

JAMES WOOD

Los mecanismos de la ficción

Cómo se construye una novela

INTRODUCCIÓN

En 1857 John Ruskin escribió un librito llamado *Técnicas de dibujo*. Es un manual para principiantes que, aplicando el ojo crítico al asunto de la creación, está destinado a ayudar al pintor en su práctica, al contemplador curioso, al amante del arte normal. Ruskin empieza animando a sus lectores a mirar la naturaleza, mirar una hoja, y luego copiarla a lápiz. Incluye su propio dibujo de una hoja. Luego pasa de la hoja a una pintura de Tintoretto: observen las pinceladas, dice Ruskin, vean cómo dibuja las manos, miren cómo presta atención a las sombras. Paso a paso, Ruskin acompaña a sus lectores a través del proceso de la creación. Su autoridad no procede de su técnica como dibujante, porque, aunque fue un buen artista, no estaba excepcionalmente dotado, sino de lo que sus ojos han visto, y lo bien que lo han visto, y su capacidad de transmitir esa visión y convertirla en prosa. Sorprendentemente, hay pocos libros así acerca de la ficción. *Aspectos de la novela*, de E. M. Forster, publicado en 1927, es canónico por buenos motivos, pero ahora nos parece impreciso. Admiro los tres libros de Milan Kundera sobre el arte de la ficción, pero Kundera es novelista y ensayista más que crítico; a veces deseamos que sus manos se manchen un poquito más de tinta con el texto.

Mis dos críticos de novela favoritos del siglo XX son el formalista ruso Viktor Sklovski y el formalista-estructuralista francés Roland Barthes. Ambos eran grandes críticos porque, siendo formalistas, pensaban como escritores: atendían al estilo, a las palabras, la forma, las metáforas y las imágenes. Pero Barthes y Sklovski pensaban como escritores distanciados del instinto creativo, y se veían arrastrados, como banqueros cleptómanos, a saquear una y otra vez la mismísima fuente que les nutría: el estilo literario. Quizás debido a ese distanciamiento, a esa pasión agresiva, llegaron a conclusiones acerca de la novela que me parecen interesantes, pero desatinadas, y este libro establece una polémica sostenida con ellos. Y ambos son, a fin de cuentas, especialistas que escriben para otros especialistas; Barthes en particular no escribe como si esperase ser leído y comprendido por un lector común (ni siquiera por uno que se esté entrenando para no ser tan común...). En este libro intento plantearme algunas de las cuestiones esenciales acerca del arte de la ficción. ¿Es real el realismo? ¿Cómo definimos una metáfora afortunada? ¿Qué es un personaje? ¿Cómo reconocer el uso brillante del detalle en la ficción? ¿Qué es el punto de vista, y cómo funciona? ¿Qué es la simpatía imaginativa? ¿Por qué nos conmueve la ficción? Son preguntas muy antiguas, algunas de las cuales ha resucitado el trabajo reciente de la crítica académica y la teoría literaria, pero no estoy seguro de que éstas las hayan respondido muy bien. Espero, pues, que este libro plantee cuestiones teóricas, pero las responda de una manera práctica... o digámoslo de otra manera, haga preguntas de crítico y ofrezca respuestas de escritor. Si existe otro argumento fundamental en el libro es que la ficción es tanto artificio como

verosimilitud, y que no es difícil unir ambas posibilidades. Por eso he intentado ofrecer el relato más detallado posible de la técnica de ese artificio (es decir, cómo funciona la ficción) para volver a conectar esa técnica con el mundo, como Ruskin quería conectar la obra de Tintoretto a la forma que tenemos de mirar una hoja. Como resultado, los capítulos de este libro tienen tendencia a chocar unos con otros, porque todos están motivados por la misma estética: cuando hablo de estilo indirecto libre, en realidad estoy hablando de punto de vista, y cuando hablo de punto de vista, en realidad estoy hablando de la percepción del detalle, y cuando hablo de detalle estoy hablando de personajes, y cuando hablo de personajes en realidad estoy hablando de «lo real», que es lo que se halla en el fondo de todas mis indagaciones.

NOTA SOBRE LAS NOTAS Y LAS FECHAS

Pensando en el lector normal, he intentado reducir lo que Joyce llama «el galimatías académico» a unos niveles soportables. Las notas sólo apuntan a algunas fuentes oscuras o difíciles de encontrar; en ellas doy la fecha de la primera publicación, pero no el lugar ni el editor (estos datos hoy en día son mucho más fáciles de encontrar que antes). En el texto mismo he suprimido gran parte de las fechas de publicación de las novelas y relatos que comento; en la bibliografía, hago una lista de esas novelas y relatos en orden cronológico, con fechas de la primera publicación. De adolescente me sentí muy atraído por la nota bastante fantasiosa de Ford Madox Ford a *The English Novel*: «Este libro fue escrito en Nueva York, a bordo del S. S. Patria, y en el puerto y los alrededores de Marsella durante julio y agosto de 1927». No puedo alardear de un *glamour* semejante, ni de una memoria parecida sin contar con ninguna biblioteca, pero con el mismo espíritu de Ford, puedo decir que sólo he usado los libros que poseo, que tengo a mano en mi estudio, para escribir este librito. También añadiré que, excepto algún párrafo aquí y allá, nada de lo que se encuentra en este libro había sido publicado antes.

NARRACIÓN

1 La casa de la ficción tiene muchas ventanas, pero sólo dos o tres puertas. Puedo contar una historia en tercera persona o en primera persona, o quizás en segunda persona del singular, o en primera persona del plural, aunque los ejemplos acertados de este último caso son realmente escasos. Y eso es todo. Cualquier otra cosa probablemente no se parecerá demasiado a una narración; puede estar más cerca de la poesía o de la prosa poética.

2 En realidad, estamos atrapados en la narración en primera o en tercera persona. La idea más común es que existe un contraste entre la narración fiable (narrador omnisciente en tercera persona) y la narración no fiable (el narrador en primera persona nada fiable, que sabe menos sobre sí mismo de lo que finalmente sabe el lector). Por un lado, Tólstoi; por otro, Humbert Humbert o el narrador de Italo Svevo, Zeno Cosini, o Bertie Wooster. La omnisciencia del autor, según asume la gente, ya tuvo su momento, en gran medida como ese «vasto brocado musical comido por las polillas llamado religión» también tuvo el suyo. W. G. Sebald me dijo una vez: «Creo que la ficción que no reconoce la incertidumbre del narrador mismo es una forma de impostura que encuentro muy, muy difícil de asumir.

18 *Los mecanismos de la ficción*

Cualquier forma de escritura de autor en la cual el narrador se establece ya de antemano como tramoyista y director, juez y ejecutor en un texto, la encuentro de alguna manera inaceptable. No puedo soportar leer libros de ese tipo». Sebald continuó diciendo: «Si nos referimos a Jane Austen, nos referimos a un mundo en el que había unas normas de propiedad que todo el mundo aceptaba. Si tenemos un mundo en el cual las normas están claras, y en el que se sabe cuándo empieza la transgresión, creo que es legítimo, dentro de ese contexto, ser un narrador que sabe cuáles son las normas y quién sabe las respuestas a determinadas preguntas. Pero creo que esas certezas nos han sido arrebatadas a lo largo del curso de la historia, y que debemos reconocer nuestra sensación de ignorancia e insuficiencia en estos temas, y por tanto, intentar escribir de acuerdo con ello».1

3 Para Sebald, y para muchos otros escritores como él, la narración en tercera persona omnisciente normativa es una especie de estafa, algo anticuado. Pero ambos lados de la división están caricaturizados.

4 En realidad, la narración en primera persona en general es más fiable que poco fiable, y la narración en tercera persona «omnisciente» es mucho más parcial que omnisciente.

El narrador en primera persona suele ser muy fiable; Jane Eyre, un narrador en primera persona muy fiable, por ejemplo, nos cuenta la historia desde una posición de tardía comprensión (años después, casada con el señor Rochester, contempla ya el conjunto de la historia de su vida, igual que la visión de Rochester va volviendo gradualmente al final de la novela). Hasta el narrador que parece menos fiable suele ser fiable, dentro de su poca fiabilidad. Pensemos en el mayordomo de Kazuo Ishiguro en *Lo que queda del día*, o en Bertie Wooster, o incluso en Humbert Humbert. Sabemos que el narrador no es fiable porque el autor nos advierte, a través de una manipulación fiable, de la escasa fiabilidad del narrador. Se pone en marcha un proceso de anotación del autor; la novela nos enseña cómo leer en realidad a su narrador. La narración poco fidedigna es muy rara, en realidad, tan rara como un personaje verdaderamente misterioso, verdaderamente profundo. El narrador sin nombre de Knut Hamsun en *Hambre* es muy poco fiable, y al final, imposible de conocer (ayuda que esté loco); el narrador subterráneo de Dostoievski en *Memorias del subsuelo* es el modelo de Hamsun. Zeno Cosini, de Italo Svevo, puede ser el mejor ejemplo de narración realmente poco fiable. Él se imagina que contándonos la historia de su vida se está psicoanalizando (ha prometido hacerlo a su analista). Pero la comprensión de sí mismo, que ondea confiadamente ante nuestros ojos, está tan cómicamente perforada como una bandera agujereada por las balas.

5 Por otra parte, la narración omnisciente raramente es tan omnisciente como parece. En primer lugar, el estilo del autor por lo general hace que la omnisciencia en tercera persona parezca parcial y llena de modulaciones. El estilo tiende a atraer nuestra atención hacia el escritor, hacia el artificio de la construcción del autor, y por tanto hacia la propia impronta del autor. De ahí la casi cómica paradoja del célebre deseo de Flaubert de que el autor sea «impersonal», como una especie de Dios distante, y la elevada personalidad de su propio estilo, esas frases y detalles exquisitos, que no son ni más ni menos que la firma llamativa de Dios en cada página: vaya con el autor impersonal. Tólstoi se acerca mucho más a una idea canónica de la omnisciencia del autor, y usa con una mayor naturalidad y autoridad un modelo de escritura que Roland Barthes llamaba «el código de referencia» (o a veces incluso «el código cultural»), mediante el cual un escritor apela confiadamente a una verdad universal o consensuada, o a un corpus de conocimiento cultural o científico compartido.

6 La supuesta omnisciencia es prácticamente imposible. En cuanto alguien cuenta una historia sobre un personaje, la narración parece querer amoldarse en torno a ese personaje, mezclarse con ese personaje, adoptar su forma de pensar o de hablar. La omnisciencia de un novelista muy pronto se convierte en una especie de secreto compartido: se llama entonces «estilo indirecto libre», un término para el cual los novelistas tienen un gran número de apodos, como «tercera persona cercana» o «introspección en el personaje».3

7 a) «Él miró a su esposa. “Parece muy desgraciada —pensó—, casi enferma”. Se preguntó qué decir». Es un discurso directo o una cita («Parece muy desgraciada», pensó), combinado con el discurso indirecto o del personaje («se preguntó qué decir»). Transmite la idea anticuada del pensamiento de un personaje como un discurso que se pronuncia a sí mismo, una especie de interpelación interna.

b) «Él miró a su esposa. Parecía muy desgraciada, pensó, casi enferma. Se preguntó qué decir». Esto es estilo indirecto, el discurso interno del marido lo refiere el autor y queda marcado como tal («pensó»). Es el código más reconocible y más habitual de todos los códigos de la narración realista estándar.

c) «Él miró a su mujer. Sí, ella se mostraba aburridamente infeliz de nuevo, casi enferma. ¿Qué demonios le podía decir?». Es discurso indirecto libre, o estilo. El discurso interno del marido o pensamiento se ha liberado de su marca de autor: nada de «se dijo» ni «se preguntó», ni «pensó». Obsérvese cómo ha ganado en flexibilidad. La narración parece apartarse del novelista y adquirir las propiedades del personaje, que ahora «posee» las palabras. El escritor es libre de modular el pensamiento en estilo indirecto, de amoldarlo en torno a las propias palabras del personaje («¿Qué demonios le podía decir?»). Nos hallamos muy cerca del flujo de conciencia, y ésa es la dirección que toma el estilo indirecto libre en el siglo XIX y principios del XX: «Él la miró. Infeliz, sí. Enfermiza. Obviamente, un gran error habérselo dicho. Su estúpida conciencia de nuevo. ¿Por qué tuvo que soltárselo? Todo era culpa suya, ¿y ahora qué?». Observarán que este monólogo interno, libre de marcas y citas, suena muy parecido al soliloquio puro de las novelas del siglo XVIII y XIX (ejemplo de mejora técnica renovando simplemente, de una manera circular, una técnica original demasiado básica y útil —demasiado real— para pasar sin ella).

8 El estilo indirecto libre adquiere su máximo poder cuando apenas resulta visible o audible: «Ted contemplaba la orquesta a través de unas lágrimas estúpidas». En mi ejemplo, la palabra «estúpidas» marca la frase e indica que está escrita en estilo indirecto libre. Si la quitamos, tenemos un pensamiento normal en tercera persona: «Ted contemplaba la orquesta a través de las lágrimas». La adición de la palabra «estúpidas» suscita la pregunta: ¿de quién es esta palabra? Es muy poco probable que yo desee llamar estúpido a mi personaje sólo porque está escuchando música en una sala de conciertos. No, en una maravillosa transferencia alquímica, la palabra ahora pertenece en parte a Ted. Él escucha la música y llora, y se siente violento (podemos imaginarle frotándose los ojos con furia) por haber permitido que cayeran esas «estúpidas» lágrimas. Convirtamos toda la frase de nuevo en un discurso en primera persona, y tendremos esto: «“Es una estupidez llorar por esta pieza boba de Brahms”, pensó». Pero este ejemplo contiene unas cuantas palabras más, y hemos perdido la complicada presencia del autor.

9 Lo que resulta tan útil del estilo indirecto libre es que en nuestro ejemplo una palabra como «estúpido» a veces pertenece tanto al autor como al personaje; no estamos totalmente seguros de quién es el «dueño» de la palabra. Quizás «estúpido» refleje una ligera acritud o distancia por parte del autor. O bien la palabra puede pertenecer «totalmente» al personaje, y el autor, en un brote de empatía, se la ha «entregado», por decirlo así, al hombre lloroso...

10 Gracias al estilo indirecto libre, vemos cosas a través de los ojos y el lenguaje de los personajes, pero también a través de los ojos y el lenguaje del autor. Habitamos en la omnisciencia y la parcialidad a un tiempo. Se abre un vacío entre el autor y el personaje, y el puente entre ambos (que es el propio estilo indirecto libre) cierra ese hueco y simultáneamente atrae la atención hacia su distancia. Se trata simplemente de una definición más de la ironía dramática: ver a través de los ojos de un personaje mientras nos animan a ver más allá de lo que puede ver el personaje (una carencia de fiabilidad idéntica a la del narrador en primera persona).

11 Algunos de los ejemplos más puros de esta ironía dramática se encuentran en la literatura infantil, que a menudo debe permitir a un niño (o al trasunto de ese niño, un animal), ver el mundo a través de unos ojos limitados, alertando al lector adulto de esa limitación, al mismo tiempo. En *Abran paso a los patitos* de Robert McCloskey, el señor y la señora Mallard están saliendo de los Jardines Públicos de

Boston y se dirigen hacia su nuevo hogar cuando pasa ante ellos un barco Cisne (un barco que parece un cisne, pero en realidad va movido a pedales por un piloto humano). McCloskey cae de forma natural en el estilo indirecto libre: «Justo cuando estaban dispuestos a iniciar su camino, se acercó un extraño y enorme pájaro. Iba empujando un barco lleno de gente, y llevaba un hombre sentado en su lomo. “Buenos días”, graznó el señor Mallard, muy educado. El pájaro grande era demasiado orgulloso para contestar». En lugar de contarnos que el señor Mallard no comprende aquel barco en forma de cisne, McCloskey nos coloca en la propia confusión del señor Mallard, pero la confusión, obviamente, basta para que se abra un hueco irónico entre el señor Mallard y el lector (o autor). «Nosotros» no nos sentimos confusos como el señor Mallard, pero se nos fuerza a habitar la confusión del señor Mallard.

12

¿Qué ocurre, pues, cuando un escritor más serio quiere abrir un hueco muy pequeño entre personaje y autor? ¿Qué ocurre cuando un novelista quiere que habitemos en la confusión de un personaje, pero no «corrige» esa confusión y se niega a aclarar cómo sería un estado de no confusión? Podemos ir en línea recta desde McCloskey a Henry James. Existe una conexión técnica, por ejemplo, entre *Abran paso a los patitos* y la novela de James *Lo que Maisie sabía*. El estilo indirecto libre nos ayuda a habitar en la confusión juvenil, en esta ocasión en la de una jovencita en lugar de un pato. James cuenta la historia, desde la tercera persona, de Maisie Farange, una niña cuyos padres se han divorciado brutalmente. Se ve zarandeada entre ellos, y cada progenitor esgrime una nueva institutriz. James quiere que vivamos dentro de su confusión, y también quiere describir la corrupción adulta desde los ojos de la inocencia infantil. A Maisie le gusta una de las institutrices, la señorita Wix, sencilla y de clase media baja sin duda alguna, que lleva el pelo peinado de una forma grotesca y que tenía una hermanita que se llamaba Clara Matilda, una niña que a la edad de Maisie más o menos fue atropellada en la calle Harrow y está enterrada en el cementerio, en Kensal Green. Maisie sabe que su elegante e insulsa madre no tiene buena opinión de la señorita Wix, pero le sigue gustando de todos modos: Y a causa de todas estas cosas su mamá la consiguió por un precio tan económico, realmente por nada: el caso es que un día, cuando la señorita Wix la acompañó al salón y se retiró, la niña oyó que una de las damas que encontró allí, una señora con las cejas arqueadas como cuerdas de saltar y puntadas muy gruesas y negras, como líneas trazadas con regla para las notas musicales y que llevaba unos bonitos guantes blancos, se lo anunciaba a otra. Sabía que las institutrices eran pobres; la señorita Overmore era inmencionable, y la señorita Wix mucho más aún en público. Sin embargo, ni eso, ni el viejo traje

marrón ni la diadema ni el botón disminuían el atractivo que poseía la señorita Wix para Maisie, un encanto que se hallaba presente en toda ella y que transmitía que de alguna manera, a pesar de su fealdad y su pobreza, era peculiar y tranquilizadamente segura; más segura que ninguna otra persona en el mundo, que papá, que mamá, que la señora con las cejas arqueadas; más segura incluso, aunque fuese mucho menos guapa, que la señorita Overmore, cuyo encanto, suponía la niña, débilmente consciente de ello, no invitaba a descansar con la misma sensación de arroparte y de beso de buenas noches. La señorita Wix era tan segura como Clara Matilda, que estaba en el cielo y sin embargo, qué violento, también en Kensal Green, donde habían acudido juntas a ver su pequeña tumba acurrucada. ¡Qué maravilloso párrafo! Tan flexible, tan capaz de habitar distintos niveles de comprensión e ironía, tan lleno de conmovedora identificación con la joven Maisie, y sin embargo desplazándose constantemente hacia Maisie y apartándose de ella, de nuevo de vuelta hacia el autor.

13 El estilo indirecto libre de James nos permite habitar al menos tres perspectivas distintas de una sola vez: el juicio oficial paternal y adulto sobre la señorita Wix; la versión de Maisie de la visión oficial y la visión de Maisie de la señorita Wix. La visión oficial, que Maisie oye por casualidad, se filtra a través de la voz de la niña, que comprende las cosas a medias: «Y a causa de todas estas cosas mamá la consiguió por un precio tan económico, realmente por nada». La dama con las cejas arqueadas que pronunció esa crueldad se ve parafraseada por Maisie, y parafraseada no de una manera especialmente escéptica o rebelde, sino con un respeto ingenuo e infantil por la autoridad. James debe hacernos sentir que Maisie sabe mucho, pero no lo suficiente. A Maisie quizás no le guste la mujer con las cejas arqueadas que dijo aquello de la señorita Wix, pero sigue temiendo su juicio, y notamos una especie de respeto emocionado en la narración; el estilo indirecto libre está tan bien realizado que es «pura voz»: ahora ser convertido de nuevo en el discurso del cual es paráfrasis. Oímos, como una especie de sombra, a Maisie diciéndole a la amiga de la que carece tan dolorosamente: «¿Sabes?, mamá la consiguió por un salario muy bajo porque es muy pobre y su hermana está muerta. ¡He visitado la tumba!». De modo que ésa es la opinión adulta oficial sobre la señorita Wix, y así es como comprende Maisie esa desaprobación oficial, y luego, para contrarrestarlo, está la propia opinión de Maisie, mucho más afectuosa hacia la señorita Wix, que quizás no sea tan elegante como su predecesora, la señorita Overmore, pero parece mucho más segura: es la proveedora de una «sensación de arroparte y de beso de buenas noches». (Obsérvese que en interés de dejar que Maisie «hable» con su lenguaje, James está dispuesto a sacrificar su propia elegancia estilística en una frase semejante.)

14 El genio de James se resume en una sola expresión: «Qué violento». Allí es donde va a parar todo el énfasis. «La señorita Wix era tan segura como Clara Matilda, que estaba en el cielo y sin embargo, qué violento, también en Kensal Green, donde habían acudido juntas a ver su pequeña tumba acurrucada». ¿A quién pertenece esa expresión, «qué violento»? Es de Maisie: resulta violento para una niña presenciar el dolor adulto, y sabemos que a la señorita Wix le ha dado por referirse a Clara Matilda como la «hermanita muerta» de Maisie. Podemos imaginar a Maisie de pie junto a la señorita Wix en el cementerio de Kensal Green (es característico de la narración de James que no haya mencionado el lugar llamado Kensal Green hasta ese momento, dejando que nosotros nos lo imaginemos), podemos imaginarla de pie junto a la señorita Wix y sintiéndose extraña y violenta, a la vez impresionada y un poco asustada por la pena de la señorita Wix. Y ahí reside la grandeza de este párrafo: Maisie, a pesar de su gran amor por la señorita Wix, mantiene la misma relación con la señorita Wix que con la dama de las cejas arqueadas: ambas mujeres hacen que se sienta algo violenta. No llega a comprenderlas del todo, aunque incomprensiblemente,

prefiere a la primera. Es «violento»: la palabra codifica esa vergüenza natural de Maisie y también el bochorno asumido de la opinión adulta oficial: («Querida, resulta tan violento, esa mujer que siempre la lleva a Kensal Green!»).

15 Si eliminamos la palabra «violento» de la frase apenas nos quedará estilo indirecto libre: «La señorita Wix era tan segura como Clara Matilda, que estaba en el cielo y sin embargo también en Kensal Green, donde habían acudido juntas a ver su pequeña tumba acurrucada ». La adición de esa expresión nos introduce hondamente en la confusión de Maisie, y en ese momento nos convertimos en ella... esas palabras se han traspasado de James a Maisie, han sido entregadas a Maisie. Nosotros nos fundimos con ella. Y sin embargo, en la misma frase, después de emerger brevemente, nos vemos atraídos de nuevo hacia abajo: «su pequeña tumba acurrucada». «Violento» es la palabra que podría haber usado la propia Maisie, pero «acurrucada » no. Ésa es una palabra de Henry James. La frase vibra, se mueve hacia adentro y hacia afuera, hacia el personaje y alejándose de él; cuando alcanzamos «acurrucada», se nos recuerda que un autor nos ha permitido mezclarnos con su personaje, que el estilo grandilocuente del autor es la envoltura dentro de la cual se lleva a cabo ese contrato generoso.

16 El crítico Hugh Kenner escribe sobre un momento de *Retrato del artista adolescente* en que el tío Charles «se retira» al excusado. «Retirarse » es un verbo pomposo, que pertenece a una convención poética pasada de moda. Es escribir «mal». Joyce, con su ojo perspicaz para los tópicos, sólo usaría una palabra así a sabiendas. Debe de ser, afirma Kenner, una palabra del tío Charles, la palabra que usaría acerca de sí mismo en sus fantasías sobre su propia importancia («y entonces yo me retiré al excusado»). Kenner lo llama el Principio del Tío Charles. Nos desconcierta diciendo que es «algo nuevo en la ficción ». Pero sabemos que no lo es. El principio del tío Charles es sólo una nueva edición del estilo indirecto libre. Joyce es un maestro en él. «Los muertos» empieza como sigue: «Lily, la hija del portero, tenía los pies que ya no se los notaba, literalmente». Pero no hay nadie que «no se note los pies» literalmente. Lo que oímos es a Lily diciéndose a sí misma, o a una amiga (con gran énfasis precisamente en la palabra más inadecuada, y con fuerte acento): «Sí, hija, tenía los pies que ya no me los notaba, literalmente!».

17 Aunque el ejemplo de Kenner es un poco distinto, sigue sin ser nuevo. La poesía falsamente heroica del siglo XVIII nos da risa al aplicar el lenguaje de la épica o de la Biblia a temas humanos más modestos. En *El rizo robado* de Pope los efectos de tocador y maquillaje de Belinda aparecen como «innumerables tesoros», «brillantes gemas de la India», «todos los suspiros de Arabia en la caja de allende», y así sucesivamente. Parte de la broma reside en que ése es el tipo de lenguaje que el personaje (siendo «personaje» precisamente una palabra falsamente heroica) usaría hablando de sí misma; el resto de la broma se basa en la pequeñez real de dicho personaje. ¿No se trata acaso de un ejemplo temprano de estilo indirecto libre?

En el inicio del capítulo cinco de *Orgullo y prejuicio*, Jane Austen nos presenta a un tal sir William Lucas, que en tiempos fue alcalde de Longbourn y, nombrado caballero por el rey, ha decidido que es demasiado grande para la pequeña villa y debe trasladarse a nuevos horizontes:

Sir William Lucas se había dedicado antes al comercio en Meryton, donde amasó una tolerable fortuna y alcanzó el honor de recibir el título de sir mediante una gracia del rey, durante su mandato como alcalde. La distinción quizás le había hecho albergar sentimientos demasiado fuertes. Le había producido disgusto por su negocio y su residencia en una pequeña ciudad, y abandonándolos ambos, se había trasladado con su familia a una casa a una milla de Meryton, denominada a partir de aquel periodo como Lucas Lodge, donde podía pensar a placer en su propia importancia... La ironía de Austen bailotea en todo este párrafo como el insecto tejedor

en el poema de Yeats: «donde amasó una tolerable fortuna». ¿Qué es una fortuna «tolerable»? ¿Intolerable para quién, tolerada por quién? Pero el gran ejemplo de comicidad falsamente heroica descansa en esa frase «denominada a partir de aquel periodo como Lucas Lodge». Lucas Lodge ya suena bastante divertido, es como el sapo de Toad Hall o como Shandy Hall, y podemos estar seguros de que la casa no estará a la altura de su sonora grandiosidad.

Pero la pomposidad de «denominada a partir de aquel periodo» es divertida, porque imaginamos a sir William diciéndose: «y *denominaremos* la casa, a partir de *este periodo*, Lucas Lodge. Sí, suena realmente *prodigioso*». Lo heroico burlesco equivale casi de forma idéntica, en este punto, al estilo indirecto libre. Austen ha entregado el lenguaje a sir William, pero ella sigue controlándolo todavía con aspereza. El maestro moderno del heroísmo burlesco es V. S. Naipaul en *Una casa para el señor Biswas*: «Cuando llegó a casa, preparó y se tomó un poco de Polvo Estomacal marca MacLean, se desnudó, se metió en la cama y empezó a leer a Epicteto». La capitalización cómico-patética de la marca comercial y la presencia de Epicteto... El propio Pope no lo habría hecho mejor. ¿Y qué tipo de cama es aquel en el que descansa el pobre señor Biswas? Es, según nos cuenta intencionadamente Naipaul a menudo, una «cama “sueños regios”», el nombre más adecuado para un hombre que puede ser un rey o un pequeño dios en el interior de su propia mente, pero que nunca se elevará por encima de ese «señor». Y, por supuesto, la decisión de Naipaul de referirse a Biswas como «el señor Biswas» en toda la novela tiene en sí algo de esa ironía heroico-burlesca, ya que el de «señor» es a un tiempo el título honorífico más corriente y, en una sociedad pobre, un logro en absoluto espontáneo. «El señor Biswas», podríamos decir, es estilo indirecto libre en germen: lo de «señor» es como le gusta pensar a Biswas de sí mismo, pero es lo máximo que llegará a ser nunca, igual que todos los demás.

18 Existe un refinamiento final en el estilo indirecto libre, que deberíamos ahora llamar ironía del autor, cuando el espacio entre la voz del autor y la voz del personaje parece desvanecerse por completo; cuando la voz del personaje en realidad parece haberse apoderado de forma rebelde de toda la narración. «La ciudad era pequeña, peor que un pueblo, y en ella no vivía casi nadie más que los viejos, que se morían tan de vez en cuando que incluso resultaba fastidioso». [Qué inicio más asombroso! Es la primera frase de «El violín de Rothschild» de Chéjov. Las siguientes frases son: «Y en el hospital y la cárcel había poca demanda de ataúdes. En resumen, el negocio iba mal». El resto del párrafo nos presenta a un fabricante de ataúdes extremadamente mezquino, y nos damos cuenta de que la historia se ha abierto en pleno estilo indirecto libre: «y en ella no vivía casi nadie más que los viejos, que se morían tan de vez en cuando que incluso resultaba fastidioso». Estamos en medio de la mente del fabricante de ataúdes, para el cual la longevidad es una molestia económica. Chéjov subvierte la neutralidad que se espera del inicio de una historia o novela, que tradicionalmente siempre ha empezado con una panorámica antes de estrechar el foco («la villa de N. era más pequeña que un pueblo, y tenía dos callecitas bastante mugrientas», etcétera). Pero Joyce, en «Los muertos», vincula claramente su estilo indirecto libre a Lily, y en cambio Chéjov empieza a usarlo «antes» de que su personaje haya sido identificado siquiera. Y mientras Joyce abandona la perspectiva de Lily y se traslada primero a una omnisciencia de autor y luego al punto de vista de Gabriel Conroy, la historia de Chéjov continúa narrando los acontecimientos desde los ojos del fabricante de ataúdes. O quizás sería más preciso decir que la historia está escrita desde un punto de vista más cercano a un coro pueblerino que a un solo hombre. Ese coro pueblerino ve la vida mucho más brutalmente que el fabricante de ataúdes: «No había muchos pacientes, y no había que esperar mucho, sólo unas tres horas», pero sigue viendo el mundo después de que haya muerto el fabricante de ataúdes. El escritor siciliano Giovanni Verga

(casi exactamente contemporáneo de Chéjov) usó ese tipo de narración con un coro pueblerino de forma mucho más sistemática que su colega ruso. Sus historias, aunque escritas técnicamente en tercera persona, parecen emanar de una comunidad de campesinos sicilianos; están repletas de dichos y proverbios, lugares comunes y símiles caseros. Podemos llamar a esto «estilo indirecto libre no identificado».

19 Como desarrollo lógico del estilo indirecto libre, no resulta sorprendente que Dickens, Hardy, Verga, Chéjov, Faulkner, Pavese, Henry Green y otros hayan tendido a producir el tipo de símiles y metáforas que, aunque son acertadas y literariamente suficientes por derecho propio, también son el tipo de símiles y metáforas que podrían generar sus personajes. Cuando Robert Browning describe el sonido de un ave cantando su canción por segunda vez, para «recapturar / el primer rapto bello y descuidado», está actuando como poeta, intentando encontrar la mejor imagen poética; pero cuando Chéjov, en su relato «Campesinos», dice que el chillido de un ave sonaba como si una vaca hubiese estado encerrada en un cobertizo toda la noche, se comporta como un escritor de ficción: está pensando como uno de los campesinos.

Visto a esta luz, casi no hay zona alguna de la narración que no quede tocada por el largo dedo de la narración indirecta, es decir, por la ironía. Piensen en el penúltimo capítulo del *Pnin* de Nabokov: el cómico profesor ruso acaba de dar una fiesta y ha recibido la noticia de que la facultad donde enseña ya no precisa sus servicios. Está lavando los platos, tristemente, y un cascanueces resbala de su mano jabonosa y cae en el agua, y al parecer está a punto de romper un bonito cuenco sumergido. Nabokov escribe que el cascanueces cae de las manos de Pnin como un hombre que cae de un tejado; Pnin intenta atraparlo, pero «esa cosa con piernas» se escurre y cae al agua. «Cosa con piernas» es una metáfora de una terrorífica similitud: vemos al instante las largas piernas del discolo cascanueces, como si estuviera cayendo del tejado y alejándose. Pero «cosa» es aún mejor, precisamente a causa de su vaguedad. Pnin se abalanza hacia el utensilio, ¿y qué palabra transmite mejor una forma torpe de abalanzarse hacia algo, un manotazo al significado verbal, que «cosa»? Y si el brillante añadido de «con piernas» son palabras de Nabokov, la informe «cosa» es una palabra de Pnin, que Nabokov usa aquí como estilo indirecto libre, probablemente sin pensarlo siquiera. Como de costumbre, si lo convertimos en discurso en primera persona, nos damos cuenta de que la palabra «cosa» pertenece a Pnin, y quiere ser pronunciada así: «¡Ven aquí, tú, tú... esto... *Cosa* molesta!». Chof.4

21 Es habitual que los buenos escritores cometan errores. Muchísimos autores excelentes tropiezan en el estilo indirecto libre. El estilo indirecto libre resuelve muchas cosas, pero acentúa un problema inherente a toda narración de ficción: ¿las palabras que usan los personajes parecen suyas o más bien suenan como si fueran del autor?

Cuando escribí «Ted contemplaba la orquesta a través de unas lágrimas estúpidas», el lector no ha tenido dificultad alguna en asignar «estúpidas» al propio personaje. Pero si yo hubiese escrito «Ted contemplaba la orquesta a través de unas lágrimas viscosas e hinchadas », de pronto los adjetivos habrían parecido irritantemente adjudicables al autor, como si yo intentase encontrar la forma más estrambótica de describir aquellas lágrimas. Tomemos a John Updike en su novela *Terrorista*. En la tercera página de este libro el protagonista, un fervoroso musulmán americano de dieciocho años que se llama Ahmad, va a la escuela andando por las calles de una ficticia ciudad de Nueva Jersey. Como la novela acaba de empezar, Updike debe intentar establecer la esencia de su personaje: Ahmad tiene dieciocho años. Estamos a principios de abril; de nuevo el verdor se abre camino entre las rendijas terrosas y pétreas de la ciudad. Él mira hacia abajo desde su nueva altura y piensa que para los insectos invisibles entre la hierba él sería, si tuvieran una conciencia

como la suya, Dios. El año anterior había crecido ocho centímetros, hasta el metro ochenta y tres; unas fuerzas materialistas habían ejercido su poder sobre él. Ya no crecerá más, cree, ni en esta vida ni en la otra. «Si es que hay otra», le murmura un demonio interior. ¿Qué prueba existe, aparte de las palabras ardientes del profeta, inspiradas por la divinidad, de que haya otra vida? ¿Dónde se ocultaría ésta? ¿Quién atizaría sus calderas eternamente? ¿Qué fuente infinita de energía mantendría ese opulento Edén, alimentando a sus huríes de ojos oscuros, madurando sus frutos colgantes, renovando las corrientes y las fuentes burbujeantes, en las cuales Dios, como se describe en la novena sura del Corán, se complace eternamente? ¿Qué hay de la segunda ley de la termodinámica? Ahmad va andando por la calle mirando a su alrededor y piensa: la clásica actividad novelística posflaubertiana. Las primeras líneas son bastante rutinarias. Luego Updike quiere que el pensamiento se vuelva teológico, de modo que realiza una transición difícil: «Ya no crecerá más, cree, ni en esta vida ni en la otra. “Si es que hay otra”, le murmura un demonio interior». Parece bastante improbable que un escolar que piensa en lo mucho que ha crecido el último año se ponga a pensar: «Ya no creceré más, ni en esta vida ni en la otra». Las palabras «ni en la otra» están ahí simplemente para conceder a Updike la oportunidad de escribir sobre la idea islámica del paraíso. Sólo llevamos cuatro páginas de novela y ya se ha abandonado todo intento de seguir la voz de Ahmad: la expresión, la sintaxis, el lirismo, todo es de Updike, no de Ahmad («¿Quién atizaría sus calderas eternamente?»). La penúltima línea resulta reveladora: «en las cuales Dios, *como se describe en la novena sura del Corán, se complace eternamente*» (la cursiva es mía). Qué deseoso estaba Henry James, por el contrario, de dejarnos que habitásemos en la mente de Maisie, y cuánto puso en ese simple adjetivo: «violento». Pero Updike no está seguro de poder entrar en la mente de Ahmad, y lo que resulta más crucial, de que nosotros podamos entrar en la mente de Ahmad, de modo que planta sus enormes marcas de autoridad en su espacio mental. Por tanto, debe identificar exactamente en qué sura aparece Dios así mencionado, aunque Ahmad sabría cuál es y no tendría necesidad alguna de recordárselo a sí mismo.

22 Por una parte, el autor quiere tener sus propias palabras, quiere ser el amo de un estilo personal; por otra parte, la narración se inclina del lado de sus personajes y sus hábitos de habla. El dilema es mucho más agudo en la narración en primera persona, que normalmente supone un engaño estupendo: el narrador finge hablarnos mientras de hecho es el autor quien nos escribe, y nosotros aceptamos el engaño con bastante tranquilidad. Hasta los narradores de Faulkner en *Mientras agonizo* raramente parecen niños o analfabetos. Pero la misma tensión se halla presente en la narración en tercera persona, también: ¿quién piensa realmente que es Leopold Bloom, inmerso en su flujo de conciencia, quien observa «el flácido chorro de cerveza» que se vierte en un desagüe, o aprecia «los pinchos vibrantes» de un tenedor en un restaurante, con unas palabras tan sutiles? Esas percepciones exquisitas y esas frases de bella precisión son de Joyce, y el lector tiene que aceptar el trato, y aceptar que Bloom a veces sonará a Bloom, y a veces en cambio sonará más bien a Joyce. Es tan viejo como la literatura: los personajes de Shakespeare suenan a sí mismos y siempre suenan a Shakespeare, también. No es Cornwall en realidad quien llama al ojo de Gloucester de una forma tan maravillosa «vil gelatina» antes de arrancárselo, aunque es Cornwall quien pronuncia las palabras, sino Shakespeare, que se ha inventado la frase.

23 Un escritor contemporáneo nuestro como David Foster Wallace quiere llevar la tensión al límite. Escribe simultáneamente desde dentro de las voces de sus personajes y escribe sobre ellos, y lo hace para explorar cuestiones más amplias, y más abstractas, relativas al lenguaje. En este fragmento de su cuento «El canal del sufrimiento» evoca el argot viciado de los medios de comunicación de Manhattan: El otro artículo de *Style* al que se había referido el redactor adjunto

y que trataba del Canal del Sufrimiento, una amplia red de cable, Atwater se lo había encargado a Laurel Manderley para que hiciera una táctica evasiva y se lo pasara directamente al becario jefe editor de *what in the world*. Atwater era uno de los tres asalariados a tiempo completo asignados a la columna habitual *witw*, que recibían 0,75 páginas de editorial por semana, y que era lo más cerca que había llegado alguno de los semanarios de *bsg* a una publicación de sucesos o *tabloide*, y era la manzana de la discordia a los niveles más altos de *Style*. La cantidad de personal y el tipo de letra grande indicaban que Skip Atwater estaba contratado oficialmente por un artículo de cuatrocientas palabras cada tres semanas, aunque el más novato de los asalariados del *witw* llevaba trabajando a media jornada desde el tiempo en que Eckleschafft-Bod obligó a la señora Anger a recortar todo el presupuesto de redacción excepto para las noticias de famosos, así que en realidad eran más bien tres artículos completos cada ocho semanas.

Aquí tenemos otro ejemplo de lo que he llamado «estilo indirecto libre no identificado». Como en el cuento de Chéjov, el lenguaje ronda en torno al punto de vista del personaje (el periodista Atwater), pero en realidad emana de una especie de «coro pueblerino», una amalgama del tipo de lenguaje que podríamos esperar que usara esa comunidad en particular para contar la historia.

24 En el caso de Wallace, el lenguaje de esta narración no identificada es espantosamente feo y resulta doloroso durante más de una o dos páginas. No surgen problemas análogos en Chéjov o en Verga porque no se enfrentan a la saturación del lenguaje por parte de los *mass media*. Pero en Estados Unidos es distinto: Dreiser en *Nuestra hermana Carrie*, publicada en 1900, y Sinclair Lewis en *Babbitt* (1923) se preocupan mucho de reproducir completos todos los anuncios y cartas comerciales y folletos de los que quieren dar noticia novelística. Así da comienzo la arriesgada tautología inherente al proyecto contemporáneo de escritura: para evocar un lenguaje degradado (el lenguaje degradado que podría usar el personaje) uno tiene que estar dispuesto a representar ese lenguaje deshecho en su propio texto, y quizás a degradar completamente el propio lenguaje. Pynchon, DeLillo, David Foster Wallace son hasta cierto punto herederos de Lewis (probablemente sólo en este sentido),⁶ y Wallace lleva a extremos paródicos su método de inmersión plena: no se inmuta a la hora de narrar veinte o treinta páginas con el estilo antes citado. Su ficción inicia una intensa polémica sobre la disgregación del lenguaje en Estados Unidos, y él no teme disgregar (y descomponer) su propio estilo en interés de hacernos vivir con él esa América lingüística. «Esto es América, vivís en ella; tenéis que dejar que sea lo que quiera », como dice Pynchon en *La subasta del lote 49*. Whitman llama a

Estados Unidos «el mayor poema», pero si es éste el caso, entonces América puede representar un peligro mimético para el escritor: que el poema propio se hinche en contacto con el poema rival, América. Auden enmarca muy bien este problema general en su poema «El novelista»: el poeta puede lanzarse al ataque como un húsar, escribe, pero el novelista debe ir más despacio, aprender a ser «sencillo y difícil», y debe «convertirse en el colmo del aburrimiento». En otras palabras, el trabajo del novelista es convertirse en algo, imitar lo que describe, aunque el tema en sí sea degradado, vulgar y aburrido. A David Foster Wallace se le da muy bien convertirse en el colmo del aburrimiento.

25 De modo que existe una tensión básica en cuentos y novelas: ¿podemos reconciliar las percepciones y el lenguaje del autor con la percepción y el lenguaje del personaje? Si el autor y el personaje están absolutamente entremezclados, como en el fragmento anterior de Wallace, llegamos, como es el caso, «al colmo del aburrimiento»: el lenguaje corrompido del autor se limita a imitar un lenguaje corrupto ya existente que todos conocemos demasiado bien, y del que de hecho deseamos escapar desesperadamente. Pero si el autor y el personaje se separan demasiado,

como en el fragmento de Updike, notamos el frío aliento del extrañamiento planear sobre el texto, y nos empiezan a molestar los esfuerzos «demasiado literarios» del estilista. El de Updike es un ejemplo de esteticismo (el autor se interpone en nuestro camino); el de Wallace es un ejemplo de aparente antiesteticismo (el personaje lo es todo). Ambos ejemplos, sin embargo, son en realidad facetas del mismo esteticismo, que se halla en el fondo del extenuante despliegue de «estilo».

26 De modo que el novelista siempre está trabajando con tres lenguajes, al menos. Está el propio lenguaje del autor, el estilo, sus herramientas de percepción y demás. Está el presunto lenguaje del personaje, su estilo, sus herramientas de percepción y cosas semejantes, y por último está lo que podríamos llamar el lenguaje del mundo: el lenguaje que hereda la ficción antes de que ésta llegue a convertirlo en estilo novelístico, el lenguaje del habla cotidiana, de la prensa, de las oficinas, de los anuncios, de la blogosfera y de los mensajes de texto. En este sentido el novelista es un escritor triple, y el novelista contemporáneo ahora siente especialmente la presión de esa triple faceta, gracias a la omnívora presencia del tercer caballo de esa troika, el lenguaje del mundo, que ha invadido nuestra subjetividad, nuestra intimidad, la intimidad que James pensaba que debía ser cantera adecuada para la novela, y a la que llamaba (según una troika propia) «lo presente, íntimo y palpable».7

27 Otro ejemplo de escritura novelística por encima de su personaje se da (aunque brevemente) en *Carpe Diem*, de Saul Bellow. Tommy Wilhelm, un vendedor en paro y en su peor momento, que no es ni un esteta ni un intelectual, contempla ansiosamente el panel en la bolsa de materias primas de Manhattan. Junto a él un anciano, llamado Rappaport, se está fumando un puro. «Se estaba formando una ceniza larga y perfecta en la punta del cigarro, fantasma blanco de una hoja con todas sus venas y su vaga acritud. El viejo la ignoró, a pesar de su belleza. Porque era bella. A Wilhelm lo ignoró también». Es una frase muy bella y musical, y característica tanto de Bellow como de la ficción moderna. La ficción se ralentiza para atraer nuestra atención hacia una superficie o textura aparentemente ignorada. Es un ejemplo de «pausa descriptiva»,8 que nos resulta familiar cuando una novela detiene su acción y el autor dice, en efecto: «Y ahora les voy a hablar de la ciudad de N., que se sitúa al pie de los Cárpatos», o «La casa de Jerome era un castillo grande y oscuro, situado en un terreno de cincuenta acres con fértiles pastos». Pero es a la vez un detalle contemplado aparentemente no por el autor, o no sólo por el autor, sino también por un personaje. Y ahí es donde vacila Bellow: admite una ansiedad endémica de la narrativa moderna, y que la narrativa moderna tiende a eludir. Se repara en la ceniza, y luego Bellow comenta: «El viejo la ignoró, a pesar de su belleza. Porque era bella. A Wilhelm lo ignoró también ». *Carpe Diem* está escrito en una tercera persona muy próxima, un estilo indirecto libre que contempla la mayor parte de la acción desde el punto de vista de Tommy. Bellow parece querer decir en esta ocasión que Tommy observa la ceniza, porque es bonita, y que Tommy, ignorado también por el viejo, es también hermoso, a su manera. Pero que Bellow nos diga eso seguramente es una concesión a nuestra posible objeción: ¿cómo y por qué observa Tommy la ceniza, y la observa tan bien, con esas palabras tan bonitas? A lo cual Bellow replica ansiosamente, en efecto: «Bueno, a lo mejor pensaban ustedes que Tommy era incapaz de tal sutileza, pero en realidad sí que observó ese hecho lleno de belleza, y por eso él mismo, de alguna manera, es bello también».

28 La tensión entre el estilo del autor y el estilo de sus personajes se agudiza cuando coinciden los tres elementos: cuando el que actúa es un estilista notable, como Bellow o Joyce; cuando ese estilista también tiene el compromiso de seguir las percepciones y pensamientos de sus personajes (un compromiso que se suele basar en el estilo indirecto libre o su descendiente, el flujo de conciencia), y cuando el estilista tiene un interés especial en la transcripción de los detalles.

Elegancia, estilo indirecto libre y detalle: acabo de describir a Flaubert, cuya obra abre esta tensión e intenta resolverla, y que es realmente su fundador.