero de las Casas de la Victoria.

En suma, Orwell imaginó el futuro invocando, modificando y combinando de otra manera imágenes de lo que sus lectores, consciente o inconscientemente, ya sabían. Hasta cierto punto, ese es siempre el caso. La ciencia ficción popular, por ejemplo, es una curiosa mezcla de máquinas inventadas y motivos narrativos arquetípicos procedentes, de forma muy visible, de las leyendas populares, los cuentos de hadas y la Biblia: recicla los mitos de la Creación, la Caída, el Diluvio y el Salvador para una época laica pero aún supersticiosa. El mismo Orwell recoge la historia de Adán y Eva en su tratamiento de la relación amorosa entre Winston y Julia, secretamente controlada y finalmente castigada por el Gran Hermano, pero con un efecto que es lo contrario de tranquilizador, y tan sutilmente que el lector puede no ser consciente de la alusión. En este aspecto como en otros su técnica no se distingue de la de la novela realista tradicional, aunque su propósito era diferente: no reflejar la realidad social contemporánea, sino hacer un retrato estremecedor de un posible futuro.

30.

EL SIMBOLISMO

—¡Está loco! —exclamó Ursula con un grito—. ¿Por qué no se va de ahí hasta que haya pasado el tren?

Gudrun miraba a Gerald con ojos dilatados, magnetizados. Pero él seguía en su sitio, radiante y obstinado, forzando a la yegua que giraba y se revolvía como el viento, sin conseguir sin embargo liberarse de la fuerza de su voluntad, ni tampoco escapar al loco estrépito de terror que resonaba a través de todo su cuerpo, a medida que los vagones pasaban despacio, pesados, aterradores, uno tras otro, persiguiéndose, sobre las vías del cruce.

La locomotora, como si quisiera verificar sus fuerzas, frenó y los vagones recularon hacia atrás, rebotando en los topes de hierro, resonando como címbalos horribles, chocando cada vez más cerca en una serie de golpes aterradores, estridentes. La yegua abrió la boca y se alzó despacio, como si la izara un viento de terror. Luego, sus manos se levantaron de un salto, como si quisiera escapar, en una última convulsión, al horror que tenía ante ella. Se echó atrás, y las dos jóvenes se abrazaron, creyendo que la yegua se iba a caer hacia atrás aplastando al jinete. Pero él se inclinó hacia adelante, con el regocijo brillándole en la cara, y consiguió dominarla finalmente, hundirla, y llevarla al punto de partida. Pero tan fuerte como la presión de su fuerza y dominio era la repulsión provocada por el terror absoluto que la obligaba a retroceder y a rechazar la vía del tren, de forma que empezó a girar como una peonza sobre las dos patas como si estuviera en el centro de un remolino. Al verlo, Gudrun se desvaneció con un mareo intenso que parecía penetrarle hasta el corazón.

D. H. LAWRENCE, *Mujeres enamoradas* (1921).

Traducción de María Lozano.

A grandes rasgos, cualquier cosa que «está en lugar de» otra cosa es un símbolo, pero el proceso opera de muchas maneras diferentes. Una cruz puede simbolizar el cristianismo en un determinado contexto, por su asociación con la Crucifixión, o un cruce de caminos en otro, por similitud diagramática. El simbolismo literario no es tan fácil de descifrar como esos ejemplos, ya que intenta ser original y tiende a una rica pluralidad, incluso ambigüedad, de significado (cualidades que serían indeseables en las señales de tráfico y los iconos religiosos, especialmente en las primeras). Si una metáfora o símil consiste en manifestar la semejanza de A con B, un

símbolo literario es una B que sugiere A, o cierto número de A. El estilo poético conocido como simbolismo, que empezó en Francia a finales del siglo XIX en la obra de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, y ejerció considerable influencia en la literatura inglesa del XX, se caracterizaba por una brillante superficie de significados sugeridos sin un meollo denotativo.

No obstante, alguien ha dicho que el novelista debería fabricar verdadero pan y verdadero vino antes de convertirlos en símbolos, lo cual parece un buen consejo para un escritor que aspire a crear «una impresión de vida» o algo por el estilo. Si el pan y el vino son introducidos en la historia tan sólo, y demasiado obviamente, por su significado simbólico, ello tenderá a sabotear la credibilidad de la narración en tanto que acción humana. D. H. Lawrence se mostró con frecuencia dispuesto a asumir ese riesgo a fin de expresar intuiciones visionarias, como cuando —en otro episodio de *Mujeres enamoradas*— su protagonista se revuelca desnudo por la hierba tirando piedras al reflejo de la luna. Pero en el pasaje aquí citado mantiene un buen equilibrio entre la descripción realista y la sugerencia simbólica.

El «pan y vino» en este caso es una acción compleja: un hombre que controla una yegua asustada por un tren minero que está cruzando un paso a nivel, mientras dos mujeres contemplan la escena. El hombre es Gerald Critch, hijo del propietario de las minas del lugar, que dirige el negocio y lo heredará a su debido tiempo. El lugar es el paisaje del condado de Nottinghamshire en el que Lawrence, hijo de un minero, se crió: un agradable paisaje campestre cicatrizado y ennegrecido en ciertos lugares por las minas y sus ferrocarriles. Podría decirse que el tren «simboliza» la industria minera, que es un producto de la cultura en el sentido antropológico, y que la yegua, criatura de la Naturaleza, simboliza el campo. La industria ha sido impuesta al campo por el poder masculino y la voluntad del capitalismo, un proceso que Gerald reproduce simbólicamente por la manera en que domina a su yegua, forzando al animal a aceptar el espantoso ruido metálico del tren.

Las dos mujeres que contemplan la escena son hermanas: Ursula y Gudrun Brangwen, la primera maestra, la segunda artista. Han salido a dar

un paseo por el campo cuando presencian la escena en el paso a nivel. Ambas se identifican compasivamente con la aterrorizada yegua. Ursula está escandalizada por el comportamiento de Gerald y dice lo que piensa. Pero los acontecimientos son descritos desde el punto de vista de Gudrun y su reacción es más compleja y ambivalente. Hay simbolismo sexual en la manera en que Gerald controla a su montura —«consiguió dominarla finalmente, hundirla, y llevarla al punto de partida»— y hay ciertamente un elemento de exhibicionismo machista en su ostentación de fuerza delante de las dos mujeres. Mientras Ursula se siente simplemente asqueada por el espectáculo, a Gudrun la excita sexualmente, casi a su pesar. La yegua «empezó a girar como una peonza sobre las dos patas como si estuviera en el centro de un remolino. Al verlo, Gudrun se desvaneció con un mareo intenso que parecía penetrarle hasta el corazón». *Poignant* («intenso») es un epíteto transferido, que lógicamente pertenece al sufrimiento de la yegua; su aplicación, bastante sorprendente, a *dizziness* («mareo») (pues *poignant* significa ante todo ‘conmover, patético’), expresa el torbellino de las emociones de Gudrun, y hace hincapié en el significado etimológico de *poignant* (‘punzante, penetrante’) que, junto con «penetrar» en la oración siguiente, da un énfasis poderosamente fálico a la descripción entera. Un par de páginas más adelante, Gudrun es descrita «atontada mentalmente por el peso indomable del hombre dejando sentir su fuerza en el cuerpo vivo del caballo: los muslos fuertes, indomables del hombre rubio atenazando el cuerpo palpitante de la yegua con control absoluto». La escena entera es profética, realmente, de la relación sexual apasionada pero mutuamente destructiva que se se desarrollará más adelante en la novela entre Gudrun y Gerald.

Ese denso caldo de cultivo simbólico sería, sin embargo, mucho menos eficaz si Lawrence no consiguiera al mismo tiempo que nos representemos la escena en todos sus vívidos, sensuales detalles. El feo ruido, el movimiento de los vagones cuando el tren frena, son registrados con una dicción y una sintaxis onomatopéyicas: *clashing nearer and nearer in frightful strident concussions* («chocando cada vez más cerca en una serie de golpes aterradores, estridentes»), seguidas por una elocuente imagen de

la yegua, elegante incluso bajo el efecto del pánico: «La yegua abrió la boca y se alzó despacio, como si la izara un viento de terror». Sea cual sea nuestra opinión sobre los hombres y mujeres de Lawrence, éste siempre fue brillante describiendo animales.

Vale la pena subrayar que el simbolismo es generado de dos maneras distintas en este fragmento. El simbolismo naturaleza-cultura se basa en los tropos conocidos como metonimia y sinécdoque. La metonimia sustituye la causa por el efecto o viceversa (la locomotora representa la industria porque es un efecto de la Revolución industrial) y la sinécdoque toma la parte por el todo o viceversa (el caballo representa la naturaleza porque forma parte de ella). El simbolismo sexual, por otra parte, se basa en la metáfora y el símil, en que una cosa equivale a otra por cierta semejanza entre ellas: el dominio de Gerald sobre su yegua es descrito de tal manera que hace pensar en un acto sexual humano. Esa distinción, originalmente formulada por el estructuralista ruso Roman Jakobson, actúa en todos los niveles del texto literario, y de hecho también fuera de la literatura, como mi protagonista Robyn Penrose demostró a un escéptico Vic Wilcox en *¡Buen trabajo!*, mediante el análisis de anuncios de cigarrillos. Para ver más ejemplos de cómo opera todo ello en el simbolismo narrativo, veáse el pasaje de Graham Greene analizado bajo el título «Lo exótico» en la sección 35.

31. LA ALEGORÍA

No obstante, por lo que pude colegir en forma concreta, comprendí que tenían dos clases distintas de moneda en circulación, cada una regida por sus propios bancos y su peculiar código mercantil. Uno de los dos sistemas (el que regía en los Bancos Musicales) considerábase como el verdadero y la moneda que emitía como la moneda legal en la que habían de concertarse todas las operaciones financieras; y por lo que pude ver, todas las personas que querían pasar por respetables tenían una cuenta corriente, de más o menos importancia, abierta en esos bancos. Por otra parte, si hay algún detalle del cual puedo estar más seguro que de todo lo demás, es de que el importe de esas cuentas corrientes carecía de todo valor comercial verdadero fuera del banco. Estoy convencido de que los directores y cajeros de los Bancos Musicales no cobraban su sueldo en su propia moneda. El señor Nosnibor solía ir a esos bancos, o mejor dicho al gran banco central de la capital, en alguna que otra ocasión, pero no muy a menudo. En cambio era el mejor sostén de uno de los otros bancos, si bien parece ser que desempeñaba asimismo algún cargo, de poca importancia, en los Bancos Musicales. Las señoras iban allí solas, por regla general; lo mismo ocurría, además, en todas las familias, salvo en las grandes ocasiones.

Hacía tiempo que quería obtener más pormenores de esa extraña organización y que sentía el más fuerte deseo de acompañar a la esposa de mi huésped y a sus hijas. Habíalas visto salir casi todas las mañanas desde mi llegada y había notado que llevaban sus bolsillos en la mano, no diré que con ostentación, pero sí de tal modo que las personas que cruzaran en la calle comprendiesen a qué lugar se dirigían. Hasta aquel día, sin embargo, nunca me habían pedido que las acompañase.

SAMUEL BUTLER, *Erewhon* (1872).

Traducción de Ogier Preteceille.

La alegoría es una forma especializada de narrativa simbólica, que no se limita a sugerir algo más allá de su significado literal, sino que insiste en ser descifrada en términos de otro significado. La alegoría más famosa en lengua inglesa es *El peregrino* de John Bunyan, que alegoriza la lucha cristiana para alcanzar la salvación en forma de un viaje desde la Ciudad de la Destrucción, a través de obstáculos y distracciones tales como el Abismo de la Desesperación y la Feria de las Vanidades, hasta la Ciudad Celestial. Se personifican las virtudes y los vicios: son personajes que Cristiano, el protagonista, se encuentra por el camino. Por ejemplo:

Ahora, cuando había alcanzado la cima de la colina, llegaron dos hombres corriendo a gran velocidad adonde él estaba; el uno se llamaba Asustadizo, y el otro Desconfiado; a los cuales Cristiano dijo: Señores, ¿qué ocurre? Corren ustedes en dirección contraria. Asustadizo contestó que estaban yendo a la Ciudad de Sión y que habían superado ese difícil obstáculo; pero, dijo, cuanto más avanzamos, más peligros nos encontramos; de modo que hemos dado media vuelta y estamos retrocediendo.

Puesto que el desarrollo de una narración alegórica está determinado en cada momento por su correspondencia unívoca con el significado implícito, tiende a obrar en contra de lo que Henry James llamaba «la sensación de vida» en la novela. Así pues, en las obras literarias no específicamente alegóricas la alegoría, cuando alguna vez aparece, lo hace en relatos interpolados como sueños (el mismo *Peregrino* se presenta como un sueño) o historias que un personaje le cuenta a otro. *Un caso acabado* de Graham Greene, por ejemplo, incluye un cuento infantil narrado por el protagonista Querry a la pueril Marie Rycker. La historia, en torno a un cínico joyero que ha triunfado, es una alegoría transparente de la carrera profesional de Querry en tanto que famoso arquitecto católico que ha perdido la fe religiosa; es también irónicamente aplicable a la propia vida y carrera literaria de Greene:

Todo el mundo decía que era un artesano extraordinario, pero también era muy elogiado por la seriedad de sus temas porque encima de cada huevo había una cruz de oro con pedacitos de piedras preciosas incrustados en honor del Rey.

Las obras en que la alegoría se usa no de forma ocasional sino como un recurso narrativo central suelen ser fábulas didácticas y satíricas, como *Los viajes de Gulliver* de Swift, *Rebelión en la granja* de Orwell y *Erewhon* de Butler. En esas obras maestras un realismo superficial en la presentación confiere a los acontecimientos fantásticos una especie de extraña plausibilidad y el juego de correspondencias se desarrolla con tal ingenio y agudeza que nunca se vuelve aburridamente predecible. El título *Erewhon* es *nowhere* ('en ningún sitio') deletreado al revés (o casi). Butler sitúa así su libro en la tradición de la *Utopía* ('no lugar', en griego) de Tomás Moro, descripción de un país imaginario que presenta instructivas similitudes y diferencias respecto al nuestro. Un joven inglés cruza una cadena de

montañas en una lejana colonia del Imperio (que recuerda Nueva Zelanda, donde Butler pasó varios años) y por azar descubre un país hasta ese momento desconocido. Sus habitantes han alcanzado aproximadamente el mismo estadio de desarrollo que la Inglaterra victoriana, pero su sistema de valores y creencias parece extravagante y perverso al narrador. Por ejemplo, consideran la enfermedad un delito, cuyo culpable es castigado y separado de la gente respetable, y el delito una enfermedad, que suscita la conmiseración de amigos y parientes y requiere costosos tratamientos impartidos por compasivos médicos llamados «rectificadores». Pronto captamos la idea fundamental —Erewhon exhibe la moral y buenas costumbres de los victorianos en formas desplazadas o invertidas—; pero es importante que no la capte el narrador. Parte del placer que nos proporciona ese tipo de narrativa es que nuestra inteligencia se ejercita y se siente halagada por la interpretación de la alegoría.

Los «erewhonianos» no tienen ninguna creencia religiosa, y atribuyen la observancia de la fiesta del Señor por parte del protagonista a «un ataque de introversión que según sus observaciones me daba cada siete días». Lo que tienen en vez de fe son Bancos Musicales, llamados así porque «todas las transacciones mercantiles se hacen con acompañamiento musical... aunque la música en cuestión resultaba odiosa a un oído europeo». Los edificios en que dichas transacciones se desarrollan están vistosamente decorados, con revestimientos de mármol, esculturas, vidrieras, etc. Las personas respetables como los Nosnibors (Robinsons), que apadrinan al narrador, efectúan pequeñas transacciones financieras en esos bancos y lamentan que tan poca gente use todas las posibilidades que dichas entidades ofrecen, aunque todo el mundo sabe que la moneda que en ellas circula no tiene verdadero valor.

Lo que se nos está dando a entender, con toda claridad, es que la religión victoriana era en gran parte un ritual social y que, al mismo tiempo que acataba en teoría los principios del cristianismo, la burguesía inglesa gestionaba en realidad sus asuntos con criterios totalmente distintos, criterios materialistas. Pero si leemos y disfrutamos *Erewhon*, no es por su mensaje, bastante obvio, sino por la comicidad surrealista y la coherencia

con que desarrolla las analogías, tan ricas en significado. Es cierto, por ejemplo, que los bancos, especialmente los que son grandes e importantes, parecen iglesias o catedrales, en cuanto a su arquitectura y decoración; lo acertado de la analogía nos obliga a reflexionar sobre la hipocresía y falsas pretensiones tanto de las instituciones financieras cómo de las eclesiásticas. Y el comportamiento discretamente autocomplaciente de las señoras que se dirigen al Banco Musical, llevando sus monederos «no diré que con ostentación, pero sí de tal modo que las personas que cruzaran en la calle comprendiesen a qué lugar se dirigían», es mucho más divertido de lo que sería si fuesen personajes en una novela realista llevando misales. La alegoría es una forma más de desfamiliarización.

32.
LA EPIFANÍA

Llegan al tee, una plataforma de hierba al lado de un encorvado árbol frutal con tiesos y pálidos brotes.

—Será mejor que me marche yo primero —le dice Conejo—, hasta que usted se haya tranquilizado.

La ira acalla su corazón, lo inmoviliza a la mitad de un latido. No le importa nada, excepto librarse del lío en que se halla metido. Se dice que ojalá llueva. Evita mirar a Eccles y se fija en la pelota que, posada encima del tee, casi parece liberada del suelo. Con toda naturalidad, desliza el cabezal del palo sobre su hombro y tira. El sonido tiene una resonancia, una peculiaridad que no había oído antes. El movimiento de los brazos hace que su cabeza se yerga, y la pelota asciende a lo alto, con una palidez lunar contra el hermoso azul negruzco de las nubes de tormenta, el color de su abuelo, denso y extendido por el este, retrocede trazando una línea recta como el filo de una regla, se debilita, es una esfera, una estrella, una mota, vacila y Conejo cree que caerá ya, pero se engaña, pues la pelota hace de su titubeo el terreno para un último salto y, con una especie de sollozo visible, toma el último bocado de espacio antes de desvanecerse al caer.

—¡Eso es! —exclama, y volviéndose hacia Eccles, sonriente, exaltado, repite—: Eso es.

JOHN UPDIKE, *Corre, Conejo* (1960).

Traducción de Jordi Fibla.

Epifanía significa, literalmente, ‘manifestación’. En la terminología cristiana denota la presentación del niño Jesús ante los Reyes Magos. James Joyce, católico apóstata, para quien la vocación literaria era una especie de sacerdocio profano, aplicó la palabra al proceso por el cual un suceso o pensamiento corriente se transforma en una muestra de la belleza eterna mediante la escritura: «cuando el alma del objeto más común nos parece radiante», como dice Stephen Dedalus, su *alter ego* literario. El término se aplica de forma más laxa hoy día a cualquier pasaje descriptivo en el que la realidad externa está cargada de una especie de significación trascendental para quien la percibe. En la narrativa moderna una epifanía tiene con frecuencia la función que en la literatura tradicional cumplía una acción decisiva, proporcionando un clímax o resolución a una historia o a un

episodio. El mismo Joyce mostró el camino a este respecto. Muchos de los relatos que componen *Dublineses* parecen terminar con un anticlímax — alguna derrota o frustración o incidente trivial— pero el lenguaje convierte el anticlímax en un momento de verdad para el protagonista, o para el lector, o ambos. En el *Retrato del artista adolescente* la visión de una muchacha que se mete en el mar con la falda arremangada es elevada por los ritmos y repeticiones del estilo al nivel de una visión trascendente de la belleza profana que confirma al protagonista en su entrega a una vocación artística y no religiosa:

La falda, de un azul pizarra, la llevaba despreocupadamente recogida hasta la cintura y por detrás colgaba como la cola de una paloma. Su pecho era como el de un ave, liso y delicado, delicado y liso como el de una paloma de plumaje oscuro. Pero el largo cabello rubio era el de una niña; y de niña, y sellado con el prodigio de la belleza mortal, su rostro.

(Traducción de Dámaso Alonso.)

El extracto que hemos reproducido de la primera novela de la serie *Conejo* de John Updike describe una acción que forma parte de un juego de golf, pero es la intensidad del momento, no sus consecuencias, lo importante (nunca llegamos a saber si el protagonista ganó ese agujero en particular). Harry Angstrom, alias Conejo, es un hombre joven, atascado en un empleo sin futuro en una pequeña ciudad de Estados Unidos, e igualmente atascado en un matrimonio que ha muerto erótica y emocionalmente tras el nacimiento del primer hijo de la pareja. Hace un vano intento de escapar a su sofocante existencia y no llega más lejos que a los brazos de otra mujer. El clérigo episcopaliano del lugar, Eccles, le invita a jugar al golf como pretexto para aconsejarle que vuelva con su esposa. Conejo, que de niño hizo de *caddy*, conoce los rudimentos del juego, pero bajo la presión de las circunstancias su primer golpe es un desastre:

Y la pelota también parece sentirlo, la pelota que golpea tras recibir algunos consejos de Eccles y que se va a un lado, incapacitada por un perverso efecto vertical que detiene su vuelo y la hace caer tan pesadamente como si fuera una bola de arcilla.

Y su juego no mejora, mientras Eccles le riñe:

—¿Por qué la ha abandonado? No cabe duda de que está profundamente preocupado por ella.

—Ya se lo he dicho. Porque faltaba alguna cosa en nuestro matrimonio.

—¿Qué cosa? ¿La ha visto alguna vez? ¿Está seguro de que existe?... ¿Es algo duro o blando? ¿Es azul o rojo, Harry? ¿Tiene lunares?

Atosigado por el interrogatorio burlesco empírico de Eccles, Conejo encuentra la respuesta haciendo, por fin, la jugada perfecta.

En las epifanías es donde la narrativa se acerca más a la intensidad verbal de la poesía lírica (la mayor parte de los poemas líricos modernos no son de hecho sino epifanías); es probable, así pues, que la descripción epifánica sea rica en tropos y aliteraciones. Updike es un escritor pródigamente dotado de poder metafórico. Antes, incluso, de entrar en el tema principal de este párrafo, dibuja el escenario con una descripción vívida y sin esfuerzo del árbol frutal: *fists of taut pale buds* (literalmente ‘puños de tiesos y pálidos brotes’), lo que sugiere tanto el antagonismo del momento como la promesa de liberación. Pero la descripción inicial de la jugada es deliberadamente literal. «Con toda naturalidad, desliza el cabezal del palo sobre su hombro y tira» es una descripción que parece hecha por un profesional del golf. «El sonido tiene una resonancia, una peculiaridad que no había oído antes». La transformación de los adjetivos *hollow* (‘hueco’) y *single* (‘singular’) en sustantivos abstractos, *hollowness* y *singleness* («resonancia» y «peculiaridad» en la traducción española), les confiere misteriosos ecos. Luego el lenguaje adopta un carácter metafórico: «la pelota asciende a lo alto, con una palidez lunar contra el hermoso azul negruzco de las nubes de tormenta», y esta serie de imágenes cósmicas, astronómicas, se amplía después con «esfera, estrella, mota». El tropo más audaz se reserva, con toda razón, para el final: justo en el momento en que Conejo cree que su pelota «caerá ya», ésta «hace de su titubeo el terreno para un último salto y, con una especie de sollozo visible, toma el último bocado de espacio antes de desvanecerse al caer». La sinestesia (la mezcla de sentidos) de «sollozo visible» podría parecer excesiva aplicada a una pelota de golf, si no fuera que ocupa una posición álgida en la descripción. Cuando Conejo se vuelve hacia Eccles y exclama triunfante «¡Eso es!» está contestando a la pregunta del clérigo sobre lo que echa de menos en su

matrimonio. Pero hay una connotación de trascendencia religiosa en el lenguaje aplicado a la pelota («el terreno para un último salto» podría ser una frase de teología existencialista moderna) que comenta indirectamente la falta de verdadera fe religiosa de Eccles. Quizá en el grito de Conejo «¡Eso es!» oímos también un eco de la comprensible satisfacción del escritor por haber revelado, a través del lenguaje, el alma radiante de una buena jugada de golf.

CASUALIDADES

En el acto les tomó por dos personas muy felices: un joven en mangas de camisa, una mujer también joven, elegante y hermosa, que llegaban desenvueltamente de cualquier parte y que, encantados con la zona, se habían percatado de lo que aquel particular retiro podía prodigarles. El aire condensaba otras intimaciones a medida que se acercaban; la intimación de que tenían experiencia, conocimiento y soltura: que aquella no era, en modo alguno, la primera vez. Sabían cómo desenvolverse, intuía vagamente, y esto no hacía sino darles un talante más idílico; aunque en aquel preciso momento la embarcación parecía estar a merced de la corriente, el remero no parecía preocupado. Por entonces, sin embargo, se encontraban ya mucho más cerca: lo bastante cerca para que Strether imaginara que la dama de popa, por la razón que fuere, se había dado cuenta de que él les estaba observando. Había hecho ella la indicación oportuna, pero su compañero no se había vuelto; era, a decir verdad, casi como si nuestro amigo hubiera oído a la mujer recomendar al compañero que no se girase. Había comprendido la mujer alguna cosa a cuyo imperio se había amortiguado la marcha y siguió amortiguándose mientras los ocupantes permanecían inmóviles. Fue un hecho repentino y veloz, tan veloz que la percepción de Strether no se dio, sino con un segundo de diferencia, al mismo tiempo que su sobresalto. Antes de que finalizara aquel intenso minuto había comprendido también algo: él conocía a la dama cuya sombrilla, inclinada como con ánimo de ocultar el rostro, ponía su detalle rosa en el hermoso escenario. Era demasiado extraordinario, una posibilidad entre un millón; pero, puesto que conocía a la dama, el caballero, que todavía le daba la espalda, el caballero, galán sin chaqueta del idilio, que había respondido a la prevención femenina, no era, en correspondencia con la asombrosa coincidencia, otro que Chad.

HENRY JAMES, *Los embajadores* (1903).

Traducción de Antonio-Prometeo Moya.

Cuando se escribe narrativa, hay siempre un forcejeo entre por una parte la aspiración a la estructura, el dibujo claro, el esquema cerrado, y por otra la imitación de todo lo que la vida tiene de azaroso, incongruente y abierto. La casualidad, que en la vida real nos sorprende con simetrías que no esperamos encontrar en ella, es en la ficción un recurso estructural demasiado obvio y confiar excesivamente en ella puede poner en peligro la verosimilitud del relato. Claro está que se considera más o menos aceptable según las épocas. Brian Inglis observa en su ensayo *Coincidence* que «los novelistas... suministran una inestimable guía para conocer las actitudes de

sus contemporáneos respecto a la casualidad, según la manera como la explotan en sus libros».

La ingeniosa frase de Lord David Cecil según la cual Charlotte Brontë «estiró la larga mano de la coincidencia hasta el punto de la dislocación» podría aplicarse a la mayoría de los grandes novelistas victorianos, que en sus historias, largas y fuertemente moralistas, trenzaban varios argumentos protagonizados por gente de niveles sociales muy alejados entre sí. El uso de las coincidencias permitía establecer relaciones intrigantes e instructivas entre personas que normalmente ni siquiera se habrían conocido. Ello estaba a menudo ligado al tema de la Némesis, es decir la idea, cara al corazón victoriano, de que las malas acciones siempre terminan por saberse. Henry James estaba quizá apuntando a la misma moraleja en el encuentro casual que constituye el clímax de *Los embajadores*, pero aquí —rasgo típicamente moderno— el chasco se lo lleva no sólo la parte culpable, sino también la parte inocente.

El protagonista de la historia, Lambert Strether, es un amable solterón norteamericano de cierta edad, enviado a París por su temible protectora, Mrs. Newson, para comprobar si son ciertos los rumores de que el hijo de ésta, Chad, está haciendo de las suyas con una francesa, y para hacer que regrese a ocuparse del negocio familiar. Strether, encantado con París, con Chad —que ha ganado mucho desde que vive en Francia— y con su aristocrática amiga Madame de Vionnet, y confiando en la afirmación del joven de que su relación con ella es del todo inocente, se pone del lado del muchacho en la escaramuza familiar, no sin cierto coste para sus propios intereses. Entonces, durante una excursión solitaria por la campiña francesa, se detiene en una posada junto al río y allí se tropieza de manos a boca con Chad y Madame de Vionnet, que llegan juntos y solos a la misma posada por el río, en una barca de remos. Para Strether, darse cuenta de que son, a fin de cuentas, amantes, es una amarga y humillante desilusión. La cultura europea cuya belleza, estilo y elegancia admira él con tanto entusiasmo, adolece —descubre Strether en ese momento— de duplicidad moral, lo que confirma los prejuicios de la puritana y filistea Nueva Inglaterra.

Este desenlace se sustenta en la casualidad, «una posibilidad entre un millón», como el texto mismo declara audazmente. Si no parece forzado, al leerlo, es en parte porque es prácticamente la única sorpresa en todo el argumento (con lo que James ha ido acumulando en la mente de sus lectores una gran reserva de credibilidad), y en parte porque la magistral narración del acontecimiento desde el punto de vista de Strether hace que lo vivamos, en vez de simplemente recibir la noticia del mismo. Las percepciones de Strether pasan por tres estadios, que son presentados, por así decirlo, a cámara lenta. Primero compartimos su benévola observación de la pareja en la barca dando por supuesto que son desconocidos, cuya aparición completa felizmente la idílica escena que está contemplando. Construye una pequeña narración a su alrededor, deduciendo de su conducta que tienen «experiencia, conocimiento y soltura: que aquella no era, en modo alguno, la primera vez» que hacen una excursión campestre (lo que significa que, al identificarlos como Chad y Madame de Vionnet, tiene que afrontar la desagradable evidencia de que no es «en modo alguno la primera vez» que son amantes, sino que gozan de «experiencia, conocimiento y soltura» y hace tiempo que le están engañando). En el segundo estadio percibe varios cambios desconcertantes en el comportamiento de la pareja: la barca amortigua su marcha, el caballero deja de remar, aparentemente por indicación de la dama, que ha percibido la presencia de Strether. (Madame de Vionnet se está preguntando si están a tiempo de retroceder sin ser reconocidos.) Luego, en la tercera y última fase, Strether se da cuenta de que «conocía a la dama cuya sombrilla, inclinada como con ánimo de ocultar el rostro, ponía su detalle rosa en el hermoso escenario». Incluso ahora la mente de Strether aún se agarra a la idea del idilio estético; del mismo modo que, al registrar la presencia de Chad, intenta ocultarse a sí mismo el chasco que acaba de llevarse mediante una vacua comedia de complacida sorpresa. Habiendo descrito el encuentro tan vívidamente, James puede arriesgarse en el siguiente párrafo a calificarlo de «tan extraño como la ficción, como la farsa».

La frecuencia de la casualidad en los argumentos narrativos varía según el género tanto como según la época y depende de hasta qué punto el escritor siente que puede hacerla «colar». Para citar mi propia experiencia, me sentí mucho menos inhibido a la hora de explotar la casualidad en *El mundo es un pañuelo* (cuyo mismo título ya la anuncia de entrada) que, digamos, en *¡Buen trabajo! El mundo es un pañuelo* es una novela cómica y el público del género cómico aceptará una casualidad improbable por la diversión que genera. Asociando la casualidad con la «farsa», James estaba pensando sin duda en las comedias de vodevil francesas de fines de siglo, debidas a escritores como Georges Feydeau, y que giran todas ellas en torno a situaciones sexualmente comprometedoras, y *El mundo es un pañuelo* pertenece a esa tradición. Es también una novela que imita conscientemente los intrincados argumentos de las novelas de caballerías, de modo que hay una justificación intertextual, también, para la multiplicidad de casualidades que se dan en la historia. Uno de los ejemplos más flagrantes lo protagoniza Cheryl Summerbee, una empleada de una compañía aérea en el aeropuerto de Heathrow que atiende a un improbable número de personajes de la novela en el curso de la acción. En una fase avanzada de la persecución de la protagonista femenina, Angelica, por el protagonista masculino, Persse McGarrigle, aquélla deja a éste un mensaje en el tablón de anuncios destinado a las peticiones de caridad de la capilla de Heathrow, mensaje cifrado con una referencia a cierta estrofa de *La reina de las hadas* de Spenser. Habiendo registrado en vano todas las librerías del aeropuerto buscando una edición de bolsillo de esa obra, Persse está a punto de volver a Londres cuando Cheryl, que atiende un mostrador de información, saca exactamente ese libro de debajo del mostrador. Resulta que ha sustituido las novelas rosa que suele leer por esa obra porque ha recibido una conferencia sobre la naturaleza de las auténticas historias de amor literarias de la incansablemente pedagógica Angelica, que acaba de embarcar para Ginebra. Así Persse obtiene tanto el medio de descifrar el mensaje como información sobre el paradero de Angelica. Todo ello es altamente

inverosímil, pero me pareció que a esas alturas de la novela casi podía pensarse que cuantas más casualidades más nos reiríamos todos, a condición de no desafiar el sentido común, y la idea de alguien que quiere información sobre un poema clásico renacentista y que la obtiene del mostrador de Información de una compañía aérea era tan picante que el público estaría dispuesto a dejar la incredulidad en suspenso.

¡Buen trabajo! tiene sus elementos cómicos e intertextuales, pero es una novela más seria y realista, y yo era consciente de que la casualidad como recurso argumental debía ser usada con más parquedad, disfrazándola o justificándola con mayor cuidado. No soy yo quien debe juzgar si lo conseguí, pero daré un ejemplo de lo que quiero decir. En la cuarta parte de la novela el protagonista Vic Wilcox está haciendo un discurso a una reunión de trabajadores de su empresa cuando le interrumpe un *Kissogram* («besograma»), entregado por una chica vestida sólo con ropa interior, que le canta un mensaje burlón. Se trata de una broma pesada perpetrada por el director comercial, descontento con él. La reunión está a punto de irse al traste cuando la protagonista, Robyn Penrose, acude en su ayuda. La chica obedece inmediatamente la orden de Robyn de que desaparezca porque es una de sus alumnas, Marion Russell. Esto es una coincidencia, claro está. Si funciona en términos narrativos es porque se han ido dando, previamente, en el texto ciertos indicios de que Marion podría estar haciendo ese tipo de trabajo, no tantos como para que el lector adivine que la chica del «besograma» es Marion en cuanto aparece, pero sí suficientes como para que retrospectivamente se entienda. Así, el escepticismo sobre una casualidad es, o eso espero, desactivado porque se resuelve satisfactoriamente un enigma planteado con anterioridad (¿cuál es el empleo a tiempo parcial de Marion?) y también porque se hace hincapié en la eficaz intervención de Robyn más que en su percepción de la casualidad.

EL NARRADOR POCO FIABLE

—Es de Mrs. Johnson, una amiga de mi tía. Me comunica que mi tía murió anteayer—. Hizo una pausa y después prosiguió: —El funeral será mañana. ¿Cree que podré tomarme el día libre?

—Por supuesto, ya lo arreglaremos.

—Gracias, Mr. Stevens. Ahora, discúlpeme, pero preferiría estar unos momentos sola.

—No faltaría más, Miss Kenton.

Me dirigí hacia la puerta y, en cuanto puse los pies fuera, me di cuenta de que no le había dado el pésame. Pensé en el duro golpe que supondría para Miss Kenton aquella noticia, puesto que, a todos los efectos, su tía había sido para ella como una madre. Así que me detuve cuando aún iba por el pasillo, dudando si debía volver, llamar a su puerta y rectificar mi descuido. Se me ocurrió, no obstante, que si entraba podía interrumpirla en un momento embarazoso. Era muy posible que Miss Kenton estuviese llorando en aquel mismo instante, a unos metros de mí. Sólo pensarlo me causó una sensación extraña. Me quedé un rato parado en medio del pasillo, y finalmente juzgué que era más apropiado esperar y expresar en otra ocasión mi condolencia. Seguí, pues, mi camino.

KAZUO ISHIGURO, *Lo que queda del día* (1989).

Traducción de Ángel Luis Hernández Francés.

Los narradores indignos de confianza son invariablemente personajes inventados que forman parte de las historias que cuentan. Un narrador «omnisciente» indigno de confianza es casi una contradicción en los términos, y sólo podría darse en un texto muy heterodoxo y experimental. Incluso un personaje-narrador no puede ser digno de confianza al cien por cien. Si todo lo que dice es palpablemente falso, eso sólo confirma lo que ya sabíamos: que una novela es una obra de ficción. Tiene que haber alguna posibilidad de discriminar entre la verdad y la falsedad en el interior del imaginario mundo de la novela, como lo hay en el mundo real, para que la historia suscite nuestro interés.

Un narrador poco fiable sirve precisamente para revelar de una manera interesante la distancia que media entre la apariencia y la realidad, y para mostrar cómo los seres humanos distorsionan o esconden ésta. No se trata necesariamente de una intención consciente o maliciosa por su parte. El

narrador de la novela de Kazuo Ishiguro no es un hombre malvado, pero su vida se ha basado en la supresión y evasión de la verdad, sobre sí mismo y sobre los demás. Su relato es una especie de confesión, pero está infestada de retorcidas justificaciones de su propia conducta y alegatos en defensa propia y sólo al final consigue entenderse a sí mismo, demasiado tarde para que le sirva de algo.

La historia-marco se sitúa en 1956. El narrador es Stevens, el mayordomo, ya mayor, de una mansión inglesa, antaño la finca de Lord Darlington, ahora propiedad de un rico norteamericano. Aceptando la sugerencia de su nuevo jefe, Stevens se toma unas cortas vacaciones en el oeste del país. Su motivación privada para hacerlo es reanudar el contacto con Miss Kenton, ama de llaves en Darlington Hall en la época de entreguerras, que fue el momento de esplendor de la mansión y de Lord Darlington, el cual organizaba en su casa encuentros officiosos entre políticos de alto nivel para discutir la crisis europea. Stevens tiene la esperanza de convencer a Miss Kenton (sigue llamándola así, aunque ella se ha casado) para que, saliendo de su reclusión, ayude a resolver una crisis de personal en Darlington Hall. Mientras viaja, recuerda el pasado.

Stevens habla, o escribe, en un estilo quisquillosamente preciso y estirado; en una palabra, en una jerga de mayordomo. Objetivamente considerado, ese estilo no tiene el menor mérito literario. Carece por completo de ingenio, sensualidad y originalidad. Su eficacia como vehículo para esta novela reside precisamente en nuestra creciente percepción de su falta de sintonía con lo que describe. Progresivamente vamos deduciendo que Lord Darlington era un aprendiz de diplomático de lo más chapucero, que creía posible apaciguar a Hitler y que colaboró con el fascismo y el antisemitismo. Stevens nunca se ha admitido a sí mismo o a otros que los acontecimientos posteriores desacreditaron totalmente a Darlington, un hombre por lo demás débil y poco simpático, y se enorgullece del impecable servicio que le prestó.

La misma mística del criado perfecto le hizo incapaz de reconocer como tal el amor que Miss Kenton estaba dispuesta a ofrecerle cuando trabajaron juntos y le impidió corresponderla. Pero un recuerdo vago, fuertemente

reprimido, de su actitud hacia ella se abre paso gradualmente en el curso del relato, y nos damos cuenta de que su verdadero motivo para ir a buscarla es una vana esperanza de deshacer el pasado.

En repetidas ocasiones, Stevens da una visión favorable de sí mismo que se revela como incompleta o engañosa. Tras haber entregado a Miss Kenton una carta comunicándole la muerte de su tía, se da cuenta de que «en realidad» no le ha dado el pésame. Su vacilación sobre si debe o no dar media vuelta casi nos distrae de esa omisión extraordinariamente burda de cualquier expresión de condolencia en el diálogo que antecede. Su preocupación por no interrumpirla en un momento de dolor parece manifestar una personalidad sensible, pero de hecho cuando encuentra otra «oportunidad para expresarle mi condolencia» no es eso lo que hace, sino que critica con crueldad su trabajo, concretamente la supervisión de dos nuevas doncellas. Cosa característica de él, no tiene una palabra más expresiva que «extraño» para el sentimiento que experimenta al pensar que Miss Kenton puede estar llorando al otro lado de la puerta. Puede sorprendernos que sospeche que es eso lo que está haciendo justo después de haber observado con agrado la calma con que ella ha recibido la noticia. De hecho, varias páginas más tarde confiesa que su memoria ha confundido dos episodios:

No obstante, no estoy muy seguro de las circunstancias que me indujeron a permanecer de pie en aquel pasillo. Ahora me parece que en otras ocasiones en que he intentado ordenar estos recuerdos, he situado este momento justo después de que Miss Kenton recibiese la noticia de la muerte de su tía... pero ahora, tras pensarlo mejor, creo que me confundí, ya que en realidad este recuerdo refleja lo sucedido otra noche, varios meses antes de la muerte de la tía de Miss Kenton...

Fue, de hecho, cierta noche en que él la humilló rechazando fríamente su tímido pero nada ambiguo ofrecimiento de amor: por eso era por lo que ella estaba llorando detrás de la puerta. Pero Stevens, con una actitud típica de él, asocia la ocasión no con el episodio privado, íntimo, sino con una de las «conferencias internacionales» más sonadas de Lord Darlington. Los temas de la mala fe política y la esterilidad emocional se entrelazan sutilmente en la triste historia de la vida malgastada de Stevens.

Es interesante comparar y contrastar la novela de Ishiguro con otra hazaña de virtuosismo en el uso del narrador indigno de confianza: *Pálido fuego* de Vladimir Nabokov. Esa novela adopta la forma poco habitual de un largo poema compuesto por un imaginario poeta norteamericano llamado John Shade, más el detallado comentario del mismo a cargo de un erudito europeo, un exiliado político, vecino de Shade, llamado Charles Kinbote. El poema es una obra autobiográfica centrada en el trágico suicidio de la hija del poeta. El mismo Shade, deducimos, acababa de ser asesinado cuando el manuscrito del poema llegó a manos de Kinbote. Pronto nos damos cuenta de que Kinbote está loco: se cree el rey exiliado de un país imaginario que recuerda la Rusia prerrevolucionaria. Se ha convencido a sí mismo de que Shade estaba escribiendo un poema sobre su historia (la de Kinbote) y de que fue liquidado por error por un asesino que le tenía que haber matado a él. El propósito de su comentario es dejar constancia de su propia y extravagante interpretación de los hechos. Uno de los placeres de su lectura consiste en discernir, basándose en el relato «fidedigno» contenido en el poema de Shade, hasta dónde llega el autoengaño de Kinbote. Comparado con *Lo que queda del día*, *Pálido fuego* es de una comicidad exuberante a expensas del narrador indigno de confianza. El efecto, sin embargo, no es totalmente negativo. La evocación que hace Kinbote de su amado reino, Zembla, es vívida, seductora, inolvidable. Nabokov ha traspasado a su personaje algo de su propia elocuencia y mucho de su propia y punzante nostalgia de su país natal. La novela de Ishiguro, por el contrario, acepta las limitaciones de un narrador totalmente desprovisto de elocuencia. Si hubiera sido digno de confianza, el efecto habría sido, claro está, de un inaguantable aburrimiento.

35.
LO EXÓTICO

Wilson se sentó en el balcón del Hotel Bedford; apoyó sus rodillas rosadas, al aire, contra la baranda de hierro. Era domingo, y la campana de la catedral llamaba a maitines. Del otro lado de Bond Street, frente a las ventanas del Colegio Secundario, estaban sentadas las jóvenes negras, con sus camisas de sarga azul oscuro, sumidas en la interminable tarea de rizar sus cabellos de alambre. Wilson se acarició el incipiente bigote, pensativo, mientras esperaba su ginebra con biter.

Sentado frente a Bond Street, miraba hacia el mar. Su palidez, y su falta de interés en las colegialas sentadas del otro lado de la calle, demostraban que no hacía mucho tiempo que había emergido del océano, y desembarcado. Parecía la aguja retrasada del barómetro, que sigue marcando tiempo Bueno cuando su compañera ha pasado a marcar Tormentoso. Por la calle pasaban los empleados negros, camino a la iglesia; sus mujeres, vestidas con brillantes atavíos vespertinos de color azul y cereza, no despertaban en Wilson la menor atención. Estaba solo en el balcón, excepto un hindú barbudo con turbante, que ya había tratado de adivinarle el porvenir; esta no era hora de blancos: todos estaban en la playa, a cinco millas del hotel; pero Wilson no tenía automóvil. Se sentía casi insoportablemente solitario. A ambos lados de la escuela, los techos de hojalata descendían hacia el mar; sobre su cabeza, cada vez que se posaba un buitre, el cinc crujía y repiqueteaba.

GRAHAM GREENE, *El revés de la trama* (1948).

Traducción de J. R. Wilcock.

El imperialismo y todo lo que conlleva desencadenaron una extraordinaria oleada de viajes, exploraciones y migraciones en el mundo entero, en la cual los escritores, o aquellos que iban a serlo andando el tiempo, fueron atrapados inevitablemente. Una de las consecuencias de ello fue que muchas novelas de los últimos ciento cincuenta años, especialmente las británicas, se desarrollan en escenarios exóticos. Cuando digo «exótico» quiero decir extranjero, pero no necesariamente sofisticado o atrayente. De hecho, Graham Greene se especializó en entornos extranjeros poco atractivos, o para usar su propio epíteto favorito, «sórdidos», para sus novelas. Se ha dicho que todas ellas se sitúan en un país mental llamado Greenelandia. Ciertamente, tienen un aire de familia, una similitud atmosférica (en sus cielos, por ejemplo, es más probable encontrar buitres

que palomas o incluso gorriones), pero ello no hace justicia a la especificidad de sus decorados.

Lo exótico en narrativa es la mediación entre «el extranjero» y un público que se supone que es «de casa». Joseph Conrad, cuya obra está inextricablemente unida a la época del imperialismo (era un emigrado polaco que se integró en la marina mercante británica y observó el funcionamiento del Imperio Británico, y de sus rivales, en muchos lugares remotos del planeta), lo entendió muy bien. Al comienzo del *Corazón de las tinieblas*, su clásico estudio de los tremendos efectos de la colonización belga del Congo africano, tanto sobre los habitantes indígenas como sobre los europeos que la llevaron a cabo, Conrad enmarca su historia mediante un narrador, Marlow, que la cuenta a un grupo de compañeros suyos en el bergantín amarrado en el estuario del río Támesis. «Y también este —dijo de pronto Marlow— debió ser uno de los lugares más siniestros de la tierra». Marlow continúa imaginando qué aspecto habrían presentado las orillas del Támesis vistas desde una trirreme romana dos milenios atrás:

Bancos de arena, marismas, bosques, salvajes. Sin los alimentos a los que acostumbraba un hombre civilizado, sin otra cosa para beber que el agua del Támesis... De cuando en cuando, un campamento militar perdido en los bosques, como una aguja en un pajar. Frío, niebla, bruma, tempestades, enfermedades, exilio, la muerte acechando siempre tras los matorrales, en el agua, en el aire.

(Traducción de Enrique Campbell.)

Es el anverso de la historia principal, en la que un inglés sale de una Europa ajetreada, moderna, «progresista» para afrontar los peligros y privaciones del África más oscura, y nos prepara para el cuestionamiento radical que efectúa la novela de los estereotipos de lo «salvaje» y lo «civilizado» en el relato de la travesía de Marlow Congo arriba.

Graham Greene expresó varias veces su gran admiración hacia Conrad y confesó que había tenido que dejar de leerlo por miedo a que su estilo le influyera excesivamente. Si el título *El revés de la trama*, novela basada en el servicio militar que Green hizo en el MI6 (servicio de inteligencia) en Sierra Leona, contiene una alusión, o un guiño de homenaje, al relato africano de Conrad, eso no lo sé; pero el inicio del libro de Greene, como el

de Conrad, es particularmente hábil en su manera de manipular, yuxtaponer y contrastar significantes de lo nacional y lo extranjero. Wilson, recién llegado de Inglaterra, es un personaje secundario usado específicamente para introducir al lector en el exótico escenario. (Una vez conseguido esto, el punto de vista de la narración se traslada al protagonista, Scobie, un oficial de policía que lleva mucho tiempo viviendo en el país.) Con gran astucia, Greene se abstiene de informarnos inmediatamente de dónde estamos (Freetown): nos obliga a deducirlo y nos dificulta la tarea sembrando algunas pistas que inducen a confusión. El Hotel Bedford, Bond Street, la campana de la catedral llamando a maitines, el Instituto de Enseñanza Media, todo ello suena a ciudad inglesa. En el primer párrafo sólo las referencias a las rodillas al aire de Wilson (lo que implica que lleva pantalón corto) y las jóvenes negras dan a entender que el lugar puede ser África tropical. El hecho de que tardemos en captarlo demuestra hasta qué punto el colonialismo tiende a imponer su propia cultura por encima de la indígena, en parte para dominarla ideológicamente y en parte para mitigar su propia nostalgia. Hay ironía y pathos también en la predisposición de los colonizados a colaborar en el proceso: las niñas africanas con sus camisas de sarga al estilo inglés intentando en vano rizarse el pelo, los oficinistas negros y sus mujeres asistiendo concienzudamente al servicio religioso anglicano. Tendemos a considerar *El revés de la trama* principalmente como una novela sobre las consecuencias morales de la fe religiosa, pero es casi igualmente importante lo que nos dice sobre el colonialismo.

Como dije más arriba (en la sección 14), la descripción en la ficción es necesariamente selectiva y se basa en gran parte en el recurso retórico llamado sinécdoque, que consiste en tomar la parte por el todo. Wilson es evocado a través de sus rodillas, su palidez y su bigote, las muchachas africanas por sus camisas de sarga y su pelo como alambre, el Hotel Bedford por su baranda de hierro forjado y su tejado de cinc, y así sucesivamente. Esos detalles de la escena constituyen una ínfima proporción de todos los que podrían haberse registrado. Hay una sola expresión abiertamente metafórica: el símil del barómetro, que de hecho resulta un poco forzado, con ese juego de palabras en torno a *fair* ('bueno',

si se trata del tiempo; pero también ‘rubio’ o ‘de piel clara’) para mantener la antítesis entre blanco y negro que recorre todo el pasaje. Pero algunos de los epítetos aplicados a los detalles literales de la escena generan connotaciones y referencias cruzadas que son casi metafóricas. *Bald* (literalmente ‘calvo’, aquí traducido por ‘al aire’), que suele aplicarse sólo a la cabeza, subraya la ausencia de vello en las rodillas de Wilson, y *young* (‘joven’, aquí traducido por ‘incipiente’), normalmente aplicado a la persona como un todo, se refiere en este caso al bigote, más bien ralo, en contraste con la abundancia del pelo de las muchachas africanas. Aquí hay tanto equivalencia como diferencia. La manera como Wilson apoya las rodillas contra la baranda simboliza el carácter reprimido de su mentalidad, propia del colegio privado en el que estudió y del funcionariado británico al que pertenece, y todavía intacto, como indica su falta de interés sexual (dos veces registrado) por las mujeres africanas. Los esfuerzos de las chicas para domeñar su pelo enmarañado son un símbolo todavía más evidente de lo natural subordinado a lo cultural. El uso del pelo como un significante étnico continúa en el párrafo siguiente con el hindú barbudo y con turbante.

Aunque la escena está descrita desde la posición espacial y temporal de Wilson, no está narrada desde su punto de vista subjetivo, hasta que llegamos a la frase: «Se sentía casi insoportablemente solitario». Antes de eso, Wilson es uno más de los objetos que componen la escena, descrita por un narrador omnisciente pero impersonal, que sabe cosas que Wilson no sabe, ve cosas que Wilson no percibe, y establece relaciones irónicas entre ellas, que Wilson, esperando su ginebra con biter, con la cabeza en otra parte (en su casa, sin duda), es incapaz de apreciar.

36.
CAPÍTULOS, ETC.

CAPÍTULO DOS

Crezco—Odiado por mis parientes—Enviado a la Escuela—Abandonado por mi abuelo—Maltratado por mi tutor—Madurado por la adversidad—Conspiro contra el pedante—Prohibido el acceso a mi abuelo—Perseguido por su Heredero—Le rompo los dientes a su tutor.

TOBIAS SMOLLETT, *The adventures of Roderick Random*
(Las aventuras de Roderick Random) (1748).

CAPÍTULO X

¿No creen ustedes que es una vergüenza dedicar dos capítulos enteros a lo que pasó mientras mi padre y mi tío Toby descendían un par de peldaños? Porque aún no estamos más que en el primer rellano, y todavía quedan quince escalones más hasta llegar abajo; y mucho me temo que, habida cuenta de que mi padre y mi tío Toby se muestran habladores, pueda haber tantos capítulos como escalones; —sea como fuere, señor, no lo puedo evitar más de lo que puedo a mi propio destino.—Un súbito impulso me atraviesa de parte a parte: —Baje usted el telón, Shandy.—Lo bajo.—Tacha la página con una raya, Tristram.—La tacho y—¡pasemos a un nuevo capítulo!

¡Qué diablos voy a tener ninguna otra regla por la que regirme en este asunto!—Y si la tuviera, —como todo lo hago sin seguir ninguna,—la arrugaría, la haría trizas y la arrojaría al fuego cuando hubiera terminado con ella.—¿Que si estoy acalorado? Lo estoy, y el motivo bien lo exige y además se lo merece.—¡Bonita historia! ¿Un hombre ha de seguir las reglas—o las reglas han de seguirle a él?

LAURENCE STERNE, *La vida y las opiniones*
del caballero Tristram Shandy (1759-67).
Traducción de Javier Marías.

CAPÍTULO VIII

*Arthur's Seat será mi lecho,
no tendré sábanas que planchar;
el pozo de Saint Anton me dará de beber,
desde que mi amor me ha abandonado.*

(ANTIGUA CANCIÓN)

SIR WALTER SCOTT, *El corazón de Midlothian* (1818).

Traducción de Fernando Toda.

CAPÍTULO PRIMERO

*Puesto que nada bueno puedo hacer por ser mujer,
Aspiro constantemente a algo que se le parezca.*

BEAUMONT & FLETCHER, *The maid's tragedy*

GEORGE ELIOT, *Middlemarch* (1871-72).

Traducción de José Luis López Muñoz.

... Tenía un derecho a la felicidad. Frank la tomaría en sus brazos, la estrecharía en sus brazos. Él la salvaría.

*

Estaba entre la hormigueante multitud de la estación de North Wall. Él la tomaba de la mano y ella sabía que le hablaba, que le decía una y otra vez algo del viaje.

JAMES JOYCE, «Eveline» (1914).

Traducción de Eduardo Chamorro.

Tendemos a dar por descontada la división de las novelas en capítulos, como si fuera algo tan natural e inevitable como la división del discurso en frases y párrafos. Pero naturalmente no lo es. Las novelas de Daniel Defoe, por ejemplo, que figuran entre los primeros ejemplos ingleses del género, son flujos de discurso continuos, ininterrumpidos. Como suele ser el caso con Defoe, es difícil saber si ello es un síntoma de su propia falta de sofisticación literaria, o una astuta imitación del discurso de los narradores ingenuos y no profesionales que vierten la historia de su vida sin más ni más sobre la página, sin un plan o una estructura preconcebidos. Sea como fuere, su lectura le deja a uno bastante exhausto y más bien confuso en cuanto a la historia que se le está contando (es difícil, por ejemplo, no perder la cuenta de los numerosos viajes, compañeros e hijos de Moll

Flanders, y también es difícil encontrar en el texto las referencias pertinentes).

Dividir un texto en unidades más pequeñas tiene varios efectos posibles. Da a la narración, y al lector, tiempo para recobrar el aliento, por así decirlo, en las pausas. Por esa razón, las interrupciones inherentes a los capítulos son útiles para marcar transiciones entre distintos tiempos o lugares en la acción. Ya he subrayado antes cómo Thackeray usa la última frase de un capítulo al modo de la réplica que en una obra de teatro precede a la caída del telón al terminar un acto, a fin de realzar el efecto de sorpresa y suspense (véase la sección 15). E. M. Forster hace algo muy parecido en el pasaje citado de *Howards End* (véase la sección 2). El empezar un nuevo capítulo puede tener también un efecto expresivo o retórico muy útil, especialmente si tiene un encabezamiento textual, en forma de título, cita o resumen del contenido. Los encabezamientos de los capítulos de Smollett, por ejemplo, son como *trailers* de películas, que seducen al lector prometiéndole una acción atractiva. En cierto sentido «se van de la lengua», porque nos adelantan el contenido del capítulo, pero no dan tantos detalles como para anular el interés que suscitan en nosotros. Esos encabezamientos contienen ciertamente todo el sabor de sus narraciones: son rápidos, nerviosos, violentos.

En términos generales podemos decir que cuanto más realista intenta ser un novelista, menos probable es que atraiga la atención del lector sobre ese aspecto de la organización textual de una novela. Inversamente, los novelistas muy conscientes de los artificios de la literatura tienden a exhibirlo. La simple mención de la palabra «capítulo» pone de manifiesto que la novela es el resultado de un proceso compositivo. Ya hemos visto cómo Laurence Sterne usa tales referencias para introducir la idea de un narratario, cuando Tristram reprocha a la señora lectora que estuviera «tan distraída durante la lectura del último capítulo» (véase la sección 17).

La cita de *Tristram Shandy* reproducida al comienzo del presente capítulo procede del volumen IV, en que el narrador describe una conversación entre su padre y su tío Toby que tuvo lugar el día en que él nació. En una novela más convencional, semejante diálogo no estaría roto

por divisiones en capítulos, pero —cosa típica de él— Sterne hace de la locuacidad de sus personajes una excusa para desafiar las «reglas» normales de la composición y empieza un nuevo capítulo simplemente porque le apetece. De hecho, resulta ser «mi capítulo sobre los capítulos, que prometí escribir antes de acostarme». Resume las ideas más generalizadas sobre el tema: «que los capítulos alivian la mente —que ayudan— o dejan su marca en la imaginación —y que en una obra tan dramática como esta son tan necesarios como el cambio de escenarios», sólo para descalificarlas, bautizándolas como «fríos prejuicios». Recomienda al lector que estudie a Longino. «Si no se vuelve usted ni un ápice más sensato por haberlo leído una vez —no se preocupe— vuélvalo a leer». Como gran parte de *Tristram Shandy*, el capítulo dedicado a los capítulos es una sofisticada tomadura de pelo, pero instructiva a pesar de todo.

Sir Walter Scott puso de moda el usar citas como epígrafes para los capítulos, una especie de ostensible intertextualidad. Normalmente esas citas procedían de antiguas baladas, de las que él era un apasionado coleccionista. Tienen varias funciones. Una de ellas es temática. Los versos de la «Antigua canción» que encabezan el capítulo VIII del *Corazón de Midlothian*, por ejemplo, se aplican a uno de los principales ingredientes del argumento: Effie Deans, hermana de la protagonista Jeannie Deans, es acusada de haber asesinado al hijo que tuvo fuera del matrimonio. La estrofa de la «Antigua canción» conecta su caso con la larga tradición narrativa de muchachas seducidas y abandonadas. La referencia a «Arthur's Seat» (una colina que domina Edimburgo) y el pozo de St. Anton liga este motivo a un escenario regional determinado, la evocación del cual era una de las principales preocupaciones de Scott y uno de sus principales atractivos para los lectores de su época. El efecto acumulativo de esas citas de antiguas canciones y baladas es establecer las credenciales del narrador autorial tanto como guía bien informado y digno de toda confianza de la historia, la cultura y la topografía de Escocia.

Fue una práctica muy imitada en el siglo XIX, por ejemplo por George Eliot. Los epígrafes usados por ésta, sin embargo, tienden a proceder de figuras literarias respetadas, aunque con frecuencia secundarias, como los

autores teatrales isabelinos Beaumont y Fletcher, de los que cita un par de versos antes de presentar a Dorothea Brooke, la protagonista de *Middlemarch*. La cita subraya la frustración del idealismo de Dorothea debido a su sexo. Refuerza también la impresión que George Eliot quería producir la impresión de ser una autora culta, leída, que podía igualarse intelectualmente con cualquier hombre.

Cuando George Eliot cita versos anónimos suelen ser de su propia cosecha. Kipling llevó esta práctica de inventar obras apócrifas de las que supuestamente proceden sus epígrafes hasta sus últimas consecuencias. El cuento «Mrs. Bathurst» que comenté más arriba (véase la sección 7) viene introducido por una larga cita de una «antigua obra de teatro», en realidad escrita por el mismo Kipling en un pastiche de prosa dramática del siglo XVII y que describe la muerte de un paje o bufón en alguna corte real no identificada. Aunque endiabladamente difícil de interpretar, contiene importantes pistas sobre el significado de la historia. «La que le condenó a muerte no sabía que lo estaba haciendo, de lo contrario habría muerto antes que hacer semejante cosa. Pues le amaba»: estas frases, por ejemplo, parecen descartar la teoría de que el segundo cadáver encontrado al lado del de Vickery era el de Mrs. Bathurst.

«Mrs. Bathurst» no tiene, por supuesto, ninguna división en capítulos. Los relatos cortos rara vez la tienen; aunque sí pueden tener pausas o interrupciones en el texto, marcadas por una línea en blanco. El cuento de James Joyce «Eveline», por ejemplo, consiste principalmente en una descripción de los pensamientos de la protagonista mientras está sentada junto a la ventana de su casa, justo antes de fugarse con su amante, un marinero. Hay entonces una pausa en el texto, marcada por un asterisco, y la siguiente sección empieza: «Estaba entre la hormigueante multitud de la estación de North Wall». La interrupción del texto desplaza la acción desde su casa a su clímax en el muelle sin relatar cómo llegó allí Eveline, cosa que sería irrelevante para la historia.

Hay muchas maneras diferentes de dividir un texto narrativo y de marcar las divisiones: «Libros» o «Partes», capítulos numerados, subsecciones numeradas o no. Se nota que algunos autores han pensado

mucho en este asunto y se han tomado muchas molestias para alcanzar cierta simetría en la forma. *Tom Jones* de Henry Fielding, por ejemplo, tiene ciento noventa y ocho capítulos, divididos en dieciocho libros, los primeros seis de los cuales se desarrollan en el campo, los seis siguientes en el camino y los seis finales en Londres.

Los métodos de publicación y circulación de la narrativa en una época dada han influido en ese aspecto de la novela. La mayoría de las novelas del siglo XIX, por ejemplo, se publicaban en tres volúmenes, sobre todo para adaptarse a las conveniencias de las bibliotecas de préstamo, que de ese modo podían prestar una sola novela a tres lectores a la vez, pero esa práctica pudo haber fomentado también el que los autores viesan sus novelas como una especie de obra teatral en tres actos (es posible, por ejemplo, dividir de ese modo la acción de *Emma* de Jane Austen).

Muchas novelas victorianas se publicaron originalmente por entregas o en partes, ya fuese en forma de volúmenes exentos encuadernados en rústica o en revistas, lo que también afectaba a la forma final de la novela. Los capítulos de las novelas que Dickens escribió para publicar en entregas semanales, como *Tiempos difíciles* o *Grandes esperanzas*, son mucho más cortos que los de otras novelas suyas, como *Dombey e Hijo* o *Casa desolada*, que se publicaron por entregas mensuales. La publicación en revistas solía tener que adaptarse a una extensión predeterminada, uniforme y muy precisa.

Diríase que el tema que estamos tratando tiene dos dimensiones: una es la distribución puramente espacial y la división del texto en unidades más pequeñas. Ello es con frecuencia un indicio de la estructura o arquitectura de la narración como un todo y tiene cierto efecto en el *tempo* de la lectura. En la medida en que manifiesta cierto grado de simetría, se corresponde con la división en estrofas en poesía. La otra dimensión es semántica: la adición de niveles de significado, de implicación o de sugerencia mediante los encabezamientos de capítulo, epígrafes y demás. Revisando mi propia práctica a este respecto, encuentro considerables variaciones según la

naturaleza de la novela en cuestión. Había olvidado, hasta que la hojeé con este propósito, que mi primera novela, *The picturegoers* (Los cinéfilos), carece de capítulos. Está dividida en tres partes numeradas, cada una de las cuales relata los acontecimientos de un determinado fin de semana. Dentro de cada parte hay secciones cuya separación está marcada sólo por una línea en blanco o, para mayor énfasis, con asteriscos. Supongo que lo que sugirió semejante forma fue la naturaleza del relato, que salta constantemente de una escena a otra y de un personaje a otro, situados en diferentes lugares al mismo tiempo. Los espacios entre las secciones funcionan de hecho como «cortes» cinematográficos.

La primera de mis novelas que tuvo capítulos numerados fue *The British Museum is falling down*, una novela cómica y conscientemente artificiosa, en gran medida paródica. Cada capítulo está encabezado por una cita divertida (o que pretende serlo) procedente de algún texto impreso sobre la Sala de Lectura de la Biblioteca Británica, imitando y burlándose a la vez de los procedimientos propios de la erudición literaria. *Intercambios* está dividida en partes numeradas tituladas «Volar», «Sentar la cabeza», «Mantener correspondencia», «Leer», «Cambiar» y «Terminar» y *How far can you go?* está dividida de un modo similar en capítulos, cada uno de los cuales empieza con la palabra «Cómo» (*How*): «Cómo era», «Cómo perdieron la virginidad», «Cómo perdieron el temor al infierno» y así sucesivamente. Los ecos verbales estaban destinados, diría yo, a introducir un elemento de «simetría» en el nivel semántico de los encabezamientos de capítulo y quizá a compensar el hecho de que los capítulos son de extensión muy dispar. La simetría, o eso creo, importa más a los escritores de narrativa de lo que los lectores perciben conscientemente.

37.
EL TELÉFONO

Fue al teléfono del vestíbulo:

—Cariño —dijo.

—¿Es usted el señor Last? Tengo aquí un recado de lady Brenda.

—Muy bien, pásemela.

—Ahora no puede ponerse, pero me ha pedido que le dé este recado: que lo siente mucho, pero no puede ir a reunirse con usted esta noche. Está muy cansada y se ha ido a casa a acostarse.

—Dígale que quiero hablar con ella.

—La verdad es que no puedo, se ha ido a la cama. Está muy cansada.

—¿Está muy cansada y se ha ido a la cama?

—Eso es.

—Bueno, pues, quiero hablar con ella.

—Buenas noches —dijo la voz.

—El muchacho está bebido —dijo Beaver, después de colgar.

—¡Huy, Dios mío! Qué mal me siento por él. Pero, ¿qué podía esperarse presentándose así de repente? Tiene que aprender a no hacer visitas por sorpresa.

—¿Se pone así a menudo?

—No, nunca lo había hecho.

Sonó el teléfono.

—¿Crees que será él otra vez? Más vale que responda yo.

—Quiero hablar con lady Brenda Last.

—Tony, cielo, soy yo, Brenda.

—Un maldito imbécil ha dicho que no podía hablar contigo.

—He dejado un recado en el sitio en que estaba cenando. ¿Lo estás pasando bien esta noche?

EVELYN WAUGH, *Un puñado de polvo* (1934).

Traducción de Carlos Manzano.

El teléfono es un rasgo tan familiar y ubicuo de la vida moderna que olvidamos fácilmente lo muy antinatural que habría parecido, en épocas anteriores, el hecho de hablar y escuchar sin poder ver o tocar. En una conversación normal, cuando los interlocutores están físicamente presentes el uno ante el otro, pueden añadir todo tipo de significados y matices a sus palabras mediante la expresión facial y el lenguaje del cuerpo, o incluso

comunicarse exclusivamente por tales medios no verbales (encogiéndose de hombros, apretando la mano del otro, frunciendo las cejas). Hasta el reciente invento del videófono (que se halla todavía en los albores de su desarrollo) tales medios de comunicación no han estado al alcance del usuario del teléfono. Por el mismo motivo, la «ceguera» de la comunicación telefónica se presta al engaño y genera fácilmente confusión, malentendidos y alienación entre los participantes. Es, pues, un instrumento de gran potencial narrativo.

Evelyn Waugh pertenecía a una generación de novelistas —Henry Green, Christopher Isherwood e Ivy Compton-Burnett son otros nombres que se le ocurren a uno— que estaban particularmente interesados por las posibilidades expresivas del diálogo en la ficción. Su obra tiende hacia el efecto que he llamado «permanecer en la superficie» (véase la sección 25): los personajes se revelan, o se traicionan o condenan a sí mismos por lo que dicen, mientras el narrador mantiene un seco distanciamiento, absteniéndose de hacer comentarios morales o análisis psicológicos. No es sorprendente pues que Evelyn Waugh fuera uno de los primeros novelistas ingleses en reconocer la importancia del teléfono en la vida social moderna y su potencial para crear efectos cómicos o dramáticos. Desempeña un gran papel en su segunda novela, *Cuerpos viles* (1930), un capítulo de la cual consiste enteramente en dos conversaciones telefónicas entre los protagonistas, presentadas sin comentario e incluso sin las coletillas «dijo», «respondió», etc., en el curso de las cuales se rompe su noviazgo y ella anuncia que se ha prometido a su mejor amigo. El lenguaje que usan es banal y está lleno de frases hechas —constantemente están diciendo «bueno» y «ya veo», cuando en realidad nada es bueno y si hay algo que no pueden hacer es verse— y el efecto es a la vez divertido y triste. Lo mismo puede decirse de este pasaje de *Un puñado de polvo*.

Brenda Last, aburrída de su marido Tony y de la vida en la espantosa mansión de éste, se hace amante de un hombre mundano, un pelagatos sin ningún interés llamado John Beaver. Para ocultar su relación finge tener que pasar con frecuencia varios días seguidos en Londres para seguir un curso de economía. Un día Tony llega por sorpresa a la ciudad y se encuentra con

que ella cena fuera. Para consolarse se pone a beber en su club en compañía de un amigo, Jock Grant-Menzies. Al cabo de un rato le llaman al teléfono para darle un recado de parte de Brenda.

El primer efecto de la ceguera del teléfono en el diálogo que se establece a continuación es cómico: el afectuoso saludo de Tony, «cariño», tropieza con una respuesta muy fríamente cortés por parte de una tercera persona no identificada. Tony no parece en condiciones de comprender que esa persona está transmitiendo un mensaje y sigue pidiendo, con obstinación de borracho, hablar con su esposa. Aquí hay tanto un elemento patético como otro cómico, puesto que ese hombre desesperadamente solo anhela realmente comunicarse con su mujer, cada vez más evasiva y ausente, y no se da cuenta de que ella está alejándose de él. El lector da por supuesto que la tercera persona está hablando desde el lugar en el que Brenda ha cenado; es lo que se deduce de «se ha ido a casa acostarse». Pero descubrimos que quien habla es en realidad Beaver, que está con Brenda, posiblemente incluso en su misma cama, aunque por supuesto Tony no lo sabe. «El muchacho está bebido —dijo Beaver después de colgar» es una frase perfecta, aunque parezca sencilla. La revelación de cómo están engañando a Tony es tanto más eficaz cuanto que, tras retrasarla todo lo posible, se nos da como quien no quiere la cosa. Las palabras pronunciadas, que pueden parecer afectuosamente coloquiales en otro contexto, aquí expresan sólo desprecio, indiferencia y una total ausencia de compasión. Brenda ciertamente se siente «mal por él», pero en su siguiente frase da la vuelta a la ética normal como un calcetín (un motivo recurrente en la novela), dando a entender que la culpa es suya: «¿qué podía esperarse presentándose así de repente?».

El teléfono vuelve a sonar y Tony vuelve a pedir que le pasen con Brenda. «Tony, cielo, soy yo, Brenda». Comedia y traición se mezclan hábilmente aquí: un nuevo malentendido por parte de Tony, una doble traición por parte de Brenda en el hipócritamente afectuoso «cielo». Resulta ilógico que Tony pida hablar con Brenda porque la está llamando a altas horas de la noche a un apartamento tan pequeño que ni él cabe (duerme en su club); de modo que si alguien descuelga el teléfono ha de ser ella por

fuerza. Pero está tan borracho que confunde esta conversación con la que acaba de tener con «un maldito imbécil» que supuestamente le llamaba desde donde Brenda estuvo antes. Por supuesto, ese «error» no es tal. Brenda se da cuenta en seguida y miente: «He dejado un recado en el sitio en que estaba cenando».

En cierto sentido todo diálogo en prosa de ficción es como un diálogo telefónico, porque (al contrario de lo que ocurre en el teatro) tiene que funcionar sin la presencia física de los interlocutores. De hecho, el diálogo está todavía más desnudo en la ficción, puesto que le son negados la entonación, el timbre, tan expresivos en la voz humana. Algunos novelistas intentan compensarlo utilizando frases descriptivas («No —susurró con voz grave»; «¡Sí! —gritó entusiasmada»), pero Waugh ha preferido dejar que el contexto sirva de comentario suficiente a las palabras de sus personajes, animándonos a los lectores a que creemos en nuestra mente sus voces y a que nosotros mismos juzguemos su vanidad, crueldad y pathos.

Mientras escribo esto acaba de salir un libro que puede ser razonablemente calificado como «la Novela Telefónica llevada a sus últimas consecuencias». Se trata de *Vox* (1992), del escritor norteamericano Nicholson Baker, autor de tres libros previos de un carácter altamente «minimalista». Según la exacta descripción de la contracubierta de la edición británica, *Vox* es «una novela sobre sexo telefónico». Consiste en una larga conversación telefónica, reproducida enteramente en forma de diálogo aparte de unas pocas coletillas («dijo», etc.), entre un hombre y una mujer cada uno en una costa de Estados Unidos, cuya única relación es la que tienen a través de una línea telefónica de «contactos» para adultos. Intercambian detallada y mutuamente excitante información sobre sus preferencias, fantasías y experiencias sexuales, y finalmente alcanzan orgasmos simultáneos mediante la masturbación. Sería difícil encontrar un ejemplo más eficaz para poner de relieve el carácter antinatural del teléfono como medio de comunicación que el utilizarlo como instrumento de excitación y alivio sexuales, pues impide lo que normalmente se considera

esencial para el acto sexual: el contacto físico y la penetración. Inversamente, podríamos decir que el sexo telefónico es el ejemplo más claro de la perversidad de la masturbación. No es de extrañar que *Vox* haya resultado ser una novela polémica que ha provocado reacciones opuestas. ¿Es una obra de pornografía para elites, o una devastadora acusación contra la esterilidad de las relaciones sexuales en la era del sida, o una celebración optimista de la capacidad de los seres humanos para alcanzar un inofensivo placer mediante la cooperación? Al escribir la novela en forma de diálogo, el autor ha dejado completamente en manos del lector la tarea de contestar a esta pregunta, aunque no, claro está, la responsabilidad por haberla planteado.

EL SURREALISMO

Traté de decir que sí con la cabeza y apartarme al mismo tiempo, pero me temblaban tanto las rodillas que en vez de dirigirme a la escalera me desplazaba como un cangrejo, acercándome cada vez más a la olla. Cuando me tuvo a su alcance me descargó de repente una cuchillada en la espalda y, con un alarido de dolor, salté directamente a la sopa hirviendo, donde, tras un instante de intensa agonía, me puse tan tiesa como mis compañeras de desgracia, la zanahoria y las dos cebollas.

Siguió un estrépito sordo, y me descubrí a mí misma fuera de la olla y removiendo la sopa, donde podía ver mi propia carne patas arriba, hirviendo alegremente como un trozo de ternera cualquiera. Añadí un pellizco de sal y unos granos de pimienta, y a continuación me serví un cazo en mi plato de granito. No estaba la sopa tan buena como una bullabesa, pero era un buen estofado, muy adecuado para el tiempo frío.

Desde un punto de vista especulativo, me pregunté cuál de las dos era yo. Sabedora de que tenía una placa de obsidiana pulida en algún lugar de la caverna, me puse a buscarla con la idea de utilizarla como espejo. Sí, allí estaba, colgada en su rincón habitual, cerca del nido del murciélago. Me miré en ella. Primero vi la cara de la abadesa de Santa Barbara de Tartarus, sonriéndome sardónicamente. Se desvaneció, y acto seguido vi las antenas y los ojos enormes de la Abeja Reina, que hizo un guiño y se transformó en mi propia cara, ligeramente menos ajada, probablemente debido a la oscura superficie de la obsidiana.

LEONORA CARRINGTON,

La corneta acústica (1976).

Traducción de Francisco Torres Oliver.

El surrealismo es más conocido y más fácil de definir en las artes visuales que en literatura: Dalí, Duchamp, Magritte y Ernst son nombres consagrados de la historia del arte moderno. Pero hubo una rama literaria del movimiento, que evolucionó en los años veinte y treinta a partir de anteriores experimentos modernistas y dadaístas. De hecho, el principal teórico del surrealismo fue un poeta, André Breton, que declaró que el surrealismo se basaba en «la creencia en la suprema calidad de ciertas formas de asociación hasta entonces desdeñadas: en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento».

Leonora Carrington es un raro ejemplo de surrealista igualmente entregada a las artes visuales y verbales. Una reciente retrospectiva de su pintura en la Serpentine Gallery de Londres suscitó un gran interés y sus novelas y cuentos, que en general pasaron desapercibidos al publicarse en distintas lenguas y con largos intervalos a lo largo de varias décadas, están empezando a atraer la atención de la crítica, especialmente de la crítica feminista. Nacida en Inglaterra, Carrington formó parte de la edad heroica del surrealismo en el París de entreguerras, donde vivió con Max Ernst durante varios años, antes de emigrar a México y a Estados Unidos. Ahora se considera que su obra ha sido pionera de gran parte de la experimentación posmoderna, especialmente debida a mujeres artistas y escritoras tales como Angela Carter y Jeannette Winterson, que usan los efectos surrealistas para subvertir los sobrentendidos patriarcales de nuestra cultura.

El surrealismo no es exactamente lo mismo que el realismo mágico que comenté antes (sección 24), aunque hay evidentes afinidades entre ambos. En el realismo mágico siempre hay una relación clara entre lo real y lo fantástico: el acontecimiento imposible es una especie de metáfora de las extremas paradojas de la historia moderna. En el surrealismo, las metáforas se convierten en realidad, borrando el mundo de la razón y del sentido común. La analogía favorita de los surrealistas para describir su arte, y con frecuencia la fuente del mismo, es el sueño, en el cual, como demostró Freud, el inconsciente revela sus deseos y temores secretos en vívidas imágenes y sorprendentes secuencias narrativas no limitadas por la lógica de nuestras vidas diurnas. Puede decirse que la primera gran novela surrealista en lengua inglesa fue *Alicia en el País de las Maravillas*, la historia de un sueño. Su influencia es perceptible en este pasaje de *La corneta acústica* de Carrington: en la mezcla de lo cruel y lo grotesco con lo doméstico y lo gracioso, en la manera de narrar sucesos fantásticos como si nada, y en las visiones de caras reflejándose sobre la obsidiana, que recuerdan al gato de Cheshire.

La narradora es una inglesa de noventa años llamada Marion Leatherby, que aparentemente vive en México con su hijo Galahad y la esposa de éste,

Muriel. Marion es sorda como una tapia, pero un día su amiga Carmella le regala una corneta acústica de extraordinaria sensibilidad, con cuya ayuda oye cómo su hijo y su nuera planean enviarla a un asilo para ancianos. Esa primera parte de la novela está escrita con mucha gracia, con un estilo caprichoso y excéntrico que es posible «naturalizar» considerando que se trata de los pensamientos privados de una señora mayor inteligente pero sumergida en cierta confusión:

El tiempo pasa, como todos sabemos. Lo que ya no sabemos es si vuelve de la misma manera. Un amigo mío al que no he mencionado hasta ahora porque no está aquí me dijo que un universo rosa y un universo azul entrecruzan sus partículas como dos enjambres de abejas y que cuando un par de abejas de diferentes colores se pican, ocurre un milagro. Todo esto tiene que ver con el tiempo; aunque no estoy segura de poderlo explicar de manera coherente.

Pero en cuanto Marion ha cruzado el umbral del asilo, los acontecimientos se vuelven cada vez más fantásticos. En su habitación, por ejemplo:

Los únicos muebles reales eran un sillón de mimbre y una mesa pequeña. Lo demás era pintado. Quiero decir que el resto de los muebles los habían pintado en la pared. Estaban tan bien hechos que al principio me engañaron. Intenté abrir un armario pintado; una estantería repleta de libros con sus títulos. Había una ventana abierta cuya cortina rizaba la brisa, o más bien la habría rizado si hubiese sido una cortina de verdad. Todos estos muebles unidimensionales producían un efecto deprimente, como chocar de narices contra una puerta de cristal.

Dirige la institución una autoritaria cristiana fanática contra la cual la narradora y sus amigas terminan por rebelarse, inspirándose en el retrato de una monja que guiña el ojo misteriosamente en la pared del comedor. La monja resulta ser una abadesa del siglo XVIII que fue canonizada, pero que en realidad adoraba a la Madre primigenia o diosa de la fertilidad asociada al culto de Afrodita, la cual se aparece a la narradora en forma de abeja reina. La historia se va convirtiendo en una revisión neopagana y feminista de la leyenda del Grial, facilitada por sucesos naturales apocalípticos, una nueva Edad Glaciar y un terremoto. Una torre se resquebraja y revela una escalera por la que la narradora desciende hasta llegar al mundo subterráneo, en el que se encuentra a su propio doble removiendo el contenido de un caldero y tiene la experiencia descrita en el extracto citado.

La escisión del sujeto en observadora y observada, en guiso y cocinera, es un típico efecto onírico, como lo es la yuxtaposición del detalle casero «añadí una pizca de sal y unos granos de pimienta» con la violenta y grotesca imagen de canibalismo. Semejantes toques de humor son característicos del mejor arte surrealista, sin los cuales éste puede convertirse en una sarta de portentos vacíos de significado, autocomplaciente y fatigosa para el lector. Por suerte Leonora Carrington es tan ingeniosa como imaginativa.

39.
LA IRONÍA

Su cara, que él contemplaba desde tan cerca que podía ver la pelusa en esas mejillas como frutas, era asombrosamente bella; los ojos oscuros eran exquisitamente brumosos; y podía sentir la secreta lealtad de su alma ascendiendo hacia él. Ella era un poquitín más alta que su amante; pero en cierto modo colgaba de él, con el cuerpo curvado hacia atrás y el pecho apretado contra el suyo, de modo que cuando la miraba a los ojos, en vez de mirar hacia arriba él miraba hacia abajo. Lo prefería así; aunque era perfectamente proporcionado, su estatura era para él un tema delicado. Se le levantaba el ánimo a medida que se despertaban los sentidos. Se disipaban sus temores; empezó a estar muy satisfecho de sí mismo. Era el heredero de doce mil libras y había ganado esa criatura fuera de lo común. Ella era su presa; la agarraba con fuerza, examinando de cerca, con su permiso, su cutis, y con su permiso aplastando las leves sedas que la cubrían. Algo que había en él la había obligado a deponer la modestia en el altar del deseo de su amante. Y el sol brillaba con fuerza. De modo que la besó aún con más ardor y con un levísimo toque de la condescendencia propia de un vencedor; y la ardiente reacción de ella resucitó en todo su esplendor la confianza en sí mismo que él había perdido últimamente.

—No tengo a nadie más que a ti ahora —murmuró ella en una voz que parecía derretirse.

En su ignorancia, creyó que la expresión de ese sentimiento le agradaría. No se daba cuenta de que a un hombre eso suele enfriarle, porque le demuestra que la mujer está pensando en las responsabilidades de él y no en sus privilegios. Ciertamente calmó a Gerald, aunque sin instilarle el sentido de sus responsabilidades. Sonrió vagamente. Para Sophia esa sonrisa era un milagro continuamente renovado; mezclaba una audaz alegría con un esbozo de llamamiento triste de una manera tal que nunca dejaba de hechizarla. Una muchacha menos inocente que Sophia podría haber adivinado a partir de esa sonrisa semifemenina que podía hacer cualquier cosa con Gerald excepto confiar en él. Pero Sophia tenía mucho que aprender.

ARNOLD BENNETT, *The old wives' tale*

(El cuento de las comadres) (1908).

En retórica, la ironía consiste en decir lo contrario de lo que uno quiere decir, o en sugerir una interpretación diferente del sentido superficial de las propias palabras. Al contrario que otros tropos —metáfora, símil, metonimia, sinécdoque, etc.— la ironía no se distingue de la afirmación literal por ninguna peculiaridad de la forma verbal. Una afirmación irónica se reconoce como tal en el acto de interpretación. Cuando, por ejemplo, el

narrador autorial de *Orgullo y prejuicio* dice: «Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero en posesión de una fortuna necesita una mujer», el lector, alertado por la falsa lógica de la proposición sobre los solteros ricos, interpreta la generalización «universal» como un comentario irónico sobre un determinado grupo social cuya idea fija es concertar bodas. La misma regla se aplica a la acción en narrativa. Cuando el lector cae en la cuenta de la disparidad existente entre la realidad de una situación y su comprensión por parte de los personajes, se genera un efecto llamado «ironía dramática». Se ha dicho que todas las novelas tratan esencialmente del paso de la inocencia a la experiencia, del descubrimiento de la realidad subyacente bajo las apariencias. No es de extrañar, pues, que la ironía estilística y dramática sean constantes en ese género literario. La mayor parte de los pasajes que he analizado en este libro podrían haberse colocado bajo el encabezamiento «Ironía».

Arnold Bennett usa dos métodos diferentes en este pasaje de *The old wives' tale* para situar la conducta de sus personajes en una perspectiva irónica. Sophia, la hermosa, apasionada pero inmadura hija de un pañero de Potteries, está lo bastante deslumbrada por Gerald Scales, un apuesto viajante de comercio que ha heredado una pequeña fortuna, como para fugarse con él. La escena íntima aquí descrita es la primera que disfrutan en la privacidad de su alojamiento londinense. Lo que debería ser un momento de arrebatos eróticos y unidad emocional se revela como la unión física de dos personas cuyos pensamientos siguen caminos totalmente divergentes.

Gerald de hecho tiene la intención de seducir a Sophia, aunque llegado el momento le falta la audacia para realizar su plan. Incluso durante esta escena se muestra al principio nervioso y torpe, «al percibir que el ardor de ella estaba sobrepasando al suyo propio». Pero a medida que prosigue el contacto íntimo, va adquiriendo aplomo y autoridad. Hay probablemente un juego de palabras sexual en la frase «se le levantaba el ánimo a medida que se le despertaban los sentidos», puesto que Bennett a menudo aludía de ese modo a las cosas que no se atrevía a describir explícitamente. La excitación sexual de Gerald no tiene nada que ver con el amor, sin embargo, ni siquiera con la lujuria. Es una parte de su vanidad y autoestima. «Algo que

había en él la había obligado a deponer la modestia en el altar del deseo de su amante». Lo mismo que la frase anterior, «la secreta lealtad de su alma ascendiendo hacia él», esa florida metáfora se burla del complaciente pensamiento que expresa. El uso de la palabra «altar» comporta una carga irónica suplementaria ya que en ese momento Gerald no tiene la menor intención de llevar al altar a Sophia.

Hasta ese instante, Bennett se mantiene en el punto de vista de Gerald, y usa el tipo de lenguaje apropiado a esa perspectiva, lo que implica un juicio irónico sobre ese personaje. La descripción de su timidez, vanidad y complacencia —tan distintas de lo que debería estar sintiendo en esa situación— y la retórica hinchada, ligeramente absurda, con la que se representa sus emociones a sí mismo, bastan para condenarle a ojos del lector. En el segundo párrafo, sin embargo, Bennett usa la convención del autor omnisciente intrusivo para trasladarse al punto de vista de Sophia y comentar explícitamente sus errores de cálculo, añadiendo más capas de ironía a la situación.

Los pensamientos de Sophia son más honrosos que los de Gerald, pero sus palabras, «No tengo a nadie más que a ti ahora», son en parte calculadas para que él la quiera más. Sin embargo, eso no revela más que su ingenuidad. Cuando la «ardiente» Sophia expresa ese sentimiento en una voz «que parecía derretirse», a Gerald le «enfría» el recordatorio de sus responsabilidades. Responde con una sonrisa vaga, que la enamorada Sophia encuentra encantadora, pero que, según nos asegura el narrador, indica que no es digno de confianza y deja predecir la desilusión futura. La voz autorial, seca, precisa, educada, se hace oír por encima de la «voz interior» de Sophia para exponer la falibilidad de su juicio.

El lector, dueño de informaciones privilegiadas que los participantes en la escena no tienen, mira por encima del hombro del autor a Sophia con piedad y a Gerald con desprecio. En uno de los *Cuadernos de notas* de Bennett leemos, con cierta sorpresa: «Característica esencial del novelista realmente grande: una compasión universal, como la de Cristo»; su tratamiento de Gerald se queda bastante por debajo de un listón tan alto. Ese tipo de ironía nos deja poco trabajo para la deducción o la

interpretación; por el contrario, somos los receptores pasivos de la mundana sabiduría del autor. Si el efecto no parece tan excesivo como podría fácilmente parecer, es porque la agudeza de la observación psicológica de Bennett suscita nuestro respeto, y porque permite a personajes como Sophia «aprender» de sus errores y sobrevivir a ellos.

LA MOTIVACIÓN

Pero al decimoprimer día, sin embargo, Lydgate se disponía a abandonar Stone Court cuando la señora Vincy le pidió que le hiciera saber a su marido que la salud del señor Featherstone había sufrido un marcado cambio y que deseaba fuera allí ese mismo día. Lydgate podía haber ido al almacén, o podía haber escrito un mensaje en la hoja de su cuaderno de bolsillo y dejarla en la puerta. Sin embargo, estos sencillos métodos no parecieron ocurrírsele, de lo cual podemos deducir que no tenía grandes inconvenientes en pasarse por casa del señor Vincy a una hora en la que éste no estaba en casa, y dejar el recado con la señorita Vincy. Un hombre puede, por diversos motivos, negarse a dispensar su compañía, pero tal vez ni siquiera un sabio se sentiría complacido ante el hecho de que nadie le echara de menos. Sería una forma elegante y fácil de enlazar los hábitos nuevos con los antiguos, de cruzar con Rosamond alguna juguetona palabra respecto de su resistencia a la disipación y su firme decisión de abstenerse incluso de los dulces sonidos. Debe admitirse, asimismo, que especulaciones momentáneas respecto de las posibles causas de las insinuaciones de la señora Bulstrode habían conseguido entretrejerse, como pequeños y aferrados pelillos, en la trama más sustancial de su pensamiento.

GEORGE ELIOT, *Middlemarch* (1871-72).

Traducción de María Engracia Pujals.

¿Qué tipo de conocimiento esperamos extraer de la lectura de novelas, que nos cuentan historias que sabemos que no son «verdad»? Una respuesta tradicional a esa pregunta es: un conocimiento de la mente o del corazón humanos. El novelista tiene un acceso íntimo a los pensamientos secretos de sus personajes que le es negado al historiador, al biógrafo o incluso al psicoanalista. La novela, en consecuencia, nos puede ofrecer modelos más o menos convincentes de cómo y por qué la gente actúa como lo hace. La posmodernidad y el posestructuralismo han deconstruido pero no derribado las ideas cristianas o humanistas del yo en las que se basa ese proyecto: el individuo único, autónomo, responsable de sus propios actos. Seguimos valorando las novelas, especialmente las que pertenecen a la tradición realista clásica, por la luz que arrojan sobre la motivación humana.

La motivación en una novela como *Middlemarch* es un código de causalidad. Su objetivo es convencernos de que los personajes actúan como actúan no simplemente porque conviene al desarrollo del argumento (aunque suele convenirle, claro está: la mitad del de *Middlemarch* se derrumbaría si Lydgate no visitara a Rosamond Vincy en el capítulo 31), sino porque una combinación de factores, algunos internos, algunos externos, plausiblemente les empujan a hacerlo. La motivación en la novela realista tiende a estar, en lenguaje freudiano, «sobredeterminada», es decir, cualquier acción dada es el producto de varios impulsos o conflictos derivados de más de un nivel de la personalidad; mientras que en el cuento popular, la épica o las novelas de caballerías una única causa basta para explicar la conducta: el héroe es siempre valiente porque es el héroe, la bruja es siempre malvada porque es una bruja, etc., etc. Lydgate tiene varias razones para visitar a Rosamond Vincy, algunas pragmáticas, otras gratificantes para su ego, otras con las que se engaña a sí mismo, otras subconscientes.

El contexto de este pasaje es el siguiente: Lydgate es un joven médico, dotado de talento y ambición, con un prometedor futuro profesional, cuando llega a la ciudad provincial de Middlemarch a mediados de la década de 1830. Allí conoce a Rosamond Vincy, la atractiva pero más bien superficial hija de un próspero comerciante, y disfruta de su compañía. Para Rosamond, Lydgate es probablemente el mejor partido que va a conocer en toda su vida y pronto se convence de que está enamorada de él. Su tía, Mrs. Bulstrode, advierte a Lydgate que sus atenciones hacia Rosamond pueden ser interpretadas como cortejo. Lydgate, que no desea que las responsabilidades propias del matrimonio dificulten su carrera profesional, deja inmediatamente de visitar a los Vincy. Pero, tras diez días sin aparecer por la casa de éstos, se presenta en ella para dar un recado.

George Eliot no expone los móviles secretos de sus personajes con el irónico desapego de Arnold Bennett en el pasaje que comenté en la sección anterior, sino que lo hace de un modo más especulativo y comprensivo. Por lo menos, se muestra comprensiva con Lydgate. Se ha subrayado muchas veces que es menos tolerante con las mujeres hermosas y egocéntricas

como Rosamond. En el párrafo que precede al que he citado, la ansiedad que la ausencia de Lydgate durante diez días provoca en Rosamond es despachada con cierto desdén de la forma que sigue:

Cualquiera que considere diez días un tiempo demasiado breve, no para adelgazar o perder la razón u otros efectos medibles de la pasión, sino para el circuito espiritual de alarmantes conjeturas y desilusión, ignora lo que puede pasar por la mente de una joven durante sus momentos de elegante ocio.

«Elegante ocio» tiene un tono de ácida descalificación que tiende a devaluar la tensión emocional de Rosamond. El análisis de las motivaciones de Lydgate es de un estilo menos expeditivo y más comprensivo.

En vez de declarar sin más que Lydgate descartó otros medios posibles para entregar su mensaje porque quería ver a Rosamond, la voz autorial observa que «estos sencillos métodos no parecieron ocurrírsele, de lo cual podemos deducir que no tenía grandes inconvenientes en pasarse por casa del señor Vincy a una hora en la que éste no estaba en casa, y dejar el recado con la señorita Vincy». Con esta perífrasis, George Eliot imita tanto la manera en que, en la vida real, deducimos las motivaciones a partir del comportamiento, como el modo en que ocultamos nuestros verdaderos móviles, incluso a nosotros mismos. Hay aquí ironía, pero es humorística y piadosa. «Ni siquiera un sabio se sentiría complacido ante el hecho de que nadie le echara de menos» disculpa la vanidad de Lydgate, considerándola un defecto universal. El discurso se desliza entonces hacia el estilo indirecto libre para mostrar cómo Lydgate ensaya mentalmente su conversación con Rosamond: de una manera «elegante», «fácil», «juguetona» le dará a entender su ausencia de intenciones serias en su relación con ella. La última frase del párrafo es autorial y sondea el nivel más profundo de las motivaciones de Lydgate para visitar a Rosamond: le fascina y le halaga la idea de que ella puede haberse enamorado de él, aunque apenas lo reconoce ante sí mismo. La imagen de la red que George Eliot usa para expresar esa idea era una de sus imágenes favoritas, quizá porque sugería la complejidad del entramado de experiencias humanas.

La vanidad y la curiosidad de Lydgate son su perdición. Lo que ocurre es que Rosamond, normalmente tan equilibrada y tan capaz de controlarse, reacciona ante la reaparición súbita, inesperada de Lydgate con una emoción a duras penas contenida, y el encuentro de ambos toma un cariz muy distinto del que él había planeado. Desprevenidos, ambos se encuentran sin querer actuando con una naturalidad, una espontaneidad, que en la sociedad de esa época comportaba terribles consecuencias. Rosamond, en su turbación, deja caer una cadeneta de ganchillo que sostenía entre las manos. Lydgate se agacha para recogerla, y al enderezarse se da cuenta de que de los ojos de ella brotan las lágrimas. «Ese momento de espontaneidad fue el toque sutil de cristalización que convirtió el flirteo en amor», dice la voz narradora. En unos pocos minutos Lydgate está abrazando a Rosamond y se ha convertido en «un hombre comprometido, cuya alma ya no le pertenecía a él sino a la mujer a quien se había atado». «No supo dónde fue a parar la cadeneta». Simbólicamente, la tiene en torno al cuello: su futuro profesional está hipotecado por un matrimonio burgués que le dará poca felicidad y le impedirá realizarse. Es una de las «escenas de amor» más logradas de la literatura inglesa; y su éxito viene dado en parte porque las motivaciones de Lydgate para sucumbir al poderoso atractivo sexual de Rosamond han sido expuestas de modo tan sutil y convincente con antelación.

41.

LA DURACIÓN

Hubert regaló a Charles e Irene un precioso bebé por Navidad. Era niño y se llamaba Paul. Charles e Irene, que durante muchos años no habían tenido hijos, se pusieron muy contentos. Permanecían junto a la cunita y contemplaban a Paul. No se cansaban de hacerlo. Era un niño hermoso, cabello oscuro, ojos oscuros. ¿Dónde lo conseguiste, Hubert?, preguntaron Charles e Irene. En el banco, contestó Hubert. La respuesta era un enigma; Charles e Irene intentaron descifrarlo. Bebieron todos vino caliente con azúcar y especias. Paul los observaba desde la cuna. Hubert se sentía feliz por haber podido complacer a Charles e Irene. Bebieron más vino.

Nació Eric.

Hubert e Irene tuvieron un affair clandestino. Consideraron importante que Charles lo ignorara. A tal fin, compraron una cama que instalaron en otra casa, bastante alejada de la casa en la que vivían Charles, Irene y Paul. La cama nueva era pequeña, pero bastante confortable. Paul observaba pensativo a Hubert e Irene. El affair duró doce años y se consideró muy venturoso.

Hilda.

Desde su ventana, Charles observaba cómo crecía Hilda. Era sólo un bebé; luego cuatro años, pasaron en seguida doce años y ya tenía la edad de Paul, dieciséis años. ¡Qué linda muchacha!, pensaba Charles. Paul estaba de acuerdo con Charles; había mordisqueado ya la puntita de los bellos pechos de Hilda.

DONALD BARTHELME, «¿En el banco?»,

Vuelve, Dr. Caligari (1964).

Traducción de José Manuel Álvarez y Ángela Pérez.

En la sección 16 hablé de la cronología y su posible reordenación en la ficción. Otro aspecto del tiempo en el relato es la duración, que se mide comparando el tiempo que habrían requerido los acontecimientos en la realidad con el tiempo necesario para leerlos. Ese factor afecta al *tempo* narrativo, la sensación de que una novela se mueve deprisa o despacio. La novela de aventuras se mueve rápidamente de una crisis a otra, aunque la descripción de las situaciones críticas puede prolongarse artificialmente para aumentar el suspense. La novela que usa el «flujo de conciencia» se detiene en cada uno de los momentos, por banales que sean. Una novela como *Middlemarch* parece aproximarse al ritmo de la vida en sí misma,

dado que gran parte de ella consiste en escenas extensas en las que los personajes hablan e interactúan como lo habrían hecho en tiempo real; y para los primeros lectores de esa novela, que la compraron por entregas bimensuales durante todo un año, la correspondencia temporal entre vida y arte habría parecido aún más ajustada. Uno de los rasgos desconcertantes del cuento de Donald Barthelme es que se desliza rápidamente sobre la superficie de relaciones emocionales y sexuales que estamos acostumbrados a ver tratadas pausada y detalladamente en la ficción.

Barthelme, que murió en 1989, fue una de las figuras clave en la narrativa posmoderna norteamericana; sus relatos cortos ponían continuamente a prueba los límites de la ficción. No es, claro está, solamente la duración lo que el autor maneja aquí de forma más bien heterodoxa, en el inicio de este cuento: la causalidad, la continuidad, la cohesión, la coherencia en el punto de vista —todos los atributos que entretejen los ingredientes de la narrativa realista formando un discurso fluido y fácilmente asimilable— son también descartados o distorsionados. La motivación del tipo ejemplificado en el pasaje de *Middlemarch*, que analizábamos en la sección precedente, brilla aquí por su ausencia. Barthelme da a entender que la gente no actúa por motivos racionales, sino por capricho, azar e impulsos inconscientes: que la vida es, en una palabra, «absurda». En este relato registra comportamientos extraños o alarmantes en un estilo neutro, *faux-naïf*, que nos recuerda los libros de lectura de la escuela primaria y las redacciones infantiles (un efecto producido por las sencillas frases declarativas, por la ausencia de oraciones subordinadas, por la repetición de palabras en poco espacio y por la omisión de comillas). Los personajes están apenas más definidos que el «Pepito y Juanita y su papá y su mamá» de los libros para niños y a veces parecen igualmente tontos.

El primer párrafo es técnicamente una «escena», pero la manera de relatarla es particularmente lacónica. La idea de recibir un bebé como regalo de Navidad no parece a sus destinatarios nada del otro mundo y la afirmación de Hubert de que lo consiguió «en el banco» no les parece más que «desconcertante». Beben tranquilamente vino caliente con azúcar y especias sin hacer más preguntas.

En el siguiente párrafo, de sólo dos palabras, sólo se nos dice que «nació Eric»; no sabemos quiénes son sus padres o cuál es su relación temporal con la llegada de Paul.

El tercer párrafo describe una relación amorosa entre Hubert e Irene. Hay abundante información sobre la cama usada por la pareja —más, por cierto, de la que necesitamos— pero muy poca sobre sus emociones, el placer sexual, el modo de engañar a Charles y restantes detalles que esperamos saber sobre una relación adúltera. No sabemos si la llegada de Paul, regalado por Hubert, precedió o siguió a su adulterio con Irene. Deducimos que ésta se llevaba al niño a sus citas amorosas, porque «Paul observaba pensativo a Hubert e Irene». Luego se nos comunica que «el *affair* duró doce años y se consideró muy venturoso», opinión que suele aplicarse a un matrimonio, no a un adulterio. La secuencia de una frase que describe un momento particular en el tiempo, seguida inmediatamente por otra que resume la experiencia de doce años, es altamente desconcertante.

Otro personaje, Hilda, aparece en un párrafo de una sola palabra. Del párrafo siguiente deducimos que es una niña que vive al lado de la casa de Charles e Irene. Su crecimiento, de la primera infancia hasta la adolescencia, se resume en una sola frase de asombrosa obviedad. Si los adultos actúan como niños, la aparente precocidad de los niños resulta inquietante: mientras Charles piensa algo tan banal como que era una «linda muchacha», Paul ha «mordisqueado ya la puntita de los bellos pechos de Hilda». En poco más de veinte líneas hemos cubierto suficientes acontecimientos como para llenar lo que en manos de otro escritor sería una novela entera. Este tipo de escritura depende para ser realmente efectivo de la familiaridad del lector con un discurso narrativo más convencional y realista. Las desviaciones sólo pueden percibirse como tales en contraste con una norma.

LOS SOBRENTENDIDOS

—¿No crees que deberías apartarte de la ventana, cariño?

—¿Por qué?

—No llevas nada encima.

—Tanto mejor para...

Por respeto a su pudor cerré la ventana con un ruido seco que ahogó el final de mi frase.

Me miraba sonriendo. Me le acerqué y me quedé de pie frente a ella. Estaba muy atractiva, apoyada en un codo, con la oscura cabellera cayéndole sobre el suave hombro desnudo. Desde arriba le miré la parte superior de la cabeza.

De pronto sopló.

—Magnífico Alberto —dijo.

Mi nombre, por cierto, no es Alberto. Es Joe. Joe Lunn.

Myrtle alzó la vista y me echó una mirada furtivamente interrogativa.

Supongo que le contesté con una ancha sonrisa.

Al cabo de poco hizo una pausa.

—¡Qué suerte tienen los hombres! —dijo, en un tono profundamente reflexivo. *No dije nada: pensé que no era el momento de hacer observaciones filosóficas. Miré fijamente hacia la pared que tenía enfrente.*

Finalmente se detuvo.

—¿Qué hay?

Bajé la vista justo a tiempo para sorprenderla dejándose caer con una expresión sobresaltada en la cara.

—Ahora —dije— tendrás que esperar el té otra vez.

—Ah... —Myrtle exhaló un profundo y complaciente suspiro. *Tenía los ojos cerrados.*

A su debido tiempo tomamos el té.

WILLIAM COOPER, *Scenes from provincial life*

(Escenas de la vida de provincias) (1950).

Una descripción realmente exhaustiva de cualquier acontecimiento es imposible; de lo que se sigue que todas las novelas contienen espacios en blanco, silencios, que el lector debe llenar a fin de «producir el texto» (como dicen los críticos posestructuralistas). Pero en algunos casos esos blancos y silencios son el resultado de evasiones o supresiones inconscientes por parte del escritor (no por ello son menos interesantes),

mientras que en otros son una estrategia artística consciente, para dar a entender lo que se quiere decir en lugar de decirlo con todas las letras.

El sobrentendido es una técnica particularmente útil en el tratamiento de la sexualidad. Una de las preocupaciones centrales de la novela siempre ha sido la atracción erótica y el deseo, pero hasta hace muy poco la descripción explícita de actos sexuales estaba prohibida en la ficción. La insinuación era una de las soluciones.

—Perdona, querido, ¿te puedo hacer una pregunta? —dijo mi madre—. ¿No te has olvidado de dar cuerda al reloj?

—¡Dios santo! —gritó mi padre...— ¿Alguna vez desde la creación del mundo ha interrumpido una mujer a un hombre con una pregunta tan estúpida?

Perdone, caballero, ¿le puedo hacer una pregunta? ¿Qué estaba diciendo su padre?...

Nada.

De este diálogo entre Tristram Shandy y su imaginario lector podemos deducir que su padre estaba haciendo algo, a saber, concibiendo a Tristram.

En la época victoriana, notoriamente puritana, el sexo se trataba con mucha mayor reticencia. Las novelas eran para leerlas en familia y no podían contener nada que pudiese —para decirlo con las palabras del Mr. Podsnap de Dickens— «teñir de sonrojo una joven mejilla». La escena que pudimos presenciar hace poco en una adaptación televisiva producida por la BBC de *Adam Bede* de George Eliot, en la que Arthur Donnithorne abraza en un sofá a la semidesnuda Hetty Sorrel, no tiene equivalente en la novela, cuyos más inocentes lectores podrían muy bien haber supuesto que Hetty se quedó embarazada por un beso. El hecho de que el matrimonio entre Dorothea y Casaubon en *Middlemarch* no se haya consumado se da a entender al lector perspicaz mediante las más sutiles indirectas, muchas de ellas metafóricas. En fecha tan tardía como 1908, en *The old wives' tale*, Arnold Bennett pasa de puntillas por encima de la noche de bodas de Sophia, pero da a entender que fue una experiencia desagradable y decepcionante presentándola en forma desplazada: el degradante espectáculo de una ejecución pública en la guillotina, todo sangre y simbolismo fálico, que Gerald la obliga a presenciar durante su luna de miel.

En la época en que William Cooper publicó *Scenes from provincial life*, las fronteras de lo permisible se habían ampliado considerablemente, pero es improbable que la actividad concreta a la que se entregan los amantes en el pasaje citado pudiera haber sido descrita lisa y llanamente en 1950 sin que le cayera encima el peso de la ley. Cooper bordea lo explícito, llega a rozarlo, incitando burlescamente a su lector a que llene los huecos de la escena que es a la vez ingeniosa y erótica.

El narrador y la chica se han acostado en la casa de campo que él comparte con su amigo Tom. Él está a punto de ofrecerse a preparar el té cuando oye lo que supone que es el ruido del coche de Tom y se levanta de la cama para comprobarlo. La observación de Myrtle nos informa de que está desnudo. Podemos completar su respuesta, «Tanto mejor para...», sin ninguna dificultad, pues parece tener la misma estructura que las respuestas del lobo a Caperucita Roja y porque se nos dice que más vale no oír la parte que falta. El siguiente párrafo nos permite imaginarnos al desnudo narrador de pie junto a su amante, inclinada y también desnuda. «De pronto sopló». Cuando el sujeto es humano este verbo suele llevar un complemento, a veces después de una preposición como «sobre», pero aquí tenemos que adivinar de qué se trata. «Magnífico Alberto —dijo». Puesto que el siguiente párrafo elimina al candidato más obvio para la identidad de Alberto, nos quedan pocas dudas de que se trata del apodo cariñoso con que se bautiza al complemento de «sopló». (El hecho de que ello dé al narrador la ocasión para presentarse a sí mismo ceremoniosamente es una fuente adicional de diversión.) No se nos dice de qué actividad descansó Myrtle cuando «hizo una pausa», pero, al igual que con Shandy, la actividad no consistía en hablar, ya que habla después de la pausa. Y así sucesivamente. Los párrafos anormalmente cortos dan a entender que ocurre mucho más de lo que se está diciendo o de lo que se describe.

Como Sterne, Cooper usa el sobrentendido no sólo por conveniencia, sino como una forma de humor. Más o menos una década más tarde, sin embargo, el juicio a *Lady Chatterley* barrió todos los tabúes que hacían imprescindibles tales astutos artificios, cosa que lamentaron muchos lectores y algunos escritores. Kingsley Amis, por ejemplo, aunque sus

historias tienen mucho que ver con la conducta sexual, ha hecho cuestión de principio no intentar describir el acto en sí mismo. Hay un pasaje en su reciente novela *The folks that live on the hill* (Esos que viven en la colina) que lo deja claro y al mismo tiempo ilustra cómo el sobrentendido se usa en la charla coloquial para referirse al sexo:

—Sería estupendo que hoy nos acostáramos pronto — dijo Désirée.

Esta propuesta en apariencia transparente tenía varios niveles de significado. Acostarse pronto y nada más quería decir algo así como lo que decía, era básicamente una expresión temporal, manifestaba que la velada no iba a tener segunda parte, ninguna extensión o salida social..., Sería estupendo acostarse pronto significaba no solamente la exclusión de cualquier actividad social sino la inclusión de lo que sería justo, lo que es de hecho inevitable, llamar actividad sexual. Lo cual... es mejor, mucho mejor, adivinar que describir.

El tratamiento explícito de actos sexuales es ciertamente otro desafío a la creatividad del novelista —cómo evitar repetir el lenguaje de la pornografía, cómo desfamiliarizar el repertorio, limitado por su propia naturaleza, de los actos sexuales— pero esto no es algo que me proponga abordar en este libro.

43. EL TÍTULO

El último volumen fue escrito en catorce días. En esta hazaña Reardon se alzó casi hasta la cima del heroísmo, pues tuvo muchas cosas que resolver aparte de la mera labor de composición. Apenas había empezado cuando le acometió un agudo ataque de lumbago; durante dos o tres días fue una tortura sostenerse a sí mismo en la silla frente al escritorio y cuando tenía que moverse lo hacía como un tullido. A esto siguieron dolores de cabeza y de garganta y debilidad general. Y antes de que terminara la quincena fue necesario sacar de alguna parte otra pequeña suma de dinero; empeñó el reloj (que como se puede imaginar no garantizaba gran cosa) y vendió unos pocos libros más. A pesar de todo ello, tenía por fin la novela terminada. Cuando hubo escrito «Fin» se arrellanó, cerró los ojos y dejó que pasara el tiempo sin pensar en nada, durante un cuarto de hora.

Quedaba elegir el título. Pero su cerebro se negaba a un nuevo esfuerzo; tras unos minutos de desganada búsqueda simplemente tomó el nombre del principal personaje femenino, Margaret Home. Con eso dio el libro por terminado. Ya al caligrafiar la última palabra, todas sus escenas, personajes, diálogos, habían caído en el olvido; lo sabía y no se preocupó más por ellos.

GEORGE GISSING, *New Grub Street*

(La nueva calle Grub) (1891).

El título de una novela forma parte del texto: es de hecho la primera parte de él con la que nos encontramos, y tiene por lo tanto un considerable poder para atraer y condicionar la atención del lector. Los títulos de las primeras novelas inglesas fueron inevitablemente los nombres de sus protagonistas: *Moll Flanders*, *Tom Jones*, *Clarissa*. La ficción se estaba formando a ejemplo de la biografía y autobiografía, y a veces se disfrazaba como tal. Más tarde los novelistas se dieron cuenta de que los títulos podían indicar un tema (*Sentido y sensibilidad*), sugerir intriga y misterio (*La mujer de blanco*) o prometer cierto tipo de escenario y atmósfera (*Cumbres borrascosas*). En algún momento del siglo XIX empezaron a uncir sus historias a famosas citas literarias (*Far from the madding crowd*) (Lejos del mundanal ruido), una práctica que prosigue durante el siglo XX (*Donde los ángeles no se aventuran*, *Un puñado de polvo*, *Por quién doblan las campanas*), aunque hoy en día se considera quizá un poquitín hortera. Los

grandes modernistas tuvieron tendencia a poner títulos simbólicos o metafóricos —*El corazón de las tinieblas, Ulises, El arco iris*—, mientras que novelistas más recientes prefieren con frecuencia títulos caprichosos, desconcertantes y originales, como *El guardián entre el centeno, Una historia del mundo en diez capítulos y medio, Para las chicas negras que contemplan el suicidio cuando el arco iris no basta*.

Para el novelista, elegir un título puede ser una parte importante del proceso creativo, pues hace hincapié en lo que se supone que es el tema de la novela. Charles Dickens, por ejemplo, apuntó catorce títulos posibles para la novela por entregas que planeaba empezar a comienzos de 1854: *Según Cocker, Demuéstralo, Cosas testarudas, La realidad de Mr. Gradgrind, La piedra de molino, Tiempos difíciles, Dos y dos son cuatro, Algo tangible, Nuestro amigo el del corazón duro, Óxido y polvo, Simple aritmética, Cuestión de números, Una simple cuestión de números, La filosofía Gradgrind*. La mayoría de esos títulos hace pensar que en esa etapa Dickens estaba preocupado por el tema del utilitarismo, encarnado por Mr. Gradgrind. Su elección última, *Tiempos difíciles*, es coherente con las preocupaciones sociales más amplias que hallamos en la novela terminada.

La indiferencia de Edwin Reardon en cuanto al título de su novela es un síntoma de su pérdida de fe en su vocación. Habiendo cometido la imprudencia de casarse tras haber publicado unas pocas novelas de modestos méritos literarios pero limitada circulación, se ve obligado a pergeñar novelones en tres volúmenes llenos de tópicos, que él mismo desprecia, a una velocidad agotadora, para llegar a fin de mes. Gissing estaba expresando en ese libro su propia frustración en calidad de autor que luchaba por abrirse paso, y eligió cuidadosamente su título. Como explicó a un corresponsal extranjero, «la calle Grub existió realmente en Londres hace unos ciento cincuenta años. En Pope y sus contemporáneos se ha convertido en sinónimo de la condición de escritor desgraciado. ... Era la morada de autores no sólo pobres sino insignificantes». En la época de Gissing el mercado literario se había hecho mucho mayor, más competitivo y más atento a la publicidad. Reardon es el retrato memorable de un escritor que no tiene suficiente talento, o suficiente cinismo, para sobrevivir en ese

medio. Tampoco sabe hacerlo su joven e idealista amigo Biffen, que, lleno aún de entusiasmo e idealismo, proyecta escribir una novela rompedora que registrará fielmente la vida banal de un hombre corriente. Su anuncio del título que le dará suministra una de las pocas carcajadas de *New Grub Street*. «He decidido escribir un libro llamado *Mr. Bailey, tendero*». Cuando finalmente lo publica, sus amigos lo admiran pero la crítica lo destroza y Biffen tranquilamente se suicida; Reardon ha muerto de agotamiento entre tanto. *New Grub Street* no es una novela muy alegre, pero como estudio de la patología de la vida literaria no tiene rival y sigue siendo de una asombrosa actualidad.

Las novelas han sido siempre mercancías además de obras de arte y las consideraciones comerciales pueden afectar a los títulos, u obligar a cambiarlos. Thomas Hardy ofreció a Macmillan dos títulos para elegir: *Fitzpiers at Hintock* (Fitzpiers en Hintock) y *The Woodlanders* (Los habitantes de los bosques); no es de extrañar que eligieran este último. *El buen soldado* de Ford Madox Ford tenía que haberse titulado *La historia más triste* (naturalmente); pero se publicó en plena primera guerra mundial, y sus editores le convencieron de que optara por un título menos deprimente, más patriótico. El título de la segunda novela de Martin Amis, *Niños muertos* (1975), parece haber resultado demasiado chocante para sus primeros editores en bolsillo, que lo sacaron dos años más tarde llamándolo *Oscuros secretos*. Los editores norteamericanos de mi novela *How far can you go?* me convencieron de que lo sustituyera por *Souls and bodies* (Almas y cuerpos) arguyendo que en las librerías norteamericanas semejante título iría a parar a las estanterías de autoayuda, un argumento tonto al que siempre he lamentado haberme rendido. (No sé qué habrían hecho con *A woman's guide to adultery* (Guía de la mujer adúltera) de Carol Clewlow, o con *La vida: Instrucciones de uso* de Georges Perec.) Quería titular mi tercera novela *The British Museum had lost its charm* (El Museo Británico había perdido su encanto), una frase sacada de la canción «A Foggy day (in London town)» («Un día de niebla (en la ciudad de Londres)»), pero la Gershwin Publishing Corporation no me lo permitió; así que tuve que cambiarlo en el último momento por *The British Museum is*

falling down (El Museo Británico se cae a pedazos), si bien la canción dejó su huella en la acción de la novela, que transcurre en un solo día, en una densa niebla. Quizá los títulos siempre significan más para los autores que para los lectores, los cuales, como cualquier escritor sabe, suelen olvidar o confundir los nombres de los libros que aseguran admirar. A mí me han atribuido novelas llamadas *Changing wives* (Intercambio de mujeres), *Trading places* (Negociando lugares) y *Small change* (Calderilla), y el catedrático Bernard Crick me aseguró una vez en una carta que había disfrutado mucho con mi *Having it off* (juego de palabras entre *to have it off*, ‘echar un polvo’, y *to have on* ‘tomar el pelo’), pero quizá me estaba tomando el pelo. (No pude adivinar a cuál de mis libros se refería.)

44.
LAS IDEAS

—Por favor, tengo que hacer algo. ¿Te limpio las botas? Mira, me agacho para lamértelas.

Y entonces, hermanos míos, créanlo o bésenme los scharros, me arrodillé y saqué un kilómetro y medio de mi yasicca roja para lamerle las botas grasñas y vonosas. Pero el veco me contestó con una patada —no muy fuerte— en la rota. Entonces pensé que no vendrían las náuseas y el dolor si sólo le agarraba los tobillos con las rucas y lo mandaba al suelo a este grasño brachno. Así lo hice y el veco se llevó una real y bolche sorpresa, porque se fue al suelo entre las risas del podrido público. Pero al videarlo en el suelo sentí que me venía esa sensación horrible, de modo que le ofrecí la ruca para que se levantara scorro, y arriba fue el tipo. Y cuando se disponía a darme un tolchoco realmente feo y perverso en el litso el doctor Brodsky dijo:

—Está bien, suficiente.

Así que este veco horrible medio se inclinó y se alejó muy elegante, como un actor, mientras se encendían las luces enecequeciéndome, y yo abría la rota aullando. El doctor Brodsky dijo al público:

—Como ven ustedes, nuestro sujeto se siente impulsado hacia el bien porque paradójicamente se siente impulsado al mal. La intención de recurrir a la violencia aparece acompañada por hondos sentimientos de incomodidad física. Para aliviarlos, el sujeto tiene que pasar a una actitud diametralmente opuesta. ¿Alguna pregunta?

—El problema de la elección —dijo una golosa rica y profunda, y era el chaplino de la cárcel—. En realidad, no tiene alternativa, ¿verdad? El interés propio, el temor al dolor físico lo llevaron a esa humillación grotesca. La insinceridad era evidente. Ya no es un malhechor. Tampoco es una criatura capaz de una elección moral.

ANTHONY BURGESS, *La naranja mecánica* (1962).

Traducción de Aníbal Leal.

La expresión «novela de ideas» suele evocar un libro de escaso interés narrativo, en el que personajes de una coherencia anormal debaten cuestiones filosóficas, intercambiando ideas como pelotas de ping-pong, con breves intervalos para comer, beber y coquetear. Es una venerable tradición que se remonta a los *Diálogos* de Platón; lo malo es que tales obras pasan rápidamente de moda. En el siglo XIX, por ejemplo, se publicaron cientos de novelas en las que el anglicanismo alto y bajo, el catolicismo, el inconformismo y la duda en materia religiosa eran expuestos

de ese modo, con un toque de melodrama para que el cóctel resultara atractivo a los lectores de las bibliotecas de préstamo. La mayoría están hoy completa y merecidamente olvidadas. Las ideas que contienen han dejado de interesar y su exposición ha privado a los personajes y la acción de toda vida.

Un nombre que se da a veces a ese tipo de novela es *roman à thèse*, novela de tesis, y es significativo que hayamos tomado prestada la expresión del francés. La novela de ideas, ya tenga una tesis específica o ya sea más ampliamente especulativa y dialéctica, ha parecido siempre más a sus anchas en la literatura europea continental que en la inglesa. Quizá eso tiene algo que ver con la ausencia, tantas veces observada, de una intelectualidad que se defina a sí misma como tal en la sociedad inglesa, hecho que a veces ha sido atribuido al hecho de que Gran Bretaña no ha experimentado revolución alguna desde el siglo XVII, y las convulsiones de la historia europea moderna la han afectado comparativamente poco. Sea cual fuere la razón, Dostoiewski, Thomas Mann, Robert Musil, Jean-Paul Sartre, son novelistas para los que no hay verdadero equivalente en la literatura inglesa moderna. Quizá el que más se les acercó fue D. H. Lawrence, especialmente en *Mujeres enamoradas*, pero las ideas debatidas y comentadas en su obra eran muy personales, por no decir excéntricas, y adoptaban un punto de vista muy alejado de las principales corrientes del pensamiento europeo moderno.

Naturalmente, cualquier novela que merezca algo más que un somero vistazo contiene ideas, provoca ideas y puede discutirse en términos de ideas. Pero por «novela de ideas» uno pretende denotar una novela en la que las ideas parecen ser la fuente de la energía de la obra, lo que origina, da forma y mantiene su movimiento narrativo, con preferencia a —por ejemplo— las emociones, los dilemas morales, las relaciones personales o las mutaciones de la fortuna humana. En este sentido, los novelistas ingleses se han sentido más cómodos cuando han manejado las ideas directamente ya sea en narraciones cómicas y satíricas (incluida la novela universitaria) o en varias formas de fábula y de fantasía utópica o «distópica» (de *dystopia*, ‘utopía negativa’). He citado en anteriores

secciones ejemplos de ambas posibilidades: *The history man* de Malcolm Bradbury y *Erewhon* de Samuel Butler, por ejemplo. *La naranja mecánica* de Anthony Burgess pertenece al segundo tipo.

Anthony Burgess ha explicado en su autobiografía que esa novela le fue inspirada por la conducta de los jóvenes delincuentes agrupados en tribus urbanas llamadas *mods* y *rockers* en Gran Bretaña hacia 1960, y el perenne problema que suscitaban: ¿cómo puede una sociedad civilizada protegerse contra la violencia anárquica sin poner en peligro sus propios criterios éticos? «Me di cuenta —recuerda el católico inconformista Burgess— de que la novela debería tener una base metafísica o teológica ... la extirpación artificial del libre albedrío mediante el condicionamiento científico; la pregunta de si eso no sería ... un mal mayor que la libre elección del mal».

La historia es narrada en un tono confesional y coloquial por Alex, un joven y cruel matón condenado por atroces delitos de sexo y violencia. Para poder salir de la cárcel, acepta someterse a una terapia pavloviana de aversión, consistente en ver películas que se regodean en actos similares a los cometidos por él mismo, a la vez que toma medicamentos que provocan náuseas. La eficacia del tratamiento se demuestra en la escena a la que pertenece el extracto citado. Ante un público de criminólogos, Alex es insultado y vejado (por un actor contratado a tal fin), pero en cuanto siente el ansia de vengarse le sobreviene un ataque de náuseas y termina con la actitud pacífica y rastrera que hemos visto. El capellán de la cárcel pregunta si el proceso que ha sufrido no le ha llevado a la deshumanización.

Como muchas otras novelas de ideas similares —*News from nowhere* (Noticias de ninguna parte) de Morris, *Un mundo feliz* de Huxley, *1984* de Orwell, por ejemplo— *La naranja mecánica* se sitúa en el futuro (aunque no muy lejano), de modo que el novelista puede plantear los términos del debate ético con dramática austeridad y sin las obligaciones que impone el realismo social. El golpe maestro de Burgess consistió en combinar esa vieja estrategia con una versión altamente inventiva del lenguaje coloquial adolescente, lo que llamé *skaz* al comentar *El guardián entre el centeno* de Salinger (véase la sección 4). Tanto los delincuentes como los adolescentes usan el argot a modo de santo y seña tribal, para distinguirse de la sociedad

adulta y respetable. Burgess imagina que en la Inglaterra de los años setenta los jóvenes gamberros han adoptado una manera de hablar profundamente influida por el ruso (una idea que no debía de parecer tan extravagante en la época del Sputnik como nos lo parece ahora). Alex cuenta su historia a un invisible público de *droogs* (del ruso *drugi*, ‘amigos’) en esa jerga, que recibe el nombre de *nadsat* (‘adolescente’ en ruso), aunque usa el inglés normal para dialogar con los oficiales. Hay algo de jerga *cockney* rimada, como cuando llama *Charlie* al capellán (*charlie* = Charlie Chaplin = *chaplain*, ‘capellán’), pero básicamente procede del ruso. Sin embargo, no es necesario saber ruso para adivinar que, en la segunda frase de este extracto, *scharros* quiere decir ‘nalgas’, *yassica* ‘lengua’, *grasñas* ‘sucias’ y *vonosas* ‘malolientes’, especialmente si uno ha leído las 99 páginas anteriores de la novela. La intención de Burgess era que sus lectores aprendiesen gradualmente el dialecto *nadsat* a medida que leían, deduciendo el significado de las palabras de origen ruso del contexto y de otras pistas. El lector resulta de ese modo sometido a una especie de condicionamiento pavloviano, aunque reforzado por una recompensa (la capacidad de seguir la historia) y no por un castigo. Una ventaja adicional es que el estilizado lenguaje mantiene los espantosos actos descritos en la novela en una cierta distancia estética, y nos protege de una excesiva sensación de asco (o de excitación). Cuando Stanley Kubrick convirtió la novela en película, la eficacia del condicionamiento fue objeto de una demostración irónica suplementaria: la brillante traducción hecha por Kubrick de su acción violenta al medio visual, más ilusionista y asequible, convirtió la película en un estímulo para ese mismo gamberrismo que estaba examinando, a raíz de lo cual el director la retiró.

LA NOVELA BASADA EN HECHOS REALES

Notemos, de paso, a un individuo rechoncho con sombrero redondo y peluca, del brazo de una especie de criado, algún correo sin duda. Sale también por la puerta de Villequier y en el momento en que pasa ante un centinela, pierde la hebilla de un zapato y se baja para recogerla. Sin embargo, es recibido con más apresuramiento aún por el cochero del carruaje de remise. ¿Y ahora está completa la carga? Aún no; el cochero espera todavía; pero ¡ay! la falsa camarera ha advertido a Gouvion que cree que la familia real va a huir aquella misma noche y Gouvion, desconfiando de sus propios ojos, ha enviado a buscar a Lafayette; y el coche de Lafayette con sus faroles encendidos atraviesa en este momento el arco del Caroussel, donde una dama tocada con un amplio sombrero a la Bohemia y apoyándose también en el brazo de un criado, asimismo con la apariencia de un correo, se aparta a un lado para dejarle pasar, y hasta tiene el capricho de tocar uno de los radios de las ruedas con su badine, especie de varita que llevaban las bellas de entonces. Pasadas las luces de la carroza de Lafayette, todo queda en calma en el patio de los Príncipes, con los centinelas en sus puestos. Los departamentos de sus Majestades están cerrados y sumidos en un dulce reposo. ¿Se ha equivocado vuestra pobre camarera? ¡Vigila bien, oh Gouvion, con toda la prudencia de Argos, porque la verdad es que la traición está entre estos muros!

Pero ¿dónde está la dama del sombrero de Bohemia que se había apartado a un lado y había tocado con su badine el radio de la rueda? ¡Oh, lector, esta mujer era la reina de Francia! Había salido felizmente por el arco interior, al Caroussel, pero no a la calle de l'Échelle. Turbada por el encuentro y el ruido del carruaje, tomó a mano derecha en vez de a la izquierda. Ni ella ni su correo conocían París; éste después de todo no era un correo sino un estúpido leal, ci-devant guardia de corps, disfrazado de tal. Se han ido equivocadamente hacia el lado del río y del puente Real, y vagan desolados por la calle de Bac, lejos del coche y del cochero, que espera siempre. Espera con el corazón angustiado, lleno de preocupaciones, que debe ocultar cuidadosamente.

La medianoche suena en todos los relojes de la villa; la mayoría de los mortales está durmiendo. El cochero del alquilón aguarda, ¡con cuánta inquietud! Un compañero viene a pararse a su lado, entra en conversación, le responde alegremente en el lenguaje de los cocheros; los compañeros del látigo cambian rapé; rechaza el ofrecimiento de un vaso de vino; y el recién llegado parte dando las buenas noches. ¡Gracias a Dios! He aquí por último a la señora-reina del sombrero de Bohemia, salvada de todos los peligros, y que se ha visto obligada a preguntar su camino. Por fin sube al coche; su correo monta a caballo lentamente, como lo había hecho también el otro, que es otro guardia de corps disfrazado, y ahora, oh extraño cochero —conde de Fersen, porque el lector te ha reconocido—, ¡arrea!

T. CARLYLE, *Historia de la Revolución Francesa* (1837).

Traducción de editorial Iberia.

La novela que recrea hechos reales fue bautizada «novela de no ficción» por Truman Capote, que definió de ese modo su *A sangre fría*, subtitulada *Relato verdadero de un asesinato múltiple y sus consecuencias* (1966). En 1959 cuatro miembros de una familia modelo del Medio Oeste de Estados Unidos fueron brutal y absurdamente asesinados por un par de psicópatas desarraigados, procedentes de las clases más bajas de la sociedad norteamericana. Capote investigó la historia de la familia y su entorno social, entrevistó a los criminales en el corredor de la muerte y presencié finalmente su ejecución. Después de ello, escribió un relato del crimen y sus consecuencias en el cual los hechos, escrupulosamente investigados, se integraban en una apasionante narración que por su estilo y estructura era imposible distinguir de una novela. Ese libro puso en marcha poco menos que una moda de narrativa documental, cuyas cimas han sido obras como *Radical chic* y *Lo que hay que tener* de Tom Wolfe, *Los ejércitos de la noche* y *La canción del verdugo* de Norman Mailer y *La lista de Schindler* de Thomas Keneally. «Novela de no ficción» es evidentemente una paradoja en su misma definición y no debe asombrarnos que semejantes libros sean a menudo objeto de cierta sospecha y debate en cuanto al género al que pertenecen. ¿Historia, reportaje periodístico o imaginación? *La lista de Schindler*, por ejemplo (que se basa en la verdadera y extraordinaria historia de un hombre de negocios alemán que utilizó su posición como patrón de trabajadores forzosos en la Polonia ocupada por los nazis para salvar la vida de numerosos judíos), fue considerado un libro de historia en Estados Unidos, pero en Gran Bretaña ganó el premio Booker de novela.

Tom Wolfe empezó su carrera literaria como periodista especializado en las más curiosas manifestaciones de la cultura popular norteamericana y luego empezó a desarrollar esos temas en forma de narraciones extensas como *Radical chic*, un relato endiabladamente divertido de cómo un grupo de intelectuales progres neoyorquinos apadrinan un espectáculo para recoger fondos destinados a los Panteras Negras. Otros escritores trabajaron en una dirección similar en Estados Unidos en las décadas de 1960 y 1970,

y Wolfe se veía a sí mismo como cabecilla de un nuevo movimiento literario al que bautizó como Nuevo Periodismo, título de una antología que él mismo recopiló en 1973. En la introducción a ese volumen proclamaba que el Nuevo Periodismo se había hecho cargo de la tarea tradicional de la novela de describir la realidad social contemporánea, tarea desdeñada por novelistas literarios demasiado obsesionados por el mito, la fabulación y los trucos de la metaficción para darse cuenta de lo que estaba pasando a su alrededor. (Más tarde el propio Wolfe intentó, con cierto éxito, resucitar la novela social panorámica en *La hoguera de las vanidades*.)

En la novela de no ficción, basada en hechos reales, el Nuevo Periodismo, *faction* (combinación de *facts*, ‘hechos’, y *fiction*) o como queramos llamarle, las técnicas novelísticas generan un interés, una intensidad y un poder emotivo a los que el reportaje o la historiografía ortodoxos no aspiran, mientras que para el lector la garantía de que la historia es «verdad» le confiere una fuerza que ninguna narración ficticia llega a igualar. Aunque hoy en día es una forma de narrativa muy popular, de hecho hacía mucho tiempo que existía en distintas formas. La novela misma en tanto que género literario procede en parte del primitivo periodismo: hojas sueltas impresas, panfletos, «confesiones» de criminales, relatos de desastres, batallas y hechos extraordinarios, que circulaban entre unos lectores ávidamente crédulos como historias verdaderas, aunque casi siempre contenían algún elemento inventado. Daniel Defoe empezó su carrera como novelista imitando esas narraciones supuestamente documentales, en obras como *True relation of the apparition of one Mrs. Veal* (La verdadera relación de la aparición de una tal Mrs. Veal) y *Diario del año de la peste*. Antes de que se desarrollara el método histórico «científico» a finales del siglo XIX se daba una abundante fertilización mutua entre la novela y la historiografía: Walter Scott se consideraba a sí mismo historiador tanto como novelista y en la *Historia de la Revolución Francesa* Carlyle escribía más como un novelista que como un historiador moderno.

En la introducción a su antología del Nuevo Periodismo, Tom Wolfe distinguía cuatro técnicas que el nuevo género había tomado prestadas de la

novela: 1, contar la historia utilizando escenas más que resúmenes; 2, preferir el diálogo al estilo indirecto; 3, presentar los acontecimientos desde el punto de vista de alguien que participó en ellos y no desde una perspectiva impersonal; 4, incorporar el tipo de detalles sobre la ropa, la apariencia, las posesiones, el lenguaje gestual, etc., de la gente, que en la novela realista sirven como indicios de clase, personalidad, estatus y procedencia social. En su *Historia de la Revolución Francesa*, Carlyle usó todos esos recursos y algunos otros que Wolfe no menciona, como el tiempo verbal llamado «presente histórico» y la participación del lector en calidad de narratario, para crear la ilusión de que estamos presenciando, o espiando por el ojo de la cerradura, acontecimientos históricos.

El pasaje aquí citado describe la huida de Luis XVI, María Antonieta y sus hijos en junio de 1792 del palacio de las Tullerías en el que habían sido confinados por decisión de la Asamblea Nacional, en parte como rehenes contra una invasión de Francia por alguno de los Estados limítrofes con régimen monárquico. El conde sueco Fersen organizó la huida nocturna, de la que Carlyle extrae un interés narrativo máximo. Primero (justo antes del pasaje citado) describe un «carruaje *de remise*», es decir de alquiler, de lo más corriente, que espera en la rue de l'Échelle cerca de las Tullerías. A intervalos, siluetas no identificadas y embozadas se deslizan cruzando una puerta no vigilada del palacio y suben a ese vehículo. Una de ellas, que, podemos adivinar, es el rey disfrazado, «pierde la hebilla de un zapato» en el momento de pasar ante un centinela, un recurso para intensificar la intriga, muy conocido en las novelas de aventuras. Carlyle da al suspense voz narrativa: «¿Y ahora, está completa la carga? Aún no...». Mientras tanto, dentro del palacio, se han levantado sospechas, que darán al traste con el plan de fuga. En una serie de rápidas afirmaciones, comprimiendo el tiempo, Carlyle recapitula esos acontecimientos y hace retroceder su narración al presente, «este momento» en que Lafayette, Comandante de la Guardia Nacional, llega para investigar. El último de los pasajeros que el carruaje está esperando, con la cara medio tapada por un sombrero de Bohemia, es María Antonieta, que debe apartarse para dejar pasar la carroza de Lafayette por el arco. Como para ilustrar hasta qué punto se escapa por

los pelos, el narrador nos la muestra rozando los radios de una rueda con una varita de adorno llamada *badine*, «que llevaban las bellas de entonces». En todo este pasaje Carlyle usa la ropa de una manera que a Tom Wolfe le gustaría, para indicar tanto el verdadero rango de los personajes como el trabajo que se han tomado para disimularlo.

La reina y su guardia de corps ignoran hasta tal punto la geografía de su propia capital que inmediatamente se pierden, una ironía de la que el autor saca partido para aumentar también el suspense, que se refleja en el «corazón angustiado, lleno de preocupaciones, que debe ocultar cuidadosamente» del cochero. El lector ha adivinado probablemente a estas alturas que dicho cochero es el conde Fersen en persona, pero al retrasar la revelación de su identidad Carlyle añade al cóctel narrativo unas gotas suplementarias de misterio. El punto de vista usado principalmente en el segundo párrafo es el de Fersen. Es él quien exclama «¡Gracias a Dios!», en voz baja o en su fuero interno, cuando María Antonieta aparece por fin. El efecto de ese método narrativo es naturalmente hacer que el lector se compadezca de los apuros de sus fugitivas majestades, y quizá la escena deja al descubierto las simpatías emotivas básicas de Carlyle, si bien el libro en su conjunto presenta la Revolución como una Némesis que el Ancien Régime atrajo sobre su propia cabeza.

Carlyle se sumergió en los documentos de la Revolución Francesa como lo haría un historiador, y luego sintetizó y dramatizó su masa de datos como un novelista moralista. No es de extrañar que a Dickens le entusiasmara el libro y lo llevara consigo a todas partes, debajo del brazo, cuando acababa de publicarse. No sólo *Historia de dos ciudades*, sino también las novelas panorámicas de Dickens sobre la sociedad inglesa eran deudoras de ese ejemplo. Si todos y cada uno de los detalles que aparecen en este extracto tiene una fuente documental, es algo que ignoro. El gesto de María Antonieta con su *badine* es tan específico que no creo que Carlyle se arriesgara a inventarlo, aunque no cita autoridad alguna. La idea de que la falsa identidad de cochero asumida por el conde Fersen fuera puesta a prueba por un cochero de verdad que le dio conversación es más sospechosa, porque viene como anillo al dedo al clima de suspense. Quizá

porque espera esa reacción, Carlyle da dos fuentes históricas de ese episodio en una nota a pie de página. Ese tipo de escritura se basa en el viejo adagio de que la verdad es más extraña que la ficción.

LA METAFICCIÓN

Los jorobados, las señoras gordas, los tontos... era insoportable que nadie escogiera lo que era. En una película hubiera conocido a una linda muchachita en la casa encantada; hubieran escapado por los pelos de peligros reales; hubiera hecho y dicho las cosas apropiadas; ella también; al final serían amantes; sus líneas de diálogo estarían compaginadas; estaría perfectamente a sus anchas. A ella no sólo le gustaría bastante, sino que lo encontraría maravilloso; se pasaría las noches despierta pensando en él, en lugar de viceversa (en cómo cambiaba su cara con las diferentes luces, y en la planta que tenía, y en lo que había dicho exactamente), y eso sería simplemente un pequeño episodio en su maravillosa vida entre muchos, muchos otros. No un momento decisivo en absoluto. Lo que había ocurrido en el cobertizo de las herramientas no era nada. Odiaba, aborrecía a sus padres. Una razón para no escribir una historia de perdido en la casa encantada es que, o todo el mundo se ha sentido como A, en cuyo caso, ya se sabe, o bien ninguna persona normal se siente así, en cuyo caso Ambrose es un bicho raro. ¿Hay algo más aburrido en la literatura que los problemas de los adolescentes sensibles? Y es todo demasiado largo y da demasiadas vueltas, como si el autor. Por lo que se sabe la primera vez que se lee, el fin podría estar a la vuelta de cualquier esquina; quizá, bien podría ser, ha estado al alcance de la mano varias veces. Por otro lado, podría estar apenas superando el principio, con todo el camino por hacer, lo cual es una idea intolerable.

JOHN BARTH, *Perdido en la casa encantada* (1968).

Traducción de Isabel Sancho.

La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición. El abuelo de todas las novelas metafictivas fue *Tristram Shandy*, cuyos diálogos entre el narrador y sus imaginarios lectores son sólo una de las muchas maneras en las que Sterne señala con el dedo ese foso entre el arte y la vida que el realismo convencional intenta, por el contrario, disimular. La metaficción, pues, no es un invento moderno; pero es algo que muchos escritores contemporáneos encuentran particularmente atractivo, abrumados como están por la conciencia de sus antecedentes literarios, oprimidos por el miedo a que digan lo que digan habrá sido dicho antes y condenados por el clima de la cultura moderna a una aguda conciencia de quiénes son y qué hacen.

En la obra de los novelistas ingleses, el discurso metafictivo, cuando se da, suele presentarse en forma de «apartes» en novelas que por lo demás se consagran a la tarea novelística tradicional de describir acciones y personajes. Esos pasajes reconocen el carácter artificial de las convenciones realistas que, no obstante, aplican en el resto del texto. Desarman la crítica anticipándose a ella; halagan al lector al tratarlo como a un igual a nivel intelectual, como alguien lo bastante sofisticado como para no sorprenderse cuando le enseñan que una obra narrativa es una construcción verbal y no un pedazo de realidad. Así, por ejemplo, inicia Margaret Drabble la tercera parte de su novela *The realms of gold* (Los reinos del oro), tras un largo, realista y bien observado relato de una cena ofrecida a unos amigos, en su casa de un barrio residencial, por la más reprimida de sus dos protagonistas:

Y basta, por ahora, de Janet Bird. Basta y sobra, podéis pensar con razón, pues su vida es lenta, incluso más lenta que la descripción de la misma, y su cena le pareció demasiado larga, como os habrá parecido a vosotros. La vida de Frances Wingate se mueve mucho más deprisa. (Aunque empezó más bien despacio, en estas páginas: un error táctico, quizá, y la idea de empezarla en un momento más maniaco se ha presentado con frecuencia, pero las razones en contra de semejante inicio son más fuertes, a fin de cuentas, que las razones a favor.)

Hay aquí ecos de *Tristram Shandy* —por más que la novela de Margaret Drabble sea muy distinta de tono y tema— en el hecho de dirigirse al lector en un tono apologético que en el fondo es humorístico y en el de señalar los problemas de construcción narrativa, especialmente el de «la duración» (véase la sección 41). Sin embargo, tales confesiones no se dan con suficiente frecuencia como para perturbar profundamente el proyecto de la novela, que consiste en analizar la vida de las mujeres con estudios superiores en la sociedad moderna, en una historia ficticia que resulta detallada, convincente y satisfactoria al modo tradicional.

Con otros escritores modernos, en su mayoría no británicos —Borges, Calvino y John Barth son los primeros que a uno le vienen a la cabeza, aunque John Fowles también pertenece al grupo—, el discurso metafictivo no es tanto una escapatoria o coartada mediante la cual el escritor puede rehuir de vez en cuando las obligaciones que impone el realismo tradicional; es más bien una preocupación central y una fuente de

inspiración. John Barth escribió en cierta ocasión un ensayo muy influyente titulado «La literatura del agotamiento», en el cual, sin llegar a usar la palabra «metaficción», la invocaba como el recurso por el cual «un artista puede paradójicamente convertir lo que considera límites últimos de nuestro tiempo en material y medios para su trabajo». Hay, naturalmente, voces que disienten, como la de Tom Wolfe (véase la sección precedente), que considera semejante escritura síntoma de una cultura literaria decadente y narcisista. «¡Otra historia sobre un escritor que escribe una historia! ¡Otro *regressus ad infinitum*! ¿Quién no prefiere un arte que, ostensiblemente al menos, imita algo distinto de sus propios procesos?». Pero esa queja fue formulada por el mismo Barth en «Historia de una vida», uno de los relatos del volumen *Perdido en la casa encantada*. Los escritores metafictivos tienen el astuto hábito de integrar la posible crítica dentro de sus textos y así convertirla también en ficción. También les gusta boicotear la credibilidad de la ficción más ortodoxa mediante la parodia.

La historia que da título al volumen, «Perdido en la casa encantada», cuenta la tentativa de Barth de escribir una historia sobre una familia que visita Atlantic City en los años cuarenta. El personaje principal es el adolescente Ambrose, que acompaña a sus padres, su hermano Peter, su tío Karl y Magda, una compañera de juegos de la infancia que ahora es adolescente al igual que él y, por lo tanto, objeto de interés sexual. (Ambrose recuerda con nostalgia un juego de amos y esclavos, cuando eran niños, en el curso del cual Magda le llevó al cobertizo de herramientas y «compró su clemencia a un sorprendente precio fijado por ella misma».) Básicamente, es una historia sobre el anhelo adolescente de libertad y plenitud, una nota a pie de página a la gran tradición «agotada» de la novela-autobiográfica-sobre-chico-que-llegará-a-ser-escritor, al estilo de *Retrato del artista adolescente* o *Hijos y amantes*. Pretende alcanzar el clímax en la casa encantada de un parque de atracciones, en la que Ambrose va a perderse, pero ¿en qué circunstancias y con qué resultado?: sobre estos aspectos el autor nunca llega a decidirse.

En el pasaje citado aquí, la representación narrativa convencional es puesta en tela de juicio de dos maneras que toman hábilmente el relevo una

a la otra. En primer lugar, los anhelos románticos de Ambrose son descritos parodiando las fantasías de plenitud hollywoodienses: «En una película hubiera conocido a una linda muchachita en la casa encantada; se hubieran escapado por los pelos de peligros reales; ... sus líneas de diálogo estarían compaginadas...». Esto es evidentemente arte de baja estofa, en contraste con el cual la descripción de la verdadera existencia de Ambrose, frustrada, alienada y sin posibilidad de expresarse, parece realista y auténtica. Pero entonces, esa representación a su vez es boicoteada por un típico recurso metafictivo, lo que Erving Goffman llamó «romper el marco», un efecto ilustrado también por el extracto de la novela de Margaret Drabble. La voz autorial interviene abruptamente para comentar que la situación de Ambrose es o bien demasiado habitual o demasiado rara para que valga la pena describirla, lo que es como si un actor de cine se volviera de pronto hacia la cámara y dijese: «Vaya porquería de guión». A la manera de *Tristram Shandy*, se oye la voz de un crítico corrosivo que ataca la totalidad del proyecto: «¿Hay algo más aburrido en la literatura que los problemas de los adolescentes sensibles?». El autor parece haber perdido bruscamente la fe en su propia historia y no puede ni siquiera sacar fuerzas de flaqueza para terminar la frase en la que confiesa que «es todo demasiado largo y da demasiadas vueltas».

Naturalmente los escritores con frecuencia pierden la fe en lo que están haciendo, pero no suelen confesarlo dentro del texto. Hacerlo es reconocer un fracaso... aunque también, tácitamente, afirmar que semejante fracaso es más interesante y auténtico que un «logro» convencional. Kurt Vonnegut empieza su *Matadero cinco*, una novela tan notable por sus asombrosos efectos de ruptura del marco como por su imaginativo uso de los cambios temporales (véase la sección 16), asegurando: «Me resultaría odioso decirles cuánto me ha costado en dinero y angustia y tiempo este librito asqueroso». En su primer capítulo explica la dificultad de escribir sobre un acontecimiento como la destrucción de Dresde y dice, dirigiéndose al hombre que lo encargó: «Es tan corto y confuso y chirriante, Sam, porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza». La experiencia personal en la que se basa fue tan traumática y resulta tan doloroso volver a

ella que Vonnegut compara su destino al de la mujer de Lot en el Antiguo Testamento, que demostró su naturaleza humana al volverse a mirar las ruinas de Sodoma y Gomorra y, como castigo, se convirtió en una estatua de sal.

Ya he terminado mi libro sobre la guerra. El próximo que escriba será de risa.
Este es un fracaso, y tenía que serlo, pues lo escribió una estatua de sal.

De hecho, lejos de ser un fracaso, *Matadero cinco* es la obra maestra de Vonnegut, y una de las novelas en inglés más memorables desde la segunda guerra mundial.

LO SOBRENATURAL

El duelo fue breve. Yo me hallaba en un frenesí de excitación y sentía en mi brazo la energía y la fuerza de toda una multitud. En pocos segundos lo fui llevando arrolladoramente hasta acorralarlo contra una pared, y allí, teniéndolo a mi merced, le hundí varias veces la espada en el pecho con brutal ferocidad.

En aquel momento alguien movió el pestillo de la puerta. Me apresuré a evitar una intrusión, volviendo inmediatamente hacia mi moribundo antagonista. Pero ¿qué lenguaje humano puede pintar esa estupefacción, ese horror que se posesionaron de mí frente al espectáculo que me esperaba? El breve instante en que había apartado mis ojos parecía haber bastado para producir un cambio material en la disposición de aquel ángulo del aposento. Donde antes no había nada, alzábase ahora un gran espejo (o por lo menos me pareció así en mi confusión). Y cuando avanzaba hacia él, en el colmo del espanto, mi propia imagen, pero cubierta de sangre y pálido el rostro, vino a mi encuentro tambaleándose.

Tal me había parecido, lo repito, pero me equivocaba. Era mi antagonista, era Wilson, quien se erguía ante mí agonizante. Su máscara y su capa yacían en el suelo, donde las había arrojado. No había una sola hebra en sus ropas, ni una línea en las definidas y singulares facciones de su rostro, que no fueran las mías, que no coincidieran en la más absoluta identidad.

E. A. POE, «William Wilson» (1839).

Traducción de julio Cortázar.

El crítico estructuralista francés (de origen búlgaro) Tzvetan Todorov ha propuesto dividir los relatos de tipo sobrenatural en tres categorías: lo maravilloso, cuando no es posible una explicación racional de los fenómenos sobrenaturales; lo extraño, cuando la hay; y lo fantástico, cuando la narración vacila, sin poder decidirse, entre una explicación natural y otra sobrenatural.

Un ejemplo de lo fantástico en este sentido es la famosa historia de fantasmas de Henry James titulada *Otra vuelta de tuerca*. Una joven es nombrada institutriz de dos niños huérfanos en una aislada mansión campestre y ve figuras que se parecen, diríase, a la antigua institutriz y al infame criado que la sedujo, ambos actualmente muertos. Se convence a sí misma de que esos malvados espíritus han tomado posesión de los niños e

intenta exorcizarlos. En el clímax de la historia ella lucha con el fantasma masculino, con quien se disputa el alma del niño varón, Miles, y el niño muere: «su pequeño corazón, desposeído, se detuvo». La historia (que es narrada por la institutriz) puede ser, y ha sido, leída de dos maneras diferentes, que corresponden a «lo maravilloso» y «lo extraño» en la clasificación de Todorov: o bien los fantasmas son «reales» y la institutriz entabla una lucha heroica contra el mal sobrenatural, o bien son proyecciones de sus propias neurosis y frustraciones sexuales, con las cuales asusta al niño que está a su cargo hasta provocar su muerte. Muchos críticos han intentado en vano demostrar que su propia lectura, sea la una o la otra, es la correcta. Lo más característico de la historia en cuestión es que todo lo que hay en ella es susceptible de una doble interpretación, lo que la hace invulnerable al escepticismo del lector.

La tipología de Todorov es útil para provocar la reflexión, aunque su nomenclatura (*le merveilleux, l'étrange, le fantastique*) es confusa cuando se traduce al inglés, lengua en la que *the fantastic* es habitualmente lo opuesto, sin ambigüedad alguna, a *the real*, y *the uncanny* (que puede traducirse por 'extraño', pero también por 'siniestro') parece un término más apropiado para caracterizar una historia como *Otra vuelta de tuerca*. También podemos poner peros a su aplicación. El mismo Todorov se ve obligado a admitir que hay textos que se sitúan en la frontera entre dos categorías y deben calificarse de «fantástico-extraño» o «fantástico-maravilloso». El cuento de E. A. Poe «William Wilson» es un ejemplo de ello. Aunque Todorov lo interpreta como una alegoría o parábola de una conciencia intranquila y, por lo tanto, según su propia clasificación sería «extraño», contiene ese elemento de ambigüedad que para él resulta esencial en lo fantástico.

«William Wilson» es una historia de *Doppelgänger*. El narrador epónimo, que empieza confesando su propia depravación, describe su primer internado como un edificio viejo y raro en el cual «era difícil, en cualquier momento, afirmar con certeza en cuál de sus dos pisos se encontraba uno» (el juego de palabras es seguramente intencionado, porque *stories* significa 'pisos' e 'historias'). Allí tenía un rival que llevaba el

mismo nombre, había ingresado en la escuela el mismo día, cumplía años en la misma fecha y presentaba una gran semejanza física con el narrador, semejanza que explotaba imitando satíricamente el comportamiento de éste. El único aspecto en el que ese doble difiere del narrador consiste en que sólo puede hablar en susurros.

Wilson ingresa en Eton y luego en Oxford, mientras se va degradando cada vez más. Siempre que comete algún acto particularmente odioso, invariablemente aparece un hombre vestido con ropa idéntica a la suya, que esconde la cara pero murmura «William Wilson» en un inconfundible susurro. Cuando el doble pone al descubierto sus trampas en el juego de cartas, Wilson huye al extranjero, pero por todas partes le persigue el *Doppelgänger*. «Una y otra vez, en secreta comunión con mi propio espíritu, yo formulaba las preguntas: “¿Quién es? ¿De dónde viene? ¿Qué busca?”». En Venecia, Wilson está a punto de acudir a una cita adúltera cuando siente «que una mano se posaba ligeramente en mi hombro, y otra vez escuché al oído aquel profundo, inolvidable, maldito susurro». Loco de rabia, Wilson ataca a su perseguidor con la espada.

Está claro que uno puede explicar el doble como una alucinación de Wilson que encarna su propia conciencia o la mejor parte de su yo y hay varios indicios de ello en el texto. Por ejemplo, Wilson dice de su doble en el colegio que tenía «un sentido moral... mucho más agudo que el mío», y nadie más que él parece percibir la semejanza física entre ambos. Pero la historia no tendría el poder de evocación, de fascinación, que tiene si no confiriere al extraño fenómeno aspectos concretos que lo hacen creíble. El clímax del relato es particularmente hábil en su ambigua referencia al espejo. Desde un punto de vista racional, uno puede formular la hipótesis de que, en un delirio de culpa y de odio contra sí mismo, Wilson ha tomado por su doble lo que en realidad es su propia imagen en el espejo, la ha atacado y se ha mutilado a sí mismo en la lucha; pero desde el punto de vista de Wilson parece haber sucedido lo contrario: lo que él toma en un primer momento por un reflejo de sí mismo resulta ser la figura cubierta de sangre y moribunda de su doble.

Los cuentos extraordinarios clásicos invariablemente usan narradores en primera persona e imitan formas documentales de discurso como confesiones, cartas y declaraciones para hacer más creíbles los acontecimientos. (Pensemos en *Frankenstein* de Mary Shelley y en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson.) Y esos narradores tienden a escribir en un estilo convencionalmente «literario» que en otro contexto uno podría considerar insoportable de tantos tópicos como emplea: por ejemplo, «frenesí de excitación», «la fuerza de toda una multitud», «brutal ferocidad», en el primer párrafo de este extracto. Toda la tradición de horror gótico a la que pertenece Poe, y a la que dio un poderoso ímpetu, está llena de buena-mala literatura de este tipo. La previsibilidad de la retórica, su misma falta de originalidad, garantiza la credibilidad del narrador y hace su extraña experiencia más creíble.

48.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA

LA MANO

Le di una bofetada a mi hijito. Estaba muy enfadado. Justicia. Entonces descubrí que no sentía nada en la mano. Dije: «Mira, quiero explicarte las complejidades de todo esto». Hablé con seriedad y con precaución, especialmente de los padres. Me preguntó, cuando terminé, si quería que me perdonase. Dije que sí. Él dijo que no. Póquer.

ESTÁ BIEN

«No me importan las variaciones», dijo, «pero me da la impresión de que esto está mal». Yo dije: «A mí me da la impresión de que está bien». Ella dijo: «Para ti, el mal es el bien». Yo dije: «No dije que sea el bien, dije que está bien». «Tremenda diferencia», dijo ella. Yo dije: «Sí, soy muy crítico. Estoy pensando todo el rato. Para mí casi todo está mal. Mi criterio es el placer. Para mí, esto está bien». Ella dijo: «A mí me da asco». Yo dije: «¿Qué es lo que te gusta?». Ella dijo: «Gustarme no me gusta. No me interesa estar por encima de mis sensaciones. No creo que llegue nunca a está bien».

MAMÁ

Dije: «Mamá, ¿sabes qué ha pasado?». Ella dijo: «Oh, Dios mío».

L. MICHAELS, *I would have saved them if I could*
(Los habría salvado si hubiera podido) (1975).

La estructura de una narración es como el conjunto de vigas que sostiene un moderno rascacielos: no se ven, pero determinan la forma y carácter del edificio. Los efectos de la estructura de una novela, sin embargo, no se materializan en el espacio sino en el tiempo, con frecuencia mucho tiempo. *Tom Jones* de Henry Fielding, por ejemplo, del que Coleridge pensaba que tenía uno de los tres mejores argumentos de la historia de la literatura (los otros dos eran obras de teatro, *Edipo rey* y *El alquimista* de Ben Jonson) alcanza casi 900 páginas en la edición de bolsillo. Como observé en su momento (sección 36) tiene 198 capítulos, divididos en dieciocho libros, los primeros seis de los cuales se desarrollan en el campo, los seis siguientes en el camino y los seis finales en Londres. Exactamente en la mitad de la novela la mayoría de los personajes principales pasan por la misma posada,

pero sin encontrarse unos con otros en combinaciones que de producirse habrían llevado la historia a una conclusión prematura. La novela rebosa sorpresas, enigmas y suspense y termina con el clásico recurso de invertir la historia mediante una anagnórisis, esto es, inversión y reconocimiento.

Es imposible ilustrar el funcionamiento de algo tan complejo con un extracto breve, pero la obra del escritor estadounidense Leonard Michaels, que escribe algunos de los cuentos más cortos que conozco, nos permite examinar el proceso en un microcosmos. He hecho un poco de trampa, teniendo en cuenta que los textos reproducidos aquí no estaban pensados para leerse aisladamente, sino que pertenecen a un conjunto de relatos breves, titulados colectivamente «Comer fuera», algunos de los cuales están relacionados entre sí por el hecho de compartir uno o varios personajes. «Mamá», por ejemplo, es uno de los varios diálogos entre el narrador y su madre. La serie entera es algo más que la suma de sus partes. Con todo, cada una de ellas es un relato en sí mismo, con su propio título. Incluso fuera de contexto el sentido de «Mamá» está meridianamente claro: la madre judía siempre espera lo peor. Quizá este texto está en la frontera entre el relato y el chiste. Pero no hay ambigüedad en cuanto al género literario al que pertenece «La mano», que respeta la noción clásica de unidad narrativa. Tiene comienzo, nudo y desenlace según los definía Aristóteles: comienzo es lo que no necesita nada antes, desenlace es lo que no necesita nada después, y el nudo necesita algo antes y algo después.

El comienzo de «La mano» consiste en sus tres primeras frases, que describen cómo el narrador castiga a su hijo. No necesitamos saber qué conducta ha provocado el castigo. La primera frase, «Le di una bofetada a mi hijito» establece un contexto familiar, doméstico. Se hace hincapié en las emociones del narrador: «Estaba muy enfadado. Justicia». La frase sin verbo es una especie de pensamiento posterior, que justifica el alivio de la tensión, el ejercicio del poder.

El nudo de la historia describe cómo se debilita su certeza de tener razón y cómo intenta justificar su conducta a los ojos de su hijo. Primero hay una especie de síntoma psicossomático: «Entonces descubrí que no sentía nada en la mano». La mano es a la vez una sinécdoque y una

metáfora del padre «insensible». «Dije: Mira, quiero explicarte las complejidades de todo esto». Estructuralmente, todo el relato gira en torno al eje de esta frase, el único discurso directo que contiene. Formalmente favorece al narrador, pues el discurso directo siempre da una mayor sensación de presencia del que habla que el discurso indirecto. Pero el uso de la palabra adulta «complejidades» ante un niño pequeño traiciona al narrador. Por debajo de su ostensible deseo de comunicarse con su hijo («Hablé con seriedad y con precaución, especialmente de los padres») el narrador está luchando con su propia conciencia.

El desenlace contiene un doble vuelco radical. Primero, el niño demuestra haber captado perfectamente el estado de ánimo de su padre: «Me preguntó, cuando terminé, si quería que me perdonase». En segundo lugar las relaciones normales de poder entre padre e hijo se invierten: «Dije que sí. Él dijo que no». La simetría de esas frases refleja la simetría del argumento. La última palabra del narrador, «póquer», reconoce tristemente su derrota.

El argumento ha sido definido por un moderno discípulo de Aristóteles (R. S. Crane) como «un proceso completado de cambio». Buena parte de la narrativa moderna ha evitado, no obstante, el tipo de cierre que implica la palabra «completado» y se ha concentrado en estados del ser en los que el cambio es mínimo. «Está bien» es un ejemplo. Tiene mucha más estructura oculta que «La mano»: es menos evidente, menos fácil de captar, las divisiones entre comienzo, nudo y desenlace son menos claras. Usa técnicas que analicé en secciones anteriores («Permanecer en la superficie» y «Sobrentendidos»): consiste casi únicamente en un diálogo y se reserva información sobre los pensamientos y motivaciones privados de los personajes. Deducimos del texto que la pareja está realizando algún acto sexual poco convencional, pero es imposible e innecesario saber exactamente cuál. El comienzo consiste quizá en la declaración de malestar que hace la mujer; el nudo, en la autojustificación del narrador y la reiteración por parte de la mujer de su desagrado («A mí me da asco»); y el desenlace, en la negativa de ella a jugar el juego del diletantismo sexual. Pero en esta historia no encontramos el movimiento tranquilizador de «La

mano» hacia el momento de verdad del narrador. No queda claro por qué nos está contando esta historia, pues reproduce los tajantes rechazos de la mujer sin comentarios. Mientras que «La mano» es instantáneamente comprensible, tenemos que releer «Está bien» varias veces para encontrarle el sentido, repitiendo mentalmente el diálogo para llenar algunos huecos («Ella dijo: ... gustarme, ... no me gusta. No creo que llegue nunca a ... está bien»). El tema de este cuento parece ser, más que el descubrimiento, la falta de soluciones, y su unidad debe más a sus ecos verbales internos, especialmente la palabra «bien» subrayada por su presencia en el título, que a su estructura narrativa. En ese sentido se ofrece como una especie de poema en prosa... o como un tentador fragmento de una historia más larga.

49.

LA APORÍA

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, dónde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así. No me haré más preguntas. Se cree sólo descansar, para actuar mejor después, o sin prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada. Poco importa cómo se produjo eso. Eso, decir eso, sin saber qué. Quizá lo único que hice fue confirmar un viejo estado de cosas. Pero no hice nada. Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí. Estas pocas generalizaciones para empezar. ¿Cómo hacer, cómo voy a hacer, qué debo hacer, en la situación en que me hallo, cómo proceder? Por pura aporía o bien por afirmaciones y negaciones invalidadas al propio tiempo, o antes o después. Esto de un modo general. Debe de haber otros aspectos. Si no, sería para desesperar de todo. Pero es para desesperar de todo. Notar, antes de ir más lejos, de pasar adelante, que digo aporía sin saber lo que quiere decir.

SAMUEL BECKETT, *El innombrable* (1959).

Traducción de Rafael Santos Torroella.

«Aporía» es una palabra griega que significa «dificultad, perplejidad», literalmente, ‘un camino sin camino’, un sendero que termina. En la retórica clásica denota duda real o fingida sobre un tema, incertidumbre en cuanto a cómo proceder en un discurso. El soliloquio de Hamlet, «Ser o no ser», es quizá el mejor ejemplo de ello en la literatura inglesa. En narrativa, especialmente en textos enmarcados por una situación en la que alguien cuenta la historia, la aporía es uno de los recursos favoritos de los narradores para despertar curiosidad en quienes escuchan, o para poner de relieve el carácter extraordinario de lo que están contando. A menudo se combina con otra figura retórica, la «aposiopesis», la frase incompleta, que suele indicarse en la página con puntos suspensivos. En *El corazón de las tinieblas*, por ejemplo, Marlow rompe su relato frecuentemente de ese modo:

«Me parece que estoy intentando contaros un sueño —tentativa inútil, pues ningún relato de un sueño puede transmitir la sensación de sueño, esa mezcla de absurdidad, sorpresa y desconcierto en un estremecimiento de rebeldía y lucha, esa sensación de ser capturado por lo increíble que pertenece a la esencia misma de los sueños...».

Permaneció en silencio unos momentos.

«... No, es imposible; es imposible transmitir la sensación de vida de cualquier época de la existencia de uno —lo que es su verdad, su significado—, su esencia sutil y penetrante. Es imposible. Vivimos, como soñamos: solos...».

En relatos metafictivos como «Perdido en la casa encantada» o *La mujer del teniente francés* la aporía se convierte en uno de los principios estructurales, cuando el narrador autorial lucha con insolubles problemas para representar adecuadamente la vida en el arte, o confiesa sus dudas sobre cómo manejar a sus personajes ficticios. En el capítulo 55 de *La mujer del teniente francés*, por ejemplo, cuando Charles, tras descubrir que Sarah ha desaparecido del hotel de Exeter, vuelve a Londres para emprender su búsqueda, el narrador autorial se mete en la narración disfrazado de compañero de viaje que mira con insistencia, groseramente, a Charles en el compartimento del tren:

La pregunta que me hago mientras miro a Charles... es: ¿qué diablos voy a hacer contigo? Incluso he pensado en hacer terminar la carrera de Charles aquí y ahora, dejándole para siempre camino de Londres. Pero los convencionalismos de la novela victoriana no permitían, es decir, no permiten, el desenlace vago e indeterminado; además, antes he predicado ya que a los personajes hay que concederles libertad. Mi problema es sencillo: ¿está claro lo que quiere Charles? Sí, lo está. Pero lo que desea la protagonista ya no está tan claro; ni siquiera estoy seguro de dónde está en este momento.

(Traducción de Ana María de la Fuente.)

En la obra narrativa de Samuel Beckett, especialmente en sus últimas novelas, la aporía es endémica. *El innombrable* (publicado primeramente en francés: *L'innomable*, 1952) usa el recurso del flujo de conciencia, pero no como en el *Ulises* de Joyce, donde las visiones, sonidos, olores y el ajetreo humano de Dublín son evocados para el lector, en su vívida especificidad, a través de las impresiones sensoriales, pensamientos y recuerdos de los principales personajes. Todo lo que tenemos es una voz narrativa que se habla a sí misma, o transcribe sus propios pensamientos a medida que se

producen, que anhela la extinción y el silencio, pero que está condenada a seguir narrando, aunque no tiene ninguna historia que valga la pena contar ni tiene certeza sobre nada, ni siquiera sobre su propia posición en el espacio y el tiempo.

El narrador anónimo está sentado en un lugar vago y tenebroso, cuyos límites no puede ver ni tocar, mientras figuras que percibe borrosamente, algunas de las cuales parecen ser personajes de las anteriores novelas de Beckett, se mueven a su alrededor; ¿o es él quien se mueve alrededor de ellas? Sabe que tiene los ojos abiertos «por las lágrimas que caen de ellos sin cesar». ¿Dónde está? Podría ser el infierno. Podría ser la senilidad. Podría ser la mente de un escritor que tiene que seguir escribiendo aunque no tiene nada que decir, porque ya no hay nada que valga la pena decir sobre la condición humana. ¿O son todos esos estados esencialmente uno y el mismo? *El innombrable* parece corresponder a la descripción de Roland Barthes del «grado cero de la escritura» en el cual «se derrota a la literatura, se descubre y presenta la problemática de la humanidad sin elaboración, el escritor se vuelve irremediabilmente honrado».

Más que avanzar, el discurso procede por acumulación, por una especie de autocancelación, un paso adelante y un paso atrás, una sucesión de afirmaciones contradictorias separadas sólo por comas, sin el *pero* o *sin embargo* adversativos. «Ir adelante, ir adelante», se azuza a sí mismo el narrador, e inmediatamente añade, burlón: «¿Llamar a esto ir, llamar a esto adelante?». ¿Cómo llegó al lugar donde está? «¿Puede ser que un día ... me quedé, simplemente?». Inmediatamente se plantea otra pregunta: «¿Me quedé dónde?». Abandona la pregunta primera: «Poco importa cómo se produjo eso». Pero incluso ese gesto negativo da por supuestas demasiadas cosas: «Eso, decir eso, sin saber qué».

Beckett era un deconstruccionista *avant la lettre*. «Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí». Esa frase ataca las fundaciones de la larga tradición humanista de narrativa autobiográfica y autobiografía ficticia, de *Robinson Crusoe* hasta *À la recherche du temps perdu* pasando por *Grandes esperanzas*, con su consoladora promesa de alcanzar el autoconocimiento. Beckett se anticipó a la noción de Derrida de la

inevitable *différance* (*sic*) del discurso verbal: el «yo» que habla siempre es diferente del «yo» del que se habla, dado que la correspondencia precisa del lenguaje con la realidad siempre es diferida. «Estas pocas generalizaciones para empezar». La fórmula, que habitualmente no quiere decir gran cosa, adquiere un toque de humor negro en ese vacío epistemológico. ¿Cómo ha de avanzar el narrador, «por afirmaciones y negaciones invalidadas al propio tiempo» (es decir, contradiciéndose a sí mismo) o «por pura aporía»? La aporía es uno de los tropos favoritos de los críticos deconstruccionistas, porque sintetiza la manera en que todos los textos boicotean sus propias exigencias de alcanzar un significado determinado; pero la confesión posterior del narrador, «digo aporía sin saber lo que quiere decir», anula la aporía.

«Debe de haber otros aspectos. Si no, sería para desesperar de todo. Pero es para desesperar de todo». Lo extraordinario es que la lectura de este texto sombríamente pesimista y totalmente escéptico no resulta deprimente, sino al contrario divertida, conmovedora y, de un modo sorprendente, afirmativa de la supervivencia del espíritu humano *in extremis*. Sus famosas últimas palabras son: «tienes que seguir, no puedo seguir, voy a seguir».

50.
EL FINAL

La zozobra que en ese momento de su relación pudieron padecer Henry y Catherine, y todos aquellos que amaran a alguno de los dos, respecto a su desenlace final, difícilmente podrá transmitirse al corazón de mis lectores, quienes habrán adivinado por la delatora escasez de páginas que nos aproximamos a toda prisa hacia la más absoluta felicidad.

JANE AUSTEN, *La abadía de Northanger* (1818).

Traducción de Guillermo Lozano.

Ralph le miró sin decir nada. Por un momento volvió a sentir el extraño encanto de las playas. Pero ahora la isla estaba chamuscada como leños apagados. Simon había muerto y Jack había... Las lágrimas corrieron de sus ojos y los sollozos sacudieron su cuerpo. Por vez primera en la isla se abandonó a ellos; eran espasmos violentos de pena que se apoderaban de todo su cuerpo. Su voz se alzó bajo el negro humo, ante las ruinas de la isla, y los otros muchachos, contagiados por los mismos sentimientos, comenzaron a sollozar también. Y en medio de ellos, con el cuerpo sucio, el pelo enmarañado y la nariz goteando, Ralph lloró por la pérdida de la inocencia, las tinieblas del corazón del hombre y la caída al vacío de aquel verdadero y sabio amigo llamado Piggy.

El oficial, rodeado de tal expresión de dolor, se conmovió, algo incómodo. Se dio la vuelta para darles tiempo de recobrase y esperó, dirigiendo la mirada hacia el espléndido crucero, a lo lejos.

WILLIAM GOLDING, *El señor de las moscas* (1954).

Traducción de Carmen Vergara.

«Las conclusiones son el punto débil de la mayoría de los autores», observó George Eliot, «pero parte del problema está en la naturaleza misma de la conclusión, que puede ser todo lo más una negación». Para los novelistas victorianos el final resultaba particularmente problemático, porque lectores y editores les presionaban para que fuese feliz. El último capítulo se llamaba en el negocio editorial *wind-up*, «liquidación»; Henry James lo describía con sarcasmo como «un reparto, por fin, de premios, pensiones, maridos, mujeres, bebés, millones, párrafos añadidos y frases alegres». El mismo James fue un pionero del final «abierto» característico de la ficción

moderna: más de una vez puso punto final a sus novelas en medio de una conversación, dejando en el aire una frase, con la resonancia, pero también la ambigüedad, que eso implica: «Así pues, aquí estamos —dijo Strether» (*Los embajadores*).

Como señaló Jane Austen en un aparte metafictivo a *La abadía de Northanger*, un novelista no puede ocultar que se acerca el final de la historia (como sí puede hacerlo un dramaturgo o un director de cine, por ejemplo) porque le delata el escaso número de páginas restantes. Cuando John Fowles concluye *La mujer del teniente francés* con una «liquidación» burlescamente victoriana (Charles sienta la cabeza uniéndose felizmente a Ernestina) no nos engaña, pues nos falta por leer una cuarta parte del libro. Al seguir con la historia de la búsqueda de Sarah por parte de Charles, Fowles nos ofrece otros dos finales alternativos: uno que termina felizmente para el protagonista y otro, infeliz. Nos invita a elegir entre ellos, pero tácitamente nos anima a considerar el segundo más auténtico, no sólo porque es más triste, sino porque es más abierto y nos deja la sensación de que la vida sigue en dirección a un incierto futuro.

Quizá deberíamos distinguir entre el final de la historia que la novela nos cuenta —la resolución o la deliberada ausencia de resolución de las preguntas narrativas que ha suscitado en la mente de sus lectores— y la última página o dos del texto, que a menudo actúan como una especie de epílogo o *post-scriptum*, una suave disminución de la velocidad del discurso a medida que se va deteniendo. Pero eso difícilmente puede aplicarse a las novelas de Sir William Golding, cuyas últimas páginas tienen una manera muy suya de arrojar una nueva y sorprendente luz sobre todo lo que ha ocurrido hasta entonces. *Pincher Martin* (1956), por ejemplo, parece ser la historia de la lucha desesperada y finalmente vana de un marino, cuyo barco ha sido torpedeado, para sobrevivir en una roca desnuda en medio del Atlántico, pero el capítulo final revela que murió con las botas puestas: la totalidad del relato debe pues reinterpretarse como la visión que tuvo mientras se ahogaba o el paso por el purgatorio después de la muerte. El final de *The paper men* (1984) se guarda la sorpresa hasta la última palabra

del narrador, interrumpida por una bala: «¿De dónde diablos Rick L. Tucker ha sacado una pisto...?».

Este tipo de vuelta de tuerca en el último minuto suele ser más propio del cuento que de la novela. De hecho podría decirse que el cuento está por su propia naturaleza «orientado hacia su final», en la medida en que uno empieza a leerlo esperando alcanzar pronto su conclusión, mientras que uno se embarca en una novela sin una idea demasiado precisa de cuándo la terminará. Tendemos a leer un relato corto de un tirón, arrastrados por la fuerza magnética de la conclusión que esperamos; mientras que cogemos y dejamos una novela a intervalos irregulares y puede ser que acabarla nos entristezca incluso. Los novelistas de antaño solían explotar ese vínculo sentimental formado entre el lector y la novela durante la experiencia de la lectura. Fielding, por ejemplo, empieza el último libro de *Tom Jones* con «Nuestro adiós al lector»:

Lector, hemos llegado ya a la última etapa de nuestro prolongado viaje. Pero ya que hemos viajado juntos a lo largo de tantas páginas, comportémonos ahora como compañeros de viaje en una diligencia, que han pasado varios días juntos y que, pese a cualquier altercado o pequeña animosidad que haya podido surgir entre ellos, generalmente los olvidan para subir por última vez al vehículo llenos de alegría y buen humor, ya que después de esta última etapa es muy posible que nos ocurra a nosotros lo que a ellos les suele suceder, esto es, que nunca volvamos a encontrarnos.

(Traducción de María Casamar.)

La conclusión de *El señor de las moscas* podría fácilmente haber sido cómoda y tranquilizadora, porque introduce una perspectiva adulta en las últimas páginas de lo que, hasta ese momento, había sido una «historia de chicos», una aventura al estilo de *Coral Island*, que sale espantosamente mal. Un grupo de colegiales británicos, que llegan a una isla tropical en circunstancias poco claras (aunque hay indicios de que puede tratarse de una guerra), retrocede rápidamente al estado salvaje y supersticioso. Al verse liberados de las prohibiciones de la sociedad adulta y civilizada y sometidos al hambre, la soledad y el miedo, el comportamiento que hasta entonces reservaban a los juegos durante el recreo degenera en violencia tribal. Dos chicos mueren y el protagonista, Ralph, tiene que huir, para

salvar el pellejo, de un incendio forestal provocado y de un grupo de enemigos sedientos de sangre que le persigue esgrimiendo lanzas de madera; y, cuando se tropieza mientras corre a toda velocidad con un oficial naval que acaba de desembarcar en la playa alarmado por el humo que ha visto desde su barco, «Cómo nos divertimos, ¿eh?», comenta el oficial contemplando a los chicos con sus armas improvisadas y sus cuerpos pintados.

Para el lector, la aparición del oficial es un sobresalto y un alivio, casi tan intensos como para Ralph. Hemos estado tan absortos en la historia y tan conmovidos por la suerte de Ralph que hemos olvidado que él y sus crueles enemigos son chicos preadolescentes. De pronto, a través de los ojos del oficial, los vemos como realmente son: un montón de niños sucios y desharrapados. Pero Golding no permite que ese efecto ponga en duda la verdad esencial de lo que ha ocurrido antes, o que haga de la vuelta a la «normalidad» un cómodo final feliz. El oficial naval nunca comprenderá la experiencia que Ralph (y el lector, por su mediación) ha sufrido, elocuentemente recapitulada en el penúltimo párrafo: «la pérdida de la inocencia, las tinieblas del corazón del hombre y la caída al vacío de aquel verdadero y sabio amigo llamado Piggy». Nunca entenderá por qué los sollozos de Ralph se contagian a los otros chicos. «El oficial, rodeado de tal expresión de dolor, se conmovió, algo incómodo. Se dio la vuelta para darles tiempo de recobrase y esperó, dirigiendo la mirada hacia el espléndido crucero, a lo lejos». La última frase de cualquier relato adquiere cierta resonancia por el simple hecho de ser la última, pero esta es particularmente rica en ironía. La mirada adulta «hacia el espléndido crucero» implica complacencia, evasión de la verdad y complicidad con una forma institucionalizada de violencia —la guerra moderna— equivalente a la primitiva violencia de esos chicos que han regresado al estado salvaje, tanto como es diferente de ella.

Los lectores familiarizados con mi novela *Intercambios* recordarán tal vez que el pasaje de *La abadía de Northanger* que encabeza la presente sección

es recordado por Philip Swallow y citado por Morris Zapp en la última página de la obra. Philip lo invoca para ilustrar una importante diferencia entre la experiencia que tienen los espectadores del final de una película y la que tiene el lector del final de una novela:

Bueno, es algo que el novelista no puede evitar, ¿no?, que su libro esté llegando al final... no puede disimular el hecho de que la narración está comprimida en las páginas..., Quiero decir que mentalmente trazas el final de la novela. Cuando lees, te das cuenta de que no te quedan por leer más que una o dos páginas y te dispones a cerrar el libro, pero en una película no hay manera de decirlo; especialmente hoy, cuando las películas están estructuradas de una manera más libre, mucho más ambivalente, que antes. No hay manera de decir qué escena será la última. La película continúa, exactamente como continúa la vida: la gente va haciendo cosas, bebiendo, hablando, y estamos observándolos; y en cualquier momento, que el director elige sin avisar, sin que nada quede resuelto, explicado o concluido, puede, sencillamente... acabar.

En ese momento del libro, Philip es representado como un personaje en un guión de cine, e inmediatamente después de su discurso la novela termina, así:

Philip se encoge de hombros. La cámara se detiene, fijando su imagen a mitad del gesto.

Terminé la novela de esa manera por varias razones relacionadas entre sí. En parte es una comedia sexual de «intercambio de parejas a escala intercontinental»: la historia se centra en las aventuras y desventuras de dos catedráticos, uno británico y otro estadounidense, que tras intercambiar sus puestos de trabajo en 1969, tienen cada uno un lío con la mujer del otro. Pero los dos protagonistas intercambian muchas más cosas en el curso de la historia —valores, actitudes, lenguaje— y casi cada uno de los incidentes en uno de los escenarios tiene su correspondencia o imagen especular en el otro. Al desarrollar este argumento sumamente simétrico y quizá predecible, sentí la necesidad de suministrar cierta variedad y sorpresa al lector en otro nivel del texto y en consecuencia escribí cada capítulo en un estilo o formato distinto. El primer cambio es relativamente discreto: de la narración en presente en el primer capítulo a la narración en pretérito en el segundo. Pero el tercer capítulo reviste forma epistolar y el cuarto consiste en extractos de periódicos y otros documentos que se supone que los

personajes están leyendo. El quinto es convencional en el estilo, pero se desvía del patrón establecido por los anteriores al presentar las experiencias interrelacionadas de los dos protagonistas en bloques consecutivos.

A medida que la novela progresaba fui dándome cuenta de que iba a ser un problema terminarla de una manera que resultara satisfactoria tanto a nivel formal como narrativo. En cuanto al primero de ellos, era evidente que el capítulo final tenía que exhibir el cambio más llamativo y sorprendente de todos en lo que respecta a la forma narrativa: de lo contrario se arriesgaba a resultar un anticlímax estético. En cuanto al nivel narrativo, me di cuenta de que me resistía a resolver el argumento sobre el intercambio de esposas, en parte porque eso significaría resolver también el argumento cultural. Si Philip decidiera quedarse con Desirée Zapp, por ejemplo, eso también significaría que decide quedarse en América o que ella está dispuesta a asentarse en Inglaterra, y así sucesivamente. No quería tener que decidir, en tanto que autor implícito, en favor de esta o aquella pareja, esta o aquella cultura. Pero ¿cómo podría «colar» un final radicalmente indeterminado para un argumento que hasta ese momento había seguido una estructura tan regular y simétrica como una cuadrícula?

La idea de escribir el último capítulo (que se llama «El final») en la forma de un guión cinematográfico parecía resolver todos esos problemas de un plumazo. En primer lugar, semejante formato satisfacía la necesidad de una desviación climática del discurso narrativo «normal». En segundo lugar me liberaba, en tanto que autor implícito, de formular un juicio sobre los cuatro personajes principales o hacer de árbitro entre ellos, ya que no hay huella textual de la voz del autor en un guión, que consiste en diálogo y en descripción impersonal, objetiva, del comportamiento exterior de los personajes. Philip, Desirée, Morris y Hilary se encuentran en Nueva York, a medio camino entre la costa oeste de Estados Unidos y el oeste de los Midlands (región central) de Inglaterra, para discutir sus problemas conyugales, y durante unos cuantos días analizan cada uno de los posibles desenlaces de la historia —que todos se divorcien y se casen con sus respectivos amantes, que cada pareja vuelva a unirse, que se separen pero no para volverse a casar, etc., etc.— pero sin alcanzar conclusión alguna.

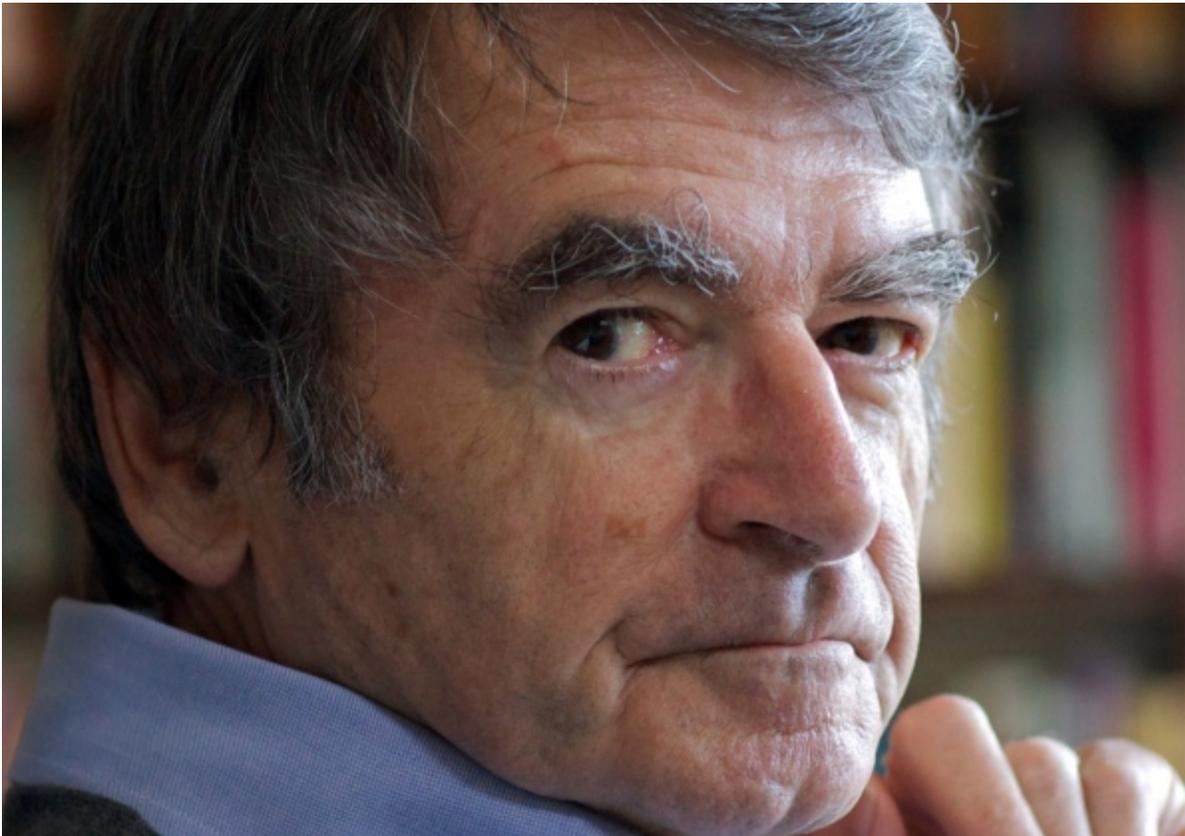
Cuando se me ocurrió que Philip llamara la atención sobre el hecho de que las películas se prestan más que las novelas a finales no resueltos, en el momento en que él mismo es representado como un personaje de película dentro de una novela, pensé que había encontrado una manera de justificar, mediante una especie de chiste metafictivo, mi propia negativa a resolver el argumento de *Intercambios*. De hecho, el deseo humano de certezas, resolución y conclusión es tan fuerte —tan atávicamente fuerte— que no todos los lectores se quedaron satisfechos con ese final, y algunos se me han quejado de que se sienten estafados. Pero a mí me satisfizo (y tenía la ventaja suplementaria de que cuando decidí seguir usando a los protagonistas en personajes de una novela posterior, *El mundo es un pañuelo*, tuve carta blanca para desarrollar sus biografías).

Si cuento esta anécdota, sin embargo, no es para defender el final de *Intercambios*, sino para demostrar que la decisión sobre cómo manejarlo implicaba muchos otros aspectos de la novela, aspectos que he discutido en otros lugares de este libro bajo distintos encabezamientos. Por ejemplo: 1. El punto de vista (la forma de guión eliminaba la necesidad de seleccionar un punto de vista, que implica inevitablemente privilegiar a aquel personaje cuyo punto de vista se adopta). 2. El suspense (al retrasar hasta la última página la respuesta a la pregunta narrativa: ¿cómo se resolverá el doble adulterio?). 3. La sorpresa (la negativa a responder a esa pregunta). 4. La intertextualidad (la alusión a Jane Austen, que resulta natural y apropiada dado que tanto Philip Swallow como Morris Zapp se han especializado en el análisis de su obra). 5. Permanecer en la superficie (un efecto más del formato de guión cinematográfico). 6. Los títulos y los capítulos (el juego de palabras del título de la novela: *Changing places* —cambio de lugares, lugares en los que uno cambia, posiciones intercambiadas— sugería una serie de títulos de capítulo relacionados: «Huir», «Asentarse», «Correspondencia», etc., y finalmente *Ending*, «terminar», que en inglés es sustantivo, participio y gerundio: este es el final de la novela, es como termina, es así como la estoy terminando). 7. La metaficción (el chiste de las últimas líneas se hace a expensas del lector y sus expectativas, pero también está relacionado con un chiste metafictivo sobre un libro práctico

titulado *Cómo escribir una novela* que Morris Zapp encuentra en el despacho de Philip Swallow y que proporciona un comentario sardónico sobre las muy variables técnicas utilizadas para escribir *Intercambios*. «Toda novela tiene que contar una historia», empieza. «Y hay tres clases de historia, la historia que termina felizmente, la que termina infelizmente, y la historia que termina ni feliz ni infelizmente, es decir, en otras palabras, que no termina realmente en absoluto».).

Podría, sin mucha dificultad, analizar este final en otras secciones, como las tituladas «La desfamiliarización», «La repetición», «La novela experimental», «La novela cómica», «La epifanía», «Casualidades», «La ironía», «La motivación», «Las ideas» y «La aporía», pero no insistiré en lo que quiero demostrar: sencillamente, que las decisiones sobre aspectos o componentes determinados de una novela nunca existen como algo aislado sino que afectan a todos sus otros aspectos y componentes y se ven afectados por ellos. Una novela es un *Gestalt*, una palabra alemana para la que no hay un exacto equivalente inglés y que mi diccionario define como una «estructura o modelo de percepción que posee cualidades en tanto que conjunto, el cual no puede ser descrito meramente como una suma de sus partes».

FIN



DAVID LODGE, nacido en Inglaterra en 1935, es uno de los pocos autores contemporáneos aclamados tanto por su obra crítica como por sus novelas. Entre 1960 y 1987 Lodge ejerció como profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Birmingham, representada en su ficción bajo el nombre de Rummidge.

Tras su temprano retiro, Lodge siguió viviendo en Birmingham, donde aún reside hoy, dedicado íntegramente a su obra literaria, que incluye novelas pero también diversas obras de teatro y guiones para series de televisión, tales como la adaptación de la novela de Charles Dickens *Martin Chuzzlewit*.

Como crítico literario Lodge es autor de obras académicas muy respetadas, tales como *El arte de la ficción*. Entre sus novelas, fruto de una larga carrera iniciada hace ya cuarenta años, destacan *El mundo es un pañuelo*,

¡Buen trabajo!, Noticias del Paraíso, Fuera del cascarón, Terapia, Intercambios, La caída del Museo Británico y Trapos sucios.

La obra de Lodge se inscribe en una línea literaria mucho más apreciada en Gran Bretaña que en España: la novela humorística. Dentro de ella su especialidad es la novela académica, género que enlaza con sus intereses profesionales como docente e investigador universitario y que cuenta con otros ilustres nombres en el canon británico tales como Kingsley Amis, Malcolm Bradbury —otro ilustre crítico literario universitario— y Tom Sharpe. El humor de Lodge se basa, como es típico en este género, en exponer a sus personajes a situaciones embarazosas de las que se desprende una crítica decidida pero nunca feroz de la institución universitaria. Las novelas de Lodge son muestra palpable de la capacidad británica para digerir la autocrítica profesional con una sonrisa.

Notas

[1] *To scat* significa silabear rápidamente cantando. (N. de la t.) <<

[2] *Stream* ('flujo') significa 'corriente, río o riachuelo', de ahí que el autor hable de «zambullirse» (*plunging*). (N. de la t.) <<

[3] Shopping and Fucking. (*N. de la t.*) <<

[4] En inglés «martín pescador» es *Kingfisher*, igual que el apellido de Arthur Kingfisher. (*N. de la t.*) <<

[5] En el texto inglés —no en la versión española, como habrá observado el lector—, las palabras de ambos obreros, el que preside la reunión y Blackpool, están llenas de incorrecciones lingüísticas. (*N. de la t.*) <<