

# CÓMO LEE UN BUEN ESCRITOR

Tratado de lectura  
de los grandes maestros

1921

FRANCINE PROSE

## Annotation

Una guía para todos aquellos que aman los libros y para los que quieren escribirlos.

Mucho antes de que existieran talleres y cursos de escritura creativa, los aspirantes a escritores aprendían a escribir leyendo a sus predecesores y a sus contemporáneos. Ésta es la propuesta en la que profundiza la novelista y profesora de literatura Francine Prose: volver a empezar la lectura atenta y consciente de los grandes escritores para descubrir sus magistrales mecanismos literarios como técnica de aprendizaje para el escritor en ciernes; en definitiva, aprender a leer como lo hace un escritor.

Prose nos invita así a un viaje guiado que desentraña muchas de las herramientas y trucos del oficio empleados por escritores tan perdurables como Dostoievski, Flaubert, Kafka, Austen, Dickens, Woolf o Chéjov. Asimismo, sus clarificadores comentarios sobre las decisiones narrativas adoptadas por los escritores se detienen, entre otros, en temas como; la construcción de magníficas frases largas en Philip Roth y de igualmente efectivas frases cortas en Raymond Carver; la calculada y sabia partición en párrafos en Isaak Babel; la brillante creación de personajes en George Elliot; los medidos diálogos generadores de trama por sí mismos en John Le Carré; el uso del destalle revelador en Flannery O'Connor; las sutilezas narrativas en Nabokov o el magistral empleo de los gestos para crear personajes en James Joyce y Katherine Mansfield.

---

# Francine Prose

# Cómo lee un buen escritor

## *Técnicas de lectura de los grandes maestros*

Técnicas de lectura de los grandes maestros

Traducción castellana de Sergio Aguilar  
ARES y MARES

ARES y MARES es una marca editorial dirigida por Carmen Esteban  
*Título original: Reading like a writer. A Guide for People who love  
Books and for those who want to write them (HarperCollins)*

Revisión general: FRANCISCO CARBAJO

© 2006: Francine Prose

Published by arrangement with HarperCollins Publishers

© 2007: Ares y Mares (Editorial Crítica, S. L., Diagonal, 662-664, 08034  
Barcelona)

Realización: Átona, S.L.

Diseño de la cubierta: Jaime Fernández

Ilustración de la cubierta: © Cover / Corbis

ISBN: 978-84-8432-903-9

Depósito legal: M. 19.607-2007

2007 —Mateu Cromo (Madrid)

*Este libro está dedicado a mis profesores Monroe Engel, Alberta Magzaniany Phil  
Schwarz*

# 1 La lectura atenta

## ¿SE PUEDE ENSEÑAR A ESCRIBIR DE FORMA CREATIVA?

Aunque parezca una pregunta sensata, por más que me la han formulado, nunca he sabido exactamente qué responder. Si con ella se quiere aludir a si se puede enseñar el amor por el lenguaje o el don de contar historias de ficción, la respuesta es no. La cuestión podría ser por qué esta pregunta se formula tan a menudo con cierto tono escéptico, como si, a diferencia de la tabla de multiplicar o los principios de la mecánica del automóvil, la creatividad no pudiera ser algo que el profesor transmitiera al estudiante. Imaginad a Milton matriculándose en un curso de posgrado a fin de encontrar ayuda para escribir su *Paraíso perdido* o a Kafka soportando un seminario donde sus compañeros de clase le confesarán que, francamente, no les parece creíble el personaje del joven que se levanta un buen día por la mañana y se encuentra convertido en una enorme cucaracha.

Lo que me desconcierta no es la mayor o menor pertinencia de la pregunta, sino el hecho de que se formule a una escritora o a un escritor que, aunque a intervalos, se ha dedicado a la enseñanza de la escritura creativa durante casi veinte años. ¿Qué se podría decir de mis alumnos, de mí misma y de las horas que hemos empleado en las clases si yo afirmara que todo intento de enseñar escritura de ficción ha sido una completa pérdida de tiempo? Si así fuera, probablemente debería dar un paso al frente y admitir que he cometido una estafa.

Sin embargo, intentaré responder a dicha pregunta rescatando de la memoria mi propia y valiosa experiencia, no como profesora, sino como alumna de uno de los pocos talleres literarios que cursé. En 1970, durante mi breve período como estudiante de posgrado de literatura medieval inglesa, asistí a uno de esos cursos de escritura. El profesor era muy generoso, y me enseñó, entre otras cosas, cómo corregir mis propios textos. Para todo escritor que examina y revisa su obra, la habilidad de detectar lo superfluo y lo que puede cambiarse, corregirse, ampliarse y, especialmente, eliminarse, resulta esencial. Es una satisfacción ver cómo las oraciones se simplifican, cómo encajan de repente y cómo, finalmente, aparecen en su forma más pulida: claras, escuetas, precisas y nítidas.

Por entonces, mis compañeros de clase se convirtieron en mi primer público lector o, mejor dicho, en mis primeros oyentes. En aquella prehistórica época, antes de que el uso de las fotocopias se extendiera facilitando a los estudiantes divulgar sus textos de antemano, lo que hacíamos era leerlos en voz alta para grupos. Aquel año, yo estaba empezando lo que acabaría siendo mi primera novela y para mí fue muy alentador sentir cómo los demás escuchaban atentamente mi lectura. Me animó mucho su impaciencia por querer seguir escuchando lo que les leía.

Éstas son la experiencia que puedo describir y la respuesta que puedo ofrecer

cuando me preguntan sobre la enseñanza de la escritura creativa; es decir, que un taller de escritura puede ser útil, que un buen profesor puede enseñarte a corregir tu texto, que unos compañeros de clase adecuados pueden constituir la base de una comunidad de personas afines que te ayudarán y apoyarán.

Pero, por muy provechosas que fueran aquellas clases, no fue en ellas donde verdaderamente aprendí a escribir.

Al igual que la mayoría de los escritores (quizá todos), yo aprendí a escribir escribiendo y, sin duda también, leyendo libros.

Mucho antes de que los congresos de escritores empezaran a vislumbrarse, los escritores aprendían de la obra de sus predecesores. Estudiaban métrica con Ovidio, construcción de argumentos con Homero y comedia con Aristófanes; afilaban el estilo de su prosa asimilando las lúcidas máximas de Montaigne y Samuel Johnson. ¿Quién podría haber pedido mejores profesores: generosos, tolerantes, bendecidos con la sabiduría y el talento, tan infinitamente misericordiosos como sólo pueden serlo los muertos?

Aunque los escritores han aprendido de los maestros de manera formal y metódica (Harry Crews ha desmenuzado una novela de Graham Greene para ver cuántos personajes contiene, cuánto tiempo abarca, cómo Greene maneja el ritmo, el tono y el punto de vista), la verdad es que este tipo de aprendizaje implica, muy a menudo, cierta suerte de osmosis. Después de escribir un ensayo en el que cito por extenso a grandes escritores, de tal modo que copio largos pasajes de sus obras, me he dado cuenta de que mi propio libro se ha convertido, aunque sea levemente, en algo más fluido.

En mi proceso de formación como escritora nunca dejé de leer y releer a los autores que más apreciaba. Leía por placer, principalmente, pero también de una manera más analítica, tomando conciencia del estilo, el lenguaje, la construcción de las oraciones, la forma en que se expresaba el contenido y la información, así como observando la manera en que el escritor estructuraba la trama, construía los personajes y usaba los diálogos y la descripción de detalles. Y, a medida que escribía, descubría que escribir, al igual que leer, era algo que se hacía palabra a palabra y signo de puntuación a signo de puntuación. Exigía lo que un amigo mío llama «poner cada palabra a prueba de por vida»: cambiar un adjetivo, cortar una frase, eliminar una coma o rescatarla...

Yo leía atentamente, palabra por palabra, frase por frase, ponderando cada una de las decisiones en apariencia menores que había tomado el autor. Y, aunque es imposible recordar cada fuente de inspiración y cada enseñanza, sí recuerdo las novelas y los relatos que me parecieron verdaderas revelaciones: pozos de belleza y placer que eran a la vez libros de texto, lecciones privadas del arte de la ficción.

En parte, este libro se ha concebido como respuesta a la ineludible cuestión de cómo los escritores llegan a aprender a hacer algo que no se puede enseñar. Lo que

sabemos los escritores es que, en última instancia, aprendemos a escribir a partir de la práctica e intensos esfuerzos, repitiendo la prueba del ensayo y el error, del éxito y el fracaso, pero también con la lectura de las obras que más admiramos. Así, este libro representa un esfuerzo por recordar mi propio aprendizaje como novelista y por ayudar a los lectores apasionados y a los escritores en potencia a comprender cómo *lee* un escritor.

Cuando era una joven estudiante de secundaria, nuestro profesor de lengua inglesa nos propuso un trabajo sobre la ceguera en *Edipo rey* y *El rey Lear*. Nuestra tarea era bucear en las dos tragedias, detectar cada referencia que hubiera a la visión, los ojos, la luz y la oscuridad, y, después, esbozar algunas conclusiones sobre las que redactar nuestro trabajo final.

Aquello parecía bastante aburrido, demasiado mecánico. Todos creíamos estar preparados para algo más que eso. Todos sabíamos de antemano, sin necesidad de semejante ejercicio, tedioso e inútil, que la ceguera jugaba un papel esencial en ambas tragedias.

Así y todo, nos gustaba nuestro profesor y quisimos complacerle. Y la búsqueda de cada término relevante tomó el aspecto de una divertida caza del tesoro o la emoción de *¿Dónde está Wally?* En cuanto empezamos a buscar «ojos», encontramos ojos por todas partes, centelleando y pestañeando desde cada página.

Mucho antes de llegar al momento en que Edipo y Gloucester se quedan ciegos, el lenguaje y la terminología relativa a la visión y a la ceguera nos iba preparando, consciente o inconscientemente, para aquellas violentas mutilaciones. Aquello nos llevó a preguntarnos qué significaban términos como perspicaz u obtuso, miope o agudo; o qué significaba el hecho de prestar atención a señales y avisos o de ver u obviar lo que está justo delante de los propios ojos. Tiresias, Edipo, Goneril, el conde de Kent, todos estos personajes pueden ser definidos por la sinceridad o falsedad con la que reflexionan o despotrican sobre el tema literal o metafórico de la ceguera.

Fue divertido trazar aquellas pautas y encontrar aquellas conexiones. Fue como descifrar un código que la obra tenía incrustado en su texto, como resolver un acertijo que estaba allí sólo para que yo lo desentrañara. Me sentí involucrada en algún tipo de íntima comunicación con el autor, como si los espíritus de Sófocles y Shakespeare hubieran estado esperando pacientemente todos aquellos siglos a que una amante de los libros de dieciséis años llegara y se encontrara con ellos.

Pensé que estaba aprendiendo a leer de una manera completamente nueva. Pero eso era así sólo en parte. De hecho, solamente estaba volviendo a aprender a leer de una manera antigua, de una manera que ya había aprendido antes, pero que había olvidado.

Todos empezamos siendo lectores atentos. Incluso antes de aprender a leer, cuando asistimos a una lectura en voz alta y cuando escuchamos, en realidad,

también estamos recibiendo una palabra tras otra y una frase en cada momento, en un proceso por el que prestamos atención a todo lo que esas palabras o frases transmiten. Palabra por palabra es como aprendemos a escuchar y, por consiguiente, a leer, lo cual parece lógico, ya que ésa es también la manera en la que los libros que leemos fueron escritos.

Cuanto más leamos, más deprisa podremos perfeccionar esa mágica destreza para descubrir cómo las letras han construido palabras que *significan*. Cuanto más leamos, más comprenderemos y más propensos seremos a encontrar nuevas maneras de leer, cada una de ellas acorde con los motivos por los que estamos leyendo determinado libro.

Al principio, el entusiasmo que nos pueda provocar esta habilidad completamente nueva es lo único que le pedimos o esperamos de personajes como Pipo o Teo. Pero pronto empezamos a preguntarnos qué más nos pueden ofrecer aquellos signos y aquellas marcas sobre las páginas. Comenzamos entonces a querer encontrar información, entretenimiento, invención e incluso verdad y belleza. Nos concentramos, leemos por encima, nos saltamos palabras, dejamos el libro y nos entregamos a ensoñaciones, volvemos a empezar y releemos. Acabamos un libro y volvemos a él años después para ver qué podríamos no haber captado en su momento o para descubrir la manera en la que el paso del tiempo puede haber afectado a nuestra comprensión del texto.

De niña, me sentía atraída por las obras de los grandes autores de literatura de evasión infantil y juvenil. Me gustaba cambiar mi mundo familiar por aquel Londres donde vivían cuatro niños cuya niñera aterrizó en sus vidas con un paraguas como paracaídas, una niñera que era capaz de convertir la más rutinaria salida de compras en una mágica excursión. También habría seguido con gusto al Conejo Blanco hasta su madriguera y tomado té con el Sombrerero Loco. Me encantaban las novelas en las que los niños traspasaban umbrales (en un jardín, un armario...) que los conducían a universos paralelos y de fantasía.

A los niños les encanta entregarse al juego de la imaginación, un juego de caleidoscópicas posibilidades que suele cuestionar en la manera en que los adultos les dicen siempre y exactamente qué es verdadero y qué es falso, qué es realidad y qué es ilusión. Quizá mis preferencias como lectora tienen algo que ver con las limitaciones que fui encontrándome día tras día: los muros de ladrillo del tiempo y el espacio, la ciencia y la probabilidad, por no hablar de cualquiera de los mensajes que iba recogiendo del mundo de la cultura. Me gustaban también las novelas que presentaban a resueltas heroínas como Pippi Calzaslargas, la austera Jane Eyre o las hermanas de *Mujercitas*, chicas cuyos recursos e inteligencia no impedían automáticamente que también pudieran ser objeto de las reconfortantes atenciones masculinas.

Cada palabra de estas novelas fue un adoquín amarillo más en el camino de Oz.

Había capítulos que leía y releía para repetir aquella experiencia, segura y extracorporal, de sentirme en *alguna otra parte*. Y leía de manera adictiva, sin descanso. Durante unas vacaciones familiares, hubo un momento en que mi padre tuvo que rogarme que cerrara mi libro aunque sólo fuera un rato para poder admirar el Gran Cañón del Colorado. Sacaba montones de libros en préstamo de la biblioteca pública: novelas, biografías, historia..., cualquier cosa que pareciera, aun remotamente, atractiva.

Con la adolescencia llegó un deseo aún más intenso de evasión. Mis lecturas se hicieron entonces más amplias e indiscriminadas; principalmente, lo que más me interesaba era lo lejos de mi vida real que podía llevarme un libro y cuánto tiempo podía retenerme allí; me refiero a libros como *Lo que el viento se llevó*, las obras de Pearl S. Buck y Edna Ferber y los gruesos *best sellers* de James Michener, libros que estaban espolvoreados con una pizca de historia para enfriar los tórridos pasajes de amor entre las muchachas hawaianas y los misioneros o entre las *geishas* y los soldados estadounidenses de la segunda guerra mundial.

También apreciaba estos libros por las a menudo desorientadoras briznas de información que ofrecían sobre el sexo en aquella inocente década de los cincuenta. Pasaba las páginas de estos *page-turner*<sup>1</sup> tan rápido como podía. Leer era como comer a solas, con el mismo componente de atracón.

Tuve la fortuna de tener excelentes profesores y también de contar con amigos que eran buenos lectores. Después, los libros que leía comenzaron a ser más exigentes, mejor escritos, de más consistencia: Steinbeck, Camus, Hemingway, Fitzgerald, Twain, Salinger, Anne Frank. Mis amigos y yo, un poco *beatniks*, éramos ardientes admiradores de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti... Leímos a Truman Capote, Carson McCullers y los clásicos *protophies* de Hermann Hesse, Carlos Castañeda... (los *Mary Poppins* de aquellos que pensaban que el cuento de la niñera voladora les había quedado pequeño). Por entonces, debí de ser vagamente consciente del poder del lenguaje, pero sólo de manera sutil y sólo en lo que se refería al efecto que cada libro estaba teniendo en mí.

Y todo eso es lo que cambió con cada marca que realicé sobre las páginas de *El rey Lear* y *Edipo rey*. Todavía tengo mi viejo ejemplar de Sófocles, subrayado por todas partes, repleto de dulces aunque desconcertantes notas personales («¿ironía?», «¿reconocimiento de la fatalidad?»), caligrafiadas con mi redondeada y conmovedoramente pulcra caligrafía de estudiante. Igual que cuando nos vemos en una vieja fotografía de la infancia, encontrarnos con notas manuscritas que una vez fueron nuestras y que ahora se nos antojan sólo confusamente familiares es algo que puede enfrentarnos cara a cara con el misterio del tiempo.

Centrar la atención en el lenguaje demostró ser una técnica muy práctica, tan útil como una relajada ejecución musical a primera vista puede venirle bien a un

músico. Mi profesor de lengua inglesa de la escuela secundaria se había licenciado en una universidad donde, desde hacía poco, los profesores de lengua inglesa enseñaban lo que se dio en llamar New Criticism (nueva crítica anglosajona), escuela de pensamiento partidaria de leer lo que está escrito en la página, relegando las consideraciones biográficas sobre el autor o el período en el que fue escrito el texto a una mera referencia secundaria. Afortunadamente para mí, esta manera de acercarse a la literatura todavía estaba de moda cuando me gradué en la escuela secundaria y pasé a la facultad. En mi universidad había un conocido profesor y crítico cuyas opiniones sobre la lectura atenta fueron filtrándose hasta calar en el programa completo de los estudios de humanidades. En clase de francés, empleábamos una hora cada viernes por la tarde para trabajar a nuestra manera libros que iban desde *El cantar de Roldan* hasta las obras de Sartre, y lo hacíamos párrafo por párrafo, centrándonos en fragmentos breves para desarrollar lo que llamábamos *explication de texte*.

Por supuesto, hubo muchas ocasiones en que tuve que leer tan deprisa como pude para poder completar aquellos cursos de investigación, en los que nos daban sólo dos semanas para acabar *El Quijote* o diez días para *Guerra y paz*. Eran cursos concebidos para producir licenciados que pudieran decir que habían leído a los clásicos. Por entonces, yo sabía lo suficiente como para tener remordimientos por leer aquellos libros de esa manera. Y me prometí que los volvería a leer en cuanto pudiera dedicarles el tiempo y la atención que merecían.

Sólo una vez me condujo mi pasión por la lectura en la dirección equivocada: cuando permití que dicha pasión me persuadiera de realizar los estudios de posgrado. Entonces, pronto me di cuenta de que mi amor por los libros no era compartido por muchos de mis compañeros y profesores. Para mí era difícil comprender qué era lo que ellos amaban realmente, lo que me produjo un escalofrío de ansiedad que, tiempo después, se me antojaría como una premonición de lo que ocurriría con la enseñanza de literatura una década más o menos después de que abandonara mi doctorado. Esto ocurrió cuando el cuerpo académico de literatura se escindió en grupos rivales de deconstruccionistas, marxistas, feministas y demás, todos batallando por el derecho a decir a los estudiantes que estaban leyendo «textos» en los que las ideas y la política jugaban una baza decisiva en el análisis de lo que realmente había escrito el autor.

Dejé mis cursos de posgrado y me convertí en escritora. Mi primera novela la escribí en Bombay, donde leí tan omnívoramente como cuando era niña; allí volví a los clásicos que tomaba en préstamo de la anticuada, mohosa y bella biblioteca de la universidad que parecía no haber adquirido casi ningún libro después de 1920. Temerosa de acabar con todos los libros de la biblioteca, decidí frenarme leyendo a Proust en francés.

Leer una obra maestra en una lengua para la que necesitas un diccionario es, en

sí mismo, un curso de lectura palabra por palabra. Desentrañar aquellas maravillosas y laberínticas oraciones fue una de las razones que me hizo descubrir cómo la lectura de un libro puede hacerte desear escribir uno.

Una obra de arte puede predisponer a uno a pensar en algunos problemas de orden estético o filosófico; puede sugerirle algún nuevo método o alguna aproximación a la ficción literaria, pero la relación entre lectura y escritura raramente está tan bien definida; de hecho, mi primera novela difícilmente podría haber sido menos proustiana.

Lo más habitual es que el estímulo de escribir pueda surgir de cualquier misterioso impulso. Es como si mirases a alguien bailar y, entonces, a escondidas, en tu propia habitación, intentaras dar unos pocos pasos. Con frecuencia asocio este aprendizaje de la escritura por medio de la lectura con la manera en que comencé a leer por primera vez. Tenía algunos libros ilustrados que había memorizado y que fingía saber leer, como un truco que yo misma repetía para mis padres, los cuales siempre fingían creer también que yo estaba leyendo de verdad (en su caso, para divertirse con aquello). Nunca supe exactamente cuándo crucé la línea entre el fingimiento y la verdadera capacidad de leer, pero eso fue lo que ocurrió.

No hace mucho, un amigo me dijo que sus alumnos se habían quejado de que leer obras maestras los hacía sentir estúpidos. Bien... Yo sólo puedo decir que siempre me ha parecido que cuanto mejor es el libro que estoy leyendo, más lista me siento o, al menos, más capaz me siento de imaginar que debería, algún día, *llegar a ser* más inteligente y sagaz. También he escuchado decir a algunos colegas escritores que no pueden leer mientras trabajan en sus propios libros por miedo a que Tólstoi o Shakespeare pudieran influenciarlos. Bien... Yo sólo puedo decir que siempre *espero* que ese tipo de autores llegue a influirme y me pregunto si me habría tomado tan alegremente eso de ser escritora si hubiera tenido que privarme de leer durante todo el tiempo que lleva escribir una novela.

Para ser sinceros, es cierto que leer a algunos escritores es algo que te puede dejar en vía muerta, ya que su gran calidad te puede hacer mirar tu propio trabajo bajo la más desfavorecedora de las luces. Cada uno de nosotros es libre de encontrar su particular heraldo del fracaso personal o a alguno de esos inocentes duendecillos que cada uno escoge por razones que sólo tienen que ver con las incapacidades e inseguridades que creemos nuestras. El único remedio que encuentro para evitarlo es leer a un escritor cuya obra sea totalmente diferente de cualquier otra obra, aunque no necesariamente más parecida a la nuestra (darse cuenta de esa diversidad hace que uno se acuerde de cuántas habitaciones hay en la casa del arte).

Cuando ya tenía publicadas algunas novelas, empecé a dar clases como profesora asociada, en calidad de escritora, en diferentes escuelas y universidades. Normalmente, me encargaba de impartir un curso o taller de escritura creativa cada

semestre, además de unas clases que se llamaban algo así como «El relato corto moderno» (era un curso ideado para estudiantes universitarios que no tenían previsto especializarse en literatura ni hacer un curso de posgrado, de modo que poco podía perjudicarles mi posible impericia como docente de teoría literaria). Alternando con estos cursos, tenía que dirigir también un seminario de lectura en un máster en bellas artes cuyos estudiantes preferían ser escritores antes que insertarse en el mundo académico, lo cual suponía que les parecía bien emplear el tiempo hablando de libros y no de política o de ideas.

Yo disfruté mucho de aquellas clases de lectura y también de la posibilidad de convertirme en una suerte de «animadora deportiva» de la literatura. Me gustaban mis estudiantes, quienes a menudo se mostraban tan deseosos, brillantes y entusiastas que me llevó años darme cuenta de los problemas que de verdad tenían para leer siquiera un relato corto sin apenas complejidad. Al mismo tiempo, me sentí abatida por la poca atención que se les había enseñado a prestar al lenguaje, a las palabras, frases y oraciones concretas que conforman un texto literario y que son fruto de la elección de cada escritor. En cambio, parecía que sí les habían animado a formarse una opinión firme, crítica y, a menudo, negativa de los genios literarios que han sido leídos con deleite durante siglos, mucho antes de que ellos nacieran. Habían sido instruidos para defender o acusar a esos autores como si estuvieran en unos tribunales que juzgaran a los escritores por sus orígenes, raza, cultura y clase social. Se les había animado a «reescribir» los clásicos transformándolos en textos más aceptables y adecuados, como si estas pretendidas reescrituras tuvieran la ambición de ser los textos que habrían escrito los autores originales de haber compartido el grado de perspicacia, tolerancia y conciencia de que gozaban sus jóvenes críticos.

¡Con razón mis estudiantes encontraban tan estresante leer! Realmente, daba la sensación de que no les gustaba leer, y pensé que quizá era debido a aquellos severos juicios que se sentían obligados a emitir sobre los personajes de ficción y sus creadores, lo cual me hizo preocuparme por ellos y hasta extrañarme de que quisieran ser escritores. Me pregunté cómo pensaban aprender a escribir, ya que siempre creí que la gente aprende a escribir, como hice yo misma, leyendo.

En respuesta a aquello que mis estudiantes parecían necesitar, decidí empezar a cambiar mi método docente. Se acabaron los abiertos debates sobre este o aquel personaje o argumento. Se acabaron los intentos de charlar sobre cómo les hacía *sentir* la lectura de Borges o Poe o las tentativas de describir la experiencia de navegar por los fantásticos mundos de ficción que crearon dichos autores. Fue una lástima, porque yo solía disfrutar de aquellos coloquios abiertos, en los que mis alumnos decían cosas que yo siempre recordaría. Me acuerdo de un estudiante que dijo que leer relatos de Bruno Schulz era como volver a ser un niño, escondido tras la puerta, escuchando a hurtadillas a los adultos, comprendiendo sólo una parte de

lo que decían e inventando el resto. En cualquier caso, supuse que podría seguir escuchando ese tipo de cosas incluso si organizase las clases bajo el más prosaico y minucioso método de empezar por el principio y recrearse en cada palabra, cada frase, cada imagen, observando cómo esos elementos van intensificándose y contribuyendo a crear el relato como un todo. Con este método, los alumnos y yo misma abordaríamos tanta cantidad de texto como nos fuera posible en una clase de dos horas (a veces sólo tres o cuatro páginas, otras veces hasta diez).

Y ésta es la manera en que todavía prefiero enseñar, en parte porque es un método del que yo me beneficio casi tanto como mis alumnos. Hay muchas narraciones que he usado como base de estudio durante mis años de enseñanza, pero continúo aprendiendo algo más al releerlas palabra a palabra.

Siempre he pensado que un curso de «lectura atenta» debería, al menos, constituir una práctica habitual, si no una alternativa de enseñanza en los talleres de escritura. Aunque también conceden alabanzas, estos talleres suelen centrarse en lo que el escritor ha hecho erróneamente, lo que precisa ser arreglado, cortado o aumentado. En cambio, leer atentamente una obra maestra nos puede inspirar al enseñarnos cómo determinado escritor resuelve brillantemente un problema.

A veces, mientras daba cursos de lectura y, al mismo tiempo, me encontraba en un punto muerto en alguna de mis novelas, comenzaba a notar que el libro sobre el que estaba enseñando esa semana, fuera el que fuese, me ayudaba de alguna manera a superar el obstáculo que se había presentado en mi camino. Por ejemplo, en una ocasión en que me encontraba peleando con un pasaje que describía una fiesta, estaba empleando en las clases el relato «Los muertos», de James Joyce, del cual aprendí a orquestar las voces de los invitados de la fiesta a modo de coro desde el que los principales vocalistas daban un paso adelante, por turnos, para ofrecer sus solos.

En otra ocasión estaba escribiendo una historia que se dirigía hacia un final con un estallido de horrible violencia y tenía problemas para conseguir que aquello sonara verosímil e inevitable y no forzado y melodramático. Afortunadamente, estábamos trabajando en clase los relatos de Isaak Babel, cuya obra explora frecuentemente la naturaleza, las causas y las secuelas de la violencia. Leyendo atentamente junto a mis alumnos, me di cuenta de que, en las ficciones de Babel, los momentos de violencia a menudo van directamente precedidos por pasajes de intenso lirismo. Es característico de Babel ofrecernos una apacible estampa de luna creciente justo antes de que se arme la de Dios es Cristo. Tomé nota, lo intenté yo misma (primero lo poético y después el horror) y, de repente, todo encajó, el ritmo parecía correcto y el pasaje con el que había estado batallando se convirtió, al menos para mí, en algo plausible y convincente.

Tal y como esperaba que hiciera con mis alumnos, la lectura atenta me había ayudado a contar con una manera de abordar un aspecto dificultoso de la escritura,

y escribir es casi siempre un trabajo difícil. Los lectores de este libro percibirán que hay algunos escritores a los que recurro una y otra vez: Chéjov, Joyce, Austen, George Eliot, Kafka, Tólstoi, Flannery O'Connor, Katherine Mansfield, Nabokov, Heinrich von Kleist, Raymond Carver, Jane Bowles, James Baldwin, Alice Munro, Mavis Gallant... (la lista sigue y sigue). Ellos son los profesores a los que visito, las autoridades que consulto, los modelos que todavía me ayudan a infundirme la energía y los ánimos que se requieren para sentarse cada día a la mesa y retomar el proceso de aprender, de nuevo, a escribir.

## 2 Las palabras

CUANDO ERA NIÑA, TUVE UN profesor de piano que intentaba incentivar a sus estudiantes mediante un sistema de recompensas. Memorizar una sonatina de Clementini o acabar las lecciones de un libro de teoría nos hacía ganar cierto número de estrellas que se iban sumando hasta alcanzar el gran premio: un pequeño busto de escayola en crudo de algún compositor famoso, como Bach, Beethoven o Mozart.

La idea, supongo, era que, una vez obtenidas, pusiéramos aquellas estatuillas sobre el piano a modo de altar al que ofrendaríamos nuestros ejercicios de dedos con la vaga esperanza de ganarnos la aprobación de aquellos hombres muertos. Yo estaba fascinada con sus emperifolladas pelucas y su severa expresión (en el caso de Chopin, más bien soñadora). Eran como calcáreas muñecas sin cuerpo a las que no podía imaginarme vistiendo y desvistiendo.

Desgraciadamente para mi profesor de piano y para mí misma, no me importaba demasiado obtener la aprobación de aquellos compositores muertos, quizá porque sabía de antemano que nunca lo conseguiría.

Mi panteón privado no estaba hecho de compositores, sino de escritores: P. L. Travers, Astrid Lindgren, E. Nesbit..., los ídolos de mi infancia. Fue su aprobación la que siempre deseé, fueron ellos la compañía que siempre quise tener flotando a mi alrededor, ofreciéndome algo en qué pensar durante aquellas aburridas clases prácticas de piano. Con el paso del tiempo, los miembros de mi panteón literario han ido cambiando. Pero nunca he dejado de tener presente la imagen de un Tólstoi o una George Eliot asintiendo o frunciendo el ceño ante mi obra, volteando sus pulgares hacia arriba o hacia abajo.

He escuchado a otros escritores hablar de esa sensación de estar escribiendo para un público lector compuesto en parte por personas ya desaparecidas. En su libro de memorias *Contra toda esperanza: memorias*, Nadezda Mandelstam describe cómo su marido, Osip Mandelstam, y su amiga y colega, la poeta Anna Andreevna Ajmátova participaron en una suerte de comunión cósmica con sus predecesores:

*Tanto Ajmátova como Mandelstam tenían la sorprendente habilidad de salvar, en cierto modo, las barreras del tiempo y el espacio al leer la obra de poetas ya muertos. Por su naturaleza, semejante lectura es generalmente anacrónica, pero a ellos les permitía entablar relaciones personales con el poeta en cuestión. Equivalía a conversar con los desaparecidos hacía tiempo. Por el modo en que saludaba a sus colegas los poetas de la Antigüedad en el Inferno, Mandelstam sospechaba que*

*también Dante poseía esa habilidad. En su artículo «Sobre la naturaleza de la palabra», menciona a Bergson, que busca el vínculo entre fenómenos similares separados únicamente por el tiempo (del mismo modo, pensaba él, uno puede buscar amigos y aliados a través de las barreras de tiempo y espacio). Eso lo había comprendido probablemente Keats: también él quería encontrar en una taberna a todos sus amigos vivos y muertos.*

*Al resucitar a figuras del pasado, Ajmátova se interesaba por el modo en que vivían, por sus relaciones con los demás. Recuerdo cómo ella trajo a la vida a Shelley para mí (éste fue, por así decirlo, su primer experimento de esta índole). Luego empezó un período de relación con Pushkin. Con la meticulosidad de un detective o de una mujer celosa, descubría todo sobre cuantos estaban en torno de él; indagaba en sus motivos psicológicos y le daba la vuelta como a un guante a toda mujer a la que él hubiera simplemente sonreído.*

Así que, ¿con qué escritores querríamos nosotros tener ese tipo de comunión intemporal? Las hermanas Brontë, Dickens, Turguenev, Woolf... (la lista sería lo bastante larga como para alimentar una vida entera de sólidas lecturas). Hay que asumir que si la obra de un escritor ha sobrevivido durante siglos es por alguna razón y que esos motivos no tienen nada que ver con una conspiración urdida por los académicos a fin de resucitar a un ejército zombi formado por muertos varones y blancos. Por supuesto, en eso intervienen las preferencias personales. No todos los grandes escritores nos deben parecer grandes a cada uno de nosotros, aunque hayamos intentando descubrir sus virtudes en incontables ocasiones y con gran empeño. Sé, por ejemplo, que Trollope es considerado un brillante novelista, pero yo nunca he comprendido muy bien qué tienen sus obras como para granjearse admiradores tan fervientes. Además, nuestros gustos cambian a medida que cambiamos y envejecemos nosotros mismos, así fue quién sabe si, quizá en unos pocos meses más o menos, yo también podría llegar a tener a Trollope entre mis escritores favoritos.

Parte de la tarea del lector es descubrir por qué ciertos escritores perduran. Esto puede requerir algún tipo de reinstalación en el sentido de desenchufar esa conexión que nos hace pensar que hemos de tener una *opinión* acerca de determinado libro y reconectar ese otro cable que, sencillamente, nos permite entender la lectura como algo capaz de conmovernos y deleitarnos. Nos estaríamos haciendo un flaco servicio a nosotros mismos si limitásemos nuestras lecturas a aquellas prometedoras estrellas cuyos contratos de seis cifras y dos volúmenes parecieran indicarnos hacia dónde se debería dirigir nuestra propia obra. No digo que no se deba leer a tales escritores, algunos de los cuales son excelentes y merecen su fama. Sólo apunto aquí que ellos representan un punto al final de la

larga, gloriosa y compleja oración con que se ha escrito la literatura.

Con tantas lecturas por delante, la tentación podría ser la de acelerarse. Pero, de hecho, resulta esencial ir despacio y leer cada palabra. Porque una de las cosas importantes que pueden aprenderse de la lectura pausada es el hecho, aparentemente obvio pero curiosamente infravalorado, de que el lenguaje es el material que usamos los escritores para crear, de la misma manera que los músicos usan las notas y los pintores emplean las pinturas. Acepto que esto pueda parecer demasiado evidente, pero llega a sorprender lo fácilmente que perdemos de vista que las palabras son la materia prima con que se confecciona la literatura.

Todas las páginas fueron alguna vez páginas en blanco y, consecuentemente, cada palabra que hay ahora en ellas no siempre estuvo allí; además, cada una de esas palabras refleja el resultado final de incontables deliberaciones, grandes y pequeñas. Todos los elementos de una buena escritura dependen de la habilidad del escritor a la hora de escoger unas palabras y no otras. Lo que capta y mantiene nuestro interés tiene que ver en gran medida con esas elecciones.

Una manera de obligarse uno mismo a ir despacio y detenerse en cada palabra es preguntándose qué clase de información transmite cada una de ellas (así como la elección de cada palabra). Leer con este precepto en mente nos permite considerar la riqueza informativa que proporciona el primer párrafo del relato «Un hombre bueno es difícil de encontrar», de la escritora Flannery O'Connor:

*La abuela no quería ir a Florida. Quería visitar a algunos de sus conocidos en el este de Tennessee y no perdía oportunidad para intentar que Bailey cambiase de opinión. Bailey era el hijo con quien vivía, su único muchacho. Estaba sentado en el borde de la silla, a la mesa, reclinado sobre la sección deportiva del Journal.*

*—Mira esto, Bailey —dijo ella—, mira esto, léelo.*

*Y se puso en pie, con una mano en la delgada cadera mientras con la otra golpeaba la cabeza calva de su hijo con el periódico.*

*—Aquí, ese tipo que s'ha llamado el Desequilibrado s'ha escapao de la Penitenciaría Federal y se encamina a Florida, lee aquí lo que hizo a esa gente. Léelo. Yo no llevaría a mis hijos a ninguna parte con un criminal d'esa calaña suelto por ahí. No podría acallar mi conciencia si lo hiciera.*

La asertiva primera oración difícilmente podría ser más clara: sujeto, verbo, infinitivo, complemento preposicional. No hay ningún adjetivo ni adverbio que nos distraiga del asunto principal. ¡Pero cuánto contenido hay en estas siete sencillas palabras!

Aquí, como en los inicios de muchos relatos y novelas, se nos enfrenta a una importante elección que el escritor de ficción necesita hacer: la cuestión de cómo bautizar a sus personajes. ¿Juan, Juan Pérez, señor Pérez? O, en este caso, abuelita o abuelita Pérez (aunque nadie en este relato tiene apellidos) o, por decir algo, Irene o Irene Pérez o señorita Pérez, o bien cualquier término entre la miríada de tratamientos susceptibles de establecer un mayor o menor grado de distanciamiento o simpatía entre el lector y la anciana.

Lamarla «la abuela» la reduce de inmediato a su rol familiar, como ocurre con su nuera, a la que O'Connor sólo menciona como «la madre de los niños». Al mismo tiempo, dicho tratamiento le proporciona un arquetipo (como al «Desequilibrado»), un rol mítico que la eleva y que hace que nosotros evitemos una familiaridad excesiva con esta mujer cuyo nombre nunca sabremos, incluso cuando la escritora está preparando nuestros corazones para que se rompan en el momento crítico, al cual el conjunto de su propia vida y los acontecimientos del relato han conducido a la abuela. «La abuela no quería ir a Florida.» La primera oración es una negativa, que, con su extrema simplicidad, enfatiza la fuerza con la que la anciana está ahondando en sus demonios personales. Es un acto concentrado de voluntad negativa, un acto que después entenderemos en todo su trágico desvarío — es decir, la locura de intentar cumplir nuestros propios deseos cuando la fatalidad o el destino (o como O'Connor habría dicho, Dios) tienen otros planes para nosotros —. Finalmente, la pertinente austeridad de la construcción de la oración le proporciona una suerte de autoridad que (como en la primera frase de *Moby Dick*: «Llamadme Ismael») nos hace sentir que el autor o autora tiene el control de las cosas, una suerte de autoridad que nos arrastra más al fondo del relato.

La primera parte de la segunda oración («Quería visitar a algunos de sus conocidos en el este de Tennessee») nos sitúa geográficamente en el sur de Estados Unidos. Y, entonces, una palabra, «conocidos» (como opuesto a *parientes*, *familia* o *gente*) revela ese concepto de marchita elegancia que la abuela tiene de sí misma, como si su vida hubiera ido a menos, una casi ilusa imagen de sí misma que, como las ilusiones de otros personajes de O'Connor, contribuirá a su perdición.

La segunda parte de la oración («y no perdía oportunidad para intentar que Bailey cambiase de opinión») capta nuestra atención mucho más poderosamente que si O'Connor hubiera escrito, pongamos por caso, «consideraba cada opción». Callada y sucintamente, el verbo nos telegrafía tanto la ferocidad de la abuela como la pasividad de Bailey, «el hijo con quien vivía, su único muchacho», una cláusula que transmite su situación doméstica a la vez que esa mezcla de dominio infantilizador y ternura que experimenta la abuela hacia su hijo. La palabra *muchacho* tendrá una trágica resonancia después. «¡Muchacho Bailey!»<sup>2</sup> gritará la anciana después de que su hijo haya sido asesinado por el Desequilibrado, el cual está ya a punto de aparecer en las páginas del periódico con el que la abuela está

«golpeando» sobre la calva de su hijo. Mientras tanto, la paradoja de un muchacho calvo y supuestamente de mediana edad nos conduce a sacar ciertas y precisas conclusiones sobre ese universo familiar.

El Desequilibrado «s'ha escapao» (aquí tenemos una de las expresiones con las que O'Connor transmite el ritmo y el sabor del dialecto local, sin someternos a los molestos apostrofes, etcétera). Las oraciones finales del párrafo comentado («Yo no llevaría a mis hijos a ninguna parte con un criminal d'esa calaña suelto por ahí. No podría acallar mi conciencia si lo hiciera») resumen el cómico aunque exasperante carácter manipulador de la abuela. Hará uso de cualquier argumento, incluso un imaginado encuentro con un criminal fugado, para hacer que las vacaciones familiares previstas en Florida se trasladen al este de Tennessee. Su aparentemente improbable fantasía de encontrarse con el Desequilibrado podría hacer que nos viéramos reflejados en ese peculiar egocentrismo y narcisismo de las personas que siempre están convencidas de que, aunque minúscula, la bala extraviada, perdida, acabará encontrándolas precisamente a *ellas* de una u otra manera. Mientras tanto, de nuevo en virtud de la elección de las palabras, la oración final está ya aludiendo a cuestiones de conciencia, de moralidad: el espíritu y el alma que revelarán que están, ellos mismos, en el corazón del relato de O'Connor.

Dadas las dimensiones de Estados Unidos, nos da la sensación de que los personajes no tendrán muchas posibilidades de tropezarse con el criminal contra el que tanto los previene la abuela. Y, sin embargo, podemos recordar aquel comentario de Chéjov que decía que ese revólver que vemos sobre la mesa en la primera escena será probablemente disparado al final de la obra. Entonces, ¿qué va a pasar? Este corto pasaje nos ha acomodado ya dentro de un mundo realista, pero, al mismo tiempo, más allá de la lógica común, y nos ha introducido en una narrativa que seguiremos desde su introducción de la misma manera inexorable en que la abuela está destinada a encontrarse con la fatalidad, una fatalidad (lo sospechamos) que involucrará al Desequilibrado. Sintético y elaborado, altamente concentrado, un modelo de concentración del cual sería difícil extirpar una sola palabra, este simple pasaje logra ser todo esto y más, ya que siempre se podrían encontrar en él otras finezas y complejidades obvias sólo para cada lector en particular.

Simplificar el análisis no será suficiente si esperamos extraer alguna enseñanza de lo que las palabras del escritor nos pueden revelar acerca del uso del lenguaje. Además, la lectura rápida (para descubrir las tramas, ideas e incluso las verdades psicológicas que un relato revela) puede constituir incluso una traba en los casos en que las revelaciones más decisivas se encuentran en los espacios situados *entre* las palabras, en aquello que ha sido omitido. Este caso es evidente ya en el inicio del relato «Las hijas del difunto coronel», de Katherine Mansfield:

*La semana siguiente fue una de las más atareadas de su vida. Incluso cuando se acostaban, lo único que permanecía tendido y descansaba eran sus cuerpos; sus mentes continuaban imaginando cosas, hablando de las cosas, interrogándose, decidiendo, intentando recordar dónde...*

De nuevo, el relato comienza con una sencilla oración asertiva que transmite una sensación de competencia y control: está a punto de ser narrada una historia por alguien que sabe lo que hace. Pero, si la leemos de corrido podríamos no apercibirnos de un detalle: que falta el complemento para el adverbio «después», equivalente al adjetivo *siguiente*. Es decir, la semana después... ¿de qué?, la semana *siguiente* ¿a qué? Nuestras heroínas —dos hermanas (Josephine y Constantia) a las que aún no conocemos y que no han sido nombradas ni aludidas más que como *ellas*— no pueden facilitarnos las palabras necesarias, *después del funeral de su padre*, porque ellas todavía no han sido capaces de asumir que haya ocurrido de verdad ese crucial y terrible suceso. Sencillamente, no pueden concebir que su temible y tiránico padre, el difunto coronel, se haya ido para siempre y no pueda ya dictarles exactamente lo que harán, sentirán y pensarán en todo momento día tras día.

Al omitir el complemento u objeto de ese *siguiente* (o ese «después») en la primera frase del relato, Katherine Mansfield establece las reglas o la falta de reglas que permiten a la historia adoptar un distanciado punto de vista en tercera persona junto a una fluidez que le facilita penetrar en los polvorientos y particulares recovecos de las mentes de estas dos hermanas. La segunda y última oración de este fragmento está repleta de gerundios (imaginando, hablando, interrogándose, decidiendo, intentando recordar) que describen más el pensamiento que la acción, hasta que la oración se agota en sí misma y se va apagando en una elipsis que refleja ese callejón sin salida al que se verán abocadas ambas hermanas en última instancia por intentar dar demasiadas vueltas a las cosas.

Estas dos discretas oraciones nos han metido ya en el reino paradójicamente rico y claustrofóbico (el del mundo interior y exterior de las hermanas) en el que tiene lugar la historia. Esas frases nos permiten ver su mundo desde una perspectiva tan objetiva y, a la vez, tan estrechamente identificada con estos dos personajes (¿niñas o mujeres?) que cualquier cosa relacionada con sus actos (reírse tontamente, agitarse en sus camas, preguntarse por el pequeño ratón que corretea por su habitación) nos hace pensar que *podrían* en efecto ser unas niñas, hasta que, casi cinco páginas después, la criada, Kate, entra en el comedor y, sólo con dos palabras, nos deslumbra con un violento destello que revela la verdadera edad de esos dos «vejstorios»:

*Y la joven y orgullosa Kate, la princesita encantada, entró a ver qué querían ahora aquellos vejestorios. Les retiró descaradamente los platos en los que les había servido no se sabía qué y plantó ante ellas un mejunje pastoso y blanquecino.*

(Nótese también con qué ingenio y economía de medios ese «mejunje pastoso y blanquecino» hace que el estado mental de los «vejestorios» se refleje en él.)

Mansfield es una de esas estilistas cuyos libros puede uno abrir en cualquier página para descubrir alguna inspirada elección de palabras. Aquí, las hermanas escuchan una música de organillo que llega de afuera, desde la calle, y por vez primera se dan cuenta de que no tendrán ya que pagar al organillero para que se vaya, como otras veces, puesto que su música no podrá ya molestar a Padre. «Una perfecta cascada de notas burbujeantes brotó del organillo, notas redondas, relucientes, que se esparcían despreocupadamente.» Y cuán precisas e imaginativas son las palabras con las que se habla de la antigua enfermera de Padre, la cual se ha quedado en la casa tras su muerte. Los modales de la enfermera Andrews en la mesa preocupan y molestan a las hermanas, que de repente caen en la cuenta de que no tienen la menor idea de cómo van a sobrevivir, económicamente, sin su padre:

*La enfermera era terrible con la mantequilla. La verdad es que debían reconocer que, por lo menos en lo de la mantequilla, se aprovechaba de su amabilidad. Y, además, tenía esa costumbre absolutamente extravagante de pedir una pizca más de pan para terminar de rebañar el plato, y luego, cuando ya daba el último bocado, servirse de nuevo distraídamente, aunque por supuesto no lo hacía distraídamente. Cuando esto ocurría, Josephine se ruborizaba y clavaba sus ojillos pequeños, diminutos, en el mantel, como si hubiese descubierto que algún insecto extraño y microscópico avanzaba entre aquella tela de araña que era el tejido.*

De nuevo, hemos de detenernos palabra por palabra (esta vez, adjetivos y adverbios). Aunque seguimos con la tercera persona, ese *algo terrible y extravagante* muestra los términos en que hablan las hermanas. Apenas podemos evitar percibir la rabia y desesperación que les provoca esa «pizca más de pan», ese «distraídamente, aunque por supuesto no lo hacía distraídamente». Y podemos ver con absoluta claridad una expresión de espanto, concentración y disgusto contenido en el rostro de Josephine cuando «clavaba sus ojillos pequeños, diminutos» sobre el

«insecto extraño y microscópico» que ella imagina avanzando lentamente a través de esa tela de araña que es el mantel. De paso, la *tela de araña* nos informa de que el mantel está hecho de encaje.

«Las hijas del difunto coronel» es una narración que vale la pena releer en diferentes momentos de nuestras vidas. Durante años, supuse que había comprendido este relato. Creí que la incapacidad de las hermanas para proporcionar un complemento a aquel «después», para comprender la misteriosa marcha de su padre, tenía que ver con sus excéntricas personalidades, con su incapacidad infantil para afrontar (o rehuir) las complejidades de la vida adulta. Y un día lo releí no mucho después de la muerte de un familiar y, por primera vez, comprendí que la perplejidad de las hermanas no es tan distinta al asombro y al desconcierto que todos (sea cual sea el grado de madurez o sofisticación que creamos tener) sentimos ante la experiencia de la ausencia, ante la consternación y el misterio que rodea la muerte.

Aunque sus asuntos, sus personajes y sus enfoques de la ficción no pueden resultar más diferentes, Flannery O'Connor y Katherine Mansfield comparten un cierto rasgo pirotécnico común, ya que ambas despliegan metáforas, símiles y agudos giros que vendrían a ser el equivalente literario de los fuegos artificiales. Pero hay también escritores cuyo vocabulario y acercamiento al lenguaje es sencillo, seco e incluso espartano.

Alice Munro escribe con la sencillez y la belleza de un arreglo floral japonés. Todo en su estilo tiene la intención de no llamar la atención, de hacer que el lector *no* preste atención. Pero, al leer sus libros atentamente, cada palabra reta a uno a pensar una manera más directa y menos adornada o maquillada de decir lo mismo que ella está diciendo.

He aquí un estilo que aparentemente no exige esfuerzo y que representa otro tipo de reto: el de imaginar los borradores y las correcciones, los cálculos que han sido necesarios para llegar a un texto en apariencia tan poco calculado. Esto no es escritura espontánea o automática, sino de nuevo el producto final de numerosas decisiones, de un proceso en que se han escogido ciertas palabras y se han desechadas o suprimido otras para ser sustituidas por términos mejores. Así, en el inicio del relato «Alga marina roja», llegamos a tener una condensada, completa y terriblemente honesta interpretación de las complejidades de la vida entera de una mujer, de sus circunstancias profesionales y amorosas y de su estado psicológico, así como de la manera en que ella resiste a lo largo del continuo de su vida, de principio a fin.

*Al final del verano, Lydia cogió una barca para ir a una isla de la costa sur de Nueva Brunswick, donde iba a quedarse a pasar la noche. Le quedaban sólo unos días para tener que volver a Ontario. Trabajaba como*

*directora para un editor de Toronto. También era poeta, pero ella no lo mencionaba a menos que fuese algo que la gente ya supiera. Durante los pasados dieciocho meses había estado viviendo con un hombre en Kingston. Por lo que ella creía, aquello se había terminado.*

*Se había dado cuenta de algo acerca de ella misma en aquel viaje a las Marítimas: la gente ya no estaba tan interesada en conocerla. No era que hubiese causado mucho revuelo anteriormente, pero había habido algo con lo que ella podía contar. Tenía cuarenta y cinco años y hacía nueve que estaba divorciada. Sus dos hijos habían iniciado sus propias vidas, aunque todavía había vueltas atrás y confusiones. No había engordado ni adelgazado, su aspecto no se había deteriorado de forma alarmante pero, no obstante, había dejado de ser una clase de mujer para convertirse en otra, y se había dado cuenta en el viaje.*

Obsérvese la relativa intimidad que resulta de que la escritora elija llamar a nuestra protagonista por su nombre de pila; obsérvese la rápida y hábil pincelada (en un lenguaje casi tan directo como el de los periódicos) con la que nos dirige a las cuestiones esenciales (quién, qué, cuándo, dónde y, quizá, por qué). Lydia tiene recursos para tomar un barco a algún lugar sólo para pasar la noche, pero no suficiente tiempo libre ni libertad para prolongar sus vacaciones más allá de los pocos días que ya ha tenido. Oímos algo no sólo acerca de su trabajo como directora sino también acerca de su vocación, así como el hecho de que podría haber gente de su entorno que ya supiera, o no, que ella es también poeta. En una frase se nos ha informado sobre su vida amorosa y sobre su desdramatizada resignación («Por lo que ella creía, aquello se había terminado») con la que la protagonista recuerda los dieciocho meses que pasó viviendo con un amante a quien escoge recordar no por su nombre, sino sólo como «un hombre en Kingston».

Descubrimos su edad, su estado civil y que tiene dos hijos. Podría haberse despilfarrado mucha palabrería para describir resumidamente esas periódicas «vueltas atrás y confusiones» que han atascado el crecimiento de los hijos de Lydia en su camino hacia la edad adulta. Y vemos lo mucho menos convincente y emotiva que podría ser la última parte del fragmento si Munro hubiese escogido formular el juicio de su protagonista sobre lo misteriosamente que ha cambiado el efecto que ella causa en los demás («la gente ya no estaba tan interesada en conocerla») con palabras que fueran más emocionales, más cargadas de sentido y más dotadas de autocompasión, pena o remordimiento.

Finalmente, habría que señalar que este fragmento contradice cierto mal consejo que se les da a menudo a los jóvenes escritores;

a saber, que el trabajo del autor es mostrar, no decir. Como es sabido, muchos grandes novelistas combinan ambas cosas, es decir, lo dramático con largos

fragmentos de contundente narración de autor que se corresponden, si no me equivoco, con lo que significa ese «decir». Las prevenciones y advertencias contra ese «decir» conducen a cierta confusión a los escritores noveles, quienes pueden llegar a pensar que todo debe ser «representado» (no decirnos que un personaje es feliz, sino mostrarnos sus gritos de alegría y sus saltos de contento), cuando, de hecho, el peso de ese «mostrar» debería recaer en un uso preciso y enérgico del lenguaje (en ese «decir»). Hay muchos casos en la literatura en que «decir» es mucho más efectivo y rico que «mostrar». Qué gran cantidad de tiempo habría perdido Alice Munro si hubiera creído que no podría comenzar su relato hasta que nos hubiera *mostrado* a Lydia trabajando como directora, escribiendo poesía, rompiendo con su amante, ocupándose de sus hijos, divorciándose, haciéndose mayor y dando cada paso que la ha conducido al preciso momento en el que arranca la historia.

Richard Yates fue igualmente directo en su estilo, así como arrollador, y adepto de manera semejante a hacer que todo girase en torno a la elección de la palabra apropiada y se ajustara a ello. Aquí, en el párrafo inicial de *Vía revolucionaria*, el autor nos advierte de que la representación de teatro *amateur* que tiene lugar en el primer capítulo de la novela podría acabar no siendo ese éxito que espera la compañía Laurel Players:

*Los sonidos finales del ensayo general dejaron a los Laurel Players allí plantados, sin nada que hacer, callados e indefensos, parpadeando ante las candilejas de un auditorio vacío. Apenas se atrevieron a respirar cuando la figura solemne y menuda del director salió de las butacas desnudas para reunirse con ellos en el escenario, mientras sacaba de bastidores sin contemplaciones una escalera de mano y trepaba a la mitad de la misma y les decía, tras aclararse varias veces la garganta, que  
eran gente con muchísimo talento, gente con la que era maravilloso trabajar.*

Cuando nos preguntamos cómo llegamos a saber tanto como sabemos de la situación (es decir, que la representación es probable que sea más bien bochornosa), notamos que algunas palabras concretas nos han dado toda la información necesaria. *Los sonidos finales del ensayo ... callados e indefensos, parpadeando ... Apenas se atrevieron a respirar... asientos desnudos... sin contemplaciones.* Incluso el nombre del grupo de teatro (los Laurel Players) se nos antoja insustancial. ¿Es este laurel esa *planta* para dormirse en ella o el laurel de las *coronas* con que los antiguos griegos honraban a los victoriosos? ¿O quizá es una impensada conjunción de ambas cosas en una suerte de pseudoartística terminología teatral?

Entonces llegan los carraspeos del director y, en un diálogo indirecto, el equivalente de la primera mala crítica para la compañía. El fingido entusiasmo y la bravuconería de ese «*muchísimo* talento» (como opuesto al mero «talento»), el inmediato refugio en el evasivo «maravilloso» y la repetición de «gente» nos indican, tristemente, todo lo que necesitamos saber sobre los dones de estos actores y sobre las posibilidades de que sus sueños se hagan o no realidad. Mientras tanto, somos muy conscientes de lo que no dice el director: que la representación ha sido brillante o incluso medianamente buena.

Algunos escritores pueden escribir tanto meticulosa como descuidadamente, a veces en una misma página. En sus momentos de pereza, F. Scott Fitzgerald podía recurrir a muchos clichés, pero en el párrafo siguiente lograba dar a una palabra corriente esa suerte de nuevo sesgo que reinventa completamente el lenguaje. Esa reinención se detecta, empezando por su uso de la palabra *amables*, en la descripción del gran hotel rosado con que se abre *Suave es la noche*.

*Unas amables palmeras refrescan su fachada ruborosa y ante él se extiende una playa corta y deslumbrante... Hoy día se amontonan los chalés en los alrededores, pero en la época en que comienza esta historia sólo se podían ver las cúpulas de una docena de villas vetustas pudriéndose como nenúfares entre los frondosos pinares que se extienden desde el Hotel des Étrangers, propiedad de Gausse, hasta Cannes, a ocho kilómetros de distancia.*

Cada adjetivo (*ruborosa*, *deslumbrante*) se nos antoja acertado y pertinente. Y el símil «pudriéndose como nenúfares» nos llegará a parecer cada vez más aplicable a gran parte de lo que sucede en una novela que trata, en su mayoría, de la disolución y la descomposición de los amores y la belleza.

Los estudiantes instruidos en escudriñar *El gran Gatsby* por la poca fiabilidad de su narrador, por ser un retrato histórico de un mundo de otro tiempo o por ser un debate sobre una clase social y sobre el poder del amor perdido podrían perderse el asombroso texto en que, palabra por palabra, el autor describe la primera vez que Nick Carraway ve a Daisy y a su amigo Jordán. Aquí, cada palabra ayuda a recobrar un momento concreto dentro o fuera de la línea temporal, así como a captar la superposición de la belleza, la juventud, la confianza, el dinero y los privilegios. Fitzgerald no sólo describe, sino que nos hace experimentar lo que percibiríamos al estar *en* esa hermosa habitación cerca del mar:

*Los ventanales, entornados, aparecían relucientemente blancos, y*

*recortaban el césped fresco en el exterior, que parecía crecer un poco dentro de la casa. Sopló la brisa en la habitación, y las cortinas volaron hacia fuera y hacia adentro como pálidas bañeras, enroscándose en dirección al escarchado pastel de bodas del techo; por fin se rizaron encima de la alfombra color de vino, proyectando una sombra como el viento en el mar.*

*El único objeto completamente estacionario era un enorme diván en el que dos jóvenes flotaban como en un globo anclado. Ambas vestían de blanco, y sus trajes se agitaban y revoloteaban como si, tras un corto vuelo alrededor de la casa, hubieran entrado de repente. Permanecí unos segundos escuchando el chasquido y golpeteo de las cortinas, y el crujido de un cuadro en la pared. Se oyó un estruendo; Tom cerraba los balcones traseros, el viento, cautivo, se extinguió en el cuarto. Las cortinas, las alfombras y las dos muchachas parecieron descender lentamente al suelo.*

Casi podríamos captar el sentido de este fragmento si clasificásemos las palabras según a qué partes de la oración corresponden: los verbos (*enroscándose, agitaban, extinguió, descender*), los adjetivos y proposiciones adjetivas (las blancas ventanas y faldas, el fresco césped, las pálidas banderas de las cortinas, el escarchado pastel de bodas de un techo), los sustantivos (el *chasquido y golpeteo* de las cortinas, el *crujido* del cuadro, el *viento cautivo*). Sin embargo, es posible imaginar las mismas palabras agrupadas en combinaciones mucho menos felices. Al igual que ocurría con las «amables palmeras», hay aquí al menos dos ocasiones en las que las palabras son usadas en maneras aparentemente sorprendentes, e incluso erróneas, pero, sin embargo, absolutamente correctas. No es exactamente *sombra* lo que el viento proyecta sobre el mar, ni la brisa sobre la alfombra, pero sabemos lo que quiere decir el escritor; no hay mejor manera de describirlo. Tampoco hay una manera más gráfica de crear la imagen que mediante la aparente improbabilidad de las dos mujeres tomando tierra lentamente, como en un globo, sin haber abandonado nunca su diván.

Este audaz empleo de la palabra incorrecta también lo vemos en la primera frase del relato «Los muertos», de James Joyce, en el que se nos dice que Lily, la hija del encargado, «tenía los pies literalmente muertos». Sabemos que esto no sucede *literalmente*. Ese error podría cometerlo la misma Lily, lo cual nos sitúa momentáneamente en su punto de vista y nos prepara para el modo en que el relato jugará con el punto de vista, las nociones de verdad y mentira y la manera en que la educación y la clase social afectan a nuestro modo de usar el lenguaje. Tales palabras «equivocadas» no son ni errores ni el fruto de una supuesta pereza del escritor que le habría llevado a considerar cualquier palabra tan buena como otra. Tampoco son la consecuencia del insensato empeño de meter con calzador una

palabra inadecuada en una frase. Más bien son el resultado de decisiones conscientes y cuidadosas que toman los escritores que se lo piensan mil veces antes de emplear una palabra intencionadamente mal o de darle una nueva significación.

A algunos escritores, simplemente, no se les puede comprender si no se les lee con mucha atención, y no sólo aquellos como Faulkner, que requieren que analicemos sus maravillosamente enrevesadas frases, o como Joyce, a quien Picasso llamó «el incomprensible que todos pueden comprender», o como Thomas Pynchon, que exige resignarse a largos pasajes en los que puede que no tengamos ni idea de lo que está pasando, incluso en su nivel narrativo más sencillo. Estoy hablando de escritores que son los más engañosamente honestos estilistas, quienes resulta que son también maestros del subtexto, de ese lugar entre líneas donde gran parte de la acción tiene lugar.

Uno de estos escritores es Paul Bowles, cuyas historias podrían ser fácilmente malinterpretadas si se leen sólo por el interés de su trama, que es rica, o el de su verdad psicológica, que es, la mayoría de las veces, algo en lo que sería mejor no pensar demasiado o no hacerlo en absoluto. Siempre siento un ápice de culpabilidad al pedir a mis alumnos que lean el relato «Un episodio distante», de Bowles, que es el equivalente literario de un mazazo en la cabeza. Me justifico a mí misma diciendo que esa narración versa sobre el lenguaje como instrumento que nos ayuda a predecir cuándo llegará dicho mazazo, sobre el lenguaje como esencia del yo que registra el hecho de que la cabeza de uno va a recibir sin duda un mazazo.

El relato trata de un lingüista al que se alude sólo como «el Profesor», que viaja al desierto del norte de África en busca de lenguas exóticas armado con el arsenal de un turista cauto. El contenido de los «dos pequeños bolsos de viaje llenos de mapas, protectores solares y medicinas» que porta el Profesor nos proporciona ya una brevísima lección rápida sobre la importancia de la lectura atenta: la ansiedad y prudencia del protagonista, su entero maquillaje psicológico, ha sido comunicado con cinco palabras («mapas, protectores solares y medicinas») y sin necesidad de emplear un solo adjetivo o una sola frase descriptiva. (Era un hombre ansioso y obsesionado con la posibilidad de extraviarse, de quemarse por el sol, de enfermarse, etcétera.) Qué diferentes conclusiones podríamos sacar de un hombre que llevara una bolsa llena de dados, jeringuillas y un revólver.

Al final del relato, el Profesor habrá sido capturado y mutilado por los reguibat, una tribu de bandidos que lo convertirán en un bufón mudo y acabarán vendiéndolo a un grupo de fundamentalistas revolucionarios (o al menos relacionados con dicha facción en algún sentido). Una lectura despreocupada del relato sugiere que el infortunio del Profesor es el resultado accidental de hallarse en el lugar equivocado en el momento erróneo, la consecuencia de haber dejado la "civilización". Hay algunos lugares a donde, sencillamente, uno no debería ir o sólo bajo su propia responsabilidad; allí ocurren cosas espantosas: en dichos lugares las

reglas establecidas no rigen. Sin embargo, una lectura más atenta nos revela que el Profesor no está del todo libre de culpa, aunque la gravedad de su delito difícilmente se adecúa a la del castigo que recibe.

Desde el principio, al Profesor se le ve cometiendo plácidamente una escalada de sucesivos errores culturales que son a la vez inocentes y arrogantes. Coge la habitación más oscura y lúgubre de las dos que le ofrecen en el hotel sólo porque es unos céntimos más barata y porque quiere ir de nativo y no ser tomado por el turista que en realidad es (por el temor a ser posiblemente estafado). Después, el Profesor insulta al camarero de un café al insinuar que podría estar dispuesto a negociar con los bandidos y ayudar al Profesor a comprar algunas cajitas de ubre de camella, las cuales sabe que se venden en la región. E insiste en ello incluso después de que el camarero le deje bien claro que tratar con esa tribu marginal sería tan impropio de su dignidad que constituiría una degradación personal. Hay incluso un momento en que el Profesor deja de ofrecer un cigarillo a su guía: una grave falta de decoro. Son los errores de cálculo del Profesor los que provocan (o al menos contribuyen a ello) que sea entregado directamente a los mismos forajidos. Ninguno (o pocos) de estos serios errores de trato social serían aparentes a menos que nos parásemos en cada palabra y nos preguntásemos qué se está comunicando, entendiendo y malinterpretando, qué se está y qué no se está diciendo.

Leer de esta manera requiere un cierto acopio de resistencia, concentración y paciencia. Pero también encierra grandes recompensas, entre ellas la excitación de aproximarnos todo lo cerca que podríamos desear a la mano y la mente del artista. Es parecido al modo en que disfrutamos de la contemplación de una obra maestra de la pintura, un Rembrandt o un Velázquez, mirándola desde cierta distancia pero también muy de cerca, para ver incluso sus pinceladas.

En alguna ocasión, he oído describir la manera en que lee un escritor como «lectura depredadora». Siempre he supuesto que eso no significa, como parece sugerir la expresión, leer en busca de todo lo que pueda ser ingerido, robado o tomado prestado, sino más bien de todo lo que pueda ser admirado, asimilado y aprendido. Ello implica leer por puro placer, pero también con la vista y la memoria puestas en aquello que el autor hace particularmente bien. Imaginemos que estamos afrontando el reto de poblar una habitación con un numeroso elenco de personajes que hablan todos al mismo tiempo. Si uno ha leído la escena del salón de baile en *Anna Karenina* o la desenfrenada fiesta que serpentea a lo largo de tantas páginas en *Los reconocimientos*, de William Gaddis, posee fuentes a las que acudir no sólo en busca de inspiración, sino también de asistencia técnica.

Del mismo modo, imaginemos que uno quiere escribir una escena en la que alguien está contando una mentira y resulta que ese personaje es un excelente embustero, alguien que prevé las dudas de sus oyentes y sabe cómo protegerse a sí mismo de cualquiera que quiera cuestionar su historia. La dificultad de poner este

tipo de situación por escrito podría conducirnos al relato de Tatiana Tolstaia «Llamas en el cielo». La historia está ambientada en una dacha veraniega a las afueras de Moscú, en los años posteriores a la *glásnost*. Un escultor llamado Dimitri Ilich, que ha pasado dos años en un campo de prisioneros soviético, difama a un desventurado inválido llamado Korobéinikov, a quien Dimitri tacha de estar compitiendo con él por ganarse la atención y el afecto de los demás invitados de la dacha:

*Habían estudiado juntos, dicho sea de paso, pero en distintos cursos. Korobéinikov, claro está, se ha olvidado de Dmitri Ilich (bueno, ya han pasado desde entonces cuarenta años, es natural). Pero Dmitri Ilich no lo ha olvidado, no señor, porque este Korobéinikov le hizo una canallada. Mire usted, Dmitri Ilich de joven escribía poemas, pecado que sigue cometiendo hoy día. Eran malos poemas, él lo sabe, nada que pudiera haberle dado un nombre, tan sólo pequeños ejercicios en el bello arte de las letras, ya sabe, para el espíritu. Eso no importa. Pero cuando a Dmitri Ilich le ocurrió aquel pequeño percance jurídico y se fue de acampada por dos años, los manuscritos de esos inmaduros poemas suyos cayeron en manos del tal Korobéinikov. El tipo los publicó bajo su firma. Eso fue lo que pasó. El destino, claro está, lo puso todo en su sitio. Dmitri Ilich incluso se alegró de que los poemas hubieran aparecido bajo el nombre de otro; hoy día le daría vergüenza enseñar incluso a un perro semejante porquería, no necesita una gloria así. Tampoco Korobéinikov tuvo suerte: lo publicado no mereció ni críticas ni alabanzas, cayó en el vacío. Korobéinikov no llegó siquiera a ser artista, cambió de profesión y ahora, según parece, hace algún tipo de trabajo técnico. Así es la vida.*

Hasta este punto de la historia, el lector puede haber estado albergando algunas dudas acerca del escultor, personaje un tanto escurridizo. Pero este pasaje, escrito con una voz en tercera persona, que es en realidad una suerte de diálogo indirecto, nos convence, justo como se supone que ha de convencer a los oyentes de Dimitri, de que él está diciendo la verdad.

Los locuaces y aparentemente fortuitos coloquialismos conversacionales («bueno», «mire usted», «no señor», «es natural»), así como el cliché final («así es la vida»), dan a la mentira de Dimitri un cierto aire de autenticidad campechana. Todos tenemos la impresión de que una historia así contada, de manera tan espontánea y sencilla, tan en apariencia salida del corazón, tiene que ser auténtica. Las despreciativas referencias a sus propios poemas (como un «pecado», una «porquería», «pequeños ejercicios en el bello arte de las letras») sugieren que

Dimitri, que no parece apostar de verdad por sus escritos, posiblemente podría no ocultar ningún rencor serio contra Korobéinikov por haber plagiado algo tan poco importante. Ciertamente, Dimitri tiene (como él mismo dirá antes que nadie) un alma demasiado grande, demasiado indulgente y generosa como para albergar algún tipo de emoción tan mezquina como el rencor o el resentimiento.

A diferencia de Korobéinikov, él es un artista y, en consecuencia, según sugiere, alguien superior al supuesto plagiador, que «hace algún tipo de trabajo técnico» (de hecho, es ingeniero). Pero, lo más digno de mención del pasaje, lo que en efecto es el gozne sobre el que pivota el relato entero, es la (también aparentemente) poco seria y eufemística referencia al «pequeño percance jurídico» tras el cual «se fue de acampada por dos años», lo cual, por supuesto, es una alusión al período que pasó en el campo de trabajos forzados soviético: una sombría realidad de su biografía reciente sobre la cual esa pandilla de la dacha, todos amantes de los placeres y casi histéricamente hedonistas, no podría soportar oír nada más directo. Finalmente, cuando se revela que la historia de Dimitri es falsa, el lector queda impresionado, pero de manera diferente a los personajes, quienes (de nuevo debido a sus propias biografías) están tan acostumbrados a la ocultación, a ser engañados y verse obligados a engañar, que tratan el incidente como si fuera sólo una broma más, aunque esa broma tenga trágicas consecuencias para el pobre Korobéinikov.

Antes de pasar del tema de las palabras al de las frases y párrafos, déjenme decir algo más acerca de aquellos bustos de compositores que presidieron el piano de prácticas en mi escuela primaria. Cuando le dije a mi marido que estaba escribiendo este ensayo, él me hizo saber que, de hecho, aún teníamos uno de aquellos bustos de músicos en nuestra casa. Resulta que, tras haber ido a parar al sótano y sobrevivido a posibles extravíos y pérdidas, la estatuilla había vuelto a aparecer en una habitación de la planta superior, donde permanece hasta hoy. Forma parte de una especie de pequeño montaje decorativo, casi como un altar, que hay en la habitación infantil de nuestro hijo menor, quien ha crecido para convertirse en músico y compositor.

### 3 Las frases

NO HACE MUCHO, UN JOVEN escritor me contó una historia sobre una ocasión en que su exitoso y dinámico agente literario le llevó a cenar. El agente le preguntó sobre qué quería escribir y qué temas le seducían e interesaban más, a lo cual el joven escritor respondió que, para ser sinceros, el asunto no era lo más importante para él. Lo que en realidad le preocupaba, lo que quería ante todo, era escribir... frases verdaderamente grandes.

El agente exhaló un suspiro. Sus párpados aletearon. Después de un momento, dijo: «Prométeme que nunca, jamás en tu vida, dirás eso a un editor estadounidense».

Parte de lo que tiene de divertido y de conmovedor este suceso, al margen de la gratuita ocurrencia sobre los editores estadounidenses (al menos, unos pocos todavía están interesados en las grandes frases), radica en que muchos escritores bien podrían opinar lo mismo. Es decir, también podrían decir que escribir grandes frases les preocupa más que otros aspectos mucho más obvios de su trabajo (por ejemplo, la trama). Pero, lo que a menudo les impide decir algo así no es, probablemente, el temor a arruinar sus carreras (sin un agente sensible que les aconseje, la mayoría de los escritores podría no darse ni cuenta de lo pernicioso que puede ser este tipo de confesiones), sino más bien el hecho de que hablar sobre las frases supone conversar acerca de algo mucho más significativo y personal que las cuestiones que se les suele preguntar más a menudo, tales como: ¿tiene un plan de trabajo organizado?, ¿usa ordenador?, ¿de dónde saca las ideas?

Hablar con otro escritor sobre las frases es como forjar una conexión que tiene sus raíces en algún tipo de deformación profesional de lo más íntima y arcana, algo así como el fuerte vínculo que se podría crear entre dos matemáticos debido a su admiración compartida por algún enrevesado y elegante teorema. Cada cierto tiempo oigo a los escritores decir que hay otros escritores a los que leerían sólo por el puro placer de maravillarse con la destreza de que hacen gala al armar ese tipo de frases que nos empujan a seguir leyendo atentamente y a deconstruirlas y volverlas a construir, de manera muy similar a como un mecánico podría aprender el funcionamiento de un motor desmontándolo.

Una frase bien construida trasciende el tiempo y el género. Una frase hermosa es una frase hermosa, independientemente de cuándo fue escrita o de si forma parte de una obra teatral o un artículo periodístico. Lo cual es una de las muchas razones por las que es placentero y útil leer escritos que no sean sólo del género que uno cultiva. Tanto el escritor de ficciones líricas como el de las más estrafalarias y libres novelas llamadas de flujo de conciencia pueden también aprender cosas si prestan atención a las frases del más lógico de los autores de ensayos personales

razonados con rigor. En efecto, las brillantes oraciones de la escritura periodística y de viajes de Rebecca West se ven irradiadas a menudo hacia su escritura novelística. Esto puede sugerir la posibilidad de que las frases de ciertos escritores mejoren en función de la densidad y la gravedad de la información que han de transmitir.

En su estilo característico, las lúcidas oraciones con que Rebecca West abre su novela *Rosas blancas*, a las cuatro nos presentan a dos de los personajes principales, esbozados con los perfiles de sus situaciones sociales, psicológicas y cotidianas, y terminan con un efecto dramático que asegura que el lector se vea persuadido de pasar la página:

*Una tarde de uno de los primeros veranos de este siglo, cuando Laura Rowan acababa de cumplir los dieciocho años, estaba sentada bordando un pañuelo en la escalinata entre la terraza de la casa de su padre y los jardines que pertenecían comunalmente a los residentes de la plaza Radnage. Le gustaba bordar. Era un entretenimiento solitario en el que nadie molestaba ni interfería. La terraza había estado vacía hasta diez minutos antes, cuando su padre salió de la casa. Sin levantar la mirada, Laura supo que era él. El padre había movido un buen trecho una silla para ponerla en otro sitio y, al sentarse en ella, murmuró algo quejándose de que el asiento no correspondía a sus exigencias de comodidad. Después inició un bisbiseo burlón por el que ella supo que estaba leyendo un libro. Él no podía verla. Laura se había sentado en el escalón más bajo y se alegraba de que fuera así, pues, si no, él le habría dicho que se sentara más derecha o no tan derecha. Sus críticas no eran tan insistentes como tendían a ser las de otras personas, pero eran continuas. Ahora oyó abrirse la contraventana que daba a la terraza y dejó el bordado, dispuesta a escuchar a escondidas. Desde el año pasado, más o menos, todos los de la casa habían estado escuchando a escondidas siempre que les era posible.*

Pero, incluso este resplandeciente pasaje parece palidecer ligeramente en comparación con este fragmento de la obra maestra de West, *Cordero negro, halcón gris: un viaje al interior de Yugoslavia*, en el cual describe los momentos que condujeron al asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo:

*Princip oyó el ruido de la bomba de Chabrinovitch y pensó que todo estaba consumado, así que no hizo nada. Pero cuando pasó el coche y vio*

*que la comitiva real seguía con vida, se quedó aturdido por la sorpresa y se fue andando a una cafetería donde se sentó, se tomó un café y se serenó. También a Cranezh le engañó la explosión y dejó pasar su oportunidad. Francisco Fernando habría salido ileso de Sarajevo de no ser por las acciones de su propio personal, que por culpa de una sucesión de meteduras de pata hizo que su coche aminorara la marcha y que el archiduque ofreciera un blanco perfecto a Princip —el único de los conspiradores con suficiente madurez y determinación—, que había terminado su café y estaba recorriendo las calles, anonadado por su fracaso y el de sus amigos, que expondría al país a un terrible castigo sin haber infligido pérdidas a la autoridad. Por fin las balas lograron salir de aquel revólver reacio para alojarse en los cuerpos de las ansiosas víctimas.*

Hasta aquí, el lector puede haberse preguntado: ¿qué es una frase hermosa? La respuesta es que la belleza de una oración es, en última instancia, tan difícil de cuantificar o describir como la belleza de una pintura o de un rostro humano. Quizá, una explicación más acertada podríamos encontrarla en algo como la conocida definición de poesía de Emily Dickinson: «Si, físicamente, siento como si perdiera la cabeza, entonces sé que eso es poesía»<sup>3</sup>. Me doy cuenta de que ésta no es una definición tan precisa como un aspirante a escritor-de-frases-bellas podría desear. Pero quizá podría ofrecer algún consuelo decir que sólo con pensar en estos términos (es decir, sólo con considerar qué es lo que puede componer frases poderosas, decididas, enérgicas y claras) ya estaremos bastante lejos de dondequiera que estuviéramos antes de ser conscientes de las frases como algo merecedor de nuestro profundo respeto y nuestra embelesada atención.

Entre los muchos autores cuyos nombres surgen en este contexto están (por escoger tres de ellos, no sólo separados por los siglos sino también por su género literario, sexo, formación y temperamento) Samuel Johnson, Virginia Woolf y Philip Roth. He aquí la oración que da inicio a la breve biografía *The Life of Savage*, de Samuel Johnson.

*Se ha observado en todas las épocas que las ventajas otorgadas por la naturaleza o por la fortuna han contribuido muy poco a extender la felicidad; y que aquellos a quienes el esplendor de sus rangos o la amplitud de sus capacidades han situado en la cima de la existencia humana no han ofrecido, con frecuencia, una sola ocasión de provocar la envidia en aquellos que los miran elevando la vista desde una posición más baja; sea porque la superioridad aparente incita a los grandes*

*designios, y los grandes designios tienden de forma natural a fatales fracasos; o porque la suerte general de la humanidad es miseria, y las desgracias de aquellos cuya eminencia atrae sobre ellos una atención universal han sido más cuidadosamente registradas, porque ellos eran más generalmente observados, cuando, en realidad, han sido sólo más visibles que las de los otros, no más frecuentes, ni más severas..*

El rasgo que este período tiene en común con todos los buenos períodos es, ante todo y de manera obvia, la claridad. Entre su primera letra mayúscula y su punto final hay 151 palabras, ocho comas y tres puntos y comas, y ni siquiera el lector medio, o al menos el que tenga la paciencia de leer y considerar cada palabra, tendrá problemas para entender lo que el doctor Johnson está diciendo.

A pesar de su extensión, este período oracional es económico. Suprimir siquiera una sola palabra lo haría menos diáfano y completo, puesto que Johnson toma una observación hartamente común, convertida ya en un cliché, la de que el dinero y la fama no dan la felicidad por sí mismos, y le da una y otra vuelta, considerando las posibles explicaciones, las razones de que esta percepción pueda ser verdad o tan sólo *parecer* una verdad. El período combina una suerte de autoridad magistral con un casi espontáneo ingenio, en parte debido a la despreocupada facilidad con la que el maestro Johnson escribe a vuela pluma esas amplias generalizaciones filosóficas («los grandes designios tienden de forma natural a fatales fracasos», «la suerte general de la humanidad») condensadas en proposiciones subordinadas, como si la veracidad de esas afirmaciones fuera tan obvia (tanto para el escritor como para el lector) que no hubiera necesidad de detenerse más en tales pronunciamientos, mucho menos de dedicarles frases propias.

Posiblemente, la principal razón por la que este período nos deleita tanto es porque leerlo es tomar parte en el proceso de pensarlo (las sucesivas calificaciones y consideraciones), en el mecanismo de una mente ágil en funcionamiento o, en cualquier caso, de una mente tan ágil como la de Samuel Johnson. Finalmente —y no hay manera de transmitir esto sin haber leído el período en voz alta o, al menos, haberlo dicho mentalmente en silencio, palabra por palabra, tal como la maestra nos advertía que no había que hacer—, la cadencia y el ritmo del período (tema sobre el que volveremos luego) son tan medidos y agradables como los de la poesía o la música.

En el caso de Philip Roth, es necesario citar un fragmento más largo, ya que parte de lo que hace tan extraordinarias sus frases es lo enérgicas y variadas que resultan, lo diferentes que son en cuanto a longitud, matiz y tono, así como lo rápidamente que saltan, sin solución de continuidad, de lo explicativo a lo hechizante, de lo inquisitivo a lo retórico e informativo. Este párrafo de *Pastoral americana* condensa la meditación que subyace como tema central del libro: la

cuestión de cómo un hombre como Seymour «Sueco» Levov podría hacer algo que esté a su alcance para asegurarse de que el «sueño americano», la «ansiada pastoral americana», pueda llegar a convertirse en una realidad para él y su familia (y para reconocerse a sí mismo en una infernal «contrapastoral... la fiera americana indígena»):

*El viejo toma y daca intergeneracional del país de antaño, cuando todo el mundo conocía su papel y se tomaba las reglas con la mayor seriedad, el movimiento de asimilación cultural en el que todos nos educamos, el rito de la lucha por el éxito, posterior a la inmigración, que se había vuelto patológico, más que en ningún otro sitio, precisamente en el castillo de terrateniente de nuestro Sueco, corriente en grado superlativo. Una persona dispuesta como una baraja de cartas, organizada para que las cosas se desarrollen de un modo por completo distinto. En absoluto preparada para lo que se le viene encima. ¿Cómo podría él, con su bondad minuciosamente calibrada, haber sabido que los riesgos de ser obediente eran tan altos? Uno se decanta por la obediencia para reducir los riesgos. Una mujer guapa. Una casa hermosa. Dirige sus negocios como si practicara hechicería ... Así es como vive la gente de éxito. Son buenos ciudadanos. Se sienten afortunados. Se sienten agradecidos. Dios les sonríe. Hay problemas, ellos se adaptan. Y entonces todo cambia y se vuelve imposible. Ya nada sonríe a nadie. ¿Y quién puede adaptarse entonces? He aquí una persona que no está hecha para el funcionamiento deficiente de la vida, y no digamos para lo imposible. ¿Pero quién está hecho para lo imposible que va a suceder? ¿Quién está hecho para la tragedia y la incomprensibilidad del sufrimiento? Nadie. La tragedia del hombre que no está hecho para la tragedia... ésa es la tragedia de cada hombre.*

Estrictamente hablando, no se trata de oraciones completas. Hay fragmentos de oraciones dispersos por entre las oraciones completas. El primer y largo fragmento tiene de todo excepto verbo (un elemento que, como aprendimos en la escuela, es, junto al sujeto, una necesidad básica para construir una oración). Pero, por qué *necesitaría* un verbo cuando tiene, compactado en 68 palabras y seis cláusulas, un lamento por el viejo orden, por la seguridad y estabilidad perdidas, y una pista que indica que ese orden decepcionará a «nuestro Sueco, corriente en grado superlativo». Entonces empiezan los breves, percutientes y asertivos fragmentos y frases. «Una persona dispuesta como una baraja de cartas ...

En absoluto preparada ...» Inmediatamente, el pasaje vira hacia el modo de

llamada y respuesta, un argumento en sí mismo, una sucesión de preguntas y respuestas o, de manera más precisa, respuestas que reconocen el hecho de que no hay respuestas para dichas preguntas. Luego está la cadena de oraciones de tres palabras: «Son buenos ciudadanos. Se sienten afortunados. Se sienten agradecidos». Y, entonces, las oraciones paralelas: «Dios les sonríe ... Ya nada sonríe a nadie».

Las preguntas se hacen más largas, más exigentes y desesperadas, más cercanas a preguntas como las que Job formuló a Dios. ¿Quién está preparado para la tragedia y la incomprensibilidad del sufrimiento? La pregunta tiene una respuesta: nadie. Y, al final, llegamos a la hermosa e impecablemente sabia última oración: «La tragedia del hombre que no está hecho para la tragedia... ésa es la tragedia de cada hombre». Es de gran ayuda leer este fragmento en voz alta para recoger todo el efecto de este apasionante debate construido por Roth, palabra por palabra, frase por frase.

Finalmente, echemos un vistazo a uno de los más complejos y virtuosos períodos de toda la literatura, que figura al inicio del ensayo «On Being 111» («Sobre la enfermedad»), de Virginia Woolf:

*Teniendo en cuenta lo común que es la enfermedad, lo tremenda que es la transformación espiritual que conlleva, lo asombrosos que son, cuando se van apagando las luces de la salud, los territorios aún no descubiertos que se revelan entonces, qué yermos y desiertos del alma puede hacernos presenciar una simple gripe, qué acantilados y prados salpicados de luminosas flores puede descubrírnos una pequeña subida de temperatura, qué centenarios y recios robles son arrancados de raíz en nosotros por obra de la enfermedad, cómo descendemos al abismo de la muerte y sentimos las aguas de la aniquilación muy cerca, sobre nuestras cabezas, y despertamos pensando que nos encontramos en presencia de ángeles y arpistas cuando nos han sacado una muela y volvemos a la superficie en el sillón del dentista y confundimos su «enjuáguese la boca, enjuáguese la boca» con el afectuoso saludo de una Deidad inclinándose desde el Cielo para darnos la bienvenida... cuando pensamos en eso, (y con tanta frecuencia estamos obligados a pensar en ello), se nos antoja en verdad extraño que la enfermedad no haya tenido su lugar junto al amor y la batalla y los celos entre los principales temas de la literatura.*

Lo maravilloso, por supuesto, no es lo larga que es la oración (197 palabras), sino lo perfectamente comprensible, elegante, ingeniosa, inteligente y grata que resulta su lectura. No es la desmesurada longitud de la oración, sino más bien su claridad lo que hace que valga tanto la pena estudiarla y descomponerla en sus

partes. Ésta es la razón de que sea deseable que a los estudiantes se les enseñe todavía a analizar sintácticamente las oraciones, a trazar un esquema instantáneamente visible y comprensible que hace no sólo más fácil sino necesario dar cuenta de cada palabra y no perder la pista de qué frase está modificando qué sustantivo y de qué proposición sigue a qué antecedente. Como escribió Gertrude Stein: «Realmente, no sé de ninguna otra cosa que haya sido más emocionante que analizar sintácticamente las oraciones. Me encanta la sensación, la eterna sensación, de vislumbrar las oraciones que se diagraman a sí mismas».

Entre las preguntas que los escritores necesitan hacerse a sí mismos durante el proceso de revisión (¿es ésta la mejor palabra que puedo encontrar?, ¿es claro este significado?, ¿puede cortarse de aquí una palabra o frase sin sacrificar algo esencial?), quizá, la más importante sea ésta: ¿se ajusta esto a las reglas de la gramática? Lo que resulta extraño es ver cómo muchos escritores principiantes parecen pensar que la gramática es algo irrelevante o que ellos están, de alguna manera, por encima o más allá de ese tema, más apropiado para un escolar que para un futuro autor de «alta literatura». O tal vez les preocupe apartarse de su interés en lo artístico si permiten que los distraigan los aburridos requerimientos del uso del lenguaje. Sin embargo, la verdad es que la gramática siempre es interesante y útil. Dominar la lógica de la gramática contribuye de una manera misteriosa (que de nuevo evoca cierto proceso de osmosis) a conocer la lógica del pensamiento.

Un novelista amigo mío compara las reglas de la gramática, de la puntuación y de uso con una suerte de antiguo protocolo social. Dice que escribir es un poco como invitar a alguien a tu casa. El escritor es el anfitrión, el lector, el invitado; y el escritor sigue el protocolo porque quiere que sus lectores estén más cómodos, especialmente si planea servirles algo que no se esperan.

Para familiarizarse con este protocolo especializado, recomiendo que se recurra a los mejores manuales de gramática de cada lengua. Yo recurro al mío preferido (el de Strunk y White) de tanto en tanto, de la misma manera que releo periódicamente a Shakespeare<sup>4</sup>. Y siempre descubro algo nuevo, resuelvo alguna cuestión que me ha estado rondando o aprendo una regla de uso que creía conocer, creencia que puede haber resultado en alguna inconsistencia y en algunos errores de los cuales sólo puedo rogar que algún santo corrector de pruebas me salve. Hace poco, ese manual me ayudó a dar con la manera correcta de formar el posesivo de un nombre propio como Keats en inglés (es Keats's, pero hay excepciones que vale la pena investigar).

A la hora de buscar un manual de nuestro gusto, lo que resulta decisivo es queelijamos uno cuyo autor preste atención a cómo evoluciona y cambia la lengua, y que ofrezca juicios adecuados para el momento en el que pudiéramos desear adoptar neologismos o rendirnos a nuevos usos. También es esencial que el manual escogido haga una interpretación flexible del concepto de estilo, no sea que

recomiende que nunca se escriba el tipo de frases fragmentarias que infunden vida al pasaje de Philip Roth. Esta es la razón por la cual, a mi entender, es necesario mantener el concepto de claridad como un ideal más elevado aún que el de la corrección gramatical y la causa por la que resulta esencial leer grandes frases (es decir, las frases de grandes escritores de frases) junto con el manual de estilo.

Una diferencia fundamental y muy elocuente entre aprender de un manual y aprender de la literatura es que todo libro de instrucciones nos contará, casi por definición, cómo *no se debe* escribir. Así, los manuales de estilo son un poco como un taller de escritura y tienen la misma desventaja (una pedagogía que plantea advertencias acerca de lo que puede ser infringido y propone indicaciones sobre cómo evitarlo), al contrario que el aprendizaje a partir de la misma literatura, que enseña partiendo de modelos positivos.

Podemos agradecer a la buena fortuna que nadie le dijera a Virginia Woolf que una oración tan larga como la que da inicio a su «On Being 111» podría resultar completamente tosca o confusa. Porque, conforme su oración va despegando, todo avanza en una metódica progresión a partir del gerundio «Teniendo en cuenta» y de la introducción de «enfermedad» como sustantivo que puede después ser elidido. Deteniéndonos para respirar en cada coma, nos encontramos entre una sucesión de cláusulas dependientes que rompen sobre nosotros como si fueran olas, cláusulas que van creciendo en longitud, complejidad e intensidad de la misma forma que los aspectos de la enfermedad que se nos invita a considerar, cada vez más elaborados e imaginativos, trasportándonos desde territorios no descubiertos a desiertos y prados florecidos, y luego haciéndonos bajar al abismo desde el que somos elevados por la voz del dentista, a quien hemos confundido con Dios dándonos la bienvenida al cielo. Hasta que, al final, todo se presenta unido en una sola palabra, eso: «cuando pensamos en eso». A continuación, recibimos una furtiva sugerencia de que nosotros mismos podríamos pensar a menudo en lo fácil que es confundir al dentista con un mensajero de los cielos (lo que, de hecho, no hacemos tan a menudo o, al menos, no lo hago yo). Y sólo entonces llega esta espléndida oración a su obvio tema central: lo raro que resulta que la enfermedad no sea algo sobre lo que trate normalmente la literatura.

Una vez más, vale la pena mencionar que componer una oración como ésta (o, en realidad, cualquier oración) es el resultado final de muchas y minuciosas decisiones, y que un escritor de otra índole podría haber decidido expresar ese mismo tema en aproximadamente una docena de palabras que pudieran haber transmitido la idea de forma igualmente comprensible pero ni con mucho tan deliciosa ni inteligente. La lectura de una oración así tampoco habría sido, ni de lejos, tan divertida. Otro autor podría haber dicho, simplemente: «Considerando lo frecuentemente que la gente se enferma, es raro que los escritores no escriban más a menudo sobre la enfermedad».

Pero esta frase sería una mucho menos reveladora y fiable introducción para ese ensayo. Porque no es sólo el contenido (el significado) de la oración lo que nos prepara para lo que está por llegar. Lo que nos espera no es un examen franco, un glorioso análisis estadístico de la inexplicable poca frecuencia con que la enfermedad es tomada como tema literario, sino más bien una oportunidad para mirar cómo la mente de Virginia Woolf va saltando de tema en tema de una manera a la vez imaginativa y lógica, cruzando sutiles puentes que nunca se nos antojan caminos cortados, sino más bien pasarelas entre una transparente corriente de pensamiento y otra, entre una seductora observación y la siguiente.

Hacia el final de este breve ensayo, momento en el que Woolf habrá fijado su *verdadero* tema, que es la valentía que exige continuar viviendo en presencia de la pérdida y de la muerte, y cara a ellas, la escritora habrá mencionado varias docenas de cuestiones que incluyen la lectura, el lenguaje, la fe, la soledad, la ciencia,

Shakespeare, el reino animal, la demencia, el suicidio y una breve biografía de la tercera marquesa de Waterford. En sólo unas pocas palabras, el ensayo salta desde la discusión sobre lo difícil que es para nosotros imaginar el Cielo a una muy diferente clase de dificultad, la de leer *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano* (*The Decline and Fall of the Roman Empire*), cuando nos sentimos aunque sólo sea levemente indispuestos. Y, así, para cuando llegamos al final del ensayo, nos hemos dado cuenta de que una frase que parecía implicar un cierto lucimiento era más bien una promesa (o introducción) admirablemente acertada del brillante ingenio y la profunda gravedad de todo lo que seguirá.

Sólo para demostrar que este tipo de oraciones (la compleja oración introductoria que no solamente marca el tono, sino que también resume algo esencial sobre el resto de la obra) puede darse tanto en la ficción narrativa como en el ensayo especulativo, veamos el inicio del relato «El terremoto de Chile», de Heinrich von Kleist:

*En Santiago, la capital del Reino de Chile, en el preciso instante en que se producía el gran terremoto del año 1647, en el que se perdieron muchos miles de vidas, un joven español de nombre Jerónimo Rugera, que había sido encarcelado por una acción criminal, encontrábase de pie frente a un pilar de la prisión, a punto de colgarse.*

Estamos ante una oración tan cargada de bravuconería y de festivo aplomo que se diría el equivalente literario de una partida de póquer abierta con una apuesta enorme. ¿Cómo evitaremos quedarnos para averiguar lo que se trae entre manos? ¿Qué más ocurrirá durante el terremoto, que ya sabemos que ha causado una catastrófica pérdida de vidas? ¿Qué «acción criminal» ha sido la causa de que

encierren a este joven español? ¿Y por qué está a punto de colgarse? Mientras tanto, no podemos evitar tomar nota, de paso, de lo extraña que resulta la idea de un suicidio que se produce «en el preciso instante» del desastre y la gran hecatombe.

A lo largo de la obra de Kleist, hay oraciones, particularmente las oraciones iniciales, que nos sobrecogen por la cantidad de narración pura que encierran en pocas frases breves. De Kafka, asimismo un maestro de las líneas de apertura («Alguien debía de haber calumniado a Josef K., porque, una buena mañana, fue detenido sin haber hecho nada malo» o «En los últimos decenios, el interés por los ayunadores profesionales ha disminuido notablemente»)<sup>5</sup>, se ha dicho que aprendió a escribir frases de arranque leyendo a Kleist.

Es una buena idea destinar una parte de la propia librería (quizá la más cercana al escritorio) para los libros de escritores que han trabajado sus oraciones a conciencia, que las han revisado y pulido hasta convertirlas en gemas que todavía nos deslumbran. Ésos son los libros a los que uno puede volver siempre que presiente que su propio estilo se está haciendo un poco descuidado, perezoso o vago. Uno puede abrir esos libros por cualquier página y leer una oración que le mueva a esforzarse más, a intentar cosas más difíciles, a regresar a ese punto muerto y revisar aquella oración imprecisa o embarazosa hasta convertirla en algo de lo que sentirse orgullosos en lugar de algo que espera que el lector no advertirá.

<

En esa parte de mi librería (la biblioteca de las oraciones inspiradoras) están, entre otros, los libros de Stanley Elkin. Para demostrar este argumento, abrí su libro *Searches and Sázures* al azar y descubrí este pasaje en «The Making of Ashenden», una novela corta sobre el loco y muy inoportuno amor de un hombre rico por un oso:

*Toda mi vida adulta he sido huésped en casa de otras personas, siguiendo el sol y las estaciones como un ave migratoria, un instinto dentro de mí, la astucia del hombre rico para sentir cuándo las cosas están a punto, esa noción sobre las ostras en meses con «r» que funciona y que sabe, sin ninguna relación con nada que no sea ella misma, cuándo poner en la maleta la raqueta de tenis, cuándo sacar las gafas de campo alemanas para observar los pájaros de un amigo, o el telescopio para observar sus estrellas, el traje isotérmico para bucear bajo sus aguas cuando pasan por allí los peces exóticos. No viene en el Times cuándo dejan de estar de moda los trajes negros para cenar y cuándo se ponen de moda los trajes blancos; es algo mucho más infalible y sutil, ese delicado código guía de los privilegiados, mi particular astronomía de playboy.*

Hay aquí, comprendido en una sola oración, un estilo de vida completo, un estrato de nuestro sistema de clases y castas, una clave del carácter del narrador y una ventana abierta a su existencia, junto a toda clase de pequeñas cuestiones accesorias vertidas en la narración, por ejemplo, la satisfacción de entender el significado de «las ostras en meses con "r"» o de su «particular astronomía de *playboy*». La oración nos proporciona un preciso sentido de la seguridad del narrador, de su jactancia, su sentido del privilegio (aspectos de este personaje que serán humillados por su inesperada e incontrolable atracción sexual por el oso). Una vez más, sería útil imaginar las sumarias y aburridas frases con que un autor menos hábil podría haber transmitido la misma información.

Imagino que muchos admiradores de Raymond Chandler se sienten más atraídos por sus frases, esas maravillas concisas y cortantes, esa prosa casi abusivamente ruda y altanera, que por sus tramas detectivescas, las cuales pueden ser un poco difíciles de seguir y que se nos olvidan antes que esas líneas por las que recordamos a Philip Mariowe. El cariño que sentimos por el detective de Chandler tiene más que ver con cómo usa el lenguaje que con cómo resuelve un asesinato o cómo dispara un arma. Es prácticamente imposible resistirse al encanto de líneas como éstas, de su novela *El sueño eterno*:

*No había temor en el grito. Más bien sonó a sorpresa un tanto agradable, con un acento de embriaguez y un matiz de imbecilidad. Fue un sonido desagradable. Me hizo pensar en hombres vestidos de blanco, en ventanas con barrotes y en duras y estrechas camas con correas de cuero para muñecas y tobillos. El escondrijo de Ceiger estaba de nuevo en perfecto silencio cuando di con el hueco del seto y doblé el ángulo que tapaba la puerta. Como aldaba había un aro de hierro en la boca de un león. Lo alcancé y me dispuse a llamar. En ese preciso instante, como si alguien hubiera estado esperando la señal, tres disparos retumbaron en la casa. Se oyó después un sonido que podía ser un suspiro largo y áspero. Después un porrazo blando y vago. Y después pasos rápidos que se alejaban de la casa.*

Hasta aquí, quizá he estado inclinándome más hacia frases que parecen mariposas revoloteando de flor en flor, como las de Woolf o Kleist, hacia rápidos puñetazos como los de Chandler, frases semejantes a un codazos en las costillas, o hacia las oraciones como las de Stanley Elkin o Philip Roth, verdaderas armas cargadas. Sin embargo, hay también frases maravillosas que toman el camino más rápido, claro y sencillo entre los puntos A y B.

Es casi imposible hablar sobre el «habla» literaria llana y sobre las frases

sencillas (o carentes de adornos), sin mencionar a Hemingway. Junto a Twain, Hemingway puede atribuirse el mérito de haber demostrado lo vasto que es el océano que separa la voz de la novela europea del siglo xix del habla corriente del estadounidense medio del siglo xx.

Al leer a Hemingway, pronto se descubre que sus oraciones no son ni sencillas ni amaneradas, de ese tipo casi autoparódico y tan expuesto a la sátira que recordamos bien. Su escritura es mucho más variada que la de esos esos pasajes contruidos con frases que se repiten y reverberan, unidas por conjunciones en un ritmo cantarín a medio camino entre el lenguaje infantil y la Biblia del Rey Jaime. *Fiesta* contiene la siguiente frase larga sobre una corrida de toros, justo el tipo de acontecimiento físico y violento que otro escritor podría haber resuelto con una prosa más escueta y tajante. Supongo que estas cadencias recogen más fielmente los aspectos ceremoniales de esta arte, el movimiento del capote y todo lo demás. Dicha oración es también una descripción de un torero cuya carrera está declinando, situación que su tono vagamente lúgubre en parte transmite:

*A veces se volvía y sonreía, con aquella sonrisa sin labios que era todo dientes y prominente mandíbula, cuando le gritaban algo particularmente insultante, y el dolor que le producía cualquier movimiento crecía y crecía sin parar, y al final su cara amarilla había adquirido el color del pergamino, y cuando su segundo toro estuvo muerto y la lluvia de pan y almohadones hubo terminado, después de saludar al presidente con idénticas sonrisa de lobo y mirada despectiva y de pasar la espada por encima de la barrera para que la limpiaran y la metieran en su estuche, entró en el callejón y se apoyó en la barrera, debajo de nosotros, con la cabeza entre las manos, sin ver nada, sin oír nada, atento sólo a su dolor.*

Una vez más podemos seguir con facilidad la oración a pesar de su extensión, aunque podría haber sido igual de rítmica y un poco más transparente si la frase «cuando le gritaban algo particularmente insultante» hubiera sido ubicada justo después del «A veces» inicial, adonde más apropiadamente pertenece<sup>6</sup>.

En el siguiente párrafo hay ejemplos de la prosa más identificable de este escritor, la más «hemingwayiana»:

*Belmonte ya no estaba lo bastante en forma. Ya no tenía sus grandes momentos en el ruedo. Ni siquiera estaba seguro de que hubiera grandes momentos. Las cosas ya no eran las mismas; ahora la vida venía sólo a*

*ráfagas.*

Poco después, en el mismo pasaje, pero hablando de otro torero (éste en auge), encontramos el tipo de oraciones por las que Hemingway es justamente admirado, oraciones que saben encontrar su propio camino para comunicar una sensación, un estado de ánimo o una acción sin apenas distraernos y con el máximo de verosimilitud. Nótese cómo el autor se sujeta enseguida a los hechos y, al mismo tiempo (mediante la elección de las palabras, del ritmo y de la sintaxis), recoge la coreográfica sexualidad del mortal paso a dos entre el matador y el toro:

*El toro levantó la cola y atacó; Romero, con los pies firmes en el suelo, levantó los brazos antes de pasar el toro, haciéndole describir una semicircunferencia. La capa, húmeda y pesada por el barro, se mecía abierta e hinchada como una vela, y Romero le hizo describir un giro exactamente en el momento en que pasaba el toro. Terminado el pase, volvieron a encontrarse ambos frente afrente. Romero sonrió. El toro quiso repetir la operación, y la capa de Romero volvió a hincharse, esta vez por el otro lado. Dejaba pasar siempre al toro tan cerca que el hombre, el toro y la capa que se hinchaba y describía un giro ante el toro no formaban más que una única masa que parecía grabada en aguafuerte. ¡Qué lento, qué calculado era todo! Parecía como si estuviera arrullando al toro para que se durmiera. Dio cuatro verónicas de este tipo y, tras finalizar con una media verónica que le hizo presentar la espalda al toro, avanzó en dirección a los aplausos, con la mano en la cadera y la capa colgada del brazo, mientras el toro contemplaba cómo iba alejándose de espaldas.*

Para buscar tanto las raíces como la forma final de la «hiper-conjuntiva» y cantarina oración de Hemingway a que me referí anteriormente, necesitamos regresar a Gertrude Stein. «Las oraciones, no sólo las palabras, sino siempre las oraciones, fueron la pasión de Gertrude Stein durante toda su vida», escribió Stein sobre ella misma en *Autobiografía de Alice B. Toklas*. De Gertrude Stein Hemingway aprendió mucho más de lo que admite en sus memorias parisinas *París era una fiesta*: es decir, el consejo de no escribir nada sucio o, como ella decía, *inaccrochable*<sup>7</sup> la idea de que la homosexualidad masculina es algo repugnante y el principio general de que uno debería comprar cuadros en vez de ropa. Su deuda para con ella está expresada no sólo en el contenido, sino también en la forma de la oración en la que Hemingway dice: «Por otra parte, en cuestiones sobre los ritmos y el uso de la repetición de palabras, ella había descubierto verdades válidas y

valiosas, y sabía comentarlas».

En el siguiente pasaje de *Autobiografía de Alice B. Toklas* (un pasaje, de hecho, acerca de Hemingway y de las frases) podemos entrever los orígenes de lo que Hemingway asimiló y adaptó luego a su propio estilo. Reconocemos los familiares «ritmos y el uso de la repetición de palabras», el estilo conversacional y un tipo de lenguaje que amalgama la poesía, el habla directa y cierta personalidad excéntrica:

*En aquellos primeros tiempos, Hemingway tenía simpatía hacia todo el mundo, salvo Cummings. Acusaba a Cummings de haberlo copiado todo, no de alguien concreto, sino de un conjunto de seres inconcretos. Gertrude*

*Stein, quien quedó muy impresionada por la lectura de The Enormous Room, dijo que Cummings no copiaba, sino que era un natural heredero de la tradición de Nueva Inglaterra, con su aridez y esterilidad, pero también con su personalidad. No estaban de acuerdo en este punto. Tampoco lo estaban en cuanto a Sherwood Anderson. Gertrude Stein sostenía que Sherwood estaba dotado de especial talento para emplear las frases de modo que produjeran una emoción directa, lo cual se encontraba en la mejor tradición literaria americana, y que ningún escritor norteamericano, salvo Sherwood, era capaz de escribir una frase clara y apasionada al mismo tiempo. Hemingway no compartía esta opinión, y tampoco le gustaba el gusto de Sherwood. Gertrude Stein le decía que el gusto no tiene nada que ver con las frases. Y añadía que Fitzgerald era el único, entre los jóvenes escritores, que escribía las frases con naturalidad.*

Como sus predecesores Sterne y Twain y como sus contemporáneos Joyce y Woolf, Stein deseó, al menos en *Autobiografía de Alice B. Toklas*, construir oraciones y usar el lenguaje de una manera que reprodujera sobre la página el proceso de la conciencia, la cháchara de la voz interior que nos propulsa a lo largo del día, la voz en la cual comprendemos y nos explicamos nuestras propias vidas a nosotros mismos. Más recientemente, Raymond Carver exploró todavía otra clase de conciencia (normalmente, masculina, de clase trabajadora, estadounidense, bastante observadora, defensiva, autoconsciente y autoperceptiva, aunque escasamente sofisticada) y, en el proceso, documentó un tipo de vida interior muy diferente a la de, digamos, la Clarissa Dalloway de Virginia Woolf.

El relato de Carver titulado «Plumas» trata sobre una tarde que el narrador y su esposa, Fran, están pasando en casa del compañero de trabajo de él, llamado Bud, junto a su esposa, Olla, su hijo pequeño y su mascota, un pavo real. La bella Fran y

nuestro narrador están felizmente enamorados, contentos de no tener hijos y sin más deseos concretos que el de estar juntos.

Esa tarde, que Fran aborda con considerable desgana, las cosas dan un giro plagado de sorpresas, entre ellas la espectacular fealdad del niño de Bud y Olla, así como las extrañas ideas que tiene la pareja sobre el uso de ciertas pertenencias familiares como elementos decorativos. Sobre el televisor de Bud y Olla hay un molde de escayola de la deforme dentadura con que nació Olla y que, gracias a Bud, le arreglaron después. Pero la mayor sorpresa de todas es la visión de dicha doméstica que se muestra a los invitados, el cuadro de una familia inundada de un tipo de amor que no exige ni belleza física ni dinero, un hogar en el que la atmósfera de ternura, amabilidad y atenciones es tan palpable y tan rica que incluso el pavo real, un ave a todas luces irascible, tiene una relación juguetona y dulcemente protectora con el niño de Bud y Olla.

He aquí cómo Carver describe la impresión que causa en el narrador esa visita, en un pasaje surgido tan directa y sinceramente del corazón del narrador que nos permite afirmar, simplemente por el tono y la composición de las oraciones, lo profundamente que nuestro protagonista se ha visto conmovido, a pesar de ser una persona normalmente comedida:

*Aquella noche en casa de Bud y Olla fue algo muy especial. Comprendí que era especial. Aquella noche me sentí a gusto con casi todo lo que había hecho en la vida. No podía esperar a estar a solas con Fran para hablarle de cómo me sentía. Aquella noche formulé un deseo. Sentado a la mesa, cerré los ojos un momento y pensé mucho. Lo que deseaba era no olvidar nunca, o dejar escapar, de algún modo, aquella noche. Ése es uno de los deseos míos que se han realizado. Y me dio mala suerte que resultase así. Pero, desde luego, eso no lo sabía entonces.*

Al repetir *especial* dos veces, Carver logra insuflar una nueva frescura y un nuevo vigor a una palabra que ya ha quedado desprovista de significado. Esa noche es tan importante que la palabra *noche* se repite cuatro veces en el párrafo, aunque el disfrute de la noche está ya contrarrestado por el sutil mal agüero del «casi todo lo que había hecho en la vida», así como las complejas emociones (autocompasión, resignación, acritud) contenidas en ese «uno de los deseos míos que se han realizado» (tan opuesto a, digamos, «y este deseo se hizo realidad»). Las últimas tres oraciones del párrafo nos trasladan al futuro o, de hecho, al momento presente en el que se está contando la historia: para entonces, la necesidad de ser precavido con aquello que se desea se habrá convertido ya en algo obvio. Finalmente, el relato da un salto atrás otra vez, hacia el pasado, hacia esa noche impregnada de tantos

buenos deseos y tan puros que nuestro narrador nunca pudiera haber imaginado lo mucho que su vida iba a cambiar, no precisamente para mejor.

El fragmento que sigue es un rápido sumario de esos cambios. Esa misma noche, el ejemplo de Bud y Olla inspira al narrador y a su esposa la idea de formar su propia familia, con unos resultados considerablemente menos felices, situación sintetizada en el último párrafo del relato, que comienza con el narrador almorzando como otras veces con Bud en la fábrica donde trabajan:

*Muy de tarde en tarde [Bud] me pregunta por mi familia. Cuando lo hace le digo que todo va bien... Lo cierto es que mi chico tiene tendencia al disimulo. Pero no hablo de ello. Ni siquiera con su madre. Con ella aún menos. Hablamos cada vez menos, ésa es la verdad. Por lo general, lo único que hacemos es ver la televisión. Pero recuerdo aquella noche. Me acuerdo de la manera en que el pavo real levantaba sus patas grises y recorría centímetro a centímetro el contorno de la mesa. Y, desde luego, mi amigo y su mujer dándonos las buenas noches en el porche. Olla le dio a Fran unas plumas de pavo real para que se las llevara a casa. Recuerdo que todos nos dimos la mano, nos abrazamos, diciéndonos cosas. En el coche, Fran se sentó muy cerca de mí mientras nos alejábamos. Me puso la mano en la pierna. Así fuimos a casa desde el hogar de mi amigo.*

Las frases difícilmente podrían ser más directas. No hay apenas adjetivos, a excepción del gris de las patas del pavo real. Y encontramos esa frase escalofriante, «mi chico tiene tendencia al disimulo», que es todo lo que el narrador decide decirnos acerca de su hijo. La amorosa Fran se ha convertido en «su madre», en «ella». «Con ella aún menos» (cuatro palabras que transmiten un mundo de resentimiento y distanciamiento). Las frases se desmontan en fragmentos de frases, exactamente como lo harían en el habla (en el habla de justo este hombre), remarcando las largas y graves notas de las frases que empiezan con «Pero recuerdo...», «Me acuerdo...» y «Recuerdo...». (Siempre he oído que tener plumas de pavo real en casa atrae la mala suerte y siempre me he preguntado si Carver tuvo esto en mente cuando hizo que Olla, ignorante de tal superstición y con sus mejores intenciones, le regalara algunas a Fran.) Y, por último, encontramos tres frases cortas en las que el narrador rememora la felicidad perdida de aquella noche, un bendito y dichoso estado que, desde la distancia, sólo puede *recordar* muy a duras penas, convenciéndose él y convenciéndonos a nosotros con un trío de declaraciones apenas lo bastante largas como para contener los minúsculos e íntimos gestos que hacen ellos.

Entonces, no son sólo las oraciones largas y complejas las que merecen ser

estudiadas y leídas con atención. La frase corta puede resultar también muy efectiva debido a que lo que está en juego no es la complejidad o el ornamento sino más bien la inteligibilidad, la elegancia y el hecho de que las frases deberían causarnos la impresión de ser el vehículo perfecto para expresar aquello que pretenden expresar; la frase debería parecer idealmente apropiada para cualquier relato, novela o ensayo en los que pudiera aparecer.

Antes de dejar el tema de las frases hemos de decir algo más sobre sus aspectos rítmicos. El ritmo es casi tan importante en la prosa como en la poesía. He oído decir a algunos escritores que, siempre que eso haga sus frases más musicales, preferirían elegir antes una palabra ligeramente errónea que usar un término más preciso que pudiera hacerlas parecer pesadas o toscas.

Es muy útil leer los propios textos en voz alta, siempre que uno pueda y no se sienta incómodo escuchando cómo resuena su propia voz cuando está a solas en una habitación. La cuestión es que las frases que difícilmente se pueden pronunciar sin tropiezos suelen ser frases que precisan una revisión para hacerlas más pulidas y fluidas. Una vez, un poeta me dijo que estaba leyendo en voz alta un borrador de un poema suyo cuando un ladrón irrumpió en su *loft* de Manhattan. El ladrón, conjeturando al instante que había entrado en la casa de un loco, se dio la vuelta y salió corriendo sin llevarse nada y sin agredir al poeta. De modo , que la lectura en voz alta no sólo puede mejorar la calidad de nuestros textos, sino también puede llegar a salvarnos la vida.

Algunos de los más celebrados pasajes literarios son aquéllos cuya cadencia nos conmueve de un modo que refuerza su contenido y acaba por trascenderlo. Las frases nos conmueven tanto como la música y de maneras que no se pueden explicar. El ritmo confiere a las palabras un poder que no puede reducirse a (o describirse con) las meras palabras.

La inolvidable y solemne fuerza de la novela *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*, de Tim O'Brien, se debe a la repetición de las palabras *necesidad, llevaban y cada hombre*, y por el ritmo que establece el obsesivo listado, primero de objetos, después de nombres propios y, luego, de un rasgo de cada hombre, seguido de más objetos y de la sucesión de frases que comienzan con *porque...*, *como...* y *debido a...* Démonos cuenta de la cantidad de personajes que se han creado en un texto relativamente breve gracias a la elección precisa y elocuente de aquello que cada soldado lleva; observemos la manera en que ese equipo funciona como una suerte de minibiografía de ellos, así como la forma en que, hacia el final del pasaje, *necesidad y llevaban* habrá adquirido un renovado y más oscuro significado. Notemos también cómo cada uno de los personajes es presentado, desarrollado y humanizado por los objetos a los cuales se siente apegado, a pesar de lo engorroso que resulta llevarlos encima: «melocotón en almíbar espeso», «pastillas pequeñas de jabón que había robado de los hoteles».

Con ese inventario de parafernalia y despojos, O'Brien logra condensar la experiencia de un ejército y una guerra particulares, de un paisaje minado y lleno de trampas, de las noches frías y los días calurosos, de diluvios monzónicos y arrozales interminables, también de la posibilidad de ser tiroteado de repente en cualquier sitio, como le sucedió a Ted Lavender: no sólo en el centro de una frase sino también en medio de una proposición subordinada:

*Las cosas que llevaban eran determinadas, en general, por la necesidad. Entre las indispensables o casi indispensables estaban abrelatas P-38, navajas de bolsillo, pastillas para encender juego, relojes de pulsera, placas de identificación, repelente contra los mosquitos, chicle, caramelos, cigarrillos, tabletas de sal... Henry Dobbins, que era corpulento, llevaba raciones suplementarias; le gustaba en especial el melocotón en almíbar espeso mezclado con bizcocho desmenuzado. Dave Jensen, que no descuidaba la higiene ni en campaña, llevaba un cepillo de dientes, hilo dental y varias pastillas pequeñas de jabón que había robado de los hoteles cuando estuvo de permiso en Sydney, Australia. Ted Lavender, que no se quitaba el miedo de encima, llevaba tranquilizantes hasta que le pegaron un tiro en la cabeza en las afueras de la aldea de Than Khe a mediados de abril. Por necesidad, y porque lo mandaban las ordenanzas, todos llevaban cascos de acero que pesaban más de dos kilos incluyendo el forro y la cubierta de camuflaje... La necesidad imponía que llevaran más cosas. Como el terreno estaba minado y lleno de trampas, era obligatorio que cada hombre llevara chaleco antibalas de flejes de acero forrados en nailon, que pesaba dos kilos y medio, pero que en días calurosos parecía mucho más pesado. Debido a la rapidez con que podía llegarle la muerte, cada hombre llevaba al menos una gran venda compresiva, por lo común en la badana del casco para tenerla bien a mano. Debido a que las noches eran frías, y a que los monzones eran húmedos, cada uno llevaba un poncho de plástico verde que podía usarse como impermeable, como colchoneta o como tienda improvisada. Con el forro acolchado, el poncho pesaba cerca de un kilo, pero valía su peso en oro. En abril, por ejemplo, cuando le pegaron el tiro a Ted Lavender, usaron su poncho para envolverlo en él, después para transportarlo a través de los arrozales y por fin para alzarlo hasta el helicóptero que se lo llevó.*

Entre los más conocidos ejemplos de frases cadenciosas se hallan algunas del final del relato «Los muertos», de James Joyce. Si se leen en voz alta, hay poco que yo necesite añadir a lo que el lector descubrirá en el acto de decir las y escucharlas

palabra por palabra:

*Había llegado la hora de variar su rumbo al poniente. Sí, los diarios estaban en lo cierto: nevaba en toda Irlanda. Caía nieve en cada zona de la oscura planicie central y en las colinas calvas, caía suave sobre el mégano de Alien y, más al oeste, suave caía sobre las sombrías, sediciosas aguas de Shanon. Caía, así, en todo el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Furey, muerto. Reposaba, espesa, al azar, sobre una cruz corva y sobre una losa, sobre las lanzas de la cancela y sobre las espinas yermas. Su alma caía lenta en la duermevela al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y los muertos.*

Muchos de los mecanismos de la poesía, tales como el metro, la aliteración y la asonancia («lenta en la duermevela», «leve la nieve»), están presentes aquí, así como las repeticiones de las palabras *caía* y *caer leve*, en una sucesión de frases que cohesionan los temas del relato y, a la vez, elevan la narración a un nivel superior.

Al final del relato «Adiós, hermano mío», de John Cheever, aparece un uso igualmente poderoso del ritmo, en este caso para lograr un efecto concreto, mezcla de ensalmo, lamento y de esa

clase de sermones que podrían haber pronunciado los antepasados puritanos del narrador. Las tensiones familiares que han ido cociendo a fuego lento a lo largo de este relato sobre una funesta reunión familiar, han llegado ya a hervir y, más o menos, a evaporarse. El desagradable e incómodo hermano, que ejerce de chivo expiatorio de los agravios privados de la familia y que permite que todas las verdades enterradas y las insatisfacciones no verbalizadas permanezcan camufladas y reprimidas, ha abandonado el hogar una vez más. Y el narrador, un personaje en absoluto atractivo emerge desde la estrechez de ese poco fiable yo para entregarnos estas líneas frases:

*Oh, ¿qué puede hacerse con un hombre así? ¿Qué puede hacer uno? ¿Cómo disuadir a su ojo de modo que en una multitud no distinga la mejilla con acné, la mano deforme; cómo enseñarle a reaccionar ante la grandeza inestimable de la raza, y la dura belleza superficial de la vida; cómo llevar su mano para que palpe las verdades obstinadas ante las que el miedo y el error son impotentes? Esa mañana el mar apareció iridiscente y oscuro. Mi hermana y mi esposa —Helen y Diana— nadaban, y vi sus cabezas, negro y oro, en el agua oscura. Las vi salir y vi que*

*estaban desnudas, desvergonzadas, bellas y plenas de gracia, y contemplé a las mujeres desnudas saliendo del mar.*

Es como si fuéramos golpeados por la energía, la elegancia y la variedad de estas frases, por no hablar de la elevada oratoria con que comienza el pasaje, con sucesivas preguntas que interrogan (¿a quién: al lector, a la deidad?) qué se va a hacer con «un hombre así». Son, por descontado, preguntas retóricas. No se puede hacer nada, así que esas preguntas son sólo una manera literaria de alzar las manos como en una plegaria. Las preguntas varían en su extensión. La más corta, de apenas cuatro palabras, repite y enfatiza la primera. La más larga necesita 58 palabras y una cascada de sucesivas proposiciones subordinadas. Esta última pregunta empieza con aquello

que el pecador hace mal (distinguir los granos, la incapacidad, los defectos de la naturaleza y de la condición humana) antes de trasladarnos a lo que no hace bien: es decir, celebrar la «dura belleza superficial de la vida», reconocer las obstinadas verdades (nótese incluso cómo el vocabulario y la dicción han cambiado, elevándose desde el cuerpo principal del relato, que está en un registro más llano). Y tal y como nosotros saltamos de lo largo e inquisidor hasta lo breve y asertivo, el pasaje salta desde lo puritano a lo pagano (o al menos a lo homérico), desde el sermón a la celebración de las mujeres cuyos nombres han sido tomados de las bellezas de la mitología griega (Helena y Diana). Y además los ritmos nos traen débiles ecos de la Biblia, más en concreto, de los primeros versos del Génesis, en esa repetición de «vi... las vi... vi».

Todo ello contribuye no sólo a la belleza del final, sino también a su carácter extraño y misterioso, de forma que dejamos la narración preguntándonos cómo (cuánto y por cuánto tiempo) la experiencia que se describe ha transformado al narrador, que ha pasado de ser un profesor de enseñanza superior no especialmente compasivo o autoconsciente a ser un metafísico y un poeta. Los cambios estilísticos nos hacen incluso tomar una conciencia más aguda de la transformación que le ha sobrevenido al protagonista de Cheever y recordarnos el alivio que debió de haber experimentado tras la difícil situación social, después de que el molesto invitado se haya ido y el horizonte aparezca despejado por unos instantes. Lo que hace este pasaje aún más provocador es el hecho de que está inmediatamente precedido por un espantoso acto de violencia perpetrado por el mismo narrador que luego se eleva a tales cimas de dicción poética.

También vale la pena fijarse en cómo esos dos pasajes de los relatos de Joyce y Cheever hacen uso del ritmo y la cadencia para hacer ver al lector que la historia está finalizando. Una vez más, resulta muy útil contemplar los paralelismos con la música, la manera en la que, hacia el final de una sinfonía, el tempo se hace más lento y los coros cobran relevancia o dramatismo, con matices que reverberan y

resuenan después de que los músicos hayan dejado de tocar. Abrir algunos de nuestros libros preferidos y leer en voz alta los fragmentos finales quizá no sea una mala idea. Lo probable es que nos encontremos con que estamos leyendo más lentamente y, quizá, más suavemente, según las frases nos indiquen la llegada de un final grandioso o un sordo colofón.

Por último, antes de cerrar el tema de las frases, regresemos de nuevo a Hemingway y al pasaje de sus memorias parisinas, *París era una fiesta*, en el que describe su método de trabajo, que ha sido tomado por sucesivas generaciones de escritores como un implícito consejo literario:

*Pero a veces, cuando empezaba un cuento y no había modo de que arrancara ... miraba los tejados de París y pensaba: «No te preocupes. Hasta ahora has escrito y seguirás escribiendo. Lo único que tienes que hacer es escribir una frase verídica. Escribe una frase tan verídica como sepas». De modo que al cabo escribía una frase verídica, y a partir de allí seguía adelante. Entonces se me daba fácil porque siempre había una frase verídica que yo sabía o había observado o había oído decir. En cuanto me ponía a escribir como un estilista, o como uno que presenta o exhibe, resultaba que aquella labor de filacterio y de voluta sobraba, y era mejor cortar y poner en cabeza la primera sencilla frase indicativa verídica que hubiera escrito.*

Durante años, he oído citar este pasaje sobre la «frase verídica» como una suerte de credo. Y yo siempre he asentido con un movimiento de cabeza, sin querer admitir honestamente que no tenía ni idea de qué estaba diciendo Hemingway. ¿Qué es una frase «verídica» en este contexto? (es decir en el contexto de la ficción). Lo que hace que este consejo de Hemingway sea tan difícil de seguir es que no llega a explicar suficientemente lo que significa «verídica» para él.

Quizá lo más sabio sea suponer que Hemingway, como otros muchos, estaba sencillamente confundiendo verdad y belleza. Posiblemente, lo que realmente quería decir era una bella frase (concepto que, como hemos visto, es casi tan difícil de definir como el de frase verídica).

En cualquier caso, todo esto nos debería animar. Hemingway no estaba únicamente pensando en una frase buena, bella y verídica, sino también usando eso como punto de partida (como objetivo que enfocar, como una manera de continuar escribiendo). Y, aunque resulta obvio que los tiempos han cambiado y que aquello que fue verídico en la época de Hemingway podría no serlo hoy, es un hecho que Hemingway no sólo se preocupaba de las frases y de decir a sus editores cuánto le importaban éstas, sino de decírselo a sus lectores y decírselo al mundo.

El joven escritor de grandes frases en potencia puede tal vez sentirse cómodo al saber que el interés de Hemingway por las frases no parece que tuviera un efecto pernicioso en su carrera.

## 4 Los párrafos

En sus memorias *YEARS OF HOPE*, Konstantin Paustovsky describe una visita al estudio de Isaak Babel, en el curso de la cual atisbo por un momento una alta pila de páginas manuscritas sobre su escritorio. ¿Podría eso significar que el celebrado maestro del relato corto estuviera por fin escribiendo una novela? No, repuso Babel, ese montón de papel eran sólo los 22 borradores más recientes de su nuevo relato. La sorpresa de su amigo llevó a Babel a entregarse a una larga disquisición sobre la escritura en general y la revisión de los manuscritos en particular.

Durante esa suerte de miniconferencia, Babel se refirió al tema de los párrafos: «La división en párrafos y la puntuación se han de hacer de manera apropiada, pero pensando sólo en su efecto sobre el lector. Un conjunto de reglas muertas no es buena cosa. Un nuevo párrafo es algo maravilloso. Es algo que le permite a uno cambiar tranquilamente el ritmo, y puede ser como un relámpago que ilumina un mismo paisaje desde un enfoque diferente».

Nosotros comprendemos de manera intuitiva lo que Babel quiere decir acerca de esos cambios de ritmo y esos relámpagos. Pero no nos ofrece demasiada ayuda práctica sobre el más habitual problema de cómo dar forma a un párrafo o de dónde acabar uno y empezar otro. No obstante, una vez más, como en el caso de las frases, el sólo hecho de *pensar* acerca del «párrafo» nos sitúa con ventaja en el juego, de la misma manera que el ser conscientes de la frase como entidad digna de nuestra atención representa un paso importante en la dirección adecuada.

Un día le pregunté a un amigo, un poeta que además también escribe ensayos y memorias, qué opinaba él acerca de los párrafos. Me dijo que pensaba en los párrafos como una forma, como una forma poética, quizá un poco como una estrofa. Entonces añadió algo de lo que yo misma también me había dado cuenta. Dijo que cuando estaba escribiendo un ensayo, llegaba un momento en el cual sabía cuáles serían sus primeros párrafos. Ese momento era aquel en el que el ensayo se organizaba en su mente y se asentaba más o menos en su sitio como guiado por una sucesión de *clicks* de ordenador. Pero ¿cómo, exactamente, podemos detectar cuándo sobrevienen esos *clicks*? Una vez más, esto es algo que parece más fácil de aprender con un ejemplo que de forma abstracta, leyendo los textos de ficción de Babel para ver cómo operan en la práctica sus ideas sobre las tormentas eléctricas y el ritmo.

Consideremos los párrafos de apertura de dos de sus más famosos relatos, junto con el principio de los párrafos que siguen, y pongamos nuestro interés en el cuidadoso razonamiento o en el impulso inconsciente que podría llevar a un escritor a convocar esos relámpagos.

Antes de avanzar, es necesario decir algo sobre la tarea de traducción. Cuando

leemos un texto traducido, somos y deberíamos ser siempre conscientes de que ciertas elecciones esenciales (respecto al tono y la dicción y entre los diferentes sinónimos) se deben más al traductor que al autor. En ese caso, sólo podemos esperar que el traductor haya decidido sabiamente, y que haya escogido, en la medida de lo posible, el modo más adecuado de encauzar lo que el autor original buscaba expresar. No hace falta decir que Babel en inglés o en español es diferente de Babel en ruso. Así, cuando aquí se cita a Babel en la traducción al español de Augusto Vidal, en realidad se está citando un texto que no es completamente de Babel, sino más bien el resultado de una suerte de colaboración entre Vidal y Babel. Obviamente, cualquiera preferiría leer esos relatos en su lengua original. Pero, como ejemplo, la traducción de Vidal nos será útil, por ser también una de las más representativas de la obra de Babel, del mismo modo que destacan las traducciones de Kafka realizadas por Jorge Luis Borges, las de Poe a cargo de Julio Cortázar o las de Proust por Pedro Salinas.

Este, entonces, es el pasaje inicial del relato «El paso de Zbruch», de Babel<sup>8</sup>.

*El jefe de la Sexta División comunicó que Novograd-Volinsk había sido tomado aquel mismo día al amanecer. El estado mayor partió de Krapivno, en tanto que nuestro convoy, su ruidosa retaguardia, se extendía por la carretera que conduce de Brest a Varsovia, camino construido con huesos de mujíks por Nicolás I.*

*Campos de purpúreas amapolas florecían alrededor de nosotros, el viento de melodía jugaba con el amarillento centeno y el virginal alforfón se levantaba en el horizonte como la pared de un monasterio lejano... El sol anaranjado rodaba por el cielo como cabeza cortada, un suave color se encendía en las grietas de las nubes, y los estandartes del ocaso ondeaban sobre nuestras cabezas. El olor de la sangre derramada la víspera, y el de los caballos muertos, se instalaba en la frescura de la tarde.*

Y aquí está el pasaje de apertura del relato «Mi primer ganso»:

*Savitski, el jefe de la Sexta División, se levantó al verme; quedé sorprendido ante la belleza de su gigantesco cuerpo. Se levantó, y con la púrpura de sus pantalones de montar, con su gorra carmesí ladeada, con las condecoraciones que le colgaban del pecho, cortó la isba por la mitad como corta un estandarte el cielo. Olía a perfume y a fresco y empalagoso jabón. Sus largas piernas parecían muchachas embutidas hasta los hombros en relucientes botas de montar.*

*Me sonrió, golpeó la mesa con la fusta y echó mano a la orden que acababa de dictar el jefe del estado mayor.*

Lo que nos impresiona más profundamente de sendos pasajes iniciales no es cómo comienzan, sino más bien cómo finalizan (con pequeños clímax de desasosiego hacia el que parecen conducir). En general, yo diría que el párrafo puede ser entendido como una suerte de respiración literaria, de modo que cada párrafo viene a ser como una larga respiración (en algunos casos muy larga): inspiración al principio del párrafo y espiración al final; nueva inspiración al inicio del siguiente párrafo. Sin embargo, al introducir algún elemento de malestar, los párrafos de Babel nos hacen entrecortar la respiración en la frase final, de modo que estamos todavía un poco sin respiración en medio de ese cambio rítmico, ese desplazamiento de perspectiva.

«El paso de Zbruch» empieza con una narración franca y sin adornos, una suerte de crónica (Babel trabajó durante muchos años como periodista) de una victoria. En esa primera oración no hay adjetivos, y en todo el párrafo sólo figura uno, *ruidosa*. Casi podríamos estar leyendo unas memorias o un informe militar, hasta que llegamos a la última frase, «camino construido con huesos de mujiks», la cual, en pocas palabras, nos eleva desde el reino del reportaje periodístico, en el cual no es probable que figure esa clase de frases, hasta el reino de la ficción. Vale la pena reflexionar sobre la diferente lectura que tendría dicho párrafo si finalizara tal y como lo hace en una traducción más reciente<sup>9</sup>: «El Estado Mayor de Krapivno y nuestro convoy se extendió a modo de ruidosa retaguardia por la carretera que lleva de Brest a Varsovia, una calzada construida por Nicolás I con huesos de campesinos».

En cualquier caso, esos huesos siguen crujiendo en el párrafo siguiente, en el que la alternancia entre la exuberante y lírica descripción de la naturaleza y las oblicuas referencias a otros aspectos más terribles, como la sangre de los caballos o las cabezas cortadas, evocan el horror de una campaña militar, el espanto que supone transitar por un paisaje ordinario, e incluso maravilloso, en el cual algo terrible puede suceder en cualquier momento (como ocurre al final de la historia).

Algo parecido sucede con el inicio del relato «Mi primer ganso», aunque aquí las pálidas notas de discordia y malestar empiezan ya en la primera oración, con la reacción del narrador ante el jefe de división Savitsky. Su primer impulso es el de admirar la belleza del gigantesco cuerpo de ese hombre. El párrafo completo representa ese instante de pasmo en el que nuestro protagonista (quien, como sabremos pronto, es un licenciado en derecho por la Universidad de San Petersburgo, un intelectual, un idealista seguidor de Lenin, un escritor con un baúl lleno de manuscritos) pierde la conciencia de todo excepto de lo que lleva puesto el comandante y el olor de su perfume. El perverso erotismo polimorfo de ese momento, que resonará por todas partes en un relato que trata, en parte, sobre la interconexión entre la camaradería militar, el sexo y la violencia, prepara para la percepción de las largas piernas del comandante como «muchachas embutidas hasta

los hombros en relucientes botas de montar».

Esta perturbadora imagen emergerá de nuevo en las últimas frases del relato, cuando ese narrador con gafas se gana, tras cometer un acto violento, la aceptación de los brutales cosacos con quienes cabalga. Finalmente, los hombres caen dormidos en un pajar de heno:

*Dormimos allí los seis, dándonos calor unos a otros, con las piernas entrelazadas bajo aquel techo agujereado que dejaba pasar las estrellas.*

*Soñé, y vi mujeres en mi sueño, pero mi corazón manchado por el asesinato, crujía y sangraba.*

La ruptura al final del primer párrafo del relato nos hace salirnos de nuestro ensueño, junto al mismo narrador. La sonrisa del comandante, el chasquido de su fusta contra la mesa y el gesto que hace al alcanzar el recién redactado informe se combinan para romper la ensoñación que le ha dado al párrafo su aspecto de helado encantamiento. Ese relámpago y el cambio de ritmo ponen la historia en movimiento. La sonrisa, la fusta y el parte militar señalan que ya es hora de abordar la cuestión, que se trata, como descubriremos en unas pocas palabras, de un asesinato. El segundo párrafo acaba con las órdenes que contiene el parte, las cuales están expresadas en lo que imaginamos es el lenguaje de una directiva militar: «localizar al enemigo y destruirlo».

Llegados a este punto, podríamos querer regresar al pasaje citado de *Years of Hope*, en el que Babel inicia su debate sobre el párrafo alertando contra un conjunto de reglas muertas, ya que aquí se nos puede presentar la tentación de suponer que los párrafos de apertura de sus dos relatos sugieren en cierto modo una regla (a saber, que el párrafo se construye hacia algún tipo de clímax, hacia esa pequeña inspiración que lleva a uno al siguiente párrafo). Sin embargo, la ventaja de leer con una visión amplia, en lugar de intentar formular conjuntos de reglas generales, es que aprendemos que no *hay* reglas generales, sino sólo ejemplos concretos que nos ayudan a situarnos en la dirección en la que podríamos querer ir.

En una de las novelas de misterio de Rex Stout, *Planéalo tú mismo*, el personaje Nero Wolfe es requerido para determinar si tres manuscritos que forman parte de un caso sobre una acusación de plagio pueden haber sido escritos por la misma persona. Su conclusión (que son, en efecto, del mismo autor) se fundamenta en la reveladora repetición de palabras y expresiones características tales como «no en vano». También hay similitudes en cuanto a la puntuación: el escritor muestra una preferencia por los puntos y coma en lugar de por las comas o los guiones. Sin embargo, el rasgo más revelador, afirma el gran detective, son los párrafos:

*Un escritor diestro podría disfrazar con éxito todos los elementos de su estilo, salvo uno: formar los párrafos. Pueden determinar y controlarse la dicción y la sintaxis, mediante un proceso racional en plena conciencia, pero formar los párrafos, es decir, tomar la decisión de hacerlos largos o cortos, de cortarlos en medio de una idea o una acción... No, esto procede del instinto, de lo más profundo de la personalidad del escritor. Concedo la posibilidad de que las semejanzas verbales e incluso la puntuación sean meras coincidencias, pero no la formación de los párrafos. Las tres historias tienen los párrafos formados por la misma persona.*

Poco después, Archie Goodwin, el leal compañero de fatigas de Wolfe, regresa a su mesa de trabajo, que está repleta de papeles que precisan ser atendidos. Goodwin pasa una media hora estudiando los párrafos de los tres manuscritos en cuestión. Y concluye que Wolfe está en lo cierto en cuanto a que han sido escritos por la misma persona. Archie nos lo dice en la segunda frase de un extenso párrafo, y entonces cuenta: «Metí las tres historias en la caja fuerte y consideré el problema de los papeles que abarrotaban aquella mesa». Todavía dentro del mismo párrafo, hace una relación de los diversos miembros de la servidumbre del castillo de Nero Wolfe y de cuáles son sus funciones. El párrafo finaliza con una sucesión de frases que compendian el entero dilema de dónde acabar el párrafo y la idea de que no sólo el énfasis de una frase, sino también su significado implícito, pueden variar según si aparece al final del párrafo o al inicio de otro nuevo:

*Mis funciones y mi categoría son las requeridas en cada situación que se presente, y la cuestión de quién decide qué requiere una situación, es la que, ocasionalmente, hace que Wolfe y yo no nos hablemos. La siguiente frase debiera ser: «Pero hallándose la mesa cargada de papeles en el despacho, es obligación mía despejarla». También tengo que decidir si dejo aquí la frase, o inicio otro párrafo con ella. Para que vean cuán sutil soy. Bien, formen ustedes mismos los párrafos.*

*Me quedé contemplando los montones de papel...*

Esto es, como dice Archie, algo sutil. Si la frase acerca del papeleo que se le venía encima aparece al final del párrafo precedente parece una suerte de adenda a la consideración que en él se hace de la responsabilidad profesional y de la cuestión de quién decide exactamente lo que la situación requiere. Al comienzo del siguiente párrafo, suena más como si Archie hubiera respirado profundamente y, finalmente, hubiera vuelto su atención al montón de papeles en el que va a empezar a trabajar.

Presumiblemente, Nero Wolfe habría sido capaz de identificar a Paula Fox como la autora del párrafo que figura a continuación, perteneciente a su novela *Personajes desesperados*. Justamente celebrado, este pasaje, situado casi al inicio de la novela y a partir del cual se desgranará el resto de la trama, describe a su protagonista femenina mientras está dando de comer a un gato callejero:

*El gato había comenzado a limpiarse los bigotes. Sophie volvió a acariciarle el lomo, recorriéndolo con los dedos hasta toparse con el abrupto recodo peludo donde el rabo se volvía hacia arriba. El gato alzaba convulsivamente el lomo para restregarlo contra su mano. Sophie sonrió, preguntándose si el gato recibiría muy a menudo la calidez de la caricia humana, o si la habría recibido alguna vez, y aún sonreía cuando el animal se levantó sobre las patas traseras, incluso cuando la atacó con las garras extendidas, hasta el mismo instante en que le clavó los dientes en el dorso de la mano izquierda y tiró hasta casi hacerla caer hacia delante, atónita y horrorizada y, sin embargo, lo bastante consciente de la presencia de Otto como para contener el grito que se le ahogó en la garganta mientras intentaba librar su mano de aquel círculo de alambre de espino. Empujó con la otra mano y, cuando el sudor le impregnó la frente, cuando la carne le punzó y le tiró, dijo al gato: «¡No, no, basta!», como si todo lo que el animal hubiera hecho fuera pedirle comida y, en medio del dolor y la consternación, le asombró oír cuan serena sonaba su voz. Entonces, súbitamente, las garras soltaron su presa y se retiraron como si estuvieran dispuestas para otro ataque, pero, entonces, el gato se dio la vuelta —como si volara— y abandonó el porche de un salto, internándose en el patio sumido en sombras.*

El dramatismo llega al máximo hacia la mitad del párrafo, mientras que lo que ocurre antes y después trata de los pensamientos y acciones que conducen hasta la herida de Sophie, a los cambios de conciencia y al resultante sobresalto con los cuales responde a ella. En el transcurso, el peso descriptivo de ese «abrupto recodo peludo» nos hace pensar que alguien que nunca hubiera acariciado un gato jamás podría haber escrito algo tan evocador. Las frases del pasaje son, como señala Jonathan Franzen en su introducción a una reedición de la novela, «pequeños milagros de condensación y concreción, diminutas novelas en sí mismas ... Al imaginar un momento dramático como una sucesión de gestos físicos (al prestarle tanta atención), Fox da cabida aquí a todos los aspectos de la compleja personalidad de Sophie: su liberalidad, su autoengaño, su vulnerabilidad y, sobre todo, su conciencia de persona casada».

Los encantos del párrafo son probablemente obvios, pero vale la pena detenerse para examinar la frase en la que se produce el mordisco. El sobresalto y la humillación de Sophie son intensificados por el hecho de que lo que inicia la frase y continúa a través de toda ella es la sonrisa que se extiende en su rostro (descrita en una sucesión de cláusulas temporales paralelas que se inician con *cuando, hasta y hasta casi*). La sonrisa está a punto de tornarse llanto, posibilidad que es abortada cuando Sophie, incluso en mitad de este horrendo suceso, recuerda la presencia de su marido y se controla a sí misma para no alarmarlo. ¿O quizá ese autocontrol se debe como mucho a su reticencia a traicionar su propia debilidad, su necesidad, su culpabilidad y su desobediencia? Después de todo, Otto le ha advertido de que no debería darle de comer al gato.

Su tenaz esfuerzo de voluntad la llevará al párrafo siguiente, en el que Otto le pregunta qué ocurre y ella responde, «Nada», una reflexiva negación que, como el mordisco mismo, dará forma al resto del libro. Lo que hace tan destacable este pasaje es cómo encuentra el perfecto equilibrio entre la acción (siempre sabemos exactamente qué hace el gato y cuál es la reacción de Sophie) y la conciencia, los rápidos cambios en su conciencia y en la voz interior que aflora desde la observación de sí misma, su conocimiento no sólo de su propio dolor sino también de lo que la rodea, así como de las circunstancias que la han conducido a su desgracia.

El hecho de que el párrafo de Fox presente una construcción tan diferente al de Isaak Babel podría hacer que nos cuestionásemos nuestra noción de qué es un párrafo y que decidiéramos consultar los manuales de estilo en busca de ayuda para saber dónde situar esa respiración a la que la pausa del párrafo anima. Recuerdo cuando aprendí en la escuela que todo párrafo debería empezar con una frase referida al tema, pero la verdad es que nunca estuve completamente segura de qué era una frase referida al tema. Y ahora que he leído mucho más, estoy todavía menos segura. El manual de estilo que más uso, el de Strunk y White, me es de gran ayuda a la hora de presentar la situación esencial, a la vez que me proporciona variados enfoques sobre los aspectos prácticos de la escritura:

*Como norma, empiécese cada párrafo con una frase que sugiera el tema o con una que ayude a la transición... En narraciones y descripciones, el párrafo empieza algunas veces con una afirmación concisa y comprehensiva que sirve para dar unidad a los detalles que siguen ... Pero cuando este recurso o cualquier otro se usan demasiado se convierten en algo amanerado ... En la narrativa vivaz y vigorosa, es probable que los párrafos sean cortos y sin nada parecido a una frase referida al tema, y que la escritura se precipite vertiginosamente, un hecho tras otro en rápida sucesión. La pausa entre tales párrafos sirve*

*meramente como pausa retórica, es decir, para poner de relieve algún detalle de la acción.*

Strunk y White concluyen su meditación sobre el párrafo con uno de cosecha propia que rescata la advertencia de Babel contra un conjunto de reglas muertas y su consejo de que todo debería hacerse con un ojo puesto en el efecto que se busca sobre el lector:

*En general, recuérdese que la construcción de los párrafos exige tanto buen ojo como una mente lógica. Los bloques de texto muy largos infunden miedo a muchos lectores y a menudo se muestran reacios a abordarlos. Así pues, partir en dos los párrafos muy largos, incluso cuando ello no sea necesario para el sentido, la intención o el desarrollo lógico, constituye a menudo una ayuda visual. Pero, recuérdese también que lanzar una ráfaga de párrafos cortos en rápida sucesión puede provocar distracción... La moderación y el sentido del orden deberían ser cuestiones de máxima consideración a la hora de construir párrafos.*

Una vez más, éste es un consejo que debe tomarse seriamente, lo cual no nos impide, al mismo tiempo, mostrarnos agradecidos hacia aquellos escritores que se sintieron impelidos a romper las reglas o que, por cualquier motivo, no consiguieron tomarse demasiado a pecho ese sensible consejo. Samuel Beckett y José Saramago son dos de esos muchos escritores dados a construir extensísimos párrafos.

El primer párrafo de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, se extiende a lo largo de una página y media y contiene quizá una docena de lugares que, en la obra de otro escritor, podrían parecer pausas naturales de párrafo. De hecho, la novela entera está compuesta por extensísimos párrafos, divididos (diríase que a regañadientes) cuando los diálogos requieren una pausa en la narración. Al leer a García Márquez se puede entrever también a un escritor que lucha contra el deseo de construir un párrafo interminable, un impulso al que sucumbió en *El otoño del patriarca*, novela en la que no hay ni una sola pausa de párrafo. Al leer esta novela da la sensación de que García Márquez puede hacer cuanto quiera, ante lo cual uno nunca se atrevería a proponer un uso más convencional de los párrafos. Incluso así, la carencia de pausas de párrafo hace algo difícil la lectura. Un vecino me dijo una vez que tenía problemas para leer la novelas de García Márquez porque le gustaba beber mientras leía y *El otoño del patriarca* no le dejaba un momento en el que beber un sorbo de cerveza. La mayoría

de los manuales de estilo también nos advertirán contra el uso de párrafos de una sola frase y, en general, están en lo cierto, especialmente cuando la frase en cuestión tiene sólo unas pocas palabras. Un amigo mío dice que un párrafo de una sola frase se percibe como un puñetazo y a nadie le gusta recibir puñetazos. Abusar de su uso puede convertirse en un molesto tic, un perezoso intento del escritor para inducirnos a prestar atención o a inyectar energía y vigor a su narrativa, o un intento de inflar falsamente la importancia de frases sobre las que pasaríamos de puntillas si estuvieran situadas, más modesta y tranquilamente, dentro de un párrafo más extenso.

Un escritor menos arriesgado que Rex Stout podría haber propuesto o empleado una tercera posibilidad para construir la frase de Archie que reza: «Pero hallándose la mesa cargada de papeles en el despacho, es obligación mía despejarla». Ese escritor podría haberle proporcionado un párrafo propio para así poner de relieve ciertas cosas, para hacer avanzar la narración. Sólo que la narración ya está avanzando bastante bien sin ese tipo de innecesarios auxilios.

El párrafo de una sola frase debería usarse, en todo caso, sólo puntualmente. Pero también tiene sus usos. Si un escritor busca llamar la atención sobre una frase autónoma, será mejor que la frase lo merezca. Es decir, la frase debería tener el suficiente contenido (el suficiente eco) como para justificar este poco habitual recurso para captar la atención.

Una vez más, vale la pena hojear las obras literarias para encontrar ejemplos (aunque escasos y distantes unos de otros) en los que una sola frase parezca efectivamente merecedora de constituir un párrafo por sí misma. El comienzo de *Orgullo y prejuicio* («Es una verdad reconocida universalmente que a todo hombre soltero que posee una gran fortuna le hace falta una esposa») ocupa un párrafo entero, al igual que la frase siguiente: «Por poco que se conozcan los sentimientos o las opiniones de un hombre tal a su llegada a una comarca, esta verdad está tan bien fijada en las mentes de las familias de los alrededores, que al hombre se le considera propiedad legítima de alguna de sus hijas». Evidentemente, éstos no son los párrafos de una sola frase, truncados y abruptos como puñetazos, contra los que deberíamos estar prevenidos.

En el relato «Bartleby el escribiente», de Melville, casi todos los reniegos y negativas de Bartleby constituyen párrafos separados. Sus diálogos y sus silencios, junto a los apuntes del narrador, son como un movimiento de llamada y respuesta en una pieza musical, como un dueto operístico. La fuerza y el ritmo del pasaje siguiente se verían notablemente mermados si las réplicas y silencios de Bartleby aparecieran unidos a los párrafos que van antes y después:

*Me abotoné el abrigo, me paré firme; avancé lentamente hasta tocarle el hombro y le dije:*

—*El momento ha llegado; debe abandonar este lugar; lo siento por usted; aquí tiene dinero, debe irse.*

—*Preferiría no hacerlo —replicó, siempre dándome la espalda.*

—*Pero usted debe irse.*

*Silencio.*

*Yo tenía una ilimitada confianza en su honradez. Con frecuencia me había devuelto peniques y chelines que yo había dejado caer en el suelo, porque soy muy descuidado con esas pequeñeces. Las providencias que adopté no se considerarán, pues, extraordinarias.*

—*Bartleby —le dije—, le debo doce dólares, aquí tiene treinta y dos; esos veinte son suyos, ¿quiere tomarlos? —y le alcancé los billetes.*

*Pero ni se movió.*

En manos de un maestro, incluso los párrafos más cortos pueden cobrar una enorme fuerza, como sucede en los dos últimos párrafos del relato de Raymond Carver «Gordo»:

*Es agosto.*

*Mi vida va a cambiar. Lo presiento.*

Consideremos cuánto menos eficaz sería este pasaje si las tres frases constituyeran un único párrafo. Este fragmento nos parece casi perfecto, porque cada decisión acerca de los párrafos es algo que contribuye decisivamente a la intensidad del final del relato.

La primera frase es un hecho. Es agosto. El lector no puede discutir esto. Y entonces, el párrafo siguiente pretende ser otra declaración igualmente franca, dos frases que (en un sentido que no podemos «explicar» más allá de su sentido poético o de cómo éste opera en nosotros) consiguen combinar lo expositivo con lo calificativo, la certidumbre con la duda, sin reconocer en ningún momento que lo que se está diciendo es cualquier cosa menos la expresión de una verdad tan simple e indiscutible como en qué mes estamos. Sólo que dudamos de que la *vida* del narrador vaya a cambiar. Como, de hecho, lo duda el narrador. Finalmente, permítasenos preguntarnos: ¿qué otra cosa podría añadirse a este pasaje sin que se enervara o disminuyera la fuerza de las tres breves frases que tan ampliamente conforman dos párrafos y que resuenan más allá de ellos?

Los párrafos constituyen una forma de énfasis. Lo que aparece al inicio y al final de un párrafo tiene (si exceptuamos pasajes tales como el de *Personajes desesperados*) un peso mayor que lo que aparece en medio.

El siguiente párrafo de *Las correcciones*, de Jonathan Franzen, se inicia con algo que parece una tercera persona omnisciente y, después, hacia el final, vira abruptamente en una dirección que nos hace conscientes de que hemos estado viendo la escena a través de los ojos de un personaje que está (como mínimo) muy involucrado en lo que está observando y cuya visión altera, o en todo caso complica, lo que hemos estado viendo. Simultáneamente, la última línea del párrafo transforma la simple descripción de una más bien frágil pareja anciana que llega a un aeropuerto en un denso resumen de relaciones familiares. Finalmente, la asombrosa conclusión del párrafo (en su honestidad, su imprevisibilidad y, sobre todo, su compresión) es en sí misma un aliciente que nos conduce al interior de la narración:

*Avanzaban por la sala central con paso inseguro, Enid procurando no dañarse la cadera lesionada, Alfred remando en el aire con esas manos suyas de goznes sueltos y pateando la moqueta del aeropuerto con sus pies mal controlados; ambos con bolsas de mano de las Nordic Pleasure-lines y concentrados en la parte del suelo que tenían delante, midiendo la azarosa distancia de tres en tres pasos. Cualquiera que los hubiese visto apartar los ojos de ¡os neoyorquinos de pelo oscuro que los adelantaban a toda prisa, cualquiera que se hubiera fijado por un momento en el sombrero de fieltro de Alfred, que asomaba a la misma altura que el maíz de Iowa en el Día del Trabajo, o en los pantalones de lana amarilla que cubrían la cadera dislocada de Enid, se habría percatado inmediatamente de que venían del Medio Oeste y de que estaban intimidados. Para Chip Lambert, que los esperaba al otro lado de los controles de seguridad, eran, sin embargo, un par de asesinos.*

Con frecuencia, cada salto de párrafo representa una ligera modificación del punto de vista (aquel «relámpago» mencionado por Babel) o un cambio de perspectiva que podemos conceptuar, en el sentido cinematográfico, como un cambio del ángulo de cámara. En el pasaje de *El gran Gatsby* que describe a las dos hermosas jóvenes sentadas en el sofá (citado en el capítulo anterior), la pausa de párrafo se produce en el momento en que el ojo del narrador desvía el enfoque desde la habitación en general hasta el sofá en particular. A menudo es más fácil observar esto en las páginas iniciales de un libro, cuando (saltando de párrafo en párrafo y de página en página) las lentes de la narración apuntan hacia el asunto. Para seguir con el símil cinematográfico, los primeros párrafos de la novela *La prima Bette*, de Balzac, funcionan como una sucesión de tomas en la que vemos a uno de los villanos de la novela, Monsieur Crevel, acercándose a su destino.

Mientras tanto, recibimos una serie de pistas sobre lo que se supone pensamos acerca de este hombre, así como de la ubicación física y el entorno social en el que va a tener lugar esta sumamente desagradable escena de apertura. Además, los temas principales de la novela —el dinero (especialmente el dinero fácil), el estatus, la movilidad de clases, la traición, la deshonestidad, el envejecimiento y las apariencias— resuenan como frases musicales que se combinarán para conformar el concierto de la novela.

Como muchas de las novelas realistas provincianas de Balzac, *Rojo y negro* de Stendhal comienza introduciendo al lector en la topografía de la ciudad antes de centrarse en uno de sus habitantes. A continuación se reproducen las primeras líneas de los seis primeros párrafos de la novela, los cuales ocupan aproximadamente las dos primeras páginas del libro. He incluido también el párrafo quinto completo (de hecho, también el cuarto), porque se trata de un elegante ejemplo en su clase, uno de esos párrafos que, aun tomados aisladamente, expresan todo lo que necesitamos saber sobre un personaje:

*1. Se puede decir que la pequeña ciudad de Verrières es una de las más bonitas del Franco Condado...*

*2. Al norte, Verrières está protegida por una alta montaña, una de las estribaciones del Jura...*

*3. Apenas llegados a Verrières, nos aturde el estrépito de una máquina ruidosa y tremebunda en apariencia...*

*4. A poco que se detenga el viajero en esta gran calle de Verrières, que sube desde la orilla del Doubs en dirección a la cumbre de la colina, se puede apostar ciento contra uno que verá aparecer a un hombre alto con aire atareado e importante.*

*5. A su paso se alzan rápidamente todos los sombreros. Tiene el pelo canoso y viste de gris. Es caballero de varias órdenes, su frente es amplia, la nariz aquilina y, en conjunto, su rostro no carece de cierta regularidad: hasta se nota, a primera vista, que además de la dignidad de alcalde, tiene esa especie de atractivo que se puede hallar aun en personas de cuarenta y ocho o cincuenta años. Pero el viajero parisiense no tarda en descubrir con desagrado cierto aire de satisfacción de sí mismo y de su ciencia, unido a un no sé qué de limitado y de falta de personalidad. Se nota, en fin, que el talento de este hombre no pasa de hacer que le paguen con gran puntualidad lo que le deben y de pagar lo más tarde posible lo que debe él.*

*6. Así es el alcalde de Verrières, monsieur de Renal...*

Algo similar (la cámara del ojo narrativo acercándose para un plano más corto) puede observarse en la apertura de la novela de

Gary Shteyngart *The Russian Debutante's Handbook*. Los tres párrafos iniciales nos introducen en la atmósfera enérgica e hilarante de la novela, en su improbable héroe y, por último, en sus temas (entre ellos, los absurdos en la experiencia de un emigrante, los delirios paralelos de las sociedades de Estados Unidos y Europa del Este en la década de los noventa del siglo xx, así como las dificultades de adaptación y conciliación con la nueva cultura receptora). Estos intercambios interculturales emanan de esa «desmilitarizada fuente de agua» y, para mayor regocijo, en el bocadillo con que almuerza nuestro héroe:

*La historia de Vladimir Girshkin —en parte P. T. Barnum, en parte V. I. Lenin, el hombre que conquistaría media Europa (aunque la mitad equivocada)— empieza del modo en que tantas otras cosas empiezan. Un lunes por la mañana. En una oficina con la primera taza de café instantáneo balbuciendo a la vida en la sala lounge comunitaria.*

*Su historia empezó en Nueva York, en la esquina entre Broadway y la plaza Battery, la esquina más cochambrosa, más dejada de la mano de Dios y menos lucrativa del distrito financiero de Nueva York. En el piso décimo, la Sociedad de Integración de Emigrantes Emma Lazaras recibía a sus clientes entre las habituales paredes manchadas de humedad y las marchitas hortensias características de todas las tristes oficinas gubernamentales para el Tercer Mundo. En la sala de recepción, bajo la gentil pero insistente dedicación de los trabajadores sociales de inserción, los turcos y los kurdos cesaban temporalmente las hostilidades, los tutsis hacían cola pacientemente detrás de los hutus, los serbios charlaban con los croatas junto a la desmilitarizada fuente de agua.*

*Mientras tanto, en la desordenada oficina trasera, el joven oficinista Vladimir Girshkin —el inmigrante de inmigrantes, el expatriado de expatriados, constante víctima de todos los chistes que el pasado siglo xx tenía que ofrecer, un improbable héroe de nuestro tiempo— se disponía a dar cuenta del bocadillo de sopressata curada con especias y aguacate. ¡Cómo le gustaba a Vladimir la implacable dureza de la sopressata y el grasiento regusto del tierno aguacate! La proliferación de este tipo de bocadillo de dos sabores, por lo que a él se refería, era lo mejor de Manhattan en aquel verano de 1993.*

Los párrafos iniciales de otra primera novela, *Ángeles derrotados*, de Denis Johnson, también vehiculan una sucesión de sutiles saltos (primero de perspectiva,

después de tiempo). Una vez más, se tiene la sensación de que estas frases no podrían haber sido organizadas en otros párrafos y que las pausas son tan esenciales y orgánicas para la narración como cada una de las palabras elegidas, las cuales la impregnan de un estado alucinatorio y paranoico que, al mismo tiempo, está sólidamente anclado en una realidad exterior. El primer párrafo inspecciona el paisaje tal y como es, tal y como nuestra heroína lo ve a través de la ventana de un autobús de la compañía Greyhound. El segundo párrafo se centra en la joven mujer en sí misma, mientras continuamos viendo el mundo que la rodea desde su punto de vista. Y el tercero nos traslada como en un salto en el tiempo para hundirnos en un casi visionario estado inducido por la extenuación y la ansiedad. La organización de los párrafos realza tanto la claridad como la desorientación del inicio, registrando así, con escalofriante precisión, la psicología de una joven madre en apuros, que conserva exactamente la lucidez y estabilidad necesarias para sobrevivir y poder seguir cuidando de sus dos hijas:

*En el Greyhound de Oakland todos eran muy bajitos, como enanos, y a empujones y codazos subieron al autobús, colándose incluso por delante de las dos monjas, que estaban primero. Las religiosas, tras ocupar sus asientos, sonrieron dulcemente a Miranda y a Baby Ellen, y jugaron con ellas al escondite tapándose la cara con las manos. Pero Jamie notó que juzgaban excesivo su maquillaje y demasiado estrechos sus pantalones. Sabían que estaba abandonando a su marido, y se figuraban que se daría a la prostitución para ganarse la vida. Hubiera deseado contarles lo sucedido, pero no se puede hablar de esos asuntos con un católico. La monja más baja llevaba una rosa recién cortada entre las manos.*

*Jamie, sentada junto a la ventanilla, miraba hacia fuera y fumaba un Kool. Aún había gente apiñada ante la puerta del autobús —personas a las que esperaba no conocer jamás—, bregando con maletas deterioradas y bolsas de papel; por la forma de llevarlas parecía que contuviesen los motivos de sus errores y la justificación de sus agravios. Un negro con chaqueta de tweed y sombrero de paja se despedía de sus parientes sosteniendo en alto una pancarta: «El SOL se tornará en TINIEBLAS y la LUNA en SANGRE» (Qoel, 2, 31). Dadas las circunstancias, Jamie se identificó con aquel desconocido.*

*Hacia las tres de la mañana, a Jamie se le abrieron los ojos. En un paso elevado, el haz de luz de unos faros que surgió de frente barrió el autobús, y en su agotamiento imaginó por un instante que era la cabeza llameante de un hombre que pasaba como una exhalación por la durmiente oscuridad de los viajeros y que sólo ella podía verla. Al despabilarse de pronto, Miranda le habló al oído, alborotada por estar*

*despierta a aquellas horas.*

He aquí otra vez uno de esos textos que uno desea leer palabra por palabra, deteniéndose para saborear la cantidad de información que es transmitida mediante ingeniosos recursos indirectos. Aunque al principio uno podría tener que sobreponerse a la monstruosidad de esa primera frase sobre la población enana, experimentamos un ligero sobresalto cuando nos damos cuenta de que esos «enanos» quizá no son más que gente normal pero vista desde la ventana del autobús, que está por encima de ellos.

Tres palabras, «Greyhound de Oakland», son suficientes para darnos las coordenadas, tanto en el sentido geográfico como socioeconómico: estamos muy lejos del puerto deportivo de lujo de Boca Ratón. El nombre de Baby Ellen y el hecho de que las monjas se pongan a jugar al escondite con las niñas le ahorra al escritor tener que decirnos que, en efecto, se trata de unas niñas. Y cuando Jamie proyecta sus vacilaciones y miedos en relación con la imagen que proyecta de sí misma (pantalones, maquillaje) y con su situación (ha dejado a su marido y puede que no tenga muchas opciones de un empleo al margen de la prostitución), considerándose y juzgándose desde el punto de vista de las monjas, Johnson está llevando a cabo la difícil proeza de hacernos ver a su heroína por dentro y por fuera al mismo tiempo.

Cada detalle (el cigarrillo mentolado, el superficial prejuicio contra los católicos) fija al personaje tan firmemente a una realidad reconocible, por más que peculiar y alterada, que cuando llegamos al segundo párrafo estamos ya dispuestos a aceptar la delirante poesía de una conciencia que registra mentalmente esas «maletas deterioradas» y se expande para abrazar la idea de que una bolsa de papel pudiera contener toda una vida llena de remordimientos, justificaciones y agravios. De aquí en adelante, la cosa se precipita hacia el apocalipsis al que el libro descenderá y que está siendo ya preparado para nosotros con una nuevamente creíble y escalofriante cita bíblica, una visión de un mensajero celestial salpimentada por la humorística identificación, «dadas las circunstancias», de Jamie con el extraño . Y ahora, como si el panorama no fuera ya lo bastante negro, el tercer párrafo nos transporta al interior de la medianoche y nos ofrece la visión de una cabeza llameante «que pasaba como una exhalación», una imagen lírica y surrealista, de transfiguración e incomunicación al mismo tiempo, a la cual sigue otra que nos tranquiliza acerca de la salud mental de nuestro personaje: al salir de su ensoñación, su hija le está farfullando algo al oído, a la niña le queda una hora para irse a la cama.

Echemos una ojeada a otro ejemplo antes de abandonar este tema. Se trata de un texto en el que encontramos algunas características comunes (transporte público, relámpagos en la noche) con el pasaje de *Ángeles derrotados* antes comentado.

Estos dos párrafos con que se abre el relato «Sonny's Blues», de James Baldwin, constituyen también dos excelentes ejemplos de la construcción de párrafos:

*Lo leí en el periódico, en el metro, de camino al trabajo. Lo leí y no pude creerlo, y lo leí otra vez. Entonces quizá me quedé mirando fijamente la página que deletreaba su nombre, que deletreaba la historia. La miré fijamente bajo las oscilantes luces del vagón de metro, y vi las caras y los cuerpos de la gente, y mi propia cara, atrapada en la oscuridad que rugía afuera.*

*Era algo que no podía creerse; seguí diciéndome eso desde que salí de la estación hasta que llegué al instituto. Y, al mismo tiempo, no podía dudarlo. Estaba asustado, asustado por Sonny. Él volvía a ser de nuevo una presencia real para mí. Algo como si fuera un gran trozo de hielo se instaló en mi estómago, y se estuvo derritiendo lentamente ahí durante todo el día, mientras daba mis clases de álgebra. Era un tipo especial de hielo. Se iba deshaciendo y enviando hilillos de agua fría por todas mis venas, arriba y abajo, pero nunca disminuía. Algunas veces se endurecía y parecía crecer hasta hacerme sentir que mis tripas se iban a desparramar o que me iba a asfixiar o que rompería a gritar. Esto sucedía siempre en cada momento en que recordaba alguna cosa concreta que había dicho o hecho alguna vez Sonny.*

Como en los pasajes de Cheever y Joyce, el ritmo de las frases y los párrafos es lo que establece la importancia, la gravedad, la poesía y (como en el final de «Adiós, hermano mío») el tono de sermón que cobra la prosa. Pero, aunque los ritmos no son menos eclesiásticos aquí, se trata de otro tipo de sermón. Es pura música *gospel*, todo dando vueltas alrededor de eso que leyó en la primera frase, algo que, como la muerte del padre en «Las hijas del difunto coronel», de Mansfield, es demasiado crucial, demasiado terrible, demasiado personal como para ser nombrado.

Esta mítica y en última instancia trascendente historia comienza en el metro, el inframundo, donde el narrador tiene una visión de los rostros y los cuerpos de los pasajeros que lo acompañan y finalmente de su propio rostro, atrapado en la oscuridad. Lo que impresiona es ver cuánto está ofreciendo Baldwin de una sola vez: sumergirnos en una narración; empezar a ejecutar los ritmos musicales que son, al mismo tiempo, el método del relato y su tema; presentarnos al narrador y establecer una serie de imágenes opuestas (oscuridad y luz, dentro y fuera, confinamiento y libertad, inclusión y exclusión), que reaparecerán a lo largo del relato hasta su final.

El cambio de párrafo es, como el resto, imperioso. Porque ese *algo* que leyó es repentinamente iluminado por el relámpago que se produce por el cambio a la voz pasiva; la dicción se hace más formal, como si la narración estuviera buscando mayores autoridad y reafirmación. *Era algo que no podía creerse*, leemos, y la historia pone en marcha ese dúo que está a punto de representarse entre lo físico y lo cerebral, lo racional y lo emocional, lo lógico y lo intuitivo. Hasta que (casi enseguida) se nos sitúa en el lugar donde descubriremos algo de Sonny, ese personaje aún no identificado (excepto por su nombre) por el que el narrador siente pánico y que está relacionado con ese *algo* que leyó.

Esto nos recuerda a Babel. Un relámpago similar, un cambio de ritmo similar y un parecido cambio de perspectiva, pero ahora todo eso no sucede en una aldea rusa, sino en el metro de Nueva York. Entre dichos textos hay similitudes, pero no son lo mismo, porque, como dijo Nero Wolfe, construir párrafos es algo tan particular y tan personal en cada escritor como las huellas dactilares halladas en el escenario del crimen, como una reveladora prueba de ADN.

## 5 La narración

La única manera que encontré de escribir tanto mi primera novela como el primer relato satisfactorio que publiqué (que no es el primero que publiqué), fue ponerme una pequeña trampa que consistía en escribir tanto la novela como el relato como si fueran historias dentro de otras historias, narraciones dichas por un personaje a otro. Escuchados como a hurtadillas por el lector, esos narradores y sus oyentes aparecen al principio y al final de ambas obras y, de vez en cuando, en su interior, como interrupción y comentario sobre la acción.

El motivo por el que dije lo de ponerme «una pequeña trampa a mí misma» es que este recurso me capacitaba para superar una de las dificultades con que se encuentra el aprendiz de escritor. Dicho obstáculo suele ocultarse bajo las cuestiones de la voz narrativa y de quién dice la historia (¿debería el narrador expresarse en primera o tercera persona?, ¿debería estar implicado en la acción o ser omnisciente?), cuando, de hecho, las cuestiones problemáticas de verdad son: ¿quién está escuchando?, ¿en qué ocasión se cuenta la historia y por qué?, ¿está el protagonista proyectando sus sinceras confesiones al exterior? y, si es así, ¿cuál es el tono apropiado que hay que adoptar cuando ese exterior son los oyentes de uno? Siempre había supuesto que yo era la única que creía que entender la identidad del oyente era un problema mucho más engorroso que el de la voz del narrador, hasta que oí decir a un escritor que lo que le permitió escribir una novela desde el punto de vista de una mujer de mediana edad y más bien complicada fue fingir que *ella* le estaba contando la historia a un amigo íntimo, y que *él*, el escritor, era ese amigo. Lo que hizo posible todo eso, añadió, era que, afortunadamente para él, había tenido varias esposas, algunas hijas y un montón de amigas, y que todas ellas le hablaban con gran franqueza.

Para mí, escribir historias insertas en otras no sólo respondía a todas las cuestiones acerca de los oyentes del narrador, sino que también incorporaba con destreza las respuestas en la narración misma. Así, supe no sólo quién estaba hablando, sino a quién le hablaba, dónde estaban el hablante y el oyente y cuándo y por qué tenía lugar ese acontecimiento (es decir, la narración misma de la historia). Eso me permitía saltar por sobre las partes lentas de la trama con el recurso de tener al oyente cada vez más impaciente y como urgiendo al narrador, mientras que, a la inversa, una expresión de duda o una petición de aclaraciones por parte de ese oyente podía ralentizar las cosas y me permitía explicar algún aspecto complicado de la causalidad del relato. Al mismo tiempo, eso me obligaba a enfrentarme a la dolorosa cuestión de si lo que estaba contando era realmente una historia o, digamos, una mera reflexión personal. ¿Era aquello algo que un personaje *podría* contar a otro de la misma manera que las personas se cuentan historias sobre sus

vidas? ¿Imaginaría alguien que los sucesos referidos podrían interesar a otros seres humanos? ¿Creería el lector que alguien, incluso un personaje de ficción, permanecería pendiente y atento a lo largo de todo el relato?

En cierto modo, fue una suerte para mí haber vivido tanto dentro de los libros, especialmente los del pasado. Por un lado, parecía no darme cuenta de que nadie había escrito como los autores clásicos nunca más; por otro lado, era de alguna manera inconsciente de que ya nadie *vivía* de aquella manera desde hacía mucho tiempo (es decir, en circunstancias que fomentan y facilitan la narración de largas historias).

En una era en la que los usuarios de los aviones cambian impresiones sobre la mejor manera de evitar que las personas de los asientos vecinos inicien conversaciones ocasionales (¡viseras!, ¡tapones para los oídos!, ¡una revista abierta!), parece mucho menos probable que un pasajero le pueda contar a otro un largo y tormentoso relato de cómo los celos arruinaron su matrimonio y su vida, como sucede en *La sonata a Kreutzer*, de Tólstoi. Paradójicamente, hoy es *más* probable que alguien pudiera «compartir» dicha confesión con la audiencia de una gran cadena de televisión. Hoy en día, cuando cualquiera que hable más de unos pocos segundos (es decir, cualquiera que nos impida hablar a nosotros más de unos pocos segundos) es generalmente considerado un pesado, ¿cuáles son las posibilidades de que un grupo de caballeros se reúna ante un fuego para intercambiar las detalladas historias de sus antiguos romances amorosos, como sucede en el relato de Chéjov «Sobre el amor»? ¿o de que una charla parecida mueva a uno de los contertulios a transcribir pormenorizadamente la historia de iniciación que constituye la novela corta *El primer amor*, de Turguenev, un largo relato que adquiere un grado añadido de intensidad cuando caemos en la cuenta de que esa historia de amor está siendo rememorada (con exquisito detalle y profunda emoción) varias décadas después de haber ocurrido?

Pero ¿por qué habría de preocuparme cómo estaba escribiendo o viviendo cualquier otra persona cuando ya tenía *Cumbres borrascosas* como modelo de cómo escribir y de cómo vivía la gente?

Por cada lector que recuerde a Cathy y Heathcliff triscando por los páramos, muchos otros habrán olvidado que la novela está construida como un juego de muñecas rusas. En el exterior tenemos al señor Lockwood, que alquila una propiedad del señor

Heathcliff para una estancia temporal y que tiene en la comarca exactamente los mismos intereses que suelen darse aquellos que viven de alquiler en lugar de ser propietarios. Tras algunos alarmantes incidentes relacionados con un alma en pena, un diario y la desestructurada familia del dueño de las tierras, Lockwood persuade a Nelly, su ama de llaves, de que le cuente la historia del lugar y la de varias generaciones de habitantes de la casa.

Aunque ella misma ha estado profundamente involucrada en los sucesos que se han producido en la hacienda, Nelly tiene (excepto para Lockwood y el casi subverbal criado Joseph) una implicación emocional muy baja en la trágica historia de la familia. De esta manera, ella se convierte en el testigo más fidedigno de los hechos que, por momentos, no son meramente dramáticos sino definitivamente góticos, con todos los adornos sublimes y sobrenaturales de la novela gótica. Su voz es pura narración, sin intrusismos ni modulaciones, y usarla para contar la historia le permite a Emily Brontë anclar estos inverosímiles sucesos en la realidad cotidiana o, al menos, en la realidad que puede encontrarse en la propiedad llamada Cumbres Borrascosas. El relativo orden mental de Nelly también ayuda cuando se hace necesario explicar algunas complicadas cuestiones genealógicas y de herencia, así como para avanzar a través de los saltos en el tiempo que hacen avanzar la trama. Incrustadas en la narración de Nelly hay todavía más capas de la historia, tales como los comentarios de Heathcliff y otros personajes sobre acontecimientos que la misma Nelly no pudo haber presenciado.

Es difícil imaginar una estructura más recargada o artificial. Sin embargo, lo que sorprende es lo natural que parece, lo rápidamente que nuestra conciencia del artificio se desvanece ante la urgencia por seguir la historia narrada y también la plenitud con que emergen los diferentes personajes a través de los ojos y la voz de una mujer intuitiva y sabia, pero no omnisciente en sentido estricto. Si se lee atentamente esta novela se detecta que la dicción (en el original, el inglés estándar de la época de la autora) y los ritmos varían sólo ligeramente cuando Lockwood, Nelly y Heathcliff se encargan de la historia, incluso cuando sus muy diferentes personalidades confieren forma a cada palabra que pronuncian (la tierna simpatía de Nelly, la pasional impulsividad de Heathcliff, la autocomplaciente debilidad de Lockwood).

Algo parecido ocurre en *Vuelta de tuerca*, otra novela de tensión psicológica cuya lectura precisa de toda la ayuda disponible para decidir cómo interpretar la narración central y, de hecho, cuánto de ella es creíble. Como *Cumbres borrascosas*, esta novela breve de Henry James sobre una institutriz y dos diabólicos niños (¿o quizá son pequeños sin malicia?) es narrada desde el exterior hacia el interior. No es en realidad una historia dentro de otra historia, ya que el final de la novela no regresa al escenario inicial, sino que más bien se abre con el relato de una reunión sumamente elegante a la que asiste un narrador en primera persona que es pronto suplantado por otro narrador en primera persona y que después desaparece del relato.

Durante una celebración de Nochebuena, un grupo de invitados está contando historias de fantasmas alrededor de un fuego. Uno de ellos menciona el horror de una aparición que tuvo un niño; entonces, un hombre llamado Douglas pregunta: «¿Qué dirían ustedes de dos niños?». Los otros invitados se muestran intrigados,

especialmente cuando Douglas añade que nadie más que él ha escuchado esa historia y que «es demasiado horrible». Así, esa sección funciona no sólo como introducción a la narración, sino como una suerte de texto publicitario, un elegante gancho que Douglas va incrementando a ritmo constante, del mismo modo en que el mismo Henry James va elevándose el listón a sí mismo (por la historia que vendrá a continuación), bastante más arriba de lo que muchos escritores se atreverían a hacer:

—*Es algo increíble. No conozco nada que se le aproxime.*

—*¿De puro terror? —recuerdo que pregunté.*

*Pareció decirme que no era tan sencillo como eso; realmente no sabía cómo calificarlo. Se pasó una mano por los ojos y puso mala cara.*

—*De lo espantoso que es... ¡Qué horror!*

—*¡Oh, qué delicia! —exclamó una de las mujeres.*

*No le prestó atención; me miró, como si, en lugar de verme a mí, estuviera viendo aquello de lo que hablaba.*

—*Por la pavorosa fealdad y el horror y el sufrimiento que trajo consigo.*

—*Pues entonces —le dije—, siéntese y empiece a contar.*

«Pues entonces...», ciertamente. Cada palabra de *Vuelta de tuerca* precisa ser leída muy atentamente, porque hacerlo así es resolver (en la medida en que cualquier aspecto del desconcertante rompecabezas que es esta novela puede ser resuelto) el enérgico debate largamente mantenido sobre si es una clásica historia de fantasmas o un relato sobre una aberración psicológica, sobre si las apariciones fantasmales son «reales» o meramente producto de la calenturienta imaginación de la institutriz. Si diseccionamos el lenguaje de la institutriz (la manera en que describe e interpreta los sucesos, cómo saca conclusiones y registra su pánico y su histeria crecientes) se ha de reconocer que su ambigüedad no es algo fortuito, sino que James se propone escribir una historia que pueda ser leída de dos maneras completamente diferentes, ambas totalmente apoyadas en indicios que se desprenden del texto. Y éste es el misterio que hace esta novela tan fascinante y seductora, un misterio que nos invita a regresar a ella una y otra vez, como si en cada ocasión fuéramos a llegar a una lectura concluyente y definitiva de una obra concebida para prevenirnos de la tentación de obtener cualquier tipo de conclusión definitiva.

Como perlas de economía y condensación, sus historias interpoladas (anécdotas que le cuenta un personaje a otro dentro del cuerpo de la narración) van cambiando el ritmo de esta narración y van iluminando a un personaje que se revela por el contenido mismo de la historia, por su manera de contar y, finalmente, por

aquello que el lector concluye en relación con el propósito al que sirve la historia.

He aquí otro ejemplo de una historia de este tipo que aparece en la novela *Freedomland*, de Richard Price, una anécdota que una madre le cuenta a un reportero sobre su hija, Brenda, una mujer que podría ser culpable o inocente de la muerte de su hijo, aunque la misma Brenda declare que su niño ha sido secuestrado por un ladrón de automóviles:

*En cierta ocasión, cuando Brenda era pequeña, cuando iba a párvulos, su padre y yo nos peleamos. A Pete le gustaba tomarse algunos cócteles por entonces, y eso era realmente malo. Nunca fue un borracho mezquino, nunca levantó una mano, pero aquello era el infierno, de modo que le dije que iba a coger a los niños y marcharme de casa, que ya me había hartado. Y él empezó a llorar, a decirme que se iba a enmendar. Pete llora, yo lloro. Estamos los dos en la cocina y entra Brenda. Entra, nos ve y adopta una expresión afligida. Por entonces teníamos una radio en la cocina. Y la canción que estaba sonando era September Song, y la cantaba, aunque le cueste a usted creerlo, Jimmy Durante. Brenda nos mira llorar y yo le digo: «Cariño, ¿verdad que es una canción triste? Papá y yo estamos llorando porque es una canción preciosa y muy triste». Así que, naturalmente, ella también se echa a llorar, y yo voy y la cojo y con eso se me fue el hilo de la discusión que sostenía con Pete, así que decido no llevar a cabo la amenaza... Hace unos años, Pete falleció. Brenda vino a casa. Me lleva a la cocina y dice: «Mamá, tengo una cosa para ti». Y me da una cinta que había grabado ella misma. Le gusta grabar cintas para la gente. Me da la cinta y es Jimmy Durante cantando September Song. No tengo ni idea de cómo se acordaba, ni de dónde la encontró... o, mejor aún, cómo sabía ella siquiera quién era el cantante. Tenía cinco años. Me da la cinta y dice: «Mamá, si alguna vez echas demasiado de menos a papá, a lo mejor si escuchas esto encuentras consuelo». Vea, durante todos esos años ella me creyó, creía que estábamos llorando porque...*

Todo en este párrafo contribuye a la credibilidad del hablante, como personaje de ficción y como honesto ser humano: la dicción, los ritmos, las ligeras repeticiones enfáticas, el modo en que los tiempos cambian constantemente del presente al pasado y viceversa. La elección de las palabras y las frases («le gustaba tomarse algunos cócteles», «nunca levantó una mano», «Pete falleció») nos deja la impresión de que es así como esta mujer relataría realmente un incidente como ése en su vida real. El lenguaje, la historia misma, la especificidad de los detalles

(Jimmy Durante cantando *September Song*) nos convence de que la mujer está diciendo la verdad. Más importante incluso es el personaje infantil que emerge de la historia, la niña que crecerá hasta convertirse en Brenda. Ella es empática (llora cuando ve llorar a sus padres), generosa (graba cintas de música para la gente, gasta su tiempo en hacer regalos personales), de gran corazón y reflexiva; desde luego no parece ser el tipo de persona que asesinaría a sangre fría a su propia hija y culparía de ello a un desconocido. Finalmente, lo que resulta tan conmovedor es la lucidez de una madre evocando toda la infancia y la vida adulta de su hija para encontrar la anécdota perfecta que explique quién es Brenda y que ofrezca una evidencia concluyente de que no puede ser una criminal. Es una historia que intenta argumentar la inocencia de su hija.

En Dostoievski también encontramos numerosas historias interpoladas, posiblemente porque sus personajes a menudo tienen, borrachos o sobrios, arrebatos en los que revelan su vida entera a conocidos ocasionales e incluso a perfectos desconocidos. En el segundo capítulo de *Crimen y castigo*, Raskólnikov entra en la taberna en que encuentra a Marmeladov, el cual comienza: «¿Podría permitirme, caballero, el atrevimiento de dirigirme a usted con una interpelación correcta?»; propuesta que al principio rechazará con razón Raskólnikov, pero que al final agradecerá. La ética y apasionada oratoria de Marmeladov se extiende unas diez páginas y presenta a varios de los principales personajes de la novela, principalmente a Sonia, la hija de Marmeladov, una prostituta que al final ayudará a Raskólnikov a descubrir su camino de redención.

Dostoievski estaba dolorosamente familiarizado con los problemas narrativos, con los retos e incluso con las decisiones erróneas sobre la manera en que «se dice» una historia. Los cuadernos en los que esbozaba sus ideas para *Crimen y castigo* no sólo documentan las numerosas peripecias que planeó y que nunca aparecieron en la versión final, así como la primera concepción de personajes que tuvieron luego personalidades completamente diferentes en la novela, sino que también registran su lucha por encontrar la mejor manera de contar su historia. Algunos pasajes de estos primeros borradores de la novela están escritos en primera persona, como un diario, una confesión o unas memorias, y como si fuera una combinación de crónica y drama. Sin embargo, finalmente se dio cuenta de que, dados los problemas que causaba el hecho de que su protagonista estuviera en estado semidelirante durante una parte importante de la narración, podría mantener la misma intensidad e inmediatez (de paso que eludía las limitaciones técnicas de la primera persona) ciñéndose a una íntima narración en tercera persona que, en las coyunturas críticas, se pudiera fundir con la conciencia del protagonista.

Aunque a los estudiantes de escritura creativa se les enseña normalmente (y con razón) que es necesario elegir un punto de vista y seguirlo cabalmente, esta exigencia, como cualquier otra «regla», puede ser eludida por cualquier escritor lo

bastante diestro como para salir adelante en dicho empeño. *Madame Bovary* comienza desde la perspectiva de un compañero de clase del futuro marido de Emma Bovary, un narrador al que no se vuelve a escuchar más. *Autobiografía de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein, es una narración en primera persona disfrazada como si fueran las memorias de otra persona, mientras que *Pictures from an Institution*, de Randall Jarrell, es una narración en tercera persona ocasionalmente interrumpida por la voz de un personaje que se refiere a «mi esposa y yo», pero acerca del cual llegamos a saber muy poco.

Las páginas iniciales de *Sangre sabia*, de Flannery O'Connor, cambia de perspectiva cada pocas frases: vemos el vagón de tren desde el punto de vista de Hazel Motes, entonces echamos un vistazo a Hazel a través de los ojos de una mujer sentada enfrente de ella, y luego estamos mirando a través de la ventana desde un punto de vista que parece más objetivo, incluso omnisciente. La novela *Persian Nights*, de Diane Johnson, se desliza desde la conciencia de un personaje hasta el interior de la de otro, de manera que una misma escena pueda ser observada desde varias y diferentes perspectivas. El relato de Harold Brodkey «S. L.» cambia constantemente: del presente verbal al pasado y del punto de vista de la primera persona («yo») de un niño pequeño a la tercera persona de un narrador que se refiere al pequeño protagonista de la historia como «el niño» y como «Wiley», el nombre propio del chico, aunque también queda claro que este narrador más distanciado es el mismo niño pero ya crecido.

El impresionante final del relato «The Ice Wagon Going Down the Street», de Mavis Gallant, intercambia la desapasionada (aunque astuta) omnisciencia en que está mayormente narrada la historia con otra voz que entra en la vida interior de uno de sus personajes centrales, Peter Frazier. Junto a su esposa, Sheilah, Peter se ha retirado de una vida aparentemente glamourosa, pero, en realidad, más bien cutre, en los márgenes de la comunidad expatriada de la Europa de la posguerra. Peter se ha rendido y regresa a su nativa Toronto, donde la pareja está instalada, como en un exilio, con su decididamente poco glamurosa hermana Lucille. El último pasaje comienza así:

*Cuando, los domingos por la mañana, Sheilah y Peter charlan sobre aquellos tiempos, adoptan todavía un aire glamouroso, como si aún esperasen algo. Es entonces cuando él recuerda a Agnes Brusen. Él nunca pronuncia su nombre. Sheilah no recordaría a Agnes. Agnes es el único secreto que tiene Peter para con su esposa, el único rompecabezas que él compone sin su colaboración.*

Como el lector sabe en ese momento, Agnes Brusen es una tímida y excéntrica

mujer canadiense con la que Peter Compartió brevemente un despacho cuando él estuvo trabajando como oficinista en Ginebra. Una noche, la remilgada, reprimida y abstemia de Agnes se emborracha en una fiesta y la anfitriona le pide a Peter que la lleve a su casa. Al día siguiente, en el despacho, ambos comparten un momento de tan intensa comunicación que (aunque, como nos dice repetidamente el relato, «no ocurrió nada») el suceso se le antoja a Peter tan trascendental y crítico como si en efecto hubieran tenido un romance serio.

Ahora, años después, de regreso en Canadá, se descubre a sí mismo pensando en Agnes, luego en su padre, luego en Sheilah y, de nuevo, en Agnes, preguntándose qué habrá sido de ella y dónde habrá ido a parar y recordando una historia que ella le contó sobre su infancia en Saskatchewan, cuando se levantaba temprano por la mañana para ver pasar el carromato del hielo calle abajo. Él imagina a Agnes llevando a un niño pequeño en sus brazos.

Entonces, algo extraordinario comienza a pasar en la narración. Peter piensa: «El niño es Peter». La conciencia de Peter empieza a desparramarse por todos lados, a moverse a través del universo, a habitar el cuerpo del niño que Agnes sostiene en sus brazos. Peter vuelve brevemente en sí, pero luego otra vez abandona su mente para imaginar la de Agnes, quien, a su vez, está pensando en él. Sus pensamientos regresan a Sheilah y a la menguada vida que llevan en Toronto.

*Él le coge la mano a Sheilah. Los chicos tienen a su tía ahora, y él y Sheilah se tienen el uno al otro. Todo va bien, de una manera u otra. Deja que Agnes dé inicio al día. Deja a Agnes pensar que eso fue inventado para ella. ¿Quién desea estar solo en el universo? No, empecemos por el principio: Peter perdió a Agnes. Agnes se dice a sí misma, en algún sitio, que Peter se ha perdido.*

A esto difícilmente se le podría llamar escoger un punto de vista y ceñirse estrictamente a él, lo que viene a ser una prueba más de que cualquier conjunto de «reglas» ofrece sólo pautas muy elásticas. Aun así, a pesar de lo despreocupada y confiadamente que rompe las reglas y estira el uso de la tercera persona, el relato de Gallant no deja de ser una narración en «tercera persona». Es decir, utiliza pronombres en tercera persona (él hizo aquello, *ella* dijo aquello) en lugar de la forma «yo».

Cuando hablamos del punto de vista, generalmente damos por sentado que una obra literaria puede emplear o bien la primera o bien la tercera persona, aunque en la década de los ochenta, quizá en parte gracias al éxito de la novela de Jay McInerney *Lucas de neón*, hubo una breve moda que no ha desaparecido por completo y que consistía en escribir en segunda persona.

Al igual que el párrafo de una sola frase, la forma «tú» puede muy fácilmente llegar a parecer un molesto tic, especialmente cuando se presupone que el «tú» es ese «tú-lector». «¿Qué quieres decirme con ese «tú»?», podría preguntarse sensatamente el lector. Como el párrafo de una sola frase, el punto de vista de la segunda persona nos puede hacer sospechar que el escritor está usando el estilo como sustituto del contenido o bien que quizá que se está empleando sin temor a que el contenido sea débil o insuficiente, lo cual quizá explica por qué el «tú» aparece tan frecuentemente en historias que son como consultorios de contactos o como cartas de amor ligeramente camuflados de ficciones.

La verdad es que hay ficciones verdaderamente maravillosas que han sido escritas en segunda persona, aunque, en esos casos, el «tú» es menos probable que se refiera al lector en general que a alguien en particular, un individuo al que se dirige la historia (a menudo en sentido metafórico o de manera imaginaria). Por ejemplo, en la novela *Fools of Fortune*, de William Trevor, los dos personajes principales narran pasajes alternos como si estuvieran hablándose o escribiéndose el uno al otro. Tales obras están de hecho muy cerca de la forma epistolar novelas clásicas, como *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, muy exitosa en su época. De vez en cuando, algunos escritores todavía emplean el recurso de las cartas o epístolas, como hace Donald Barthelme en su relato «The Sandman», en el que un hombre envía una nota al psicoanalista de su novia, en la cual expone el deseo de ella de comprarse un piano en lugar de seguir con el análisis, tras lo cual el relato deriva hacia reflexiones sobre la psicología, el carácter y el amor.

Un virtuoso ejemplo de relato escrito en segunda persona y dirigido a un individuo concreto lo encontramos también en un relato de Mavis Gallant. Se trata de «Mlle. Dias de Corta», y comienza así:

*Te mudaste a mi apartamento el verano antes de que en Francia se legalizara el aborto; esto podría darte una idea de la época a la que me refiero, querida señorita Dias de Corta. Acababas de llegar a París desde tu ciudad natal, que insististe en que era Marsella, y estabas buscando trabajo. Dijiste que habías estudiado técnicas de interpretación en televisión en alguna escuela provincial (nunca hemos oído hablar de tal escuela, y eso que mi hijo tiene uno o dos amigos actores) y que habías obtenido un diploma con «menciones especiales» por tu dicción. El diploma no estaba entre las cosas que encontramos en tu maleta después de que desaparecieras, pero mi hijo recordó que solías llevarlo en tu bolso de mano, por si acaso tuvieras la suerte de sentarte junto a un director de casting en el autobús.*

La narradora, una anciana, se dirige a una antigua huésped, una actriz con la que ha perdido el contacto durante décadas pero a quien recientemente ha visto en un anuncio publicitario de hornos en televisión. Y resulta que la referencia a la legalización del aborto no es una manera casual de situar a su conocida en el tiempo, sino una referencia directa a algo que ocurrió y que será recordado en el curso de la historia. Esto supone, además, una temprana presentación de los sentimientos encontrados de la narradora para con la señorita Dias de Corta, con la que simultáneamente se muestra envidiosa, recelosa y condescendiente (véase la mención a la «escuela provincial»), y a la que ve como la personificación de los inmigrantes que contaminan la pureza de la población francesa autóctona, un prejuicio que subyace en la referencia a esa «ciudad natal, que *insististe* en que era Marsella». Al mismo tiempo, la anciana se aferra al recuerdo de la huésped que, por más que brevemente, trajo una bocanada de misterio, exotismo, glamour y romanticismo a su existencia aburrida y estrecha de miras. En consecuencia, la historia, que consiste en una sucesión de reproches débilmente velados, acaba con una sincera invitación: «No necesitas llamar para fijar una cita. Prefiero vivir con la ilusión de escuchar cómo el ascensor se detiene en mi piso y llamas al timbre, y de verte diciéndome que has llegado a casa».

El relato «We Didn't», de Stuart Dybek, está escrito en primera persona del plural: el «nosotros» se refiere al narrador y a su verdadero primer amor. Nótese la manera en que, en el pasaje que sigue a continuación (tomado del inicio del relato), los ritmos, la repetición de «no lo hicimos», el lenguaje y la imagería establecen un lirismo de alto valor poético («la nieve en la que la luz de la luna proyectaba nuestras sombras») que es periódicamente interrumpido con detalles cotidianos y concretos —como las salchichas polacas—, que proporcionan información sobre el entorno del narrador. El hecho de que la historia tenga lugar en los años cincuenta del siglo xx, una circunstancia que afecta decisivamente al comportamiento de los personajes, queda claramente establecido por la alusión a modelos de automóvil y estrellas del cine (el oxidado Rambler, el Buick Eight, Doris Day). El hecho de que ocurra en un pasado distante para el narrador nos llega a través del detalle del «ahora difunto cine Clark», mientras que la religiosidad del «tú» al que se dirige el relato (la fe resultará ser también algo significativo) es hábilmente transmitida por el convincente detalle de la «serpiente de cuentas negras» del rosario colgado del espejo retrovisor. Por último, el opulento erotismo del relato está imbuido de humor: la idea de que los toqueteos de los amantes están siendo observados por el omnipresente ojo de Doris Day.

*No lo hicimos con luz; no lo hicimos a oscuras. No lo hicimos sobre la fresca hierba de verano recién cortada o sobre la hojarasca de otoño o sobre la nieve donde la luz de la luna proyectaba nuestras sombras. No lo*

*hicimos en tu habitación, en la cama con dosel donde dormías, en la cama en que dormías cuando niña, o en el asiento de atrás del oxidado Rambler de mi padre, que olía a los ahumados y las salchichas polacas que repartía para la carnicería de mi tío Víncent los fines de semana. No lo hicimos en el Buick Eight de tu madre, de cuyo espejo retrovisor colgaba un rosario enroscado como si fuera una serpiente de cuentas negras con colmillos plateados en forma de cruz.*

*En el callejón sin salida de nuestro camino de amor —del lado de la calle donde están las fábricas abandonadas—, donde perfeccioné ese pellizco que hace abrirse un sujetador; detrás de los arbustos de lilas en el parque Marquette, donde me tocaste por primera vez por encima de los téjanos y tus pezones, turgentes bajo el algodón transparente, parecían la sombra de las lilas; en los asientos superiores del ahora difunto cine Clark, donde me limpiaba la sal de las palomitas de maíz de las manos para deslizárías por tus muslos, y tú me susurrabas «es como si Doris Day estuviera mirándonos»; no lo hicimos.*

Tal y como el lector habrá supuesto hasta aquí, la historia describe un apasionado romance que incluye de todo excepto un encuentro sexual. El suceso alrededor del que gira la trama se relaciona con el horroroso descubrimiento que hace la pareja una noche en la playa, justo cuando están finalmente a punto de hacer el amor. Las secuelas de este suceso no sólo desbaratan el encuentro amoroso, sino que arrojan una larga sombra de nostalgia y pérdida que persiste hasta el momento presente, en el que el narrador está presumiblemente escribiendo el final de la historia:

*Pero no lo hicimos, ni bajo la luz de la luna, ni bajo las fosforescentes linternas de las luciérnagas de tu jardín interior, ni bajo las constelaciones que no podíamos ver, y aún menos descifrar, ni en el oscuro resplandor que suplantaba la verdadera oscuridad de la noche, una oscuridad que ya se nos había robado, tampoco con la silueta de la ciudad que se alzaba en el cielo cuando ésta iba poco a poco decayendo, tampoco bajo el calor del verano mientras la guerra fría bramaba, a pesar de la libertad de la juventud y las licencias del primer amor —por el karma, por la fortuna, ¿qué importa?— no hacíamos de aquello algo maravilloso, y seguíamos sin hacerlo, no lo hicimos, nunca lo hicimos.*

Como en «Mlle. Dias de Corta», la invocación de un oyente parece

absolutamente necesaria para hacer comprender y sentir al lector lo que el escritor está intentado comunicar, aunque el relato de Gallant evita de manera muy característica las alusiones al intelecto que se nos hace difícil explicar qué es ese significado y ese sentimiento. En ambos relatos, la voz narrativa crea una urgencia, un intento desesperado por establecer y mantener el contacto con un ser humano particular. Ello es algo muy diferente a ese impersonal «tú» que constituye una manera mucho más habitual de inventar a un oyente (personificando el espacio vacío en el que la historia se proyecta).

Todo esto podría empezar a darnos una idea de las diferentes opciones disponibles cuando un escritor se decide a escribir una historia desde un determinado punto de vista o cuando la historia, como al parecer suele suceder, escoge por sí misma el punto de vista desde el que reclama ser escrita. Hablar como si hubiera dos principales puntos de vista (primera y tercera persona) es como decir que lo único que necesitamos saber para preparar una deliciosa comida de varios platos y disfrutar de ella es que hay sólo cinco tipos fundamentales de alimentos.

Las narraciones en primera persona son tan variables como el número de personajes que puede albergar este punto de vista (es decir, una variedad sin fin). Y es a través de un hábil despliegue del lenguaje que los escritores pueden no sólo establecer la personalidad de ese narrador en unas pocas frases o párrafos sino, lo que es más importante en el caso de una novela, persuadirnos de que nos apetece estar en compañía de esa persona por varios cientos de páginas.

¿Cómo podríamos resistirnos al brillante, inventivo, teatral, burlón, obsesivo y lunático genio que surge de los siguientes párrafos?

*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 paladar abajo hasta apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo. Li. Ta.*

*Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, cuando estaba derecha, con su metro cuarenta y ocho de estatura, sobre un pie enfundado en un calcetín. Era Lola cuando llevaba puestos los pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos siempre fue Lolita.*

*¿Tuvo Lolita una precursora? Naturalmente que sí. 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? Aquel verano faltaba para que naciera Lolita casi tantos años como los que tenía yo entonces. Pueden confiar en que la prosa de los asesinos sea siempre elegante.*

En medio de todo este frívolo exhibicionismo, Nabokov se las ha arreglado no obstante para darnos alguna información dura. Enseguida sabemos que la relación del narrador con Lolita (cuyo nombre es, muy apropiadamente, la primera palabra de la novela) es de tipo sexual («fuego de mis entrañas»), que ella era poco más que una niña (una colegiala de un metro cuarenta y ocho centímetros), que el narrador es capaz no sólo de citar sino de elaborar juegos sobre la poesía de Edgar Allan Poe («En un principado junto al mar») y, finalmente, que él ha cometido un asesinato.

Ahora, observemos lo diferentes que son las voces de Humbert Humbert y de Philip Carver, el protagonista de tercera edad de la novela de Peter Taylor *Memphis*, un hombre que ha huido de su estricta y opresiva familia en el sur de Estados Unidos para vivir una modesta, raquílica y, finalmente, no menos opresiva vida literaria en Nueva York. Así comienza la novela:

*El noviazgo y las segundas nupcias de un viudo anciano, complicados de por sí, se complican siempre todavía más si el viudo tiene hijos de edad madura, y no digamos si tiene hijas solteras. Este hecho parecía incuestionable, hace cuarenta y tantos años, en una ciudad remansada y rodeada de campos de cultivo como Memphis. Cabe asegurar, por lo menos, que el segundo matrimonio de un viudo era mucho más complicado en Memphis que, supongamos, en Nashville, o en Knoxville, o incluso en Chattanooga. Basta un conocimiento meramente superficial de estas ciudades para comprenderlo así. Sin embargo, uno no acierta a explicarse con igual claridad por qué tales dificultades eran una peculiaridad en Memphis, a no ser porque Memphis, a diferencia de otros lugares de Tennesseejuey siga siendo una ciudad donde la gente vive obsesionada por las propiedades rurales. Aún hoy se da por supuesto que allí sólo cuentan los que poseen tierras. Las tienen en Arkansas, o en el Tennessee occidental, o en el delta del Mississippi. Y suele ocurrir que si las fincas se ven implicadas de uno u otro modo, cualquier problema familiar tienda a hacerse más complejo, menos razonable, más violento.*

Gran parte de lo que necesitamos saber acerca del narrador está sugerido por su empleo compulsivo de palabras como *siempre*, *incuestionable*, *cabe asegurar*. Pero, en este párrafo aislado, afloran incluso aspectos más profundos de su psicología a través de frases como «hijos de edad madura» e «hijas solteras» (el mismo Philip es algo así como un niño anciano y tiene dos hermanas solteronas), así como por la seguridad y la certidumbre con que "cabe asegurar" esa generalización sociológica sobre cómo fueron una vez las cosas en Memphis. Lo

que está a punto de describirse, como apunta el narrador, es algo que le sucedió a todo un grupo de personas en una ciudad concreta. Enseguida comenzamos a intuir lo que subyace a todo esto: la inseguridad, la incertidumbre que hay detrás de esa necesidad de generalizar (y de repetir términos que aludan a la certidumbre). Y nos hacemos eco de ese característico mecanismo social que, por ejemplo cuando estamos a punto de hacer alguna confidencia desagradable o embarazosa, nos puede conducir a sugerir que muchas personas perfectamente respetables han tenido probablemente la misma experiencia. Pero todavía se nos dicen más cosas en esa descripción de Memphis (una ciudad que, como sabremos, la familia de Phillip asocia con la infelicidad) al llamarla «ciudad remansada y rodeada de campos de cultivo», así como por la necesidad de establecer sutiles diferencias entre sus costumbres y las de otras ciudades del estado de Tennessee, por la leve (sólo leve) ironía de la frase sobre que «allí sólo cuentan los que poseen tierras» y por la noción de que la propiedad de la tierra convierte conflictos familiares comunes en conflictos desesperados. En la propia familia de Phillip, la discordia resulta tener menos que ver con la propiedad y los bienes inmuebles que con el resentimiento, la venganza, el poder, la incapacidad de amar y el impulso irrefrenable de controlar y destruir las vidas de los demás.

Sólo en el siguiente párrafo se cambia la voz impersonal (marcada por el pronombre indefinido «uno») por la voz en primera persona («yo»), Y es entonces cuando nos damos cuenta de que esta historia está siendo contada de hecho en primera persona por un narrador que se siente más cómodo usando la voz impersonal (a la cual regresa rápida y sigilosamente) y que, una vez más, siente la necesidad de asegurarnos que la suya no es la única familia que ha experimentado ese rencor educado y doméstico del que pronto tendremos noticia siguiendo la lectura:

*Sea como fuere, en la época de mi adolescencia, cuando hacía poco que me habían llevado de Nashville a Memphis, a mi alrededor se hablaba con frecuencia de este o aquel viudo, ya de edad avanzada, cuyos hijos se habían movilizado para salvarle de un segundo e insensato matrimonio.*

La voz del narrador Phillip Carver difícilmente podría sonar más distinta a la de Isabel Walker, la decidida, inteligente, astuta y, a la vez, ingenua narradora de la novela *Divorcio a la francesa*, de Diane Johnson. De nuevo, la autora necesita sólo un corto espacio de tiempo para fijar el carácter de su protagonista, la cual es capaz de realizar incisivas observaciones sobre cómo las contradicciones entre el metro de París y el aspecto de sus bocas de entrada resumen los rasgos del caprichoso carácter francés, así como sobre la «química ligeramente tóxica» de los

estadounidenses en el extranjero. La narradora, como sabremos poco después, es una licenciada en cinematografía, muy dada a pensar en sentido metafórico y a mirar las escenas de la vida como si estuviera viendo una película. Ella es sensible a los estereotipos y consciente de las diferencias culturales. El ingenio y la viveza de estas percepciones nos atrae hacia la novela y nos hace sentir cómodos, anticipando el placer de ser guiados por París por esta encantadora antigua estudiante de cine:

*Supongo que como estudié cinematografía pienso mi historia como una especie de película. En una película esta parte aparecería en los créditos, iniciándose con una toma de apertura desde un ángulo elevado, quizá la torre Eiffel, ofreciendo una panorámica de escenas nimias de la ciudad, allá abajo, como si contemplásemos la vida desde el extremo equivocado de un telescopio. De más cerca, el lugar se identifica gracias a los habituales clichés franceses: gentes con largas barras de pan, ancianos con boina, mujeres con caniche, autobuses, puestos de flores, esas bocas de metro art-nouveau que parecen atraernos a un averno de vicio y arte pero que, de hecho, llevan a un eficiente sistema de transporte, una contradicción quizá muy reveladora de la idiosincrasia francesa.*

*Luego, en una serie de tomas cercanas advertimos que algunas de las personas que vemos no son francesas, que en medio de todo ese bullicio galo hay muchos estadounidenses. Lejos de su tierra natal, su esencia cambia muy ligeramente, como si absorbieran las nuevas fragancias, del mismo modo que fuera de su país la química ligeramente tóxica de mis compatriotas corroe, sólo un poco, el nuevo lugar en que se encuentran.*

Tanto Phillip Carver como Isabel Walker parecen estar no ya a un siglo, sino a años luz de distancia del Huckleberry Finn de Mark Twain, otro tipo de narrador en primera persona. Al igual que Flannery O'Connor, Twain transmite las inflexiones del habla local apartándose sólo una pocas veces del inglés estándar, introduciendo unas variantes regionales que nos hacen admirar la inspirada manera en que Huck colorea y personaliza el lenguaje («tristemente regular y decente») en lugar de hacernos sentir que es un personaje ignorante o de habla torpe. Mientras tanto, Twain se las arregla para impregnar cada frase con el carácter de Huck, con su independencia y su amor por la libertad, con el deleite que halla en la contradicción de que la respetabilidad constituya un requisito para ser aceptado como miembro en una banda de pillos, con su simpatía por los demás («La viuda ... me llamó un puñado de nombres, pero sin mala intención») y su sentido del humor, manifestado aquí en la extensa metáfora que hace que finja confundir la bendición de la mesa

con unas supuestas quejas de la viuda acerca de la comida:

*La viuda Douglas me tomó como si fuera hijo suyo y aseguró que me civilizaría. Pero era muy desagradable vivir siempre en su casa, considerando lo tristemente regular y decente que era la viuda en todos los aspectos; por eso, cuando no pude más, me marché. Me metí otra vez dentro de mis andrajos y usé de nuevo la pipa de caña; así me encontraba libre y satisfecho. Pero Tom Sawyer me acosó y me advirtió que estaba organizando una banda de ladrones y que si quería formar parte de ella tenía que volver con la viuda y ser una persona respetable. Así que regresé.*

*La viuda lloró al verme y me dijo que yo era una pobre oveja descarriada, y me llamó un puñado de nombres, pero sin mala intención. Me dio otra vez los trajes nuevos y ya no pude hacer nada más que sudar y sudar, hasta sentirme empapado y tieso. Entonces volvieron las antiguas cosas. La viuda tocaba una campana llamando a la cena y había que ir a cenar. Cuando uno llegaba a la mesa, no podía ponerse a comer enseguida, sino que había que esperar a que la viuda hubiera acabado de refunfuñar sus quejas sobre la comida, aunque no tuviéramos nada que ver con ellas. Todo se nos servía cocido en su propia cacerola. En el barril de las sobras es diferente: las cosas se mezclan y los jugos van de un manjar a otro, y entonces saben mejor.*

Por supuesto, difícilmente podría sorprendernos que en una narración en primera persona, o incluso en un texto escrito en una intimista tercera persona (la cual, a menudo, es una voz en primera persona disfrazada de tercera persona, una voz tan cercana a la conciencia del narrador como si se usara la forma «yo», y no tan cercana a la omnisciencia), el tono de la narración refleje necesariamente la personalidad del narrador. Sin embargo, es menos habitual reconocer lo frecuentemente que un narrador omnisciente o cuasidivino puede estar también investido de una personalidad muy particular o incluso caprichosa, a la manera en que Dios cambia (por ejemplo, del Viejo al Nuevo Testamento) dependiendo de sus fieles. *Omnisciente* significa simplemente «que lo sabe todo», pero ello no implica que ese «ojo que todo lo ve» sea obligatoriamente imparcial y objetivo, libre de prejuicios y opiniones (que, una vez más, se transmiten a través de la elección de las palabras, los ritmos, la extensión de las frases, la dicción y demás) acerca de cualquier cosa que ese ojo esté observando.

El relato «A Cautionary Tale», de Deborah Eisenberg, se abre con una escena en la que un personaje (Patty) está despidiéndose de otro (Stuart). En una frase

hilarantemente larga, compleja, clara y sabia, el narrador (que no sólo no es Patty, sino que es alguien que sabe bastantes más cosas que Patty, incluyendo algunas que ella está apenas empezando a vislumbrar) nos revela sus maduros y, como tales, aleccionadores puntos de vista sobre la amistad. Al mismo tiempo se nos revelan muchas cosas sobre las circunstancias de los personajes (Stuart se está mudando del apartamento que ha compartido con Patty), sobre sus diferentes caracteres (véase la gran cantidad de información que encierra ese «rabiosamente patético»), sobre la relación de amistad que une a Stuart y Patty y sobre la analítica inteligencia y la compleja sensibilidad moral de cada uno:

*«Déjalo, Stuart», dijo Patty mientras Stuart se debatía con las maletas, que eran demasiado pesadas para él, pensó ella. (Casi todo era demasiado pesado para Stuart.) «Déjalas, y ya está. Además —dijo Patty—, ¿adónde vas a ir? No tienes ningún sitio a donde ir». Stuart la cogió de la mano y la sostuvo un momento sobre sus propios ojos cerrados, y a pesar de las muchas ocasiones en que ella había querido que se fuera, las diversas ocasiones en que ella había intentado que se fuera, y a pesar de que él estaba en su momento más rabiosamente patético, por una vez, ella no pudo pensar en nada, nada en absoluto que él pudiera estar tramando llevarla a hacer o dejar de hacer por vergüenza, y entonces se le ocurrió que quizá esta vez él se iba a marchar de verdad, que simplemente estaba diciéndole adiós. Desde el principio, Patty no había sido consciente de que el tiempo une tanto como el amor y de que cuanto más tiempo pasas con alguien mayores son las posibilidades de encontrarte con alguna clase de cosa estable que te hace manejarte con eso que la gente llama informalmente «amistad», como si eso fuera el final del asunto, cuando la verdad es que incluso si «tu amigo» hace algo que te molesta o si tú y tu amigo decidís que os odiáis, o si «tu amigo» se muda de casa y ambos perdéis las direcciones, aun así sigues teniendo una amistad, y aunque eso puede cambiar las formas, o puede parecer diferente según el cristal con que se mire, o convertirse en algo embarazoso, o en un pesar, o en un disgusto, la amistad simplemente no puede dejar de haber existido, no importa lo lejos en el tiempo que hunda sus raíces, así que intentar repudiarla o destruirla no sólo constituye una traición de la amistad sino que, en un sentido práctico, tales esfuerzos están condenados a ser infructuosos, causando daños en los seres humanos involucrados antes que en esa jungla pegajosa (la amistad) en la que esos mismo humanos se han atrapado a sí mismos, así que si en adelante alguna vez vas a querer no haber tenido una amistad concreta, o si vas a querer no haber tenido esa particular amistad que tú y la otra persona podríais entablar con*

*cualquier otro, entonces para nada te hagas amigo de esa persona, no le hables, no vayas a ningún sitio que frecuente esa persona, porque tan pronto como empieces a ver alguna cosa desde el punto de vista de esa persona (lo cual inevitablemente será tan pronto como estés al lado de ella) un suelo común se deslizará de seguro bajo tus pies.*

En la novela *Dos damas muy serias*, de Jane Bowles, también nos encontramos con otra voz en tercera persona estilizada y única (una voz que sugiere el vocabulario y la cadencia de un muchacho de elevada educación, ligeramente chiflado y algo neurótico). Aquí, esta voz está describiendo el comportamiento de los niños, pero su tono no se alterará demasiado cuando la novela avance para describir las trémulas incursiones en la vida adulta que intentan hacer Christina y sus amigos. Nótese cómo la voz va girando atrás y adelante entre una dicción de alto nivel (véase ese «generalmente de naturaleza religiosa») y un registro más plano e infantil (ese muy en «Un día muy soleado»); es también como si el narrador no hubiese aprendido todavía lo que se supone que diría y no diría un narrador adulto (y mucho menos uno omnisciente), algo que se evidencia, por ejemplo, en la referencia a la gordura de las piernas de la pequeña Christina:

*(Christina). Dada su tendencia a sumirse en innumerables batallas mentales —generalmente de naturaleza religiosa— prefería estar acompañada y organizar juegos. Tales juegos, como norma, eran muy morales, y a menudo guardaban relación con Dios. Pero a nadie le divertían, y se veía obligada a pasar sola la mayor parte del día... Un día muy soleado, después del almuerzo, Sophie tuvo que meterse en casa para su lección de piano y, mientras Mary se quedó sentada en el césped, Christina ... Se quitó los zapatos y los calcetines y se quedó en una corta combinación blanca. No resultaba un espectáculo agradable, porque Christina era por aquel entonces muy gruesa y de piernas bastante rollizas.*

*—No apartes tus ojos de mí —exigió—. Voy a ejecutar una danza de adoración al sol. Luego te mostraré cómo preferiría tener a Dios sin sol, que al sol sin Dios. ¿Me has comprendido?*

*—Sí —contestó Mary—. ¿Vas a hacerlo ahora?*

*—Sí. Voy a hacerlo ahora y aquí.*

*Se puso a bailar bruscamente. Era una danza torpe y todos sus gestos eran indecisos. Cuando Sophie salió de la casa, Christina corría hacia delante y hacia atrás, con las manos juntas en actitud de plegaría.*

Si se las observa detenidamente, incluso las magistrales voces en tercera persona de las grandes novelas de los siglos xviii y xix no resultan tan imparciales como podríamos recordarlas. El famoso inicio de *Anna Karenina* («Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas, lo son cada una a su manera»), no está expresando un hecho científico, sino más bien una opinión. La voz omnisciente en Dickens suena siempre mucho más como la voz del propio Dickens que como la voz de Dios, como se puede ver en la frase inicial de la novela *Dombey e hijo*:

*Próximo a las cortinas del lecho, en uno de los rincones más oscuros de la alcoba, se hallaba Dombey sentado en un sillón, y su hijo, cuidadosamente arropado, en una canastilla colocada sobre un canapé que había sido puesto ante el hogar encendido, como si la constitución del niño fuese análoga a la de un pastel y fuera necesario que se tostara mientras estuviese tierno.*

Espero haber conseguido mostrar cuánto espacio hay, cuántas variaciones existen y cuántas posibilidades podemos considerar a la hora de elegir la manera de narrar nuestros relatos y novelas. Decidir la identidad y la personalidad del narrador es un paso importante. Pero sólo un paso. Lo que importa en realidad es lo que sucede después: el lenguaje que usará el escritor para interesarnos y meternos en la visión y la versión de esos acontecimientos que conocemos como ficción.

## 6 El personaje

Me di cuenta de que, de alguna manera, hice una apuesta cuando, a finales de los años ochenta, propuse a mi clase de la Universidad de Utah la lectura de la novela corta *La marquesa de O...*, de Heinrich von Kleist. Ninguno de mis alumnos era especialista en literatura. La mayoría eran mormones. Sólo unos pocos habían salido de Utah alguna vez en su vida, y ninguno de ellos había oído hablar antes de Heinrich von Kleist.

Si lo hubieran conocido en persona, Kleist les habría dado un susto de muerte. Ellos eran unos inteligentes, aseados y optimistas chicos estadounidenses, y Kleist fue un atormentado alemán hipocondríaco que, cuando no estaba escribiendo obras geniales, se pasaba el tiempo coqueteando con el suicidio y añorando lo que él llamó un «abismo lo bastante profundo como para lanzarse a él». Finalmente, Heinrich conoció a una mujer, enferma terminal, a quien reconoció como su alma gemela. Su entusiasta conexión se forjó sobre un sueño compartido, el del doble suicidio, que finalmente cometieron en 1811, en Berlín, a la orilla del lago Wannsee. Un día, alegre y casi extáticamente, Kleist y Henriette Vogel cogieron su aparentemente inofensiva cestita de *picnic* y se marcharon a orillas del lago, desde donde se escucharon después dos disparos. Este suicidio es uno de los más inolvidables episodios de todas las biografías de literatos. Kleist tenía treinta y cinco años.

A pesar de la triste historia de este escritor, pensé que a mis alumnos podría gustarles su novela, que no es muy larga y tiene una arrebatadora y sinuosa trama que atrapa enseguida, ya desde su famosa primera frase (una frase que puede resultar incluso más deslumbradora que la que abre su relato «El terremoto de Chile», ya citado en un capítulo anterior):

*En M..., una de las ciudades más importantes de la Italia superior, la Marquesa de O..., una dama de intachable fama y madre de vanos niños distinguidos y bien educados, hizo saber por medio de los periódicos: que, sin conocer en qué circunstancias, hallábase embarazada y rogaba al padre del niño que iba a dar a luz que se diese a conocer, pues estaba decidida, por motivos familiares, a casarse con él.*

Esta sencilla oración contiene más trama y más narración en estado puro que muchas novelas completas. Cada palabra es necesaria para fijar el escenario de la historia y la curiosa situación de su protagonista. La ciudad y el nombre de la heroína se reducen a meras iniciales, como ocurriría con un escritor respetuoso que

estuviera intentando ocultar educadamente la identidad y la residencia de una persona real. Este hábil truco es el primero de los muchos que serán luego empleados para hacer que lo increíble parezca verosímil. Y es que, con ello se nos está animando a pensar que, si esas increíbles premisas *no fueran* verdad, ¿por qué se iba a meter un escritor en tales estrecheces con la sola intención de proteger la privacidad de una persona que se ha visto envuelta en una situación embarazosa tal? Desde luego, eso es algo que uno no se molestaría necesariamente en hacer por un personaje tan sólo inventado.

Está a punto de sernos revelado cuál es el desafortunado suceso; de hecho, dentro de la misma frase. Pero, antes, se nos dicen bastantes cosas sobre la Marquesa (que tiene una impecable reputación y ya es madre) para disipar cualesquiera dudas que en otro caso podríamos albergar al leer lo que viene después: a saber, que ella está embarazada y no tiene ni idea de cómo puede haber sucedido tal cosa. Lo intachable de su reputación y el hecho de que esté ya familiarizada con los hechos de la concepción y el nacimiento significan que ni es tan inocente ni tan culpable como para que dudemos automáticamente de la extraordinaria petición que está haciendo.

Tras los dos puntos, encontramos la petición misma en una forma que se supone resume y evoca el estilo periodístico de la noticia que ella ha publicado en el periódico. Se nos hace saber que la Marquesa «hallábase embarazada» sin tener apenas conocimiento sobre cómo ello pudo haber sucedido, de modo que, en toda su inocencia, está solicitando al padre de su hijo no sólo que se dé a conocer sino que se presente; se nos dice también que no busca simplemente casarse con él, sino que su intención procede de la consideración por su familia. Esta frase sugiere ya los temas que darán forma a la narración (familia, decoro, los lazos del afecto cotidiano) mientras que vamos avanzando hacia la solución del misterio que plantea esa primera frase, y sugiere también las consecuencias para cada uno de los personajes implicados cuando al final el misterio sea resuelto.

Si esto no supone ya suficiente contenido para una sola frase, están además los ecos religiosos y bíblicos que, a lo largo de la novela, traerán resonancias del más famoso caso de una mujer embarazada de un modo que, al menos al principio, resulta incomprensible para ella y para la gente de su entorno (obviamente, la Virgen María). Finalmente, la frase prefigura también las repentinas peripecias que se producirán a lo largo de la historia a medida que nuevos y sorprendentes sucesos y revelaciones afecten tanto a las pasiones, las esperanzas y los miedos de los personajes como al equilibrio de poder entre ellos y a las complejas fidelidades que los unen y los separan.

Hacia el final de las tres primeras páginas, la acción ha retrocedido en el tiempo para describir un reciente asedio, una batalla, el incendio del castillo de la Marquesa, fuego de artillería, llamas desbocadas y tumultos por doquier. La

Marquesa está a punto de ser forzada por una cuadrilla de indeseables soldados, pero es salvada en el último minuto por un tal conde F..., un gallardo oficial ruso. La Marquesa se desmaya y su héroe vuelve a la batalla, en la que es herido de muerte. De hecho, como sabrá después la Marquesa, el oficial habría muerto antes de que ella tuviera ninguna posibilidad de darle las gracias.

A continuación sigue una serie de lances y peripecias que invierten constantemente cada una de nuestras presunciones y expectativas.. La casta Marquesa resulta estar embarazada, el fallecido conde F... resulta estar vivo, un caballero de brillante armadura resulta ser un violador, un ángel resulta ser un demonio que tiene que demostrar que es otra vez un ángel. El suelo sobre el que estamos se mueve bajo nuestros pies, alterando nuestra manera de percibir quiénes son en realidad los personajes, qué es lo que ocurre, qué ocurrirá y qué *deseamos* que ocurra. Y puede que hallemos que nuestros sólidos y consabidos esquemas morales han sido aparentemente sacudidos y debilitados, porque, al final de la novela corta, el lector que siempre haya permanecido fiel a su creencia de que la violación es un crimen se sorprenderá a sí mismo preguntándose por qué la Marquesa es tan reacia a aceptar casarse con un hombre que resulta que la fecundó mientras ella estaba inconsciente y su castillo estaba siendo saqueado e incendiado.

Aunque no fuera más que por ese aire de drama de capa y espada, esta historia tenía más oportunidades de captar la atención de mis alumnos de Utah que, por decir algo, el *Ulises* de Joyce o *Ser norteamericanos* de Gertrude Stein. Pero, por otro lado, yo sabía que ellos raramente leían algo escrito hacía tantos años (la novela corta de Kleist fue escrita hacia 1806) o con una trama tan movida que te obligaba a leer detenidamente cada palabra para poder seguir la pista de lo que pasa.

Otro problema para mis alumnos era que la traducción de Martin Greenberg había conservado las enrevesadas frases del alemán de Kleist, un estilo que incluso Thomas Mann llamó:

*duro como el acero aunque impetuoso, totalmente natural aunque retorcido, tortuoso, sobrecargado de sustancia; un estilo lleno de involuciones, periódico y complejo, recurrente en construcciones como «de tal manera... que», que contribuyen a una sintaxis atentamente razonada y a la vez de una intensidad que deja sin respiro. Kleist consigue desarrollar un discurso indirecto a lo largo de veinte líneas sin recurrir a un solo punto: en ese discurso encontramos no menos de trece proposiciones subordinadas introducidas por «que» y, finalmente, un «en resumen, de tal manera que...» (el cual, de todos modos, no consigue detener la frase en seco, sino que, en vez de eso, ¡genera todavía otra proposición con «que»!).*

A pesar de mi inquietud por la reacción de mis alumnos, les mandé esa lectura, lo cual, lo admito, era también en parte el resultado de un impulso malicioso. Es posible leer *La marquesa de O...* como si fuera una astuta comedia sobre el sexo, la religión, la familia, el misterio de la Inmaculada Concepción, la guerra y la paz, el bien y el mal, los ángeles y los demonios (y caigo en la cuenta de que estos son temas los que mis alumnos creían tan convencidos que quizá no cogieron la broma).

Por último, para complicar aún más las cosas, hacia el final de la novela hay una escena en la que la Marquesa y su padre protagonizan una apasionada reconciliación tras varias y dramáticas peleas familiares. Sentada en su regazo, la Marquesa abraza y besa a su padre, que está rebosante de alegría, mientras su madre escucha a escondidas detrás de una puerta. Aun admitiendo que las formas y las costumbres eran diferentes en siglos pasados, la poderosa insinuación del incesto en esta escena es enormemente turbadora. Al mismo tiempo, se percibe que el autor desafía al lector a que piense en estos términos, medio persuadiéndolo de que, como parece pensar la madre de la Marquesa, no hay nada incorrecto en lo que parece que están haciendo la heroína y su entusiasmado padre. De modo que nuestra inquietud podría ser sólo el producto de nuestra calenturienta imaginación.

En última instancia, Kleist hace que uno no se pare en eso (de hecho hace que no nos paremos en absoluto), como tampoco en nuestros mejores juicios sobre la moralidad del conde F... Como cualquier gran comedia, esta novela despierta nuestros más primordiales anhelos de alcanzar la restauración del orden y el establecimiento de la armonía. Si se lee la conclusión de la historia, cuando todo queda resuelto y explicado de la manera más ingeniosa y satisfactoria imaginable, nuestra cautela hacia lo que estamos leyendo se esfuma (más o menos) y sentimos esa pequeña explosión de felicidad que se siente al final de una comedia de Shakespeare, de una ópera de Mozart o de una de esas locas películas de los años cuarenta en que una pareja enzarzada en una eterna disputa baja las defensas y admite que se han enamorado.

Aquella propuesta, yo era consciente, podía haber ido en cualquier dirección. Podía haber sido un gran éxito o un enorme desastre.

Cuando llegué aquella mañana en que teníamos previsto un debate sobre la novela, los alumnos estaban ya en sus asientos. Mientras me quitaba la chaqueta, intentando ser lo más discreta posible para poder tantear el ambiente, escuché cómo estaban conversando sobre *La marquesa de O...*

Era como si la conocieran, como si la familia de la Marquesa viviera en la puerta contigua y ellos estuvieran sorprendidos o conmocionados tras oír que sus vecinos se habían comportado de semejante manera. Se preguntaban unos a otros qué opinaban de los actos de la Marquesa en determinado punto de la trama, precisamente en esas coyunturas en las que cualquier otra persona podría haber

actuado de manera diferente. Discutían sobre la reacción de los padres de la Marquesa. Y sobre esa extraña escena con su padre (¿de qué iba eso?). Comparaban lo que cada uno había esperado que sucediera y lo pronto que se habían figurado lo que *había* ocurrido y lo que *iba* a ocurrir. Debatían si la Marquesa estaba acertada al poner al conde F... en tan difícil tesitura y si hubiera debido perdonarlo, incluso después de haber tenido un hijo suyo fecundado sin estar ella consciente.

Hasta entonces, estos alumnos no habían sido un grupo especialmente participativo. Normalmente, antes de las clases, estaban callados y sólo se oía a algunos charlar en voz baja con sus amigos. Sin embargo, ese día todos tenían algo de lo que hablar: la vida y los amores de la marquesa de O...

Aquella mañana de invierno, con las montañas de Utah cubiertas de nieve y alzándose al otro lado de las ventanas, mis alumnos participaron en lo que se me antojó un triunfante experimento sobre cómo la lectura puede unir a las personas. Casi doscientos años después de que Heinrich von Kleist y Henriette Vogel salieran brincando para su último *picnic* y se oyeran dos disparos desde la orilla del Wannsee, veinte muchachos de Utah habían penetrado en otro mundo y habían conocido a la familia que Heinrich von Kleist trajo a la vida con las palabras.

Entre los rasgos originales que caracterizan la creación de personajes en Kleist se encuentra la absoluta ausencia de descripciones físicas. No ofrece ninguna información, ni un simple detalle, sobre la apariencia de la Marquesa. Nunca nos dice cómo era cierta habitación o cómo se supone que era la última moda o lo que la gente estaba comiendo y bebiendo. Suponemos que la Marquesa es una mujer hermosa, quizá porque su sola presencia ejerce sobre el oficial ruso un efecto tan inmediato y violento que éste pierde el control y pasa de ser un ángel a ser un demonio. Pero sólo podemos hacer conjeturas sobre eso.

Kleist nos dice qué clase de personas son sus personajes (con frecuencia impetuosos, obstinados, demasiado emocionales, pero esencialmente de buen corazón) y luego los suelta por la narración a la velocidad de los muñecos de cuerda. Kleist no tiene tiempo para los motivos, ni tampoco ellos lo tienen mientras luchan, al igual que el lector, por no perder el paso cuando las sorpresas se suceden sin cesar.

Desde la primera frase, y a menos que estemos dispuestos a creer que se ha producido otra Inmaculada Concepción en una pequeña ciudad del norte de Italia llamada M..., sabemos que esta novela tratará, al menos en parte, sobre el sexo. Sin embargo, se nos dice constantemente que la historia trata de la virtud y la probidad, lo cual de hecho también es cierto. Del lenguaje utilizado en el inicio de la novela se puede desprender la idea de que la belleza moral es la única clase de belleza que cuenta. Se nos indica que en lo que hemos de fijarnos y lo que hemos de admirar no es el aspecto de estos personajes, sino más bien la decencia y la buena fe con la que todos ellos intentan actuar y, de hecho, actúan (con algunas dramáticas

excepciones).

Las primeras páginas lanzan una andanada de adjetivos que connotan ideas de pureza y nobleza: «una dama de intachable fama», «madre de varios niños distinguidos». Hay una referencia a la valentía que supone que la Marquesa ponga un anuncio en el periódico, ya que es probable que eso la convierta en el hazme-reír de la ciudad, y también se destaca que haya sido «devota en cuerpo y alma» de su marido, que murió tres años antes durante un viaje de negocios a París.

Se nos hace saber que la Marquesa ha pasado su viudedad «en gran retraimiento, ocupada con las lecturas, el arte, la educación de sus hijos y el cuidado de sus padres, hasta que la guerra de... estalló y las tropas de ocupación, incluso los rusos, se apoderaron de la comarca». (A la manera característica de Kleist, no nos da más respiro que esa coma que separa la tranquila existencia de la Marquesa del estallido de la guerra.) A ello le sigue un extenso párrafo a base de frases complejas, enérgicas y cargadas de acción que describen el asedio del castillo, el intento de agresión sexual y el rescate de la Marquesa. En medio de todo esto hay una frase corta que cobrará creciente importancia conforme la historia avance. Ciertamente, es una frase esencial para que comprendamos la conclusión de la novela y, de nuevo, demuestra lo atentamente que debemos leer a Kleist si no queremos perdernos nada.

Esa frase, que crea una especie de silencio, un momento de estancamiento en medio de la atroz batalla, se refiere a la reacción de la Marquesa ante su salvador, el conde F... : «A la Marquesa le pareció un ángel bajado del cielo». La acción repunta al instante:

*A uno de los bestiales asesinos que ceñía todavía el esbelto cuerpo de la Marquesa, le golpeó el rostro con la empuñadura de su daga, de modo que se tambaleó con la boca ensangrentada, y después, con gran cortesía, dirigiéndose a ella en francés ofreció el brazo a la dama, y aunque permanecía sin habla impresionada por los sucesos, la condujo hacia el ala del palacio en la que no habían hecho presa las llamas. Al llegar allí, la dama se desplomó sin sentido. Allí, como luego hiciesen su aparición las aterrorizadas doncellas, tomó las disposiciones necesarias para que llamasen a un médico; les aseguró, mientras se ponía el sombrero, que pronto recobraría el sentido, y volvió a dirigirse a la lucha.*

Mientras presenciamos esta dramática escena se nos están ofreciendo también los rasgos del personaje del Conde: por un lado, impulsivo y violento; por otro, aguerrido y honorable. Y luego se demostrará que nuestras sólidas primeras impresiones sobre él han infravalorado los extremos a los que esa naturaleza dual

puede conducirlo.

El padre de la Marquesa ruega al Conde que se quede para que la familia pueda mostrarle su agradecimiento, pero él parte y luego llegan noticias de su muerte por disparos en el campo de batalla. Entonces, la familia, anonadada, escucha que sus últimas palabras fueron, «Julieta, esta bala te venga!».

En medio de sus propios remordimientos por no haberle agradecido debidamente al Conde el que la haya salvado, la Marquesa se compadece de esa infortunada mujer, que tiene el mismo nombre que ella misma, y en quien el Conde pensó en su hora final. La Marquesa intentará incluso averiguar dónde está esa dama a fin de ponerse en contacto con ella y darle las trágicas noticias. En el caso de que Kleist esté contribuyendo a establecer la inocencia de la Marquesa, estaríamos ante una nueva evidencia de que ella es confiada, ingenua y completamente inconsciente de cualquier conexión entre el Conde y el embarazo del que hemos oído hablar ya en la primera frase de la novela. Ella no sospecha que esa otra Julieta, el objeto del último lamento del Conde, es en realidad ella misma. Tampoco puede imaginar ninguna razón por la que ella pudiera haber inspirado semejante pasión.

Mientras tanto, los lectores atentos percibirán que ésta es la primera vez que se nos dice el nombre propio de la Marquesa (de hecho, el único nombre propio que aparece en toda la novela). En contraste, por ejemplo, el hermano de la Marquesa no es aludido sino como el director forestal de G...

Ciertamente, si no a la Marquesa, a nosotros sí nos parece un poco raro que las últimas palabras del Conde se puedan referir a otra mujer del mismo nombre que aquella a la que acaba de rescatar y que ha sido la causa de que se mostrara tan impetuoso. E incluso en el caso remoto de que se *estuviera* refiriendo a otra mujer, ¿qué quiere decir con eso de que el disparo que lo ha matado vengará a esa *otra* Julietta? Por no hablar del hecho de que, para él, llamar a la Marquesa (o a cualquier mujer) por su nombre propio supone una conexión más íntima que aquella otra (fuera cual fuese) que aparentemente se produjo cuando la salvó de aquellos salvajes soldados. Así que *debe* tratarse de otra Julieta. Pero todavía hay algo más: sabemos que la Marquesa ha quedado misteriosamente embarazada, aunque, en este pasaje retrospectivo, ella todavía tiene que descubrirlo. Al igual que la Marquesa y su familia, en esta novela, los lectores somos siempre desafiados a que sopesemos las pruebas y consideremos qué es probable y qué es imposible.

Llegados aquí, podríamos encontrarnos releando las páginas precedentes de la novela para ver qué ocurrió realmente entre Julieta y el Conde F..., quien, por ahora, se nos aparece como el principal, y de hecho el único, sospechoso del extraño embarazo de la Marquesa. Nos damos cuenta de que todo debe remontarse a aquel momento durante la batalla, justo después de que el Conde salve a la Marquesa. De modo que echémosle una nueva ojeada:

*ofreció el brazo a la dama, y aunque permanecía sin habla impresionada por los sucesos, la condujo hacia el ala del palacio en la que no habían hecho presa las llamas. Al llegar allí, la dama se desplomó sin sentido. Allí, como luego hiciesen su aparición las aterrorizadas doncellas, tomó las disposiciones necesarias para que llamasen a un médico; les aseguró, mientras se ponía el sombrero, que pronto recobraría el sentido, y volvió a dirigirse a la lucha.*

Nunca un escritor nos ha dicho tanto y tan poco con una frase: la proposición temporal «Al llegar allí». Si Kleist fuera lo que hoy podríamos llamar un escritor de recursos cinematográficos, esto sería uno de los más imperiosos fundidos en negro de la historia literaria. En cualquier caso, la Marquesa pronto se ve distraída de sus problemas pasados cuando comienza a sentirse indispuesta. Sus síntomas y sensaciones le recuerdan lo que sintió antes del nacimiento de su segundo hijo. De aquí en adelante, su reacción ante la laguna existente entre lo que sospecha y lo que sabe es tratada con tanta delicadeza y encanto por Kleist que los lectores, de no habernos convencido ya con el enfático y repetido testimonio sobre su carácter y su virtud, nos sentimos arrastrados no sólo a simpatizar con ella, sino a esperar que nosotros reaccionáramos tan sólo la mitad de bien en una situación similar. Al verse obligada a lidiar con sus propias y crecientes certidumbres e incertidumbres, la Marquesa llega a sentirse desconcertada por las voces expertas y escépticas del doctor y de la comadrona, que son requeridos para diagnosticar su problema y corroborar sus sospechas. Si alguna duda, grande o pequeña, tuviéramos al respecto, estos personajes menores vienen a funcionar como nuestros dobles, expresando las sensatas reservas que cualquier persona razonable podría tener respecto a una madre de dos hijos que no sabe cómo se ha quedado embarazada.

Pero, ya el Conde ha comenzado a inmiscuirse arriba y abajo en la familia, a declarar su inquebrantable amor y a requerir a la Marquesa que se case con él. Al mismo tiempo, incluso sin la colaboración del Conde, el ambiente en la casa familiar se va haciendo cada vez más volátil...

A estas alturas ya he revelado demasiado de la trama, pero lo que estoy intentando demostrar es que Kleist nos dice sólo cuanto necesitamos saber sobre sus personajes y luego los libera en una narración que no para de tejerse hasta la última frase, que es casi tan compleja como la primera y que de hecho remite a ella. La conclusión nos proyecta en el futuro. La Marquesa y el Conde están felizmente casados, y ya llevan así algún tiempo:

*Una fila completa de rusos les siguió, y cuando el Conde, en una hora feliz, preguntase a su esposa por qué ella aquel día había huido de él como el demonio, ella le contestó, echándole los brazos al cuello que no le habría visto como el demonio si antes, al verle por primera vez, no se le hubiera aparecido como un ángel.*

Más allá de lo que creamos saber sobre la mejor manera de crear un personaje, la literatura nos demuestra que se trata de algo distinto en cada escritor y, algunas veces, también en cada libro.

Resulta que incluso los más aparentemente dispares escritores comparten ciertas destrezas comunes: por ejemplo, la habilidad para crear un personaje menor con tan sólo algunas rápidas pinceladas.

Así, en *Sentido y sensibilidad*, Jane Austen despacha rápidamente y casi sin miramientos al señor John Dashwood y a la señora Dashwood, el hermanastro y la cuñada que tan poco caritativamente tratan a las hermanastras de aquél después de que él herede todo el dinero de la familia:

*El joven caballero no tenía mal corazón, a menos que se considere por tal cierta frialdad y cierto egoísmo; por lo general se le respetaba en todas partes por cuanto procedía con tino y cautela en sus quehaceres ordinarios. Si hubiese tomado en matrimonio a una mujer más complaciente habría sido aún más querido de lo que en realidad era —y él mismo más complaciente, porque se casó muy joven y enamorado en extremo—. La señora Dashwood no era más que una grotesca caricatura de él mismo, de más estrecha mentalidad y mayor egoísmo.*

Una de las cosas que resultan tan deliciosas en este párrafo es que el narrador parece estar haciendo tal esfuerzo por ser imparcial y por presentar un equilibrado punto de vista de los Dashwood que comienza por negar que el señor Dashwood tenga «mal corazón», sino tan sólo «cierta frialdad y cierto egoísmo» (adjetivos mucho más mordaces que la expresión «mal corazón»). Pensemos en lo diferente que resultaría este fragmento si Austen hubiera escrito, con más franqueza pero menos elegancia, que John Dashwood era «un caballero egoísta y sin corazón». Y además lo más estimable que tiene el señor Dashwood es el tino y la cautela (como algo opuesto, digamos, a la generosidad o la amplitud de espíritu) con el que cumple con sus obligaciones ordinarias.

De nuevo, tras esta aparente equidad, el narrador explica que el señor Dashwood podría haber sido más complaciente «si hubiese tomado en matrimonio

a una mujer más complaciente». Y, en el mismo momento en que nos distraemos considerando la validez de la observación sobre lo fácilmente que los defectos de uno de los cónyuges pueden contagiarse al otro (particularmente si se casaron siendo jóvenes y estando enamorados) y cómo puede ocurrir a veces que uno de los cónyuges llegue a parecer una caricatura del otro, Austen apunta a su presa y remata con acierto a la manipuladora señora Dashwood. Ha desaparecido toda pretensión de imparcialidad: la señora Dashwood es, simplemente, de *más* estrecha mentalidad y *más* egoísta.

Esta precisa afirmación es casi inmediatamente corroborada por los pensamientos y las acciones de los personajes. En el párrafo siguiente, encontramos al señor Dashwood manifestando ese mínimo tino y cautela por el que es tan respetado, lo cual, en este caso, supone no desahuciar a su propia madrastra y hermanastras para obligarlas a vivir en la calle.

*Tras ofrecer a su padre aquella promesa, caviló que la forma de acrecer los bienes de sus hermanastras podría consistir en entregarles a cada una mil libras más. Le pareció entonces que era un sacrificio proporcionado a sus medios. La perspectiva de una renta de cuatro mil libras al año como adición a la suya actual, más el resto de los bienes de su madre, fueron datos que le volvieron generoso. «Sí, les daré tres mil libras. Será un acto liberal y caballeroso. Es bastante para que puedan vivir con desahogo.» ¡Tres mil libras! En realidad podía economizar esa suma con poco esfuerzo. Pensó en aquello a todas horas durante varios días, y no halló motivo para arrepentirse.*

En Kleist, como hemos visto, los personajes tienden a ser definidos por sus actos. Pero Austen es más proclive a crear sus hombres y mujeres diciéndonos lo que *piensan*, lo que han hecho y lo que planean hacer. Lo que más importa es cómo el señor Dashwood considera sus propia buenas acciones. En esa frase maravillosa y mordaz en la que todo pivota alrededor de la palabra *entonces* («Le pareció entonces que era un sacrificio proporcionado a sus medios»), Austen insinúa cuánto durará su generosidad, cuánto tiempo continuará elevándose por encima de su propio carácter. El señor John Dashwood está encantado con su muestra de caridad, la cual, y esto debe remarcarse, no es de hecho magnanimidad sino imparcialidad. El personaje medita sobre su benevolencia con un amor propio y una autocomplacencia tales, con una conciencia tan perspicaz sobre lo que le parecerán sus actos a los demás, con unos remordimientos y unas obsesiones tan inconfesados, que podemos fácilmente imaginar cuán firmemente resistirá su resolución a la sugerencia de su esposa según la cual su decisión podría ser un poco

precipitada. *Esta mezquina conversación tiene lugar en un párrafo en estilo indirecto que retrata brillantemente ese en apariencia sutil pero en realidad grosero subterfugio empleado por alguien que manipula a su cónyuge para que haga algo que él mismo desea no poco hacer aun cuando sabe que no es correcto:*

*La señora Dashwood no concedió su entera aprobación a los propósitos de su marido respecto a sus hermanastras. Arrancar tres mil libras a la fortuna de su idolatrado pequeño era empobrecerle hasta el grado más extremo. Solicitó a su marido que lo meditase nuevamente. ¿Cómo lograría justificar ante su propia conciencia la acción de privar a su único hijo de tan grande suma? ¿Y era razonable que correspondiese a las hermanastras, que sólo lo eran por sangre paterna y que ella no reconocía casi como parientes, una parte tan considerable en las obligaciones y la generosidad de su marido? Es sabido que no suele existir demasiado afecto entre los hijos de un hombre habidos de dos matrimonios. Así pues, ¿cómo era posible que malbaratase su hacienda, en perjuicio propio y del pequeño Harry, entregando todo su dinero a unas hermanastras?*

La señora Dashwood empieza observando que el dinero en cuestión (las mismas tres mil libras de las que, como ya hemos visto, su marido ha decidido prescindir «con poco esfuerzo») es necesario e indispensable para el bienestar de su propia familia. Pero no para *ellos* dos, por supuesto, sino para su hijo, su *único* hijo, a quien aquel temerario gesto causaría «empobrecimiento» y «privaciones». Luego, la mujer se centra en el objeto de la caridad del marido, antes que nada socavando el sentido de los lazos que lo vinculan a él con las hermanas o, mejor dicho, y para hacer una decisiva distinción, con sus *hermanastras*. A continuación, apela a la autoridad universal, por cuanto «es sabido que», incluso si el marido tuviera cierto afecto por las hermanastras, no debería tenerlo. Y entonces incide en el menoscabo que para su propia hacienda y la del pobre «pequeño Harry» supondría entregarle «todo su dinero» a unas mujeres a quienes apenas le unen vínculos reales y a quienes no se espera que aprecie.

En una frase sumamente maliciosa y positivamente asesina, Austen transmite la profundidad y la amplitud del sentimiento familiar de la señora Dashwood: «La esposa de John Dashwood nunca había tenido gran simpatía por nadie de la familia de su marido; pero hasta el presente no había tenido oportunidad de revelar con qué desatención hacia los demás era capaz de proceder, cuando la ocasión exigía algo de ella».

Es en respuesta a este comportamiento como se definen ante nosotros la viuda

Dashwood (es decir, la suegra de la señora Dashwood) y sus tres hijas, las hermanastras de John. Austen las describe y las distingue en unos pocos pero enérgicos párrafos. La emotiva suegra de la señora Dashwood está a punto de huir de su casa, que ahora pertenece a su hijastro, pero su hija mayor, Elinor (un ser juicioso que se impone a la sensibilidad más precipitada de las otras) aconseja moderación:

*Elinor, la hija cuyos consejos habían resultado tan eficaces, era extremadamente comprensiva y poseía una gran serenidad de juicio, a pesar de no contar más que diecinueve años. Y ello la capacitaba para ser la consejera de su madre, neutralizando con la discreción, en bien de todos, el apasionamiento de los juicios de ésta, que la inclinaban a la imprudencia y el despropósito. Además, tenía buen corazón, carácter afectuoso y encendidos sentimientos, aunque conocía diestramente el arte de gobernarlos. Un arte que su madre nunca llegó a saber y que una de sus hermanas nunca quiso aprender.*

*Las cualidades de Marianne en muchos aspectos eran las mismas que las de Elinor. Sensible e inteligente, era, no obstante, apasionada en todo y no hallaba medida en sus alegrías o sus penas. Era generosa, amable, llena de interés; todo, menos prudente. El parecido con su madre era sorprendente.*

*Elinor veía con contrariedad los excesos de la sensibilidad de su hermana, pero la viuda Dashwood los apreciaba y los impulsaba. En aquellos momentos, Marianne y su madre parecían rivalizar en exteriorizar con aspaviento su aflicción.*

*Margaret, la otra hermana, era una muchacha alegre y de buen carácter; pero como estaba ya empapada en buena parte de la manera de ser novelesca de Marianne, sin poseer la inteligencia de ésta, a los trece años no prometía tanto como sus hermanas.*

En *Orgullo y prejuicio*, Austen demuestra ser una maestra en el uso del diálogo como medio de fijar el carácter de un personaje, de dibujar la personalidad de los hablantes y de darnos a conocer a las personas de las que se está hablando. He aquí la primera conversación entre el señor y la señora Bennet:

—Mi querido señor Bennet —dijo cierto día a éste su esposa—, ¿te has enterado de que la casa de Netherfield se ha arrendado por fin?

*El señor Bennet respondió que no.*

—Pues lo está —repuso ella—, ya que la señora Long acaba de estar allí y me lo ha contado todo.

El señor Bennet no respondió.

—¿No te interesa saber quién la ha arrendado?

—Tú quieres contármelo, y yo no tengo inconveniente en oírlo.

Esta invitación fue suficiente.

—Pues, querido, has de saber que la señora Long dice que Netherfield lo ha ocupado un joven de gran fortuna procedente del norte de Inglaterra; que llegó el lunes en un carruaje de cuatro caballos a ver la finca y le agradó tanto que cerró el trato con el señor Morris inmediatamente; que tomará posesión antes de San Miguel y que algunos criados suyos llegarán a la casa afínales de la semana entrante.

—¿Cómo se llama?

—Bingley.

—¿Está casado o soltero?

—¡Oh! ¡Soltero, querido, desde luego! Es hombre soltero de gran fortuna; de cuatro o cinco mil libras de renta al año. ¡Qué cosa tan buena para nuestras niñas!

—¿Por qué? ¿En qué les puede afectar?

—Querido señor Bennet —respondió la esposa de éste—, ¿cómo puedes ser tan aburrido? Has de saber que estoy pensando en que se case con una de ellas.

—¿Se ha establecido aquí con esa intención?

—¡Intención! ¡Qué disparate! ¿Cómo puedes hablar así? Pero es muy probable que pueda enamorarse de una de ellas, y por eso debes visitarlo en cuanto llegue.

—No veo motivo para ello. Podéis ir las niñas y tú, o puedes mandarlas solas, lo que quizá fuera mejor todavía, pues en vista de que tú eres tan hermosa como cualquiera de ellas, podría suceder que al señor Bingley le agradases más que ninguna otra del grupo.

—Me adulas, querido. Es cierto que sí tengo, en efecto, alguna belleza, pero no pretendo ser nada extraordinario a estas alturas. Cuando una mujer tiene cinco hijas crecidas, debe dejar de pensar en su propia belleza.

—En tales casos, no es frecuente que la mujer tenga mucha belleza en que pensar.

—Pero, querido, desde luego que debes ir a ver al señor Bingley cuando llegue al vecindario.

—No puedo prometértelo, la verdad.

—Pero ¡piensa en tus hijas! Piensa simplemente en qué partido sería para una de ellas. Sir William y lady Lucas están decididos a ir nada más que por ello, pues ya sabes que en general no visitan a los recién llegados.

*Debes ir, desde luego, pues sería imposible que lo visitásemos nosotras si no vas tú.*

*—Eres demasiado escrupulosa, sin duda. Me atrevo a decir que el señor Bingley se alegrará mucho de veros, y le enviaré por ti unas líneas para asegurarle que consiento de buena gana en que se case con la niña que elija, aunque deberé recomendarle a mi pequeña Lizzy.*

*—No quiero que hagas tal cosa. Lizzy no es mejor que las demás en nada; y estoy segura de que no es ni la mitad de hermosa que Jane, ni tiene la mitad del buen humor de Lydia. A pesar de lo cual, tú siempre la prefieres a ella.*

*—Ninguna tiene grandes prendas —respondió él—; todas son tan tontas e ignorantes como el resto de las niñas; pero Lizzy tiene un poco más de viveza que sus hermanas.*

*—Señor Bennet, ¿cómo es capaz usted de vilipendiar de esta manera a sus propias hijas? Se complace usted en mortificarme. No tiene la menor compasión de mis pobres nervios.*

*—Me interpretas mal, querida. Albergo un gran respeto por tus nervios. Son viejos amigos míos. Llevo al menos veinte años oyéndote hablar de ellos con gran consideración.*

*El señor Bennet era una combinación tan extraña de viveza, humor sarcástico, reserva y capricho que veintitrés años de experiencia no habían bastado a su esposa para comprender su carácter. La mente de ella resultaba más fácil de calar. Era una mujer de entendimiento mediocre, pocos conocimientos y genio incierto. Cuando estaba descontenta, se creía nerviosa. La misión de su vida era casar a sus hijas; su solaz eran las visitas y las novedades.*

La paciencia y tranquilidad con que el señor Bennet responde a la primera pregunta de su mujer («El señor Bennet respondió que no») proporciona una inmediata y razonablemente precisa idea de su carácter. Guiada por su impaciencia, ella le dice lo que él espera escuchar: a saber, que un hombre rico se ha trasladado al vecindario. Cuando la señora Bennet cacarea «¡Qué cosa tan buena para nuestras niñas!», podemos suponer que el señor Bennet ya conoce la respuesta antes de preguntar si su nuevo vecino está casado o soltero. Y él está jugando con su esposa cuando le pregunta «en qué les puede afectar» aquello a las hijas.

Para que no recibamos una impresión desviada o severa sobre este matrimonio, el señor Bennet agasaja a su esposa diciéndole que ella es tan atractiva como sus hijas. De hecho, tal y como vamos descubriendo, la suya es una unión armoniosa y, ciertamente, la conversación entera, con su intimidad, su guasa amable y la jocosa referencia del señor Bennet a su vieja amistad con los nervios de su

esposa, constituye un doble retrato de una pareja feliz. Ese diálogo también nos revela cuántas hijas tienen, a medida que la señora Bennet maniobra hacia su verdadero propósito, que es el de persuadir a su marido de que visite a su nuevo vecino, el señor Bingley. Entonces viene la afirmación, amorosa aunque ligeramente escalofriante, de que su hijas «son tan tontas e ignorantes como el resto de las niñas», excepto Lizzy (Elizabeth), su favorita, la protagonista de la novela.

El siguiente párrafo define el papel de Lizzy dentro de la familia: ella no es tan hermosa como Jane, ni tan agradable como Lydia, pero ha sido agraciada con una inteligencia que le hace granjearse las simpatías paternas. Austen nos invita a tomar en consideración una verdad general, que quizá ya hayamos observado, relativa a qué tipo de chica es la que se convierte en la favorita del padre en una familia que tiene sólo hijas. La inteligencia de Elizabeth significa más para su padre que para su madre, lo cual tal vez no es ajeno al hecho de que la inteligencia puede no ser una virtud para una mujer joven de quien se espera que se case.

Al acabar la escena, Austen evalúa rápidamente al señor Bennet, con sus curiosas peculiaridades, y a su esposa, notablemente más simple. Y ya estamos en el segundo capítulo, en el que resulta que el señor Bennet ha visitado al señor Bingley, pero sin darle a su esposa la satisfacción de decírselo.

Si el método de Austen es atribuir a cada uno de sus personajes el equivalente de un tema musical y, entonces, hacerlos bailar minuetos como si fueran ligeras variaciones de dichos temas, George Eliot da comienzo a sus novelas con estrepitosas oberturas que presentan las personalidades un tanto hiperrealistas y telúricas que pueblan sus novelas:

*La señorita Brooke poseía ese tipo de belleza que los vestidos más sencillos parecen poner de relieve. La delicadeza de sus manos y muñecas le permitía llevar mangas tan desprovistas de estilo como aquellas con que la Virgen María se aparecía a los pintores italianos; y su perfil, su figura y su porte se revestían de mayor dignidad en razón de sus trajes, que, por su contraste con las modas provincianas, le daban el empaque de una cita bíblica —o de un verso de nuestros poetas clásicos— en un párrafo de un periódico actual. Se decía de ella que su inteligencia era extraordinaria, pero con la apostilla de que su hermana Celia tenía más sentido común. Celia, sin embargo, se vestía casi con la misma austeridad, y sólo los observadores muy atentos advertían que su ropa era diferente de la de su hermana y que no faltaba en su manera de arreglarse un leve toque de coquetería; porque la sencillez de la señorita Brooke en el vestir se debía a una mezcla de circunstancias, en su mayoría compartidas por Celia. El orgullo de ser damas tenía algo que ver con ello: sus vínculos familiares, sin llegar a aristocráticos, eran incuestionablemente*

«buenos»; había que remontarse más de una o dos generaciones para encontrar comerciantes o tenderos entre sus antepasados: nada por debajo de un almirante o de un eclesiástico; cabía incluso que cierto miembro de la familia fuese un caballero puritano que guerreó a las órdenes de Cromwell y que, pese a modificar después sus actitudes religiosas, salió bien librado de todas las dificultades políticas y con un respetable patrimonio. Era lógico que señoritas con esa ascendencia, que vivían en una tranquila casa

de campo y acudían a una iglesia pueblerina apenas más amplia que un salón, considerasen la atracción por los perifollos algo acorde, más bien, con las ambiciones de la hija de un buhonero. Influyó también un sentido del ahorro ligado a la buena educación; sentido del ahorro que, por aquel entonces, consideraba lógico renunciar a la ostentación en el vestir a favor de otros gastos más acordes con el rango social. Tales razones hubieran bastado para explicar la sencillez en el vestir sin necesidad de recurrir a estímulos de la religión; pero en el caso de la señorita Brooke la religión por sí sola habría bastado para determinar su comportamiento; Celia, por su parte, aceptaba mansamente todas las opiniones de su hermana, limitándose a verter sobre ellas el sentido común que permite atacar doctrinas trascendentes sin un exceso de agitación. Dorothea se sabía de memoria muchos pasajes de los Pensées de Pascal y feremy Taylor; para ella el destino de los seres humanos, a la luz del cristianismo, convertía el interés excesivo por la moda femenina en ocupación digna de un manicomio, y no era capaz de reconciliar las ansiedades de una vida espiritual de consecuencias eternas con un gran interés por el tocado o las protuberancias artificiales en los vestidos. Dorothea tenía una inteligencia más teórica que práctica y, debido a su forma de ser, anhelaba compartir una grandiosa concepción del mundo que incluyera holgadamente la parroquia de Tipton y su regla personal de conducta; estaba enamorada de la intensidad y de la grandeza, y se lanzaba imprudentemente a abrazar cualquier cosa que pareciera incluir aquellas cualidades; era muy capaz de buscar el martirio, de retractarse después y de sufrirlo al fin en un terreno totalmente ajeno a sus intenciones. No cabe duda de que la existencia de tales elementos en la personalidad de una muchacha en edad de merecer interfería en su suerte, impidiendo que su destino se decidiera, de acuerdo con la costumbre, en razón del atractivo físico, de la vanidad o de un afecto meramente canino. Hay que añadir a todo esto que Dorothea, la mayor de las hermanas, no había cumplido aún los veinte años, y que las dos se habían educado desde los doce (siguiendo planes tan confusos como carentes de perspectivas) primero con una familia inglesa y después con otra suiza en Lausana, sistema

*con el que su tío y tutor trataba de remediar los inconvenientes de orfandad.*

Uno podría concluir que, en su acercamiento a la creación de personajes, Eliot es lo contrario de Kleist, ya que la primera cosa que nos dice en su novela *Middlemarch* es el aspecto de su protagonista y lo que lleva puesto. Aunque, de hecho, nos lleva tan rápidamente de las meras apariencias hasta las cuestiones del espíritu que el aspecto de Dorothea casi podría parecernos irrelevante, una concesión formal al realismo que un escritor se ha sentido obligado a hacer. Mientras tanto, estas frases en apariencia directas están preparando sutilmente uno de los mayores descubrimientos que Dorothea hará después en el libro: el hecho de que los seres humanos son criaturas que del cuerpo y las pasiones tanto como de la mente y el espíritu.

Hacia el final de ese sustancial primer párrafo, Eliot ha creado ya un personaje de gran complejidad, así como un entorno completo: «señoritas con esa ascendencia, que vivían en una tranquila casa de campo y acudían a una iglesia pueblerina». La escritora ha comparado la naturaleza de Dorothea con la de su hermana, y ha explicado todo lo necesario de la historia de ambas jóvenes para traernos al punto en que comienza la novela. Después de decirnos que la posibilidad de que Dorothea sea elegida puede verse lastrada por la intensidad de sus preocupaciones religiosas («Se daba por sentado que el parecer de las mujeres tenía muy poco peso»), Eliot procede a transmitirnos la idea que la misma Dorothea tiene del matrimonio: «En un matrimonio ideal, el marido tenía que ser una especie de padre y estar incluso en condiciones de enseñar hebreo a su mujer, si es que ella así lo deseaba».

Y así la novela inicia la primera y más importante de sus varias exploraciones paralelas de los riesgos de conseguir aquello que se desea o, en cualquier caso, lo que uno cree que desea. En el segundo capítulo, Dorothea encontrará a un hombre que promete ser el tipo de marido que ella imagina, el estricto señor Edward

Casaubon, un clérigo local, bastante mayor que ella, que ha trabajado durante años en una extensa y erudita obra intitulada *La llave de todas las mitologías*. Invitado a cenar a la casa del tío de Dorothea, el señor Casaubon no toma parte en la animada charla hasta que lanza el siguiente discurso, un párrafo de diálogo que fija sólidamente su carácter antes de que los demás invitados tengan la oportunidad de sopesar sus virtudes y defectos, antes de que Celia tenga tiempo de decirle a Dorothea que Casaubon es un hombre desagradable y rancio y antes de que otro amigo de la familia, también pretendiente de Dorothea, le diga luego a una vecina que Casaubon «¡parece una momia!».

Al preguntarle si ha leído el libro *Guerra de Sucesión en España*, de Southey, el señor Casaubon responde:

*«No tengo tiempo para ese tipo de literatura en estos momentos. Últimamente me he gastado la vista con viejos manuscritos; lo cierto es que necesito un lector para las veladas, pero soy muy exigente en cuestión de voces y no soporto escuchar a alguien que lea mal. Es una desgracia, en cierto sentido: me alimento demasiado de fuentes interiores; vivo demasiado con los muertos. Mi entendimiento es algo así como el fantasma de un hombre de tiempos pretéritos que vagara por el mundo tratando de reconstruirlo mentalmente tal como era, a pesar de la destrucción y de los cambios que todo lo mezclan. Pero tengo que tomar muchas precauciones con la vista.»*

*Era la primera vez que el señor Casaubon hablaba con cierta amplitud. Se expresaba con la claridad de alguien a quien se le ha pedido hacer una declaración pública; y la equilibrada y uniforme pulcritud de su manera de hablar, subrayada en ocasiones por un movimiento de cabeza, resultaba más llamativa por el contraste con el desaliño incoherente del buen señor Brooke. Dorothea se dijo para sus adentros que el señor Casaubon era el hombre más interesante que había visto nunca, sin exceptuar siquiera a monsieur Lirret, el clérigo del cantón de Vaud que les había dado conferencias sobre la historia de los valdenses.*

Las primeras palabras que le oímos decir a Casaubon son suficientes para dejarnos helados ante tanta pomposidad y arrogancia, y para disgustarnos por las impresiones tan diferentes que su actitud causa en Dorothea. Tampoco la carta en la que se declara a Dorothea nos tranquiliza sobre su carácter. Lo que resulta llamativo no es sólo el contenido de la carta, sino lo que le falta: pasión, afecto, palabras cariñosas, el mínimo signo de curiosidad o interés por saber quién es Dorothea. No podemos dejar de reparar en cuánto de esa carta tiene que ver con su vida, su trabajo, sus costumbres: cuántas de sus razones para proponerle el matrimonio tienen que ver exclusivamente con él. Y no podemos leer la carta sin hacer aquello que se nos dice que Dorothea no puede hacer, es decir, «mirar con ojos críticos aquella declaración de amor».

*Mi querida señorita Brooke:*

*Cuento con el permiso de su tutor para dirigirme a usted acerca de un asunto de máximo interés para mí. Confío en no equivocarme al advertir una correspondencia más profunda que la simple coincidencia de fechas entre el descubrimiento de que existe un vacío en mi vida y el hecho*

*de haberla conocido a usted. Porque durante la primera hora que pasamos juntos tuve ya el convencimiento de su eminente y quizá exclusiva idoneidad para llenar ese vacío (convencimiento conectado, es lícito decirlo, con esa actividad de los afectos que ni siquiera las preocupaciones de un trabajo demasiado singular para que uno lo abandone podrían ocultar ininterrumpidamente); y cada sucesiva oportunidad para la observación ha afianzado ese convencimiento, confirmando sin lugar a dudas la existencia de esa idoneidad que yo había imaginado, lo que ha despertado, en consecuencia, de manera más decidida, esos afectos a los que acabo de referirme. Creo que nuestras conversaciones han aclarado suficientemente para usted el tenor de mi vida y de mis propósitos: una orientación poco apropiada, me doy cuenta, para el nivel más común de los entendimientos. Pero he advertido en usted una elevación de pensamiento y una capacidad de abnegación que hasta ahora no había creído compatible con la lozanía de la juventud ni con esos encantos femeninos de los que puede decirse sin temor a errar que conquistan y otorgan distinción cuando, como sucede de manera muy notable en su caso, se hallan combinados con las cualidades mentales anteriormente mencionadas. Confieso que me parecía imposible llegar a encontrar esa singular combinación de seriedad y atractivo, capaz de proporcionar ayuda en tareas de gran importancia y de deleitar durante las horas de ocio; y de no ser por la fortuna de haber llegado a conocerla (lo que, permítame decírselo de nuevo, no considero simple coincidencia con necesidades presagiadas, sino resultado de una providencial relación con ellas, pues se trata de sucesivas etapas hacia la realización de un proyecto vital), cabe presumir que hubiese continuado hasta el fin de mis días sin hacer el menor intento de aliviar mi soledad mediante enlace matrimonial.*

*Tal es, mi querida señorita Brooke, la fiel descripción de mis sentimientos y fío en su clemencia para atreverme a preguntarle hasta qué punto la naturaleza de los suyos permitirá confirmar mis felices presentimientos. Ser aceptado por usted como marido y como custodio terrenal de su bienestar constituirá para mí el más elevado y providencial de los dones. A cambio puedo ofrecerle al menos un afecto todavía incólume y la constante dedicación de una vida que, por breve que sea su futuro, carece de páginas anteriores donde, si decidiera usted hojearlas, pudiese encontrar anotaciones que le causaran justificada amargura o vergüenza. Aguardo la expresión de sus sentimientos con una ansiedad que (si fuera posible) la prudencia debería distraer mediante un trabajo más arduo de lo habitual. Pero en este orden de experiencias soy todavía joven*

*y, al imaginar una respuesta desfavorable, no puedo por menos de creer que resignarme a la soledad será más difícil después de la momentánea luz de esperanza. En cualquier caso sepa que tendrá siempre en mí a su sincero y devoto servidor.*

EDWARD CASAUBON

La boda tiene lugar y luego se nos pone al corriente de que Dorothea está ya en su luna de miel en Roma, sollozando amargamente porque ha empezado a comprender con qué clase de hombre se ha casado: una persona seca y depresiva que no muestra ningún entusiasmo por los monumentos de Roma ni por la compañía de su reciente esposa. Y lo peor de todo es su incipiente conciencia de que su marido todavía no ha *comenzado* realmente ese gran libro para ayudar a escribir el cual ella se ha casado con él. Cuando Dorothea comete el error de mencionar esto último, la apenas ofendida y repugnante respuesta del marido —con sus mordaces adjetivos (*superficiales, ignorantes, sin fundamento, impaciente*), su referencia a los espectadores y charlatanes y su insinuación de que Dorothea podría ser uno de esos espectadores y charlatanes superficiales, ignorantes e impacientes que deben ser ignorados por «escrupulosos, exploradores» como él— nos convence de que estábamos en lo cierto cuando temíamos por el futuro de ese matrimonio. El tono defensivo y agresivo, no obstante «controlado por el decoro», de esta réplica de Casaubon se corresponde exactamente, creemos, con manera en que un hombre semejante contraatacaría y arremetería si se sintiera cuestionado:

*—Amor mío —dijo, con irritación controlada por el decoro—, puedes confiar en mí para reconocer las épocas y las estaciones, adaptadas a las diferentes frases de una obra que no debe medirse por las superficiales conjeturas de espectadores ignorantes. Me habría sido más fácil conseguir un efecto momentáneo mediante el espejismo de unas opiniones sin fundamento; pero una de las tribulaciones sempiternas del investigador escrupuloso es verse entorpecido por el impaciente desdén de los parlanchines que sólo buscan logros insignificantes, incapaces como son de alcanzar algo mejor. Y sería conveniente que tales personas aprendieran a diferenciar los problemas cuya verdadera entidad queda por completo fuera de su alcance de aquellos otros cuyos datos pueden abarcarse mediante un breve y superficial examen.*

A esta escena le sigue poco después la conversación, completamente diferente esta vez, que Dorothea mantiene con el primo de Casaubon, el joven artista Will

Ladislaw, que juguetea despreocupadamente con palabras y conceptos tales como *sentimiento*, *placer* o *disfrute*, conceptos que, sencillamente, no figuran en el vocabulario del señor Casaubon. De esta forma, empezamos a intuir el dilema de nuestra protagonista: la necesidad urgente de admitir que se ha equivocado respecto a sí misma, respecto al mundo y respecto al hombre con el que se ha casado, y la certidumbre de que debe reconsiderar sus ideas juveniles acerca de la relativa importancia y la compatibilidad de cuestiones como la bondad y la felicidad, la autoindulgencia y la autotranscendencia.

En sus respectivas escenas, tanto Austen como Eliot consiguen fijar varios personajes complejos a la vez, en parte a través de la narración misma y en parte a través de los elementos dramáticos y los diálogos que nos permiten observar cómo interactúan los personajes. Algo parecido sucede en el primer capítulo de *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert, en el que se nos presenta al joven caballero y al matrimonio cuyas relaciones triangulares conformarán el núcleo de la novela. Como se espera de una obra en la que el tiempo y la historia juegan un papel importante, se nos dice que son las seis de la mañana del día 15 de septiembre de 1840. Un barco atestado de pasajeros está a punto de zarpar para remontar el Sena desde un embarcadero de París. He aquí nuestro primer encuentro con el protagonista principal de la novela, Frédéric Moreau:

*Un joven de dieciocho años, de pelo largo, que llevaba un álbum debajo del brazo, estaba inmóvil cerca del timón. A través de la bruma contemplaba campanarios y edificios, cuyo nombre ignoraba; después abrazó en una última ojeada la isla de Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame, y muy pronto, al desaparecer París, lanzó un suspiro prolongado.*

*Frédéric Moreau, que acababa de recibir el título de bachiller, regresaba a Nogent-sur-Seine, donde debía languidecer durante dos meses antes de ir a cursar derecho. Su madre, con la suma indispensable, le había enviado al Havre a ver a un hermano suyo, del cual esperaba que fuese heredero su hijo; volvió de allí la víspera, y lamentaba no poder permanecer en la capital, siguiendo, para llegar a su provincia, el camino más largo.*

En el primer párrafo, el pelo largo, el álbum, su contemplación de los campanarios y su suspiro nos proporcionan una idea bastante precisa de su carácter romántico, al igual que la indolencia o autoindulgencia que le ha llevado a ocupar su tiempo de vacaciones «languideciendo» y a tomar el barco más lento posible. El segundo párrafo esboza lo fundamental de su situación educativa, profesional, económica y familiar. A medida que el barco va despidiendo vapor y atravesando el

paisaje, los pasajeros empiezan a relajarse. «La gente estaba alegre y se tomaban copas.»

Luego volvemos otra vez a Frédéric, de nuevo perdido en su ensimismada ensoñación, firmemente convencido de que «la felicidad merecida por la excelencia de su alma tardaba en venir» y pasándose el tiempo recitando melancólicos poemas para sí mismo:

*Frédéric pensaba en el cuarto que ocuparía en su casa, en el plan de un drama, en asuntos para cuadros, en futuras pasiones. Juzgaba que la felicidad merecida por la excelencia de su alma tardaba en venir. Declamó versos melancólicos; paseaba por el puente con rápido paso, se adelantó hasta el fin, del lado de la campana, y, en un círculo de pasajeros y marineros, vio a un señor que decía galanterías a una aldeana, jugando mientras con la cruz de oro que llevaba sobre el pecho. Era un hombre de cuarenta años, de cabello crespo. Su busto vigoroso llenaba una chaqueta de terciopelo negro; en su camisa de batista brillaban dos esmeraldas y su ancho pantalón blanco caía sobre unas botas raras, coloradas, de cuero de Rusia, bordadas con dibujos azules.*

*La presencia de Frédéric no le detuvo. Se volvió hacia él muchas veces, interpeleándole por medio de sus ojos; después ofreció cigarrillos a cuantos le rodeaban. Pero harto de aquella compañía, sin duda, se fue más lejos. Frédéric le siguió.*

*La conversación transcurrió primeramente sobre las diferentes especies de tabaco; después, naturalmente, acerca de las mujeres. El señor de las botas coloradas dio consejos al joven; expuso teorías, narró anécdotas, se citó a sí mismo como ejemplo, diciendo todo esto con tono paternal, con una ingenuidad de corrupción divertida.*

*Era republicano; había viajado, conocía el interior de los teatros, de los restaurantes, de los periódicos, y a todos los artistas célebres, a los que llamaba familiarmente por sus nombres; Frédéric le confió poco a poco sus proyectos, y él le animó a seguirlos.*

*Pero se interrumpió para mirar el cañón de la chimenea; luego formuló, deprisa, un cálculo para saber «cuánto cada golpe de pistón, tantas veces por minuto, debía., etcétera». Y cuando hizo la suma admiró mucho el paisaje, manifestándose dichoso por haber abandonado los negocios.*

*Frédéric sentía cierto respeto hacia él y no resistió el deseo de conocer su apellido. El desconocido contestó sin pararse:*

*—Jacques Arnoux, propietario del Arte Industrial, bulevar Montmartre.*

*Un criado, con galón dorado en la gorra, vino a decirle:  
—Si el señor tuviera la bondad de bajar... la señorita le reclama.  
Desapareció.*

*El Arte Industrial era un establecimiento híbrido, compuesto de una publicación pictórica y un almacén de cuadros. Frédéric había visto aquel título muchas veces en el escaparate de un librero de su país natal, en prospectos inmensos, donde el nombre de Jacques Arnoux aparecía ostentosamente.*

Así pues, al final de este pasaje nos hemos encontrado con otro de los personajes principales de la novela, el marchante de arte y editor de revistas Jacques Arnoux. Su manera de vestir (llamativa, cara, un poco bohemia, adornada con esmeraldas y botas de piel coloradas) es casi todo lo que necesitamos saber, aunque se nos ofrece un poco más: se nos hace saber que este hombre está entreteniéndolo a un grupo de pasajeros y marineros al flirtear públicamente con una joven aldeana. Es un fanfarrón cuyo estatus social le permite comportarse así, del mismo modo que su situación privilegiada le permite ofrecer cigarros puros a los otros pasajeros. Todos nos hemos encontrado alguna vez con hombres como éste, apostadores, derrochadores y a la vez generosos y ordinarios. A lo largo de todo el libro lo veremos a intentando comprar la atención, el amor y el perdón.

Por supuesto, él no se siente intimidado por la presencia de Frédéric. Ellos se reconocen el uno al otro. Ambos son de la misma clase social; de ahí esos guiños cómplices y el hecho de que luego ambos caminen juntos cuando Arnoux se aburre de sus propias gracias. El momento casi podría pasarnos desapercibido, y, de ser así, no repararíamos en la indicación que nos hace Flaubert acerca de cómo los sutiles rasgos de clase gobiernan todas las situaciones sociales, incluso la elección de la persona con quien mantener una conversación casual en un barco.

Este intercambio enriquece nuestras impresiones sobre Frédéric, que no está en absoluto desconcertado por el brillo de Arnoux, pero que, por el contrario (tal y como se espera de un joven como Frédéric), se siente encantado y halagado cuando este mundano viajero y bien situado *bon vivant* consiente en dirigirle la palabra. Luego, cuando el joven es inducido a confiarle sus propios proyectos, que Arnoux le anima a seguir, casi podemos oír al hombre maduro prestando atención sólo a medias a las palabras del más joven. Su mente está demasiado ocupada considerando la chimenea, la mecánica del motor, la belleza del paisaje y su propio placer por la travesía. Sólo ahora Frédéric le pregunta quién es y, en un suspiro, el hombre no sólo anuncia su nombre sino también sus títulos. Él es su propia tarjeta de visita. La escena finaliza abruptamente de una manera que se repetirá, con variaciones, a lo largo del libro. En la familia de clase media de Arnoux, los padres son cuidadosos a la hora de considerar lo que ellos creen que son las necesidades

de sus hijos. Esta contradicción enriquece al personaje de Arnoux; este sofisticado hombre de mundo hace una salida precipitada porque su hija le reclama.

Una vez solo, Frédéric vuelve para observar a los demás pasajeros, lo que nos brinda la oportunidad de tomar nota de la atención que le presta a cómo va vestida la gente, al tiempo que permite que Flaubert exhiba su particular don para describir escenas de muchedumbre ajetreada. Mientras regresa a su asiento en el compartimento de primera clase, Frédéric vislumbra a una mujer cuya belleza lo hace extasiarse. En este estado, proyectará todos sus sueños, sentimientos y deseos sobre esa mujer (incluido su más intenso deseo, el de experimentar un sentimiento). Esta mujer es madame Arnoux, la esposa del caballero con el que Frédéric ha charlado en cubierta, el hombre que personifica todo aquello que Frédéric querría ser y que nadie querría ser. Y ahora, la envidiable posición de Arnoux se materializa ante los ojos de Frédéric debido a que ese hombre tiene una esposa tan formidable y deseable (una mujer con la que Frédéric mantendrá una relación que será reflejo de la primera impresión que tuvo de ella en el barco).

*Aquello fue como una aparición.*

*Ella estaba sentada en medio del banco, completamente sola; por lo menos, él no vio a nadie, debido al deslumbramiento que sus ojos le produjeron. Al mismo tiempo que pasaba él, ella alzó la cabeza, él la bajó involuntariamente, y cuando pasó más lejos, del mismo lado, la miró.*

*Llevaba un sombrero de paja ancho con cintas de color rosa, que fluctuaban al viento por su espalda. Sus cabellos negros... parecían ceñir ansiosamente el óvalo de su rostro. Su traje, de muselina clara con lunarcitos, caía en numerosos pliegues.*

*Se ocupaba en bordar algo, y su nariz recta, su mentón, su persona toda resaltaba sobre el fondo azul del espacio.*

*Como se mantenía en la misma actitud, dio él muchas vueltas a izquierda y derecha para disimular la maniobra; luego se detuvo muy cerca de la sombrilla, colocada contra el banco, y fingió que observaba una chalupa por el frío.*

*Jamás había visto aquel esplendor de tez morena, la seducción de un busto, ni aquella delicadeza de los dedos que la luz atravesaba. Contemplaba su cesta de labor con arrobamiento, como una cosa extraordinaria. ¿Cuáles eran su nombre, su domicilio, su vida, su pasado? Ansiaba conocer los muebles de su cuarto, todos los trajes que hubiera llevado, las gentes que la visitaban, y el deseo de la posesión física hasta desaparecía ante un afán más profundo, en una dolorosa curiosidad sin límites.*

Hemos avanzado tan sólo unas cuatro páginas en la novela y ya tenemos una impresión extraordinariamente completa de sus tres personajes centrales, cuyas trayectorias se entretrejerán después con las de un extenso reparto de apoyo. En adelante, nuestro concepto de cada uno de los tres continuará creciendo y cambiando con cada cosa que les veamos decir y hacer, con cada cosa que les suceda.

Me doy cuenta de que estos ejemplos pertenecen a obras de siglos pasados, pero también se podrían recoger pasajes igualmente útiles de obras de ficción contemporáneas en las cuales los personajes se parezcan más a nosotros mismos, al menos superficialmente. En teoría, tales personajes (que se visten con ropas modernas, conducen coches como los nuestros, compran en las mismas tiendas y viven en nuestras ciudades y barrios) se nos antojarían más familiares, comprensibles y, posiblemente, incluso más interesantes. Pero creo que me habría metido en camisa de once varas si hubiera intentado convencer de eso a mis alumnos en aquella clase en Salt Lake City aquella mañana de invierno en que debatieron sobre su nueva amiga, la marquesa de O...

## 7 El diálogo

Entre las cosas que recuerdo haber oído cuando empezaba a escribir estaba la siguiente regla: los diálogos no deberían (en realidad, *no pueden*) sonar como la lengua real. Las repeticiones, las expresiones sin sentido, las vacilaciones y los monosílabos absurdos con los que expresamos nuestra indecisión, junto con los clichés y banalidades que constituyen una gran parte de las conversaciones cotidianas no pueden ni deben ser usados cuando nuestros personajes hablan. Antes bien, éstos deberían hablar más fluidamente de lo que lo hacemos nosotros, con mayor economía y precisión. A diferencia de nosotros, deberían decir lo que quieren expresar, ir al grano, evitar circunloquios y digresiones. La cuestión, se supone, es que los diálogos dentro de la narrativa deberían ser una versión «mejorada», limpia y planchada de la manera en que habla la gente, algo *mejor* que un diálogo «real».

Entonces, ¿por qué hay tantos diálogos escritos *menos* coloristas e interesantes de lo que podemos oír a diario en el café-internet, el centro comercial o el metro? Muchas personas tienen el don del lenguaje; y éste fluye cuando hablan pero se seca al enfrentarse a una página en blanco o al hacer hablar a sus personajes.

Una vez dediqué una clase a que los alumnos escucharan a hurtadillas a desconocidos para transcribir después los resultados. Incluso yo misma decidí intentarlo en una cafetería de la universidad. En cierto momento, escuché a una joven contándole a su compañero de mesa un sueño en el que vio a Liza Minnelli ataviada con mantos blancos y una corona de estrellas, vestida como si fuera la Reina de los Cielos. Lo que hacía aquella conversación doblemente atractiva era que la chica parecía estar románticamente atraída por su amigo y que al parecer estaba usando aquella historia como un reclamo de seducción, ignorante de que él era, hasta donde yo pude observar, homosexual. Todo ello asociado con el vivo interés que él sentía por Liza Minnelli, y que parecía no querer evocar.

Al igual que ésta, la mayoría de las conversaciones involucran una suerte de sofisticada tarea múltiple. Cuando hablamos, no estamos sólo comunicando información sino intentando causar una impresión y alcanzar un objetivo. Algunas veces intentamos incluso impedir que el oyente perciba lo que no estamos diciendo, lo cual tememos que acabe siendo tan audible como lo que sí estamos diciendo. Como resultado, el diálogo contiene habitualmente tanto o incluso más subtexto que el propio texto. Hay más en juego bajo la superficie que sobre ella. Una de las señales que evidencian que un diálogo no está bien escrito es que, a lo sumo, esté proponiendo sólo una cosa a la vez.

Un *buen* consejo que a menudo reciben los escritores principiantes es el que les alerta contra el uso del diálogo como exposición y reinvención de esas rígidas,

inverosímiles y artificiales conversaciones en las que los hechos son transmitidos llanamente de un personaje a otro, principalmente en beneficio del lector:

—*Hola, Juan.*

—*Encantado de volver a verte, Sara.*

—*¿Qué has estado haciendo, Juan?*

—*Bueno, como sabes, Sara, soy investigador de seguros. Tengo veintiséis años. He vivido en Filadelfia durante veinte años. Estoy soltero y me siento muy solo. Vengo a este bar una media de dos veces a la semana, pero estoy lejos de haber conocido a nadie que me guste especialmente.*

Y así.

Este tipo de discurso es casi siempre una equivocación. Pero, como siempre, hay excepciones: momentos en los que un escritor emplea el diálogo no tanto como una exposición sino como una suerte de taquigrafía que obvia la necesidad de párrafos completos de exposición.

*Un espía perfecto*, de John Le Carré, comienza así:

*A primeras horas de una mañana tormentosa de octubre, en una ciudad costera del sur de Devon que parecía haber sido abandonada por sus habitantes, Magnus Pym se apeó de un viejo taxi rural y, tras haber pagado al taxista y aguardado hasta que se fue, comenzó a atravesar la plaza de la iglesia.*

El párrafo avanza, detenidamente, siguiendo la pista a Magnus Pym, de quien sabremos que ha estado en ruta durante dieciséis horas y se dirige a una de las varias hileras «de pensiones victorianas mal iluminadas» del lugar. Al final, Magnus Pym llama a un timbre y una mujer anciana le da la bienvenida: «Vaya, señor Canterbury, es usted».

De esta manera, una sola línea de diálogo nos informa de que Magnus Pym ha estado antes aquí y, lo que es más importante, de que viaja con un nombre falso.

Incluso cuando los escritores noveles evitan la exposición de otros discursos que aparecen entre comillas, los diálogos que sí escriben suelen servir sólo para hacer avanzar la trama, sin alcanzar los numerosos propósitos que pueden asumir. Para ver todo lo que se puede conseguir con un diálogo, resulta instructivo echar un vistazo a las novelas de Henry Green, en las que muchos de los desarrollos decisivos de la trama se transmiten a través de la conversación.

A lo largo de la obra de Green, el diálogo nos provee tanto de texto como de subtexto y nos permite contemplar el amplio rango de emociones que sus personajes experimentan y exhiben, sus maneras de decir y no decir lo que quieren, de intentar manipular a cónyuges, amantes, amigos e hijos, de asegurar sus emociones, de demostrar interés o indisponibilidad sexual, de confesar o disimular sus esperanzas y temores. Y todo ello transcurre con tan brillante y atractivo derroche de parloteo que sólo lentamente nos damos cuenta del alcance de su red, de lo profundamente que ha penetrado. La obra de Green no sólo exige una lectura atenta sino que también proporciona un paraíso para el lector atento que no puede sino maravillarse ante la riqueza de información que proporciona cada línea del diálogo, y ante el tacto con el que, de esa manera, se muestra a la gente interactuando. Nadie más presenta a sus caracteres de forma tan plena, ni los escribe tanto desde el interior, de manera que sentimos cómo cada frase que dicen expresa, y está completamente determinada por, las circunstancias y el estado emocional del propio personaje.

En este pasaje de su novela *Doting*, el personaje Annabel Payton, de diecinueve años, ha invitado a Peter Middleton, un estudiante dos años menor que ella, a comer en un restaurante indio barato cerca de su lugar de trabajo. Annabel está prendada del padre de Peter (algo que el torpe y algo testarudo Peter podría o no saber), y ahora, con esta invitación, ella intenta sacarle información sobre sus padres. Palabra a palabra, el diálogo captura los ritmos de alguien que intenta descubrir algo sin revelar otra cosa, de un interlocutor que no puede parar de presionar hasta que obtiene lo que busca. Es un modelo de interrogatorio social llevado a cabo por alguien a quien no le importa demasiado la persona a la que está inquiriendo, si no

fuera porque, en este caso, a Annabel le gustaría evitar que su amigo pensara mal de ella descubriendo lo que de verdad se propone.

—¿Te mencionó tu padre que me sacó por ahí la otra tarde? —preguntó ella.

—No —contestó el chico con voz desinteresada—. ¿Tendría que haberlo hecho?

—Nos topamos en la calle. Me temo que yo no puedo permitirme nada parecido a la magnífica comida que tomamos.

—Para mí, el curry es lo mejor —declaró Peter—. Ojalá pudiera comerlo todos los días. Un gran detalle, tu invitación.

—No, la verdad es que realmente me alegro de verte. Es algo que me sale de dentro. Y no tienes ni idea de las pocas personas con las que me pasa eso. Aunque, la verdad, podría decir lo mismo de tu padre. Es increíblemente atractivo, Peter.

El chico rompió a reír burlonamente, con la boca llena. —Ten

*cuidado con el curry —le previno ella—. Lo vas a soltar todo encima de mí y de la mesa.*

*Cuando se hubo controlado, añadió: —Bueno, una vez me comí un higo verde que era exactamente igual que la cara de mi padre.*

Tras una breve pausa en la que hablan de un amigo común, Annabel insiste:

*—¿Tus padres están enamorados todavía? —preguntó ella. —¿Mi madre y mi padre? Dios, supongo que sí. ¿Y los tuyos? —En absoluto. No. Peter siguió comiendo. —Ni siquiera comparten habitación.*

Annabel describe las inacabables disputas de sus propios padres y le pregunta a Peter si los suyos también se pelean; luego prosigue:

*—¿Cuánto tiempo llevan casados?  
—Dios mío, no me lo preguntes. No sé...  
—En definitiva, me imagino que todavía están muy enamorados —sugirió ella.  
—Espero que sí —dijo él.  
—No les dirás que te he mencionado esto, ¿verdad?*

Unas pocas frases después, Annabel le pregunta a Peter si cree que su madre es hermosa.

*—Sí —contestó él, más bien bruscamente—. Objetivamente.  
—A mí también me lo parece —dijo como en eco, pero con un tono triste en la voz—. Lo tiene todo. El pelo, los dientes, la piel, esos grandes ojos. Tu padre es un hombre afortunado en todos los aspectos.  
—¿Por qué?  
—Por tener semejante esposa, claro. ¿Dirías que le caigo bien a ella, Peter?  
—Francamente, sí. No hay razón para que no sea así, ¿no?  
—Oh, ninguna —añadió ella con indiferencia.*

Es difícil limitarnos a comentar sólo una escena de la novela *Amor*, la obra

maestra de Green. ¿Cómo podríamos elegir el pasaje que ilustrara mejor la sutileza, profundidad, originalidad y complejidad con la que Green usa la conversación para crear personajes y contar una historia minimalista y discreta que, gracias al diálogo, resulta sin duda tan fascinante? De hecho, todos los aspirantes a escritores de diálogos deberían leer atentamente la novela entera que presenta a un grupo mayoritariamente formado por sirvientes ingleses (y en segundo plano, también a sus señores) en una mansión de Irlanda durante la segunda guerra mundial. Una de las razones por las que se hace difícil dejar de citar este libro es que cada escena gira y gira con incrementos delicadamente diminutos, al punto que parece injusto privar al lector de su maravilloso desarrollo.

En el pasaje que sigue a continuación, conmovedor, dulcemente humorístico e intrincadamente coral, las dos jóvenes criadas, Edith y Kate, han ido a la playa con el pinche de cocina, Albert, que es también el asistente del mayordomo Raunce. Han llevado con ellos a tres niños de los señores con el encargo de vigilarlos, y uno de esos niños se llama también Albert. El primer Albert, llamado de Raunce, es un chico melancólico y retraído que está secretamente enamorado de Edith, a su vez enamorada de Raunce.

En la jerarquía de la mansión, un sistema de castas en el que las graduaciones de rango y la influencia en el organigrama están calibradas con precisión, ella disfruta del poder que tiene sobre Albert (al menos, el de burlarse de él), pero a la vez, la amable y honrada Edith no quiere herirlo. Tal como comenta a Kate en una escena posterior, Albert sufre de «amor adolescente», un concepto que Kate usa luego para burlarse de lo demasiado relamido e inútil para la gente trabajadora como ellos. Edith describe su propia amabilidad como la simpatía que uno sentiría por un ratoncillo con una patita atrapada en una trampa.

Al mismo tiempo, la novela sugiere algo extremadamente complejo: a saber, la noción de que a Edith le es grata la atención que recibe de Albert, ya que el amor la ha hecho más abierta a los placeres y posibilidades del entorno, incluido lo erótico (una sofisticada observación que va contra la noción aprendida de que los inicios del enamoramiento siempre hacen a uno más retraído, más monógamo, más fijado exclusivamente en el amado).

Hasta la siguiente escena en la playa, Albert apenas ha dicho algo sobre sí mismo, sobre su procedencia o su pasado. Tampoco nos ha dado la obra demasiada información sobre el chico, más allá de que es rubio y que a menudo parece enfermo (si bien su verdadera enfermedad, sospechamos, radica en una timidez y nostalgia agudas, más que en algún trastorno físico).

El tranquilo interludio en la playa ha venido precedido por un estrepitoso suceso menor que ha involucrado a los tres niños, a un enorme cangrejo agresivo y el irritado perro llamado Peter, al que Albert ha llamado asqueroso bastardo y ha acobardado de forma un tanto ignominiosa. Ahora, para proteger el nuevo traje de

sarga azul que (sin duda, para impresionar a Edith) Albert ha escogido, inapropiadamente, para la playa, la atenta Edith le invita a echarse a su lado sobre la gabardina tendida en la arena. Ella se incorpora para vigilar a los niños, y Kate dormita junto a ellos bajo el sol. Es sólo una gabardina, de modo que están muy cerca, aunque Edith ha dejado muy claro que su proximidad tiene que ver con su interés en que él no arruine su traje nuevo (lo cual, presentimos, se corresponde con el tipo de cosas que piensa y hace un personaje como ella).

*Él se tumbó a su lado, mientras ella permanecía erguida para no perder de vista a los niños.*

*—Yo tengo una hermana en Inglaterra —dijo él en voz baja.*

*—¿Qué pasa? —preguntó ella indiferente—. Casi no te oigo con el ruido del mar.*

*—Yo tengo una hermana que trabaja en una fábrica de aviones —comenzó. Si ella le oía, desde luego no lo hacía notar.— Se llama Madge. Trabaja un número incalculable de horas.*

*El chico yacía boca abajo, tierra adentro, a la vez que Edith contemplaba el mar.*

*—Sólo me quedan ella y mi madre —siguió Albert—. Papá murió un mes antes de que yo viniera aquí. Trabajaba de frutero en Albany Place. Un cáncer se lo llevó.*

*Cuando calló, el embravecido Atlántico reverberó en sus oídos.*

*—Ahora Mr. Raunce escribe a los suyos, pero no le contestan —continuó—. Yo escribo a los míos todas las semanas, desde que ocurren estos terribles bombardeos, pero no obtengo respuesta, a pesar de que cada vez que hay correo temo que mi madre y mi hermana se hayan ido. Según los periódicos, no queda nada en la ciudad.*

*—Ese Albert —Edith vociferó hacía el mar—. Ahora me pesa haberlo traído.*

*Albert de Raunce miró hacia atrás, hacia donde miraba Edith, pero no vio qué diablura estaba haciendo su tocayo.*

*—Ya ves, no estando papá me siento responsable —el chico probó de nuevo subiendo la voz—. Ya sé que soy un chiquillo, pero ya me gano la vida y a veces pienso que debo volver con ellas y protegerlas. No es que no les mande casi todo lo que gano, claro que lo hago.*

*Se hizo un silencio.*

*—¿Cómo decías que se llamaba tu hermana? —preguntó Edith.*

*—Mamá le puso Madge —replicó el chaval. Buscó a Edith con la mirada, pero*

ella no le atendía.— A decir verdad —continuó—, me gustaría saber qué debo hacer. Pensé que tal vez tú podrías aconsejarme —y volvió a mirarla. Ahora ella lo contemplaba, pero él no comprendía la expresión de aquellos ojos enormes tras el mechón de pelo batido por el viento, fino y negro como una rama de tejo.

El chico volvió a la carga. Hablaba con un deje de amargura.

—Claro que soy muy joven, ya lo sé.

—Bueno, no es lo mismo que si ellas te hubieran escrito, ¿no? —anunció, ante lo cual él se volvió para darle la cara. Ella volvía a mirar al mar.

—No, pero ellas son así. Mamá siempre decía que prefería fregar toda la casa que coger la pluma. Madge es igual. Es difícil saber qué sería lo mejor —finalizó.

—Yo de ti, seguiría en tu puesto —dijo ella hablando imparcialmente—. Después de todo, estás aprendiendo un oficio. Si llegaran a reclamarte para el Ejército podrías ser ayudante de oficial. Aquí estamos bien.

—¿Entonces, tú no crees que exageran en eso de la invasión? Si hay algo que no quiero es verme internado por los Jerries.

—¡Bah!, todo eso son hablaturías —respondió ella—. No tienes que hacer caso. ¡Ay —prosiguió—, qué día de campo tan aburrido! Vamos —y aquí se volvió hacia él— a ver si ponemos en marcha a la vieja Kate.

Se inclinó sobre él y cogió una pajita que había al otro lado del chico, bajó todo el busto sobre él y apoyó el codo entre el muchacho y la chica dormida. Tenía la boca abierta, en una risa muda, de tal manera que el chico le veía el paladar escarlata mientras ella trataba de cosquillear las cejas color arena de Kate.

La cara de Kate se contrajo. Su brazo, tendido palma arriba sobre el musgo verde profundo se esforzaba en alzarse como si estuviera atrapado en la superficie de un tremedal. Dio la vuelta, aún dormida, mostrando una mejilla con las huellas de lo que había servido de apoyo. Soñando en voz alta dijo: «Paddy».

Edith rompió a reír, llevándose la pajita a la boca, mirando con sus ojos desbordantes a Albert, que quedaba bajo ella. Él seguía tendido, tranquilo y amarillo, con sonrisa boba. Kate se irguió.

—¿No se te puede gastar una broma? —preguntó Edith.

—Desde luego, sois una buena pareja —dijo Kate bostezando. Se sentó y se arregló sus guedejas de estopa.

—No tan graciosos como tú, te lo aseguro —respondió Edith apartándose de Albert. El chico volvió a su postura anterior, boca abajo, mirando a Irlanda.

—¿Pues qué he hecho? ¿Es que no se puede disfrutar de una siesta?

—Olvídalo.

—No sé por qué he de olvidarlo —replicó Kate—. No es muy correcto que se burlen de una mientras duerme.

—No, mujer, no, es que soltaste un nombre y nos hizo gracia —le dijo Edith dulcemente.

—¿Qué nombre?

—Llamaste a una persona.

—¿Eso es todo? —dijo Kate sonrojándose, cosa rarísima en ella—. ¡Porque con el jaleo que habéis armado ahí echados uno sobre otro, os lo habréis imaginado! Supongo que sería algo serio...

—¡No estábamos! —dijo Albert ásperamente, mirándola de frente. Pero sus ojos no parecían verla.

—Bueno, dejémoslo —su rubor había desaparecido—. Pero no me negaréis que lo que he visto hubiera hecho mirar dos veces a los niños, si se hubieran dado cuenta.

—Sí tú lo dices... —replicó Edith con indiferencia.

Fijémonos en cómo comienza la confesión de Albert: torpemente, farfullando, con brusquedad y hablando primero sobre su hermana. Quizá espera, aunque no pueda ni siquiera tener conciencia de ello, que hablar de su hermana, el miembro de la familia de edad más cercana a la de Edith, sea lo más apropiado para captar su interés. Pero Edith no le escucha; de principio a fin, la situación casi absurda de la desatención de Edith rebaja la sentimentalidad de la confesión del chico, a pesar de que ella es más o menos consciente de lo que le está diciendo. Es una actitud que adopta en parte porque tiene que vigilar a los niños mientras juegan en la orilla, pero también porque evita la incursión en la conciencia que supondría el contacto visual directo, porque no quiere penetrar en los tormentos personales de Albert y, finalmente, porque ella tiene otras cosas en la cabeza: su relación con Raunce y el bombardeo alemán sobre Inglaterra.

En la vida, es poco frecuente que seamos verdaderamente capaces de escuchar y encontrar a alguien que nos escuche. Y, sin embargo, es inusual ver aparecer en las páginas de un libro este fenómeno común: la falta de atención. Generalmente, en la ficción literaria, un personaje habla y otro escucha, y, una vez han atendido y comprendido, responden. Así, la fidelidad a la manera en que en realidad opera la «falta de atención» es una de las tantas cosas por las que los diálogos de Henry Green nos parecen estar más cerca de lo que observamos en la vida real que de lo que leemos en las novelas.

Un escritor menos seguro de lo que tiene entre manos quizá no habría dejado que un personaje se reformulase y repitiera (¡demasiado parecido a la vida real!), pero Green hace que Albert comience de nuevo, nombrando ahora a su hermana, Madge, e informando a la atareada Edith sobre el trabajo en la fábrica de aviones y la extensa jornada laboral. La elección de las palabras es perfecta en su tono: «Trabaja un número incalculable de horas». El toque maestro del novelista no vacila, al contrario que su personaje, que todavía no ha logrado que su enamorada deje de prestar atención al océano y a los niños y que rememora breve pero vivamente la muerte de su padre, sin detenerse en detalles, tal como haría alguien

como Albert: «Un cáncer se lo llevó».

Así va avanzando, a toda máquina, o al menos tal como podría hacerlo, y menciona a Raunce (nombre que garantiza el inmediato interés de Edith) y las cartas de éste a su madre. Albert informa a su compañera de su preocupación porque su madre y su hermana no responden a sus cartas («temo que mi madre y mi hermana se hayan ido»), tras lo cual hay una ansiedad exacerbada en lo que cuentan los periódicos sobre los bombardeos. El lector siente la presión que fuerza a Albert a revelar todo eso, y el alivio que podría experimentar si confiara en *alguien* (alguien que pareciera mayor, más sabio y capaz de ofrecerle los consejos que él está a punto de solicitar, alguien en quien no sólo confiara sino de quien estuviera enamorado). Además, el pasaje recoge eficazmente algo que reconocemos por nuestra propia experiencia, por mucho que ésta sea diferente a la de Albert, a saber: la manera en que el amor y la atracción pueden hacernos hablar más fluida y locuazmente sobre nosotros mismos y decir más verdades de las que habríamos previsto.

En cuanto se ha aliviado, Edith evidencia que ella ha estado todo el tiempo centrada en sus obligaciones, particularmente en el travieso Albert, cuya actitud revoltosa podría tomar el Albert mayor como reflejo de sí mismo, atendiendo al nombre compartido. Él sigue en la brecha, con ligeras referencias a sí mismo (recordemos de nuevo que está hablando a una preciosa joven a la que quiere impresionar, conmover y pedir consejo), presentándose como ciudadano joven y asalariado que, desinteresada y responsablemente, envía la mayor parte de su sueldo semanal a su familia. También esto, sin embargo, se acoge con un silencio.

Este silencio es el que empuja a ella a preguntar el nombre de la hermana. Y ésta es precisamente la clase de respuesta que nosotros mismos hemos dado cuando, en ocasiones, hemos perdido la pista a una conversación y, de repente, nos damos cuenta de que se nos ha hecho una pregunta que requiere contestación. En ese momento llega la referencia al nombre con que la madre bautizó a su hermana, así como la mención narrativa de otras cosas que se supone han de ser dichas con una apropiada ceremonia. Cuando eso también falla y ve que no ha conseguido demasiado de Edith, Albert le pide directamente consejo sobre qué es lo más correcto que puede hacer (es decir, si debería dejar la mansión y regresar a Inglaterra a cuidar de su familia).

Incluso leyendo atentamente es difícil precisar la exactitud con la que Green nos permite saber (como en verdad hacemos) que éste es el tipo de situaciones en las que el interlocutor no busca en realidad consejo, sino consuelo; que Albert no está considerando seriamente dejar la mansión para regresar a la ciudad, sino que más bien quiere que la atractiva mujer que está a mi lado le diga que no regresar a Inglaterra no es un error, que la permanencia en la mansión no herirá a la madre ni a la hermana. De algún modo, quizá lo que busca Albert es un indicio de que ella

preferiría que se quedara.

En cualquier caso, la brusquedad de la petición hace que Edith se gire finalmente y lo mire con una expresión lo bastante neutra como para que Albert vuelva a la carga diciendo «con un deje de amargura» que él no es más que un joven muchacho, y que es consciente de ello. Su declaración está cargada de significado y ambigüedad. ¿Es que es demasiado joven como para hacer algo que pueda ayudar a su madre y a su hermana? ¿Es que su presencia allí difícilmente cambiaría las cosas? ¿Es que es demasiado inexperto como para tomar ese tipo de decisiones? ¿Es que es demasiado joven como para que Edith lo tome seriamente en cuenta y le ofrezca algo más que condescendiente interés? ¿O es tan solo que se siente estúpido por haber hablado? Si Edith hubiera querido que él se quedara, lo habría notado en su rostro. (Al margen de que, avanzada la novela, cuando Albert anuncie su plan de alistarse como artillero, los sirvientes, incluida Edith, se mostrarán intranquilos.)

Ahora el tono de Albert obliga a Edith a responder, aunque antes de hacerlo se distancia de nuevo, hablando en dirección al océano. Entonces da el tipo de consejo que todos hemos ofrecido a veces: una ayuda que no es en realidad una ayuda, sino un vislumbre de solución que nos permita eludir el anzuelo y no tener que pensar más en la situación. De hecho, ni siquiera Albert está pensando en marcharse. Su familia no le escribe o quizá no puede escribirle, lo que refleja la premisa de la conversación desde el principio: está preocupado por no recibir correspondencia de sus familiares; y es que ellos, como ahora sabemos, quizá no puedan escribir («No, pero ellas son así. Mamá siempre decía que prefería fregar toda la casa que coger la pluma»).

La reflexiva Edith no repara en toda esta inconsistencia, más bien intuye que Albert busca el tipo de respuesta sensata, lógica y definitiva que podría otorgar una persona algo mayor, preferiblemente una mujer atractiva. Ella dice al pobre Albert lo que quiere y necesita oír: que no necesita marcharse, que está haciendo lo correcto. Y concluye con lo que *realmente* quiere escuchar, lo que ha estado buscando todo el rato, esas tres palabras, el último «Aquí estamos bien». Entonces surge la verdadera fuente de ansiedad de Albert, el temor a la invasión y a la captura por parte de los alemanes, un asunto que Edith rechaza, como gran parte de la conversación, aunque esta posibilidad y la incertidumbre del futuro es algo que Edith, Kate y el resto de los empleados han barajado a lo largo de la novela.

Rompiendo el hechizo de este momento de relativa intimidad, Edith inicia uno de esos maravillosos cambios que impulsan la escena: «¡Ay, qué día de campo tan aburrido!». ¿Albert ha descargado todo su corazón en ella, y Edith llama a eso *aburrido*? No es que sea cruel o carezca de sentimientos, es que ya ha tenido bastante; quiere que se acabe esa problemática confesión no solicitada. Posiblemente ella está experimentando ese efímero fastidio que también nosotros

podríamos sentir cuando alguien aparece para encapotar nuestro brillante día al hacernos partícipes de una soledad y un dolor que no queríamos compartir. Edith urgirá ahora a Kate a que se levante, acuda en su ayuda y alivie el peso del amor secreto del joven Albert.

Inclinándose para hacerle cosquillas, Edith se echa encima del enamorado, llega a estar tan cerca que ve el «paladar escarlata» de su boca cuando ríe. Como sabemos, ambas criadas comparten una relajada y polimorfa relación física; son bastante capaces de desnudarse y meterse juntas en la cama. El desahogo de Edith con Albert no es más que eso. Al mismo tiempo, el gesto es también una consecuencia de la proximidad sobre la compartida gabardina y quizá un cierto castigo, ya que, de hecho, rompe cualquier atisbo de verdadera proximidad. Es también un pequeño signo de sarcasmo sexual, una expresión de una suerte de dominación, una demostración de que Edith puede hacer lo que quiera sin temor. El gesto no significa nada para ella, a pesar de lo mucho que podría implicar para el enamorado Albert.

Sólo cuando ella mira hacia abajo y lo ve «tranquilo y amarillo, con sonrisa boba» se da cuenta de que su acto ha provocado algo, que el cuerpo que tiene debajo pertenece a un ser humano. Esta comprensión es la que la lleva a preguntar de forma impaciente y demasiado rencorosa: «¿No se te puede gastar una broma?». ¿Puede tener el chico a la preciosa joven que adora encima de sí sin creer o desear que eso signifique algo? ¿Sin llegar a excitarse? (Posibilidad que se desprende de la rapidez con la que, una vez liberado, el muchacho se gira boca abajo).

Kate, al parecer, ha estado soñando con Paddy, el irlandés encargado de la bandada de pavos reales que decora la finca. Esta revelación nos podría llevar a revisar las páginas anteriores de la novela, tomando nota ahora sólo de los momentos (no citados aquí) en los que Kate pide opinión a Paddy cuando los empleados están debatiendo sobre algún asunto, o cuando de repente adopta un tono familiar al hablar de su rutina diaria. Kate está molesta por haber sido despertada, y Edith se burla por haber nombrado a Paddy en sueños, lo que provoca el rubor de la primera y su irónico contraataque, tal como suele hacerse en tales situaciones: «¡Porque con el jaleo que habéis armado ahí echados uno sobre otro, os lo habréis imaginado! Supongo que sería algo serio...»

¿Algo serio? Kate no puede siquiera *imaginar* lo serio, emotivo y romántico que ha sido para Albert el tiempo transcurrido durante la breve cabezada. Pero ahora es el mismo chico quien lo niega, y su orgullo emerge cortante en propia defensa, a la vez que admite lo poco que debe de haber representado la breve conversación para ella. De nuevo, la elección de los términos resulta perfecta. Estrictamente hablando, a la queja de Kate: «Supongo que sería algo serio» debería corresponder gramaticalmente un «No lo era». Y, sin embargo, Albert responde utilizando la agramatical primera persona del plural «No estábamos». ¿«No

estábamos *qué*»? El lector sabe, pero no puede explicar. Incluso *intentar* explicar necesitaría repetir cada palabra de la escena precedente en la que todo llevaba tanto implícito.

Enfrentada al hecho de haber pronunciado aquel nombre mientras dormía, Kate se sonroja, lo cual la deja en una situación aún más embarazosa; es eso lo que la lleva a decir la última palabra sobre lo que se supone que estaban haciendo Edith y Albert, es decir, entregarse el uno en brazos del otro, lo suficiente como para haber «hecho mirar dos veces a los niños, si se hubieran dado cuenta». Kate sabe exactamente lo que su amiga siente por Albert (y por Raunce). Es de Albert, el más débil y joven de los dos, de quien se está burlando ligeramente. Así lo reconoce también Edith en esa a la vez simple, compleja y sucinta línea final: «Si tú lo dices... —replicó Edith con indiferencia».

Como ya he mencionado, una vez que uno empieza a citar a Henry Green es difícil detenerse. Antes de abandonar *Amor*, echemos un vistazo a otra escena. Los señores de los sirvientes se han ido a Inglaterra y, en su ausencia, Raunce y Edith han acercado los sillones a la chimenea de la biblioteca roja, donde están sentados. Aunque no lo admiten, ambos parecen jugar a ser el señor y la señora de la mansión. A lo largo de la novela, el poder del amor ha ido convirtiendo gradualmente a Raunce en un ser más reflexivo y honrado. El Michael de quien habla la pareja es el mozo y jefe de la cuadra; también hay que saber que bajo el cojín del sillón de Edith hay un anillo de zafiros que su señora ha perdido y que ella ha encontrado y escondido ahí.

Raunce pregunta a Edith si se ha fijado alguna vez en «esa casita a este lado de la Puerta Este». Así comienza el dueto de quienes negocian lo que es, probablemente, la más sencilla e importante conversación de sus vidas. Raunce cree o espera predecir el resultado de la conversación, pero le ronda siempre la terrible posibilidad de haberse equivocado acerca de los sentimientos de Edith y de que la escena quizá no siga el camino esperado. Raunce ha debatido larga e intensamente consigo mismo sobre cómo abordar el tema del matrimonio y ha decidido formular la proposición no como un apasionado deseo de su corazón, sino como algo práctico, relacionado con la vivienda que menciona al principio.

—*Pues cuando vuelvas a pasar por allí, fíjate, ¿vale?*

—*¿Y por qué, Charley?*

—*Pues porque está vacía.*

—*¿Vacía? —repitió ella mecánicamente.*

—*Allí solían vivir antes los mayordomos casados —explicó él.*

*Prosiguió, mintiendo: —Ayer por la mañana me paró Michael al salir de la cocina. No adivinas lo que quería.*

—*¿Algo para su familia otra vez? —inquirió ella.*

—Exacto. Quiere pedir la casita cuando regrese Mrs. Tennant. El tejado de su casucha ha caído sobre la santa cabeza de su cuñada y le ha aplastado un dedo a uno de sus niños.

—La mejilla —rectificó ella.

—Ese tío es un embustero —comentó Charley—. Bueno, lo mismo da, la verdad no hace al caso, sino lo que creemos —añadió.

—¿Y a ti te parece que ella dará crédito a ese cuento? —preguntó ella.

—Mira querida... —comenzó él, pero no continuó. Raunce iba vestido con pantalón negro y camisa blanca almidonada, sin chaqueta. Lo único de color era su chaleco de ayuda de cámara a rayas rosa y blanco. No llevaba cuello postizo por culpa de la garganta. Recostándose de espaldas, miró de reojo la rosa encendida de aquel enorme fuego de turba que ardía y reflejaba en su ojo azul claro un reflejo rosa creciente. —Amor —siguió, sin apenas entonación—. ¿Qué te parece si nos casamos? Ya lo he dicho.

—Hay que pensarlo bien, Charley —replicó ella al punto. Dejó de mirar su rostro y sus ojos profundos bajaron siguiendo la mirada de él para posarse en aquellos rectángulos de color vivo como sangre. Sus grandes ojos tomaron una incandescencia rosa suave, suave, suave.

—No hay nada de tontería en mi amor —empezó de nuevo intentando torcerse para no mirarla—. Es una cosa lógica, querida, eso es. Tengo que traer a mi vieja madre y sacarla de esos bombardeos.

—Yes muy razonable —respondió ella rápidamente.

—Me alegro de que coincidamos —interrumpió él—. No sabes, vida mía, lo que eso significa.

—Yo he dicho siempre que una esposa no puede construir un hogar sin reservar un sitio para la madre del marido —respondió ella dulcemente.

—Entonces, ¿no me dices que no? —preguntó, mirándola al fin. Su blanca cara estaba salpicada por el verde del césped.

—Yo no he dicho que sí, ¿no? —opuso ella, mirándolo de frente y con el corazón abierto en los labios. Como ella estaba sentada de espaldas a la luz, él apenas distinguía aquella cabeza enmarcada por la aureola de claridad cegadora, con aquel cabello oscuro y aquellos dos grandes ojos; intentaba descifrar profundamente.

—Sí, tienes razón —murmuró, claramente perdido.

—Necesito pensarlo bien —añadió ella con dulzura. Cruzando las manos, volvió la mirada hacia el fuego.

—Ella es una buena mujer —volvió a comenzar Raunce—. Trabajó

*mucho para sacarnos adelante cuando murió papá. Éramos seis en la familia. Tuvo que luchar.*

*Edith continuaba sentada en silencio.*

*—Ahora estamos todos esparcidos —siguió él—. Sólo queda mi hermana Bell con la anciana. También hay que tenerla en cuenta —añadió.*

*—¿La que trabaja en la fábrica de armas? —preguntó.*

*—Eso es —replicó él. Y esperó.*

*—Bueno, no sé si le convendría venir a Irlanda —dijo al fin Edith—. ¿Es un buen trabajo, no? Yo, en su lugar, creo que no me decidiría a cambiar.*

*—Tómalo como quieras —aclaró Raunce—. Sólo pensé que tenía que mencionarla, eso es todo: Mrs. Charley Raunce —anunció de manera muy fina—. Ahí está, ¿eh? —parecía estar acumulando confianza.*

*De repente, ella se levantó girándose un poco.*

*—No digo que algún día, Charley, pero por ahora no.*

*—Pero no es un no, por lo menos —dijo él levantándose también.*

*—No —replicó ella. Comenzó a sonrojarse, viendo lo cual él sonrió burlonamente con un absurdo aspecto de dulce dolor. —No —continuó ella—, no te digo que no pudiera —y entonces su humor pareció cambiar. Empezó a dar vueltas y se hundió en el almohadón del asiento que había estado ocupando.*

Para cuando Charley Raunce pronuncia «vacía», Edith ya supone, si no sabe con toda seguridad, qué tema va a abordar él. De ahí el apagado eco y la adusta mirada a medida que Raunce sigue con su preparado discurso, que incluye una mentira. En este momento, la queja moral de Raunce es completa sólo en parte. En intenso contraste con la manera en que ella escuchaba la sincera confesión de Albert (porque un buen escritor comprende que los personajes no sólo hablan de manera diferente en función de a quién se dirigen, sino que también escuchan de manera distinta según quien habla), Edith está pendiente de cada palabra pronunciada por Raunce, y adivina acertadamente lo que él le va a decir sobre Michael. Y entonces, poniendo en boca de Michael palabras que éste nunca ha pronunciado, Raunce (buscando autenticidad, para dar a su embuste mayor crédito, y también quizá también por costumbre, porque los sirvientes a menudo se imitan unos a otros) vierte sus «ca», desliza otras «za» y acaba tan atrapado en su propia mentira que para cuando está cayendo el techo (imaginario), éste ya ha partido el dedo de un niño.

A lo que, de manera divertida, Edith rectifica: «La mejilla». ¿Cómo se atreve Michael a solicitar un mejor alojamiento aunque el techo de su casa haya caído

sobre su cuñada y su hijo? ¿O tal vez ella ha supuesto ya lo que Charley está a punto de insinuar: que Michael está inventando semejante historia? Pero los hechos del caso están fuera de lugar; lo que importa es la expresión de simpatía y solidaridad con su Charley, así como la intensa posibilidad de que, en cuanto él nombra la casita vacía, ella ya sabe adónde va a ir a parar todo el cuento.

Charley prosigue con su propia mentira llamando a Michael «embustero», y entonces concluye, como con temor a verse él mismo en parecidas circunstancias, que la verdad importa menos que aquello que se cree. Y Raunce resulta *creíble*, o al menos así lo muestra Edith cuando le pregunta si cree que la dueña de la casa hará caso a Michael. El problema es que Edith está yendo más lejos con los detalles, con las consecuencias de la mentira de Raunce y al empujarle a enfrentarse a lo que de verdad quiere decir. Él comienza, vacila; la narración se desvía para contarnos cómo va vestido, entonces, «sin apenas entonación», suelta su proposición matrimonial y concluye, con voluntad de terminar, añadiendo ese «Ya lo he dicho».

Edith responde, tal y como siente que debe hacer, que tiene que pensarlo, a lo que sigue ese encantador pasaje que finaliza con la descripción de sus ojos «suave, suave, suave...». Su respuesta poco entusiasta ha amilanado claramente a Charley, quien desiste de lo que podría haber parecido una declaración «ese sinsentido del amor», que, tal como asegura a ella, no es el asunto de esa conversación. Al contrario, está hablando de una cuestión puramente práctica. De hecho, ni siquiera es algo *sobre* Edith. Como buen hijo, está intentando proteger a su madre. Cuando Edith asiente, Raunce interpreta su gesto como aceptación de la propuesta. De hecho es bastante así, pero Edith no está preparada para hacer esa concesión (todavía no lo bastante). Ella prefiere ir paso a paso, hablando primero de «una esposa» y de «la madre de su marido». De este modo, Charley concluye correctamente que ella no ha dicho que no, y a Edith la justifica el deseo de alargar un momento que capta ya que será uno de los más significativos de su vida. Una vez más, resulta útil comparar las expresiones utilizadas para describir la expresión del rostro de Edith con las miradas tan distintas y mucho más opacas que asume cuando está en la playa con Albert.

«Claramente perdido»: Raunce no tiene ni idea de cómo continuar. Cuando Edith repite que necesita pensarlo y dirige su mirada hacia el fuego, como para que el proceso de reflexión comience, Raunce se refugia en un tema con el que se siente cómodo y seguro, algo que le hace sentir mejor: el tema de su madre. Alaba la abnegación y fuerza que ha mostrado para criarlo tras la muerte de su padre. Es un intento por mostrarse simpático, no muy diferente del de Albert, si bien Raunce entiende mejor y se aleja del «un cáncer se lo llevó».

Entonces, muy ingenua y a la vez muy astutamente, Raunce lleva la conversación en torno a su hermana Bell, la hermana que trabaja en una fábrica de armas y de la que Edith está en antecedentes. Los lectores más atentos recordarán

quizá el modo en que, por contra, ella ha tenido que pedir a Albert que repitiera el nombre de su hermana, que acababa de mencionar. Su inquietud ante la posibilidad de que Bell sea invitada a unirse a ellos en la casita, y su precipitación por convencer a Raunce de que, dada su buena posición, a la chica podría no convenirle este tipo de cambio, convence a Raunce de que ella no sólo ha aceptado su proposición, sino que ha llegado a imaginar cómo sería su vida con dos miembros adicionales de la familia Raunce instalados en su nuevo hogar.

«Tómalo como quieras», le asegura a ella, y entonces da el audaz paso de pronunciar su futuro nombre de casada, ante lo cual ella se distancia o finge distanciarse otra vez. Igual que nosotros, en momentos críticos similares, podemos experimentar la necesidad de escuchar a la otra persona decir lo mismo, reafirmando, una y otra vez, Charley pregunta de nuevo si todo esto implica que ella no lo rechaza. Es ahora cuando el rubor de Edith comunica más de lo que ella quisiera. Porque no hay nada más que decir. Todo se comprende. La realidad del acontecimiento en ciernes está al final tan presente en la mente de Edith que se permite imaginarse llevando el anillo que ha encontrado, algo imposible mientras ella siga al servicio de la legítima propietaria de la joya. Y ahora, en su nerviosismo, Edith busca el anillo —y no lo encuentra, lo cual dará inicio a una serie de nuevos giros en la trama.

Leyendo a Green estamos tentados de concluir que, sencillamente, este escritor tiene un gran oído para los sonidos y el ritmo del habla. Sin embargo, como señaló el crítico James Wood en un agudo ensayo, Green acuña a menudo palabras que no eran de uso durante los períodos en que se ambientan sus novelas (o en ningún otro período), pero que sin embargo suenan completamente bien. Así es que quizá la conclusión más acertada es que Green era menos afín a cómo *suenan* la gente al hablar (las verdaderas palabras y expresiones que emplean) y más a lo que *quieren decir* cuando hablan. Esta noción de diálogo como pura expresión del personaje (o como el personaje mismo) que trasciende el tiempo y espacio estrictos explicaría en parte también por qué en las obras de autores como Austen y Brontë las conversaciones suenan frescas y sorprendentemente contemporáneas, y tan distintas al discurso rígido, estirado y arcaico que encontramos en las malas novelas históricas y en esas fantasías medievales en las que los muchachos siempre parecen estar diciendo cosas como: «¿He ya pasado la solemne y sagrada prueba de iniciación, venerable maestro de caza?».

Si preferimos escribir ficciones que no estén ambientadas en el mundo y la época en que vivimos, resulta útil estudiar las obras de autores que tengan especial oído para el diálogo, para la locución que usa la gente, para esa involuntaria forma poética y metafórica con la que a veces se expresan las personas y con la que disimulan o enmascaran sus pensamientos y sentimientos. En el siguiente pasaje de la novela de Bruce Wagner *I'm Losing You*, un joven llamado Simón, que se gana la

vida retirando animales muertos de las propiedades de los ricos californianos, y cuya madre, Calliope, es una famosa psiquiatra de estrellas de cine de Los Ángeles, se encuentra con su padrastro, Mitch, mientras hurga entre el contenido del carísimo refrigerador Traulsen de Mitch y Calliope.

—¿Sabe tu madre que estás aquí?

—Negativo.

—Hay un poco de queso estupendo ahí. —Mitch se encargó del Traulsen, restableciendo cierta supremacía. Sonreía abiertamente al tiempo que examinaba con la mirada el mono de trabajo de Simón.— Espero que no lleves mucho polvo encima.—Se dirigió al armario y cogió un plato.— ¿Cómo van tus negocios?

—La cosa estaba muerta, pero se está animando. —Simón emitió un cínico je-je-je y dio un trago a su Sprite sin azúcar.— ¿Está mamá con un paciente?

—Querrás decir un cliente. —Mitch lanzó una sonrisa correctiva a Simple Simón.— La paciencia se pierde. Pero nosotros no perdemos a los clientes, esperablemente.— Al otro lado de la ventana, una chica asiática remoloneaba en una mesa frente a la casa de Mitch. El padrastro tomó nota, y añadió: —Sí, está con un cliente.

—Entonces es probable que no la vea. Tengo que ir a casa y escribir.

—Le diré a Calliope que viniste a saludarla.

—¿Sabes?, suelo cobrar sesenta y cinco por hacer eso, por decir hola —dijo, absurdamente. Simón cogió una porción de queso Brie—. Está haciendo un verdadero negocio. Dile que ha pasado por aquí el chico de los animales muertos, lo detesta. ¡No! Dile que Ace Ventura, el detective de mascotas muertas, pasó por aquí.

—Creo que sólo le diré: «Tu hijo ha pasado a verte». Adiós, Simón. Y recógelo todo cuando acabes, ¿vale?

Cada palabra en esta conversación aparentemente simple es como el paso de una coreografía llena de arte en un desagradable ballet de delimitación y hostilidad, de dominación y submisión, en el que, de nuevo, lo que *no* se dice es tan importante como lo que se dice. La alusión inicial de Mitch a «tu madre» (en vez de «tu mamá» o «Calliope») crea inmediatamente un distanciamiento, y la frialdad de ese «¿Sabe tu madre que estás aquí?» difícilmente podría ser más palpable. Es fácil comprender por qué Simón responde con esa superficial fragilidad (al decir «negativo» en vez de un simple «no») que cae en saco roto, igual que su pequeña broma sobre los negocios muertos, y su aparentemente despreocupada descripción de sí mismo

como el «chico de los animales muertos», que, dadas las circunstancias, resulta más bien humillante. Su comentario sobre cobrar sesenta y cinco dólares sólo por decir hola es provocador y grotesco, dado lo que imaginamos que cobra Calliope por cada sesión con *sus* clientes. El ofrecimiento de «queso estupendo» que Mitch hace a Simón es, en realidad, tal como sugiere la narración, una declaración de supremacía y sentido de la propiedad, y cuando el joven contesta que probablemente no verá a su madre, Mitch no le sugiere tampoco que se quede un poco y la espere. Finalmente, una lectura atenta de la conversación en que Mitch corrige condescendentemente el uso que hace Simón de la palabra *paciente* revela, de modo más bien emotivo, que el mismo Mitch tampoco usa con mucha corrección la palabra *esperablemente*. Por supuesto, lo que quiere decir es «al menos, no esperamos perderlos». Al igual que Henry Green (el anterior escritor mencionado), Bruce Wagner capta la manera de moldear intenciones y expectativas a partir de la elección de cada palabra y cada tono, cuán distintas suenan las personas cuando hablan a un colega o a un familiar, a alguien a quien quieren impresionar o al que miran con desdén.

La importancia que puede llegar a tener una sola palabra en una conversación narrativa se aprecia en la siguiente escena extraída de la novela *Mother's Milk*, de Edward St. Aubyn. A punto de iniciar una relación adúltera, Patrick y su antigua novia, Laura, encuentran a sus respectivos hijos pequeños, Robert y Lucy, acurrucados en la misma cama. Valiéndose de la frívola y poco cuidadosa manera en que el padre usa la palabra *submotivo*, Robert no sólo desenmascara la romántica situación de los dos adultos sino que proporciona al lector una elocuente demostración de lo peligroso que resulta infravalorar la inteligencia, la curiosidad, el instinto y el poder de observación de un niño:

—Este submotivo es de lo más increíble —dijo Patrick—. Y, aun así, no sé por qué no habrían de dormir juntos si quieren.

—¿Qué es un submotivo? —preguntó Robert.

—Otra parte de la trama principal —contestó Patrick—, que la refleja de una manera más o menos flagrante.

—¿Y por qué somos un submotivo? —añadió Robert.

—No lo sois —le dijo Patrick—. Sois una trama por derecho propio.

—Es que tenemos muchas cosas que contarnos —exclamó Lucy—, no podemos esperar hasta mañana.

—¿Y vosotros? ¿Estáis aún levantados también por eso? —preguntó Robert—. Porque tenéis muchas cosas de que hablar. ¿Por eso dijiste que éramos un submotivo?

—Escuchad, olvidaos de lo que he dicho —contestó Patrick—. Todos nosotros somos submotivos unos de otros —añadió, intentando confundir a

*Robert todo lo posible.*

*—Como la Luna girando alrededor de la Tierra —dijo Robert.*

*—Exacto. Todos piensan que están en la Tierra, incluso cuando están en la Luna de alguien.*

*—Pero la Tierra gira alrededor del Sol —dijo Robert—. ¿Quién está en el Sol?*

*—El Sol es inhabitable —contestó Patrick, aliviado por haberse alejado tanto del origen del comentario inicial—. Su única trama es mantenernos girando y girando a nosotros.*

En el siguiente pasaje del relato «The Wonders of the Invisible World», de David Gates, el subtexto lo es todo, o casi todo. Aquí, un hombre se encuentra en un bar con su amante, una mujer casada y mucho más joven que él, que le ha llamado pare decirle que necesitaba hablarle de algo «en cierto modo importante». La temperatura actual de su relación se transmite enteramente a través de los gestos: nuestro narrador deja su clarinete, busca con la mirada un perchero y sólo entonces se acuerda de besar a Jane, quien ofrece su mejilla. Ella le dice que tienen que darse prisa, que ha mentido y ha dicho a su marido que iba al cine con una amiga. Entonces baja la mirada hacia su vaso.

*—Tiene que ser rápido —dijo ella—. Oficialmente estoy en el cine con Mariana.*

*—Soy todo oídos —dije.*

*—Es extraño —dijo ella—. Me siento más bien una mierda que otra cosa con estas mentiras..., ya me entiendes.*

*—Bien, es mejor sentirse a gusto que arrepentido.*

*Ella bajó la mirada hacia su vaso y dijo: —Sí, eso es.*

*—Entonces... —dije.*

*—Entonces... —dijo ella. Inspiró profundamente y lo soltó—. Entonces, esta sinceramente tuya cree que está embarazada.*

*—No mejodas —le dije—. ¿Qué quiere decir que crees que...?*

*—Bueno, por algún motivo llevo tres semanas de retraso. Y yo nunca me retraso. Además, las dos últimas mañanas me ha dolido el estómago. Salí este mediodía y compré una de esas pruebas de embarazo, ya sabes, en la farmacia. Pero estoy tan asustada que no me atrevo a usarla.*

*—Increíble —dije.*

*—Es verdad —dijo ella.*

—¿Cómo puede haber ocurrido?

—Si lo supiera —dijo ella—, no habría ocurrido. Obviamente. No lo sé. Alguna estupidez, estoy segura.

Billie Holiday estaba cantando «Baby Get Lost».

—Bien, veamos —dije—. Que no cunda el pánico. Por un lado, has estado muy estresada. Lo cual puede hacer que una mujer se retrase. Lo cual podría también ser la causa de que tengas el estómago revuelto. En cualquier caso, incluso si todo condujera a pensar en un error, no creo, por lo que puedo recordar, no creo que vosotras os sintáis así de mal tan pronto, ¿no?

Ella levantó los ojos y me dirigió la mirada que merecía.

Mi Jack Daniels llegó.

Le eché un vago vistazo a las filas y filas de botellas que había detrás de la barra del bar, duplicadas por el reflejo del espejo. Volví a mirar a Jane. Había bajado la mirada, hacia el vaso.

Dije: —¿De quién podría ser?

Ella se encogió de hombros. —De quien se ofrezca —dijo.

—¿Se lo has dicho a Jonathan?

Meneó la cabeza, todavía cabizbaja.

—¿Has pensado en lo que deberías hacer?

—Soy una mujer casada —dijo—. Las mujeres casadas se quedan embarazadas, tienen hijos, ¿no?

—Sí, pero cuando...

—Quiero decir... eso es lo que tú haces, ¿no?

—¿Pero no es eso un poco más complicado? —dije.

Ella movió de nuevo la cabeza; seguía con la vista fija en el vaso. No negaba mi pregunta, simplemente negaba.

—Mira —dije—. Primero, necesitas ver a un médico. Olvídate de esa prueba de farmacia. Hasta que realmente no vayas al médico y saques algo en claro, no sabremos siquiera de qué estamos hablando.

Entonces ella me miró. —Sé de lo que estamos hablando —dijo.

En seguida nos damos cuenta del cálculo, la incomodidad, la vacilación, el desplazamiento, la represión de pánico que ha llevado a Jane a comenzar su grave declaración hablando de sí misma, con fórmulas estudiadamente casuales, como ese «ésta sinceramente tuya». Comprendemos inmediatamente por qué escoge la palabra cree («esta sinceramente tuya cree» que podría estar embarazada), a pesar de que hacia el final de la conversación ya sabemos que las sospechas han cristalizado en algo más sólido que una «creencia». Como sucede en la vida real, un

interlocutor puede cuestionar la elección de palabras del otro, tentación especialmente comprensible en semejantes circunstancias. ¿*Cree*? ¿Qué quiere decir con *cree*?

Mientras tanto, a cada palabra que emite el narrador, el lector (como Jane, suponemos) es consciente de lo que el narrador no está diciendo: no está presumiendo precisamente que el niño pueda ser suyo, en cuyo caso él desearía que ella dejara a su marido para que ambos pudieran comenzar una nueva vida juntos. De forma mucho más fría, él pregunta por los síntomas, los signos, las evidencias. Busca evasivas. Necesita una explicación y ofrece su propia explicación falsa, para caer finalmente en la más banal de las interpretaciones: «estrés».

Locuazmente, describe el embarazo como un potencial «error». Además, con ese igualmente concluyente «por lo que puedo recordar» le está haciendo ver a Jane que él habla desde su memoria y su experiencia, que él ya tiene descendencia, que él y su ex mujer tuvieron una hija. Y entonces llega el momento escogido para refugiarse en una falsa informalidad. Frente al directo «¿Es mío?», el desenfadado «¿De quién podría ser?».

Puesto que están tratando todo de forma tan ligera, la respuesta de Jane «De quien se ofrezca» mantiene en el aire el volante de bádminton para seguir el partido. Él pregunta si se lo ha dicho a su marido, cuestión que secunda con la cuidadosa, medida y ansiosa delicadeza del «¿Has pensado en lo que deberías hacer?».

La respuesta de Jane deja claro que, haga lo que haga, lo comunicará a su marido: como mujer casada, necesitaría una sólida razón para no tener el niño. «Las mujeres casadas se quedan embarazadas, tienen hijos, ¿no?» Al plantear el dilema como si la solución tuviera un final anunciado, ella en realidad está subrayando la complejidad e irresolubilidad del problema. De repente, nuestro héroe es todo sentido común, y esboza los pasos a seguir a fin de asegurarse de la situación. Una vez que determinen los hechos, podrán saber «de qué estamos hablando». Cuando Jane lanza su agudísima respuesta (ella sabe de qué están hablando), sentimos, como el narrador, que todo nos da vueltas en la cabeza, que se está denunciando nuestro propio egoísmo y falsedad.

Consideremos cómo podría haber escrito la misma escena otro escritor:

—Hola, creo que estoy embarazada.

—Dios mío. ¿Y vas a abortar?

Un conjunto de sentidos semejante al anterior se aúna en cada línea de las siguientes dos escenas de *A Ship Made of Paper*, de Scott Spencer, de nuevo un escritor que presta atención al modo en que la gente habla y que es capaz de hacer que sus personajes se comuniquen con toda la obviedad y sutileza, todas las interferencias, los verdaderos sentimientos y los motivos ocultos característicos de los seres humanos.

En la primera escena, una mujer llamada Kate ha organizado una cena con una

vecina de su barrio llamada Iris Davenport y con su marido; los hijos de ambos van a la misma guardería. En el siguiente pasaje, Kate comunica a su novio, Daniel, su plan de cena. Es una situación corriente; podría ser algo más corriente y menos cargante si Kate no hubiera comenzado a sospechar (correctamente, como veremos) que Daniel ha comenzado sentir una seria atracción por Iris, a quien suele ver cuando lleva a la hija de Kate a la guardería. Sentimos exactamente cómo podrían sonar dos personas cuando una de ellas quiere continuar escondiendo (incluso a sí mismo) los vibrantes inicios de una atracción romántica inconveniente.

*—Creí que te gustaría este plan —dice Kate—. Hablas de ella constantemente. Imaginé que era el momento de que los conociéramos, a otra pareja, como verdaderos adultos.*

*—¿Yo hablo de ella constantemente?*

*—No sé, quizá no. No estoy intentando hacerte pasar un mal rato. Intento hacerte feliz. —Con su abundante y brillante cabellera castaña, su piel suave y su olor a perfume, ella se coloca al lado de Daniel. Le gustaría rodearlo con sus brazos, pero eso daría la impresión de que está forzando las cosas.*

*—No te gustan, ¿verdad? —pregunta ella. Cierta reminiscencia de su acento del sur aflora al prolongar la «u».*

*—En realidad, a él no lo conozco.*

*—¿Y ella te gusta?*

*—¿Iris?*

*Ella le echa una mirada. Por supuesto que Iris, ¿de quién más están hablando?*

*—Sí —dice él—. Claro. ¿Cómo no me iba a caer bien? Es la madre de la mejor amiga de Ruby. Eso ya es algo que cuenta. Y también es agradable. Es divertida.*

*—Dime algo divertido que haya dicho. Así haré boca para una noche de desenfundada diversión.*

*—De acuerdo. —Él respira profundamente.— La primavera pasada...*

*—¿La primavera pasada? ¿Tienes que remontarte tan lejos?*

*—En realidad, era en el verano. A ella le había picado un mosquito, y supuse que por eso se estaba rascando y rascando. —Su mirada se aparta de Kate; se da cuenta de que se está metiendo en una ratonera—. Y la picadura se le irritó, como suele ocurrir, ya sabes. Y entonces cogió un bolígrafo y escribió «ay ay ay ay» en un círculo alrededor de la picadura.*

*—¿De verdad? ¿Se escribió «ay» en el brazo?*

*—¿Sabes qué, Kate? Creo que deberíamos llamarlos y decirles que no podemos.*

*A Kate no le importaría demasiado hacer exactamente eso, pero su carrera ya está fijada. —Tonterías —dice ella, y extiende su collar de perlas; él se coloca detrás de ella para abrochárselo. Lleva un vestido sin cuello, y sus clavículas parecen tan robustas como un manillar.*

Todo lo que tiene que estar claro aquí lo está desde ese inicial «Hablas de ella constantemente». Sintiéndose culpable, sorprendido o en absoluto sorprendido, Daniel repite la frase y (quizá porque al oírle a él repetirla ambos de dan cuenta de que no están preparados todavía para el combate) Kate rectifica. Su incertidumbre, o tal vez su certidumbre, vuelve a salir a flote cuando el acento del sur alarga la «u» de ese «gustan» tan cargado de significado.

Poco dispuesto a hablar de Iris, Daniel reorienta la pregunta rehuendo el «ellos» de Kate para responder sólo acerca «él», el marido de Iris. Kate presiona y Daniel, atascándose un poco y esperando recobrar la entereza, nombra a Iris sin más (otra repetición vana y significativa). Una mirada le basta como réplica a Kate; él, ansioso, lanza una ráfaga de evasivas: es agradable, es divertida... La pretendida diversión se vuelve contra Daniel cuando inmediatamente se muestra incapaz de recordar una cosa graciosa que Iris haya dicho o hecho; pero en el intento evidencia que ha estado prestando gran atención a cada pequeño gesto de Kate.

Para entonces el tono de ambos se ha agriado, y la perspectiva de la velada se les presenta lo suficientemente arriesgada como para que Daniel sugiera la cancelación de la cita. Una vez más, Kate insiste (esta vez rectificando a Daniel), y el pasaje acaba con un salto desde el punto de vista de Kate al de Daniel, con esa fría y decididamente nada erótica comparación entre las clavículas de ella y un robusto manillar.

La escena resulta tan convincente en parte porque aunque el subtexto habla de celos y ocultación, el tono es de intimidación. La acción ocurre en el dormitorio de la pareja. El ritmo de la conversación es el toma y daca fácil propio de dos personas que comparten una vida y que conocen mucho del otro, lo que quizá constituya una parte del conflicto. Esto (pero muchas cosas más) diferencia el diálogo anterior del que sigue a continuación, en el que nos hemos trasladado del dormitorio al restaurante:

*Más tarde, los cuatro caminan hacia el restaurante George Washington, donde Iris ha reservado mesa. El local está impregnado de historia colonial americana: techos bajos de vigas de madera, mesas de taberna carcomidas, una enorme chimenea ennegrecida. Una estudiante de bachillerato les sirve una canasta de panecillos y luego regresa para llenar sus vasos de agua. Sirve último a Hampton y, por descuido, llena*

hasta el borde su vaso; de hecho algunas gotas se derraman sobre la mesa. —¡Uy! —dice la muchacha, pero Hampton mira para otro lado. Su mandíbula se pone rígida de repente. Iris toca la rodilla de su marido y le da una palmadita, como para calmarlo. Con su otra mano está secando el minúsculo charquito con su servilleta.

Un momento después aparece un camarero para tomar nota de las bebidas. Daniel y Kate están acostumbrados a este camarero, de mediana edad, algo presumido y muy protocolario. Hampton, no obstante,

contempla el excesivo tacto del camarero como episodio que añadir al de la nena, y pide un vodka con Martini en un tono áspero.

—De Absolut —dice—. Si el barman pone vodka de la casa, lo notaré.

Iris observa su charquito; cuando vuelve a levantar la mirada ve que Daniel está mirándola, sonriendo. Le asombra devolverle la sonrisa. Los dos parecen felices de mirarse el uno al otro, y Kate se siente como la princesa Kitty, de pie en un extremo de la habitación y percibiendo la alegría que inunda los rostros de Vronski y Anna Karenina cuando sus miradas se encuentran. Kate se pregunta cuán lejos habrán llegado ambos exactamente. ¿Es demasiado tarde para pararlos?

—Bueno, Hampton, dime —dice Kate—, Daniel me ha contado todo sobre Iris, pero nada de ti. ¿Pasas la mayor parte del tiempo en la ciudad?

—Vengo los fines de semana —dice Hampton—. Entre semana, por mi trabajo, me quedo en el apartamento donde vivía antes de que Iris entrara en Marlowe.

—Es un apartamento precioso —dice Iris. Y mira a Hampton, quien le sonríe.

—¿Qué te lleva a quedarte en la ciudad toda la semana? —pregunta Kate.

—Soy director adjunto del Fondo Atlántico —dice Hampton.

—Es agente financiero —dice Iris, con el mismo tono desvivido por agradar con que ha dicho lo bonito que era el apartamento. A Kate, Iris le suena como una mujer cuyo marido tiene quejas sobre cómo ella lo trata en público.

—El Fondo Atlántico provee de capital a negocios entre África y América —dice Hampton—. Algunas veces es difícil para los negros propietarios de negocios obtener lo que necesitan de la estructura bancaria blanca. —Él estira el cuello, busca al camarero.— Igual de difícil que que un camarero blanco te traiga tu bebida. —Exhala tan fuerte que sus mejillas retumban durante un instante.— Nunca he venido aquí, pero ya sé por qué.

—¿Hemos esperado tanto, de verdad? —pregunta Kate—. Me da la sensación de que acabamos de sentarnos. —Ella mira a Daniel en busca de confirmación, pero todo lo que consigue es un encogerse de hombros. Está en un aeroplano y ha oído algo en el motor que presagia problemas.

—Dios, la música era fantástica —dice Iris. —La primera vez que escuché *El Mesías*, de Hándel, yo tenía cuatro años —dijo Hampton, con sus ojos puestos en Kate—. Mi abuela estaba en un coro que lo interpretaba para Richard Nixon, en la Casa Blanca. —Este comentario está relacionado con los comentarios que ha estado haciendo desde que salieron de la iglesia. Ya ha hecho alusión al compañero de habitación de su abuelo en Harvard, a la misión presbiteriana de su bisabuelo en el Congo, a su madre, que gastaba cinco mil dólares en alta costura en París a los once años de edad, al breve noviazgo de su tía Dorothy con Colin Powell, al sospechoso incendio ocurrido en el complejo vacacional de Welles en Martha's Vineyard. Hampton alardea de su linaje de una forma que Kate considera sencillamente impensable en un hombre blanco.— Thurgood Marshall fue amigo de la familia, y también estaba allí, por supuesto. Desgraciadamente, se quedó dormido diez minutos después. La abuelita dijo que todos cantaron mucho más fuerte para tapar los ronquidos de Justicia Marshall<sup>10</sup>.

Kate se pregunta si Hampton está intentando alertar a Daniel. También debe de presentir lo que está pasando. Ella tiene que admitir que está disfrutando del cuarteto más de lo que se habría atrevido a imaginar. Aquello capta su curiosidad de una manera asquerosa y morbosa, como cuando uno succiona un diente que está empezando a pudrirse.

—¿Es ésa la misma abuela que tocaba el violonchelo? —pregunta ella. Tal vez, si pensaras menos en el pedigrí de tu abuela y un poco más en tu esposa, ella no estaría retorciéndose en su silla y echándole el ojo a mi novio.

—No, la chelista fue Abigail Welles, de Boston, la madre de mí padre. Mi abuelita cantora era Lucille Cox, de Atlanta, de parte de mi madre.

—Hay muchos Cox en mi familia —dice Kate—. De parte de mi madre, muchos de ellos son de Georgia también. Se hace un breve silencio, y entonces Kate dice lo que supone que está pasando por la mente de todos: —Por supuesto, existe la posibilidad de que uno de mis Cox fuera el amo de uno de tus Cox durante la esclavitud.

—En ese caso —dice Daniel, levantando su copa de vino—, por nosotros.

Es la primera vez que Hampton sonríe esta noche. Radiante, su rostro se vuelve más joven. Su dentadura es grande, e incluso muy blanca; él mira furtivamente hacia abajo, como si el instante de alborozo le diera vergüenza. Kate imagina el momento en que Iris debió ver por primera vez aquella sonrisa, en cuánto le ha atraído la misma y cuánto debe de haber hecho para comprender la cueva secreta de la que brotaba.

—Hampton —dice Kate—. Es un nombre interesante.

—Mi familia está plagada de «Hamptons» —dice él—. Venimos de Hampton, Virginia. Algunos de nosotros fuimos a la Universidad de Hampton cuando era el Instituto de Enseñanza y Agricultura Hampton.

—Hampton Hawes —dice Daniel.

—¿Cómo? —dice Hampton.

—Es un pianista de jazz de la costa Oeste.

—Daniel lo sabe todo sobre jazz —dice Kate—. Y de bluesy rhythm and blues.

La camarera llega y les regala con bonito, coq au vin, filet mignony risottofunghi. —Mirad —dice Iris—, ¡qué buena pinta tiene todo!

—¿Esto es atún? —pregunta Hampton, echando un vistazo al plato de Iris.

En cada matrimonio, piensa Kate, parece haber un cónyuge que siempre quiere lo que tiene el plato del otro.

Iris sonríe, pero no parece alegrarse. —¿Quieres un poco?

—Vale, sólo probarlo. —Él la mira mientras ella corta por medio el bonito recubierto de sésamo y luego, cuidadosamente, le deja una mitad junto a su bistec a la brasa con patatas fritas y ensalada de col casera. Él no le ofrece a ella más que un trocito de su vianda.

—Iris no comparte mi interés por las tradiciones de mi familia —dice Hampton, metiendo el cuchillo en su bistec.

—Todo lo que digo es que algunas veces eso puede ser una pequeña limitación —dice Iris, intentando que no parezca que se pone a la defensiva, aunque a Kate le hubiera gustado que lo hiciera—. En América uno puede construir su propia historia.

—Estás soñando, querida —dice Hampton.

—De acuerdo, soñaré entonces. Y mientras tanto, ¿podemos aunque sea relajarnos y disfrutar de estar vivos?

—¿Así que trabajas en Wall Street? —pregunta Kate.

„ —¿Te sorprende? —pregunta Hampton—. ¿Que sea un agente financiero?

—Sí —dice ella—, creí que quizá eras bailarín de claqué.

Hampton sonríe, señala con el dedo a Kate: —Eso ha sido divertido —dice, en vez de reírse.

—El año pasado escribí un artículo sobre la bolsa —dice Kate—. Me encantan todos esos hombres empujándose unos a otros y soltando números a gritos como si sus vidas pendieran de un hilo. Y entonces suena la campana, y todos se felicitan y salen a tomar algo. Me encanta eso, incluida la campanada y las bebidas.

—Yo no me dedico a eso. Pero me gustaría leer tu artículo.

—Oh, no, por favor, no. La única manera en que puedo soltar esas gilipolleces es diciéndome a mí misma que absolutamente nadie pondrá sus ojos en ellas. —Capta la mirada de la camarera y gesticula moviendo un dedo: más bebidas por

aquí.— Lo hago sólo para pagar las facturas. Son periódicos muy malos.

—¿Escribes a menudo sobre temas financieros? —pregunta Hampton.

—Lo que se supone que estoy haciendo es trabajar en mi próxima novela, pero llevo así ya bastante. De modo que, mientras tanto, los editores me llaman y yo les doy lo que me piden. Es fascinante lo fácil que sale el producto cuando de verdad no le pones corazón a la cosa. Justo ahora estoy haciendo un artículo sobre el caso O. J. Simpson y sobre esa artista que se hace llamar Ingrid Newport.

—¿Qué clase de artista es? —pregunta Hampton.

—Es una que se cose la vagina —dice Kate. Ella casi puede oír cómo se queda clavado el corazón de Daniel. A él le preocupa ella cuando bebe. Y, entonces, él hace algo que a ella se le antoja intolerable: mira a Iris y se encoge de hombros.

—Ellos siguen asignándome esos artículos de aberrantes mutilaciones sexuales —dice Kate—. Se está convirtiendo en una de mis especialidades. Mi pequeña tarjeta de visita. —¿Está esto poniendo a Iris en su sitio? Kate no tiene ni idea. Iris podría ser uno de esos monstruos extraños: una persona con una inquebrantable confianza en su sexualidad.— Yo les digo: «Eh, chicos, ¿qué tal un artículo sobre la recuperación de la lobotomía como práctica psiquiátrica aceptada?», pero, no, ellos me dicen: «Lo que en realidad queremos son mil quinientas palabras sobre Peter Peterson, ese muchacho de Dover, Delaware, que ha crucificado su propio pene». Todos ellos me dicen que escribo muy buenos artículos sobre temas de «género», y con eso quieren decir sobre «sexo». Supongo que debería estar agradecida. Nadie ha dicho nunca que hiciera ninguna cosa bien tratándose de sexo. —Kate se ríe.— Pero ahora estoy consiguiendo más temas como los de O.J., y eso está bien. ¿Habéis estado siguiendo el caso?

Nadie pica este cebo. Conseguir que el grupo hable de O. J. Simpson sería como intentar convencerlos de que se desnudaran ahí mismo, en el restaurante. Kate siente amargura y una superioridad moral, tal como se siente uno cuando parece ser el único dispuesto a afrontar algo desagradable.

La mirada de Iris está fija en el plato. Parece darse prisa para acabar antes de que Hampton ataque otra vez. Kate le mira las manos, observa lo delicadamente que maneja el cuchillo y el tenedor. La encuentra bonita, pero no irresistible. Cuerpo delgado, anchos hombros, generoso trasero. A Kate le dan pena las personas negras con la cara llena de pecas, es como si hubieran cogido lo peor de ambos mundos.

—¿Sabes lo que tendríamos que haber hecho? —dice Daniel; su voz suena brillante, plateada.— Dejar a las niñas juntas con la misma canguro.

—¡Qué afortunada he sido de encontrar a alguien como Daniel! —declara Kate—. Cuando se deshizo mi matrimonio y estaba sola con mi hija, pensé que estaría siempre sola. Pero Daniel es incluso mejor padre que yo. —Espera que Daniel la contradiga en algún sentido, pero él no lo hace.— Bueno, quizá no mejor, pero él es tan bueno para Ruby.

—Es una niña estupenda —dice Daniel con suavidad.

—Lo es —dice Iris.

—Y quiere tanto a Nelson —dice Daniel. Se le suben los colores, y mira a Kate como pidiendo socorro—. ¿No es así? ¿Cuántas veces habla de él? ¿Verdad?

—Los niños también pueden enamorarse —dice Kate—. De hecho, quizá es en la infancia cuando tenemos mayor capacidad de ir de cabeza al infierno por otra persona. Yo estuve enamorada de un niño cuando tenía cinco años. Un pequeño niño negro con el nombre perfecto para un niño negro: Leroy. Leroy Sinclair. —Le hace una señal al camarero para que traiga más vino. De perdidos, al río.— Su madre limpiaba el pequeño edificio de artículos médicos donde trabajaba mi padre. Leroy era una verdadera bola de grasa. Estaba inflado como una garrapata. Pero tenía la sonrisa más encantadora y fácil que he visto nunca, una auténtica sonrisa de un-verano-en-el-Mississippi. Llevaba siempre un mono y zapatillas de deporte altas. Su madre tenía que llevarlo a su trabajo y, al parecer, tenía que darle caramelos todo el día para que se estuviera quieto. Yo solía ir al despacho de papá cada sábado y la señorita Sinclair...

—¿La llamabas señorita Sinclair? —dice Hampton.

—No, entonces no. Entonces la llamaba Irma. Debía pesar dos libras, con zapatos y todo.

—Pobre Leroy —dijo Iris.

—Yo solía leerle a Leroy. Era una niña precoz. Llevaba un libro cada sábado y se lo leía mientras papá trabajaba en su despacho, dos horas de papeleo, de nueve y media a doce menos cuarto, cada sábado, puntualmente. Solía leerle a Leroy esos libros de cuentos para dormir, justo allí en pleno día, sentados en el hueco de la escalera interior de aquel edificio de material médico en el bulevar Calhoun. Y Leroy llevaba sus bolsillos atiborrados de todos aquellos dulces que le daba su madre, pequeñas pastillas de menta rojas y blancas, caramelos de sirope... todos con envoltorios de fantasía.

—Quizá ella los cogía de alguna de las casas donde limpiaba durante la semana —dice Iris.

—Sí, supongo. Caramelos robados, ¿Qué podría ser mejor? —Entrecierra los ojos dejando a Iris sacar sus malditas conclusiones.— Le leí aquel cuento de Buenas noches, luna, y él puso su cabeza en mi regazo y cerró los ojos, y yo le di unas palmaditas y lo acuné, y él se hizo el dormido. Besé la palma de mi mano y se la puse sobre la mejilla presionando un poco, una y otra vez, mano a mis labios, mano a su mejilla. Y recuerdo que pensaba: amo a Leroy. Amo a Leroy Sinclair. Y decir esto me hizo entrar en una especie de trance.

La estudiante de instituto ha retirado los platos. El camarero merodea por allí esperando una pausa en la conversación.

—Y, entonces, un día vi a mi padre hablar con la señorita Sinclair —está

*diciendo Kate—, y supe que ya no le permitirían llevar consigo a Leroy al trabajo. Estaba en lo cierto. La siguiente vez que lo vi, unos dos años después, él caminaba hacia la escuela y yo estaba con dos de mis tontas y horribles amigas del colegio Beaumont Country, y lo llamé desde el otro lado de la calle: «¡Eh, Leroy!», y él se limitó a mirarme como si fuera la cosa más ridícula jamás vista, y no dijo una sola palabra. Pero, ¿de quién era la culpa? Ambos estábamos atrapados en algo más grande y terrible. Él iba con gente llena de cadenas y nosotras en cambio estábamos sentadas bajo un porche bebiendo gaseosa. Algo que empieza así de mal difícilmente puede acabar bien...*

*Kate mira a los demás, sonriendo.*

*—¿Y tú, Hampton? —dice ella—. ¿Te has enamorado alguna vez de alguien que no sea de tu raza? —Si la pregunta le ha parecido ofensiva, no da muestras de ello; pero Kate aparta rápidamente sus ojos de él, lanzando primero su mirada ligeramente empañada a Iris y, finalmente, a*

*Daniel.— ¿Le ha pasado a alguno de vosotros?*

El lector puede seguir fácilmente la pista de los firmes aunque juguetones pasos de baile, que van haciendo que la tensión que se fragua vaya aflorando a la superficie. A medida que el malestar va haciéndose patente, son muchas las cosas que se van quedando suspendidas en el enrarecido ambiente: asuntos de raza (Iris y su marido Hampton son negros, mientras que Kate y Daniel son blancos), sexo, clase social, poder, sentido de la propiedad, política y privilegios. Y todo eso se va añadiendo a la montaña de presión que Kate lleva a su punto crítico con esa educada manera de arrojar granadas de mano, lo que, en este caso, se traduce en esa forma de ir diciendo lo que los demás personajes están pensando o intuyendo. Desde el principio, el tono de la escena (y el nivel de ansiedad que asume) está determinado por la inocente torpeza de la camarera, al llenar demasiado el vaso de Hampton y derramar unas gotas de agua, un gesto al que él llena de significación y relevancia.

De aquí en adelante, todo lo que ocurre en el restaurante (por ejemplo, lo mucho que tardan en llegar las bebidas) exacerbará la tensión, por cuanto Hampton interpreta esos lapsus como hechos deliberados, motivados por cuestiones raciales, un punto de vista que consideramos simultáneamente como reacción aviesa (todos hemos padecido alguna vez a un camarero lento), comprensible y acertada en un afroamericano que vive en la América blanca. Según avanza la acción, Hampton se esfuerza por dejar clara su posición social y la de sus antepasados, con una actitud, tal como señala Kate, mucho menos tolerable y comprensible en un blanco; a la vez, la docilidad y el esfuerzo apaciguador y solidario de Iris acaba entendiéndose como el propio de una esposa cuyo marido tiene quejas acerca de cómo ella lo trata en público. De principio a fin, los gestos son escrutados minuciosamente y los diálogos se mueven rápidamente de un insoportable tema a otro igualmente atroz: la bolsa, el jazz, las mutilaciones genitales, el caso de O. J. Simpson, etc.

Esta escena ilustra una de las muchas cosas que diferencian un pasaje como éste de su equivalente en una obra de teatro. Intercalados con los diálogos, las incursiones narrativas introducen comentarios y juegan agudamente con los distintos puntos de vista. A medida que avanza la dolorosa escena, supuestamente narrada en una omnisciente tercera persona, Kate nos suplanta como observadora de la acción, señalándonos aquello en que deberíamos fijarnos (por ejemplo, ese breve intercambio en que Iris rápidamente divide su bonito para dar la mitad a su marido, mientras que él apenas le ofrece nada). También es un ejemplo de la sabia decisión autorial que escribe una escena desde el punto de vista del personaje más proclive a darse cuenta de lo que está pasando y más susceptible de sentirse afectado por ello. Como recalca la misma Kate, es una reminiscencia de la escena del baile de *Anna Karenina* vista a través de los ojos de Kitty, dolorosamente consciente de lo que transpira la relación entre Anna y el príncipe Vronski.

Antes de abandonar el tema del diálogo, vale la pena echar un vistazo a unos pocos fragmentos que, en más de un sentido, no pretenden reflejar el sonido de la vida real, sino que, a través de la conversación, quieren fijar algún aspecto de los interlocutores, a la vez que dotan los diálogos de cierta resonancia que los aleje de lo local y temporal y los haga más universales y eternos. Gran parte de las ficciones de Joy Williams presenta a jóvenes que parecen completamente contemporáneos, pero cuyo discurso carece de referencias culturales de actualidad. Al contrario, cada una de sus palabras transmite una suerte de alienación etérea e imaginaria que reconocemos como parte de esa provincia particular en que viven los niños y los adolescentes de cualquier época y cualquier lugar. He aquí el inicio dialogado de su relato «The Blue Men»:

*Bomber Boyd, de trece años, dijo a sus nuevos conocidos de ese verano que el estado de Florida había ejecutado a su padre por haber asesinado al ayudante del sheriff y a su perro, un pastor alemán antinarcóticos.*

*—Es un desastre que matara al perro —dijo una chica.*

*—¿Fusilamiento, silla o inyección letal? —preguntó un muchacho.*

*—Silla —dijo Bomber. Lamentó haber mencionado al perro. Lo del perro había sido del todo innecesario.*

*—La inyección letal es una cosa fascista, hombre; ¿quién aplica la inyección letal? —dijo un chico pequeño y de aspecto peleón.*

*—Florida, Florida, Florida —dijo entre dientes la chica—. Una vez fuimos a Cayo Hueso. Estuvimos hasta que cayó el sol. Hicimos cosillas. Compramos lámparas en forma de caracola que tenían dentro unos pequeños flamencos y unas palmeras de plástico iluminados por unas lucecitas. —El corte de pelo de la chica incluía una cresta que sobresalía*

*casi un palmo sobre su cabeza. Era pálida, de piel perfecta, excepto por un floreciente grano estratégicamente situado sobre su reventón labio superior.*

*—Cayo Hueso no es Florida —dijo un chico.*

*Eran seis en total, cuatro chicos y dos chicas. Bomber se quedó allí con ellos, esperando.*

Desde el momento en que la muchacha asimila la información que ha proporcionado Bomber y se centra en la muerte del perro (y no en la del ayudante del sheriff ni en la del padre de Bomber), empezamos a percibir en qué territorio hemos entrado, o al menos creemos tener una sólida pista para imaginarlo. La manera tan indiferente y aséptica con que los chicos hablan sobre los tipos de ejecución (después de todo, están hablando del *padre* de Bomber) intensifica nuestro sentido de lo que son y de lo que «van»; al mismo tiempo, el humor negro que transpira el diálogo contribuye a fomentar nuestra simpatía por Bomber, sobre todo cuando se arrepiente de haber mencionado al perro. Pero los demás ni siquiera le están prestando verdadera atención; el chico de aspecto pendenciero se ha salido él sólo por la tangente al mencionar el carácter fascista de la inyección letal. Por supuesto, está usando de forma errónea la palabra *fascista*, pero eso no evita que comprendamos lo que quiere decir, pues hemos oído muchas veces ese uso incorrecto y otros muchos, sobre todo en boca de chicos de esas edades. Mientras tanto, la muchacha ha metido baza al hablar de su propio mundo paralelo (¿están colocados?) en un pasado viaje a Florida, que el otro chico utiliza para argumentar que Cayo Hueso no es representativo del estado de Florida. Todos dejan a Bomber más sólo que nunca, a pesar de que, o quizá porque, él les ha ofrecido involuntariamente una resumida versión de su tragedia familiar.

La voz narrativa de la obra de Jane Bowles, especialmente la de su novela *Dos damas muy serias*, se nos antoja, por momentos, como una versión elegante de los inadaptados chicos de Joy Williams. Cuando hablan, los personajes de Bowles utilizan un lenguaje que nos hace sentir la desesperación de personas con una vida interior compleja, agobiante, tóxica y a menudo terrible. Lo que oímos en sus conversaciones, además de la nula habilidad para escapar de la prisión de sí mismos lo bastante lejos como para mantener un diálogo «normal», es sobre todo el miedo a no poder acceder jamás a otra persona.

En la siguiente escena, Christina Goering, llamada aquí señorita Goering, se dirige a casa de un tal Arnold a quien ha conocido en una fiesta, y quien ha sugerido que, puesto que la señorita Goering tiene miedo de volver a su hogar en medio de la oscuridad, quizá desee pasar la noche en la habitación de invitados. En cuanto empiezan a conocerse un poco mejor, aparece el padre de Arnold, patriarca kafkiano, hombre irascible, autoritario y muy extraño que sólo siente desprecio por

su hijo y por los amigos artistas de su hijo. El padre de Arnold entra en el dormitorio e inicia una conversación con la señorita Goering:

—*Y bien, mi querida señorita. ¿También es usted artista?*

—*No, cuando era joven, quería ser líder religioso, pero ahora me limito a residir en mi casa y procurar no sentirme demasiado desdichada. Tengo una amiga que vive conmigo, lo cual facilita las cosas.*

—*¿Qué piensa de mi hijo?* —le preguntó con un guiño.

—*Acabo de conocerle.*

—*No tardará en descubrir que es una persona muy mediocre. No tiene la menor idea de lo que significa luchar. No creo que a una mujer eso le guste demasiado. De todas formas, no creo que Arnold haya tenido muchas mujeres en su vida. Me perdonará que le haga estas confidencias. Yo estoy acostumbrado a la lucha. He luchado toda la vida contra mis vecinos, en vez de sentarme con ellos a tomar el té como hace Arnold. Y mis vecinos han sabido también luchar como tigres. Eso no es lo que le va a Arnold... Ahora bien, con Arnold y sus amigos nada hay realmente que empiece o termine. En lo que a mí se refiere, son como peces nadando en agua sucia. Si cierta forma de vida no les complace, y nadie les aprecia, se van a otro lugar. Quieren complacer y ser complacidos, por eso es tan fácil darles un buen porrazo por la espalda, porque nunca en la vida han sentido de veras odio.*

—*¡Qué extraña doctrina!*

Parte de la peculiaridad de este pasaje proviene de la habilidosa mezcla de dicciones altas y bajas, la discordante combinación del habla directa del padre de Arnold, casi como la de los gánsteres («Y bien, mi querida señorita»), y la típicamente elevada y levemente arcaica elección de palabras de Christina Goering (esa preferencia por el término *residir* en lugar de *vivir*). Nadie parece molestarse demasiado por las cortesías sociales habituales. El padre de Arnold va directo al grano, y la señorita Goering responde con algo que suena como la más pura y desnuda verdad sobre su vida, aunque también como si estuviera hablando del tiempo. Entonces nos encontramos con el brutal exceso que encierran el vituperio del padre de Arnold, con su sibilina lógica, sus mareantes y obsesivas autorreferencias y la bravuconería con la que enuncia el tipo de cosas que la mayoría de la gente callaría (por ejemplo, la especulación sobre cuántas mujeres ha «tenido» su hijo y la jactancia sobre su propia pasión por la lucha). Entonces despliega sus mordaces y delirantes afirmaciones sobre Arnold y sus amigos, un análisis que nos parece reconocible aunque lo rechazamos, quizá porque tal vez

nosotros mismos hemos sido la clase de persona que el padre de Arnold está describiendo. Hasta que, al final, todo parece haberse dirigido en pos de esa última y maravillosa frase: «¡Qué extraña doctrina!».

Quizá nunca nos hemos encontrado en la vida real con alguien como el padre de Arnold. Por otro lado, en cierta manera, no podemos evitar pensar que él mismo y su diálogo son una proyección de la inquietud y la incomodidad de la señorita Goering. Pero la habilidad de Jane Bowles es tan firme, su lenguaje está tan bien escogido y meditado, su artificio es tan deslumbrante (y tan despreocupadamente elaborado) que nos cuesta reconocerlo como artificial y no podemos limitarnos a admirarla, sino que nos mostramos plenamente convencidos o, al menos, seducidos por un diálogo que ni siquiera imaginamos que pueda ser pronunciado por nadie.

De manera análoga, en la novela *Lolita*, de Nabokov, tampoco estamos completamente persuadidos de que el personaje de Humbert Humbert esté transcribiendo textualmente el habla de la señorita Pratt, la directora del colegio en el que está matriculada esa «nínfula», el verdadero amor de Humbert. En sus charlas con Humbert, la señorita Pratt aprovecha cada oportunidad para hablar de su pensamiento libre, sus actitudes progresistas acerca de las chicas, sobre el sexo, el cuerpo, etc., y todo el tiempo se muestra felizmente ingenua e ignorante de la realidad que rodea las relaciones entre Lolita y su, digamos, lujurioso padrastro.

—Nuestro interés primordial, señor Humbird, no es que las alumnas de esta escuela sean ratas de biblioteca, ni que reciten de carrerilla las capitales europeas, cosa que, por otra parte, a nadie interesa y nadie sabe, ni que conozcan de memoria las fechas de batallas olvidadas. Lo que nos preocupa es la integración de la niña en el grupo social al que pertenece. Por eso hacemos hincapié en cuatro puntos: arte dramático, danza, conversación y vida social. Debemos enfrentarnos a ciertos hechos. Su encantadora Dolly está a punto de entrar en una edad en la que las fiestas, que la inviten a fiestas, el vestido que se ha de poner, el carné de bailes, la etiqueta de las fiestas, significarán tanto para ella como, por ejemplo, los negocios, las relaciones de negocios, el éxito en los negocios, significan para usted, o como —sonrió— la felicidad de mis niñas significa para mí. Dorothy Humbird y a forma parte de un complejo sistema de vida social que consiste, nos guste o no, en puestos callejeros de perritos calientes, la cafetería de la esquina, refrescos y helados, películas, bailes, excursiones a la playa e incluso reuniones de amigas para hacerse mutuamente caprichosos peinados. Desde luego, en Beardsley desaprobamos algunas de esas actividades y encauzamos otras en direcciones más constructivas. Y, sobre todo, tratamos de volver la espalda a la niebla y mirar de frente al sol. Para decirlo en pocas

*palabras, al adoptar determinadas técnicas de enseñanza, nos importa más la comunicación que la composición. Lo cual significa, con el debido respeto a Shakespeare y compañía, que deseamos que nuestras niñas se comuniquen libremente con el mundo viviente que las rodea, y no que se sumerjan en viejos y mohosos libros. Acaso todavía andamos a tientas, pero tanteamos con inteligencia, como un ginecólogo que palpa un tumor. Pensamos, doctor Humburg, en términos orgánicos y organizativos. Hemos acabado con la masa de tópicos improcedentes que se presentaban tradicionalmente a las niñas sin dejar lugar, en días pretéritos, a los conocimientos y habilidades y a las actitudes que les serán imprescindibles en sus vidas y, como podría agregar el cínico, en las de sus maridos, señor Humberson. Digámoslo así: la posición de una estrella es importante, pero la ubicación más práctica para una nevera en la cocina puede ser aún más importante para la esposa novel. Dice usted que todo cuanto espera que una niña obtenga de la escuela es una buena educación. Pero ¿qué entendemos por educación? En otros tiempos, se la consideraba esencialmente un fenómeno verbal; quiero decir que un niño podía aprenderse de memoria una buena enciclopedia y saber tanto como puede ofrecer la escuela, y aún más. Doctor Hummer, ¿se le ha ocurrido pensar que para la preadolescente actual una fecha de la historia medieval tiene un valor menos vital que saber la fecha del próximo baile al que la invitarán —un guiño—, para repetir un juego de palabras que la psicoanalista de Beardsley se permitió el otro día? Vivimos no sólo en un mundo de pensamientos, sino también de cosas. Las palabras sin el acompañamiento de la experiencia carecen de sentido. ¿Qué pueden importarle a Dorothy Hummerson Grecia y Oriente con sus harenes y esclavos?*

El humor del pasaje surge de su ridícula retórica («en términos orgánicos y organizativos»), de sus risibles «psicologismos» («deseamos que nuestras niñas se comuniquen libremente con el mundo viviente que las rodea»), de sus aliteraciones tontorronas («las fiestas, que la inviten a fiestas ... la etiqueta de las fiestas»), de su fina repugnancia («tanteamos con inteligencia, como un ginecólogo que palpa un tumor»), de su contradicción («las palabras sin el acompañamiento de la experiencia carecen de sentido»), además de las interminables variaciones que la señora Pratt elabora sobre los nombres propios de Humbert y Lolita. El pasaje está plagado de pequeñas bromas: frases en una jerga incomprensible («la preadolescente actual»), antiintelectualismo (el desprecio por Shakespeare como parte de los «viejos y mohosos libros»), malos juegos de palabras (las *fechas* de la historia medieval y las de los bailes de fin de semana) y esa clase de sexismo (en

nombre de la franqueza y el sentido práctico) que relega a las chicas a un nivel en que la cosa más importante que deben ser capaces de decidir es la correcta ubicación de la nevera.

En apariencia, el padre de Arnold y la señorita Pratt difícilmente podrían tener menos que ver el uno con el otro, y sin embargo comparten la tendencia a despotricar más que a hablar. Si las dos parejas de Scott Spencer se lanzaban la pelota como en un partido de tenis, éstos en cambio, la golpean, una y otra vez, contra una pared de ladrillos.

En la literatura, de todos modos, el discurso basado en la crítica debe dosificarse, igual que en la vida misma, teniendo en consideración por qué y por cuánto tiempo puede seguir interesado el lector en un personaje que habla y habla. Todos hemos notado cómo despotrica una persona cuando se siente segura, sin que le importe demasiado la aprobación de aquellos a quienes se está dirigiendo. Quizá por eso existen destacados ejemplos literarios en los que quien arenga se dirige a un niño. Algunos de los más notables se encuentran en el relato «S. L.» de Harold Brodkey, y en la novela *The Man Who Loved Children*, de Christina Stead.

En «S. L.», quien vitupera es el personaje que da título al relato, un hombre autocomplaciente y honrado que está a punto de adoptar a un pequeño huérfano a quien está literalmente rugiendo. Al leer los monólogos de S. L. devenimos intensamente conscientes de la manera en que a menudo se habla a los niños (como si no fueran seres sensibles y capaces de comprender), cuando ellos, de hecho, como el chico del relato, saben perfectamente qué dice el adulto. Aunque S. L. quiere al niño para amarlo y aceptarlo, todo lo que dice incrementa nuestra sensación de aislamiento, confusión y desesperación del chico. Casi en el mismo sentido, se nos sale el corazón ante los niños de la familia de Sam Pollit en la novela de Christina Stead, en parte porque sus padres no parecen hacer *otra cosa* que recriminarlos. La madre, Henny, tiene tendencia a sufrir oscuros ataques en los que divaga sobre el asesinato y el suicidio. Así es como habla a su amante, Bert, sobre su marido, Sam, y su hijastra, Louisa:

*...el impulso de asesinarlo llega a ser muy fuerte algunas veces, cuando pienso en la manera en que me ha robado la vida y lo ha pisoteado todo, y en cómo piensa que basta con leer unos pocos libros sesudos, eso no sé cómo superarlo. Aprieto los puños y los mantengo juntos para guardarme de golpear su grasienta cabeza amarilla, o de tirarle algo a esa boca ruidosa, siempre cacareando y gritando. Si pudiera matarlo, a él y a esa niña... Pagaría con gusto por ello. Pero ¿qué harían los niños? ¿Ingresar en un centro de acogida? Ninguno lo soportaría. Nadie podría soportarlo.*

Sam suele parlotear larga y cautivadoramente, al menos así lo cree él, en monólogos que revelan un espíritu elevado y un corazón esencialmente bueno, a la vez que una escalofriante y casi megalomaniaca falta de consideración e interés por quienquiera que, casualmente, esté escuchándole. En un pasaje típico, Sam, capaz de sobredimensionar las circunstancias más triviales hasta convertirlas en una larga disquisición, habla tontamente sobre el séptimo día de la semana:

*Este domingo-señoritingo anduvo un largo camino... Ha ido llegando hasta nosotros durante todo el día de ayer, durante toda la noche, desde en medio del Pacífico, desde Pekín, el Himalaya, desde los bancos de pesca de los indios Lenni Lenapesy las profundidades de río Susquehanna, sobre el estanque rodeado de pinos que crecen en la turba y los pantanos de lirios de Anacostia, por acantilados de mármol y cabañas ajadas por el paso del tiempo, por el noreste, por el noroeste, por la circunvalación de Washington, la circunvalación de Truxton y la circunvalación de Sheridan hasta Rock Creecky los romos hombros de nuestro Georgetown. Y esto es lo que hace que se encuentre ahí esta mañana, como cada mañana, en medio de la ladera, pero en la casa Tohoga, en la pequeña chabola de la comunidad lilliputiense de Gulliver Sam; el señor Gulliver Sam, la señora Gulliver Henny, la Lúgubre Louisa, cuya cabeza aún sangra pero está invicta, Ernest la Calculadora, Pequeño-Womey... Saúl y Sam, los chicos gemelos, y Thomas-Ojo-Embotado, todos vienen al galope para ver esa bola solar.*

Más tarde divaga con su hija Louisa, de nuevo (como Henny) sobre el asesinato, lo que evidencia una imprudente despreocupación respecto de lo que un adulto responsable debería decir ante un niño:

*El asesinato podría ser algo hermoso, una autoinmolación, un sacrificio de alguien cercano y querido, para el bien de los otros; puedo imaginarme una cosa así, ¡ay, ay, ay! La extinción de una vida, cuando son muchos los amenazados, o cuando las futuras generaciones podrían sufrir en conjunto; ¿no lo harías?, incluso tú, ¿no pensarías que es una cosa buena? Porque podríamos matar a miles, no indiscriminadamente, como en la guerra, sino escogiendo a los incapacitados y poniéndolos indoloramente en la cámara letal. Con sólo esto estaríamos beneficiando a la humanidad y abriendo el camino a una raza eugenésica.*

*The Man Who Loved Children* es una novela sinfónica compuesta por una serie de variaciones en torno a la disonancia de las voces de los padres de la familia Pollit. Al final de la novela, todas estas conversaciones fortuitas sobre el asesinato y el suicidio tendrán consecuencias catastróficas.

Lo que nos lleva a una última cuestión que resulta importante acerca de los diálogos escritos: la misteriosa manera en que, a menudo, éstos aparecen como el eco de los temas, del tono y de la voz de la obra en la que se enmarcan. Los terribles y sobrecogedores sucesos que ocurren en *The Man Who Loved Children* no sólo acaban por reflejar lo que dicen Sam y Henny, sino que se nos antojan también como algo generado por su misma forma de expresarse.

Los diálogos pueden diferir de un relato a otro, de una a otra novela, en cada conversación. Hay tantos tipos de diálogo ficcional como relatos, novelas y personajes. Y esto no debería sorprendernos, porque, después de todo, ¿qué es un diálogo, sino el discurso que sólo puede surgir de la boca de cierto personaje en cierta narración, y de la mente de cierto escritor?

## 8 Los detalles

Hace algunos años escuché una historia real que me resultó inquietante, misteriosa y extraña porque en parte versaba sobre el poder del relato —y de los detalles—. Tal vez la razón por la que continúa intrigándome es que no he acabado de entenderla del todo.

Me la contó un amigo cuya labor creativa se basaba sobre todo en la narración de versiones de su propia vida, motivo por el cual fue contratado por Esalen, el instituto New Age de Big Sur (California), para dirigir un taller sobre narrar historias reales. Los alumnos habían sido seleccionados a partir de cartas de solicitud en las que demostraban que tenían una historia real que contar. El objetivo del curso era ayudarlos a encontrar maneras de contar mejor sus historias.

El primer día de clase, mi amigo pidió un voluntario, y una mujer alzó la mano. En cuanto ella comenzó su relato, mi amigo recordó su carta de solicitud. La mujer había perdido una pierna en un brote de cáncer infantil, pero había salido adelante y se había convertido en campeona mundial de esquí en la categoría de descenso. Su historia daba cuenta de la pérdida y el triunfo sobre la adversidad, pero no trataba sólo del cáncer y la mutilación, sino de otras afecciones de salud que habían puesto en riesgo su vida, pero que ella había logrado superar y que la habían hecho más fuerte. De hecho, dedicaba su vida a incentivar la motivación personal, haciendo recobrar la confianza a vendedores quemados y directivos asqueados a través de un mensaje que infundía ánimo y que se basaba en su propia experiencia: «Si yo lo logré, tú también puedes hacerlo».

Acabada su historia, mi amigo le preguntó si alguna vez había deseado ir a cualquier lugar y gritar. La mujer contestó que no. No tenía ningún interés en gritar. De hecho, era bastante importante para ella no estar en contacto con su parte oscura.

En la segunda clase, uno de los estudiantes se ofreció voluntario para empezar. El hombre había sido asesor de inversiones y agente de bolsa, alguien que había ganado millones y que había dejado su carrera en las altas finanzas para dedicarse a seguir talleres espirituales por toda California. Esperó hasta que la sala quedó en completo silencio y, entonces, como en un gruñido, pronunció algo que describía muy gráficamente determinado acto sexual que, según aclaró, le gustaba practicar con su esposa. Del principio del relato, o lo que fuera, se deducía que iba a ir al grano, que su historia no sólo sería confesional y pornográfica sino algo agresiva.

Y efectivamente comenzó a contar una historia extremadamente confesional, pornográfica y (según mi amigo) violenta sobre su vida sexual con su esposa. Mi amigo me ahorró los detalles, pero me dijo que la historia estaba tan bien contada que no pudo moverse ni casi respirar mientras aquel hombre estuvo hablando. Cuando acabó, la clase entera permaneció en silencio y, sin saber qué hacer, mi

amigo decidió adoptar lo que él llamó una «actitud técnica» y decirle al relator que había contado muy bien su historia.

La clase se revolucionó. Algunos de los participantes estaban furiosos, especialmente las mujeres, varias de las cuales intentaron explicar por qué estaban tan soliviantadas y por qué habían recibido aquella historia no sólo como algo pornográfico, sino como una simple agresión. El relato revela algo sobre los modales, la psicología del tabú, del sexo y de la confesión que llevaba a considerar permisible (e incluso comprensible) contar una historia sobre cómo aquel hombre atormentaba a su esposa, pero escandaloso que describiera cómo practicaba el sexo con ella en muchas situaciones extrañas. Supongo, sin embargo, que tampoco puede culparse a los estudiantes de quejarse por pagar un curso en donde se veían de repente como trabajadores de sexo telefónico no remunerados.

Aquel hombre había provocado la reacción de la clase intencionadamente, además de dar trabajo extra al profesor. Y ahora se había sentado con los brazos cruzados: satisfecho, encantado.

El tercer día de clase, la mujer de una sola pierna quiso contar otra historia. Dijo que era una confesión, algo que no había dicho a nadie más que a su psicólogo. El hecho era que había mentido cuando contó cómo había perdido su pierna. La verdad tenía que ver con su hermana, una persona profundamente malvada, y con el gato negro de ésta, el cual (cuando ella era niña) le mordió en una pierna: una herida a la que ella no quiso prestar atención y que acabó infectándose y ulcerándose.

Una noche, durante una cena familiar (situación siempre tensa, porque a su padre le encantaba comer carne y su madre era una vegetariana radical), el padre empezó a dar gritos diciendo que el comedor apestaba y que era a causa del maldito tofu de la madre. Por supuesto, no se trataba del pastel de alubias y tofu, sino más bien de la pierna de su hija, que se había gangrenado y tuvo luego que ser amputada.

Muchos lectores albergarán ciertas dudas sobre esta historia, como yo las tuve al escucharla. No obstante, mi amigo me aseguró que, aunque la mujer dijo aquello sin demasiada convicción, no hubo nadie en la clase que no creyera cada palabra.

Finalmente, la mujer se dispuso a contar el final de su historia. Esperó unos compases. Después sonrió y pidió disculpas por haberse inventado la historia del gato. Por un momento, la clase quedó verdaderamente estupefacta. Al fin y al cabo, lo que había contado era algo bien extraño. Como extraño fue que los reunidos aceptaran el nuevo argumento de buena gana y con buen humor.

Todos excepto el hombre que había relatado la historia pornográfica. Éste se puso de pie y dijo que les habían tomado el pelo, que les habían jugado una mala pasada, que les habían engañado y eso, francamente, no le gustaba nada. Añadió, además, que mi amigo, el director del taller, no era otra cosa que un mal actor. El hombre abandonó el aula y, de hecho, se fue del instituto Esalen al día siguiente.

Desde que Scherezade salvó su vida contando al esposo los cuentos de *Las mil y una noches* no ha habido prueba tan concluyente del poder de la ficción. Es curioso lo valiente que fue esa mujer al usar una historia sobre su discapacidad como si fuera un misil guiado por el calor, una certera arma de represalia. Lo que no alcanzo a comprender yo misma es cómo pudo saber lo bien que funcionaría su plan, cuando en realidad podría no haber funcionado en absoluto; sinceramente, tampoco comprendo por qué el hombre del relato pornográfico pudo recibir la historia del gato como una alusión a él, como si se le estuviera atacando.

No cuento esta historia para disgustar al lector con sus aspectos más inquietantes; tampoco para animar a aquellos (yo incluida) que han trabajado en la soledad de sus estudios preguntándose si lo que están escribiendo tiene algún sentido o puede *hacer* algo, si realmente interesa a alguien... La traigo aquí a colación por algo que me comentó después mi amigo. En su opinión, la única razón por la que la clase creyó la falsa historia de la mujer (un cuento gótico el mordisco fatal de un gato) fue el detalle sobre el gusto del padre por la carne y la pasión por el tofu de la madre.

«Puedes creerme», me dijo mi amigo. «Dios está realmente en los detalles.»

Si Dios está en los detalles, todos nosotros deberíamos creer que, en profundidad, la verdad también lo está. O que, tal vez, ese Dios es la verdad. Son los detalles los que nos persuaden de que alguien está diciendo la verdad, cuestión ésta que todos los mentirosos saben demasiado bien y de manera instintiva. Los malos mentirosos se concentran en los hechos y las cifras, las evidencias confirmadas, las inverosímiles digresiones que acaban en callejones sin salida; en cambio, los buenos mentirosos (al menos, los mejores) saben que el preciado detalle es lo que primero salta a la vista de una historia y nos dice que nos relajemos, que podemos dejar a un lado nuestro aburrido empeño adulto enjugar a jueces y jurados y convertirnos de nuevo en niños confiados, escuchando el evangelio de conocimiento que va creciendo sin una sola duda o temor.

Y qué alivio experimentamos cuando un detalle nos tranquiliza y nos indica que el escritor es cabal y que no nos está tomando el pelo. Imaginemos que nos mostramos un poco incrédulos ante la situación en que Gregorio Samsa se despierta en su cama tras una noche de pesadillas para encontrarse a sí mismo convertido en algo así como un enorme escarabajo; en *La metamorfosis*, Kafka nos dice, «No soñaba, no», pero ¿por qué habríamos de creerlo? La descripción de la anatomía del insecto es la siguiente:

*Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas sí podía aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo.*

*Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia.*

Los detalles parecen convincentes, pero también podríamos pensar que estamos leyendo el guión de una película japonesa de monstruos o un pasaje de ciencia ficción escrito por algún brillante y a la vez delirante autor novel. No será hasta que Samsa inspecciona su habitación, «una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida», cuando se desvanezcan nuestros últimos resquicios de sospecha y pasemos poco a poco a convencernos de que no es un sueño, sino el mundo real, por más que alucinante, de una obra maestra de la literatura.

*Presidiendo la mesa, sobre la cual estaba esparcido un muestrario de paños —Samsa era viajante de comercio—, colgaba una estampa hace poco recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marco dorado. Representaba esta estampa una señora, tocada con un gorro de pieles, envuelta en una boa también de pieles, y que, muy erguida, esgrimía contra el espectador un amplio manguito, asimismo de piel, dentro del cual desaparecía todo su antebrazo.*

Esta «estampa» es el detalle perfecto, a la vez sorprendente, inesperado, inventado, impredecible, pero completamente plausible, riguroso (aunque algo juguetón) y pertinente (sobre todo en su simbolismo más intencionado y destilado). La estampa de esa señora envuelta en pieles, arrancada de la revista, es exactamente lo que todos imaginamos que un viajante de comercio elegiría para alegrar su habitación de soltero; algo sexy, a su manera, pero no tanto como para que la criada repare en ello al limpiar la habitación. Y creyendo en esta estampa empezamos a creer en Samsa y en la posibilidad de que se haya convertido realmente en una enorme cucaracha. También combina este detalle una convincente y descarada mezcla de ironía y verosimilitud, ya que el osado subdetalle del antebrazo oculto dentro del manguito es casi *demasiado* perfecto, demasiado concreto, como para hallarse en la habitación de un hombre que tiene un considerable problema con su aspecto anatómico y una seria duda sobre la especie animal a la que pertenece.

Los grandes escritores construyen elaboradamente sus ficciones con pequeños pero significativos detalles que, pincelada a pincelada, dan forma a esos cuadros narrativos que espera conseguir el artista, las realidades extrañas o familiares con que espera convencernos: detalles del paisaje y la naturaleza (las realidades biológicas del mar y de la ballena, en *Moby Dick*), del clima (la niebla al principio

de *Casa desolada*, de Dickens), de la moda (los maniquíes en la obra de Bruno Schulz, las pulseras de hospital que todavía llevan los clientes del bar de perdedores en *Hijo de Jesús*, de Denis Johnson), de la decoración doméstica (el antiguo molde para tartas de boda en la habitación de Miss Havisham en *Grandes esperanzas*, de Dickens), de la comida (el espantoso bufé escandinavo de caramelos en *El arco iris de gravedad*, de Thomas Pynchon), de la botánica (la planta de Sedum de la madre de Colette), de la música (el estribillo que obsesiona a Swan en *Por el camino de Swan*), del deporte, del arte y de todo aquello con que los seres humanos expresamos nuestra compleja individualidad.

A menudo, un detalle bien elegido puede decirnos más acerca de un personaje (su estatus social y económico, sus esperanzas y sueños y la apreciación que tiene de sí mismo) que un largo pasaje explicativo. En *Franny y Zooey*, de J. D. Salinger, el albornoz de Bessie Glass no sólo describe su personalidad y todo su estilo de vida, sino que transmite también una considerable cantidad de información sobre su familia, específicamente sobre la lucidez y cariñosa ironía que tanto aprecian sus hijos, y con las que conversan y tratan a su madre y entre sí.

*Llevaba su habitual vestimenta casera —lo que su hijo Buddy (que era escritor, y que, por lo tanto, como dijo nada menos que Kafka, no era una buena persona) llamaba su uniforme de prenotificación-de-muerte—. Consistía básicamente en un viejo kimono japonés azul noche. Lo llevaba casi invariablemente por casa durante el día. Con sus muchos pliegues de aspecto ocultista, servía también como depósito para sus avíos de fumadora empedernida y aficionada al bricolaje; le había añadido dos enormes bolsillos en las caderas que solían contener dos o tres paquetes de cigarrillos, varias carteritas de cerillas, un destornillador, un martillo sacaclavos, una navaja de explorador que había pertenecido a uno de sus hijos y un grifo de esmalte o dos, además de un surtido de tornillos, clavos, goznes y cojinetes de bolas, todo lo cual tendía a hacer que la señora Glass tintinease débilmente cuando se movía por su amplio piso. Desde hacía diez años o más, sus dos hijas habían conspirado a menudo, aunque en vano, para tirar este veterano kimono. (Su hija casada, Boo Boo, había sugerido que quizá fuese preciso darle un golpe de gracia con un instrumento romo antes de echarlo al cubo de basura.)*

Aunque suelo evitar la inclusión de marcas en mis narraciones (resulta una manera perezosa de «situar» a un personaje, y nada hace más caduca una obra que, por ejemplo, utilizar una referencia a una marca de ropa del hogar que hoy ya no existe), es cierto que ciertas elecciones del consumidor pueden transmitir una gran

riqueza de información. Todo el mundo ha escuchado programas de radio en los que se asocian ciertas marcas a determinados estilos de vida y connotaciones socioculturales. Una vez oí a un hombre llamar a su hermano para preguntarle si tenía que comprarse un Jeep rojo o un Mazda Miata rojo, pregunta a la que agudamente se le respondió algo así como: «Vale, dime una cosa, ¿cuándo tendrás los papeles del divorcio?».

Al principio del relato «Access to the Children», de William Trevor, sus protagonistas, Malcolmson, «un hombre apuesto y alto con un traje de tweed verde que necesitaba un planchazo», llega a un edificio (presentimos que no es su casa) en un automóvil Volvo de unos diez años de antigüedad. ¿Qué tipo de persona conduce un Volvo de diez años? No un hombre tremendamente rico, pues se habría cambiado ya el coche y no llevaría un traje arrugado. Tampoco alguien muy pobre, que conduciría un vehículo aún más viejo y menos glamuroso. ¿Y el Volvo? Es un automóvil familiar, lo cual se suele asociar con un tipo de hombre distinto de aquel que aceleraría en las curvas subido a un Lamborghini. Todo lo que se nos hace saber de Malcolmson confirmará nuestra primera impresión. Es un hombre sin demasiada suerte que bebe quizá demasiado. Ha estado casado (días de oro del Volvo), pero ahora está divorciado y se dispone a pasar el domingo con sus hijos, día de su visita legal de fin de semana.

Incluso los escritores que consideraríamos que están por encima o más allá de los detalles, los que parecen más preocupados por las excentricidades del lenguaje y los aberrantes estados de conciencia que por las escenas naturales y los diálogos verosímiles, incluso ellos tienen en cuenta los detalles. El mismo Samuel Beckett escribió (casi en los mismos términos que hiciera Chéjov un siglo antes) que «en lo particular está contenido lo universal». El detalle de las dieciséis piedras que Molloy se pasa de un bolsillo a otro mientras intenta chuparlas, o las muletas que sujeta a su bicicleta emergen como perfilados y puntiagudos islotes en la inquietante y a la vez divertida novela que es *Molloy*.

Como muchos escritores, Chéjov llenó su cuaderno de notas con extensas observaciones filosóficas y sobre la vida en general (el tipo de ideas que nunca aparecen en sus obras, excepto para formar parte de la mente de algún personaje, tanto del presuntuoso como del crédulo, del desilusionado o del esperanzado a punto de desilusionarse), pero también con esa clase de trivialidades que luego podía volcar en sus relatos y obras teatrales: «Un dormitorio. La luz de la luna brilla tan intensamente al filtrarse por la ventana que incluso los botones de su pijama son visibles» y «un pequeño escolar llamado Tractenbauer». Sus cartas acentúan la importancia del detalle sencillo y bien elegido:

*Las descripciones de la naturaleza deben ser breves y a propos.  
Deben dejarse a un lado lugares comunes del tipo: «El sol poniente,*

*sumergiéndose en las olas ya oscuras del mar, inundaba de un oro purpúreo, etc., etc.», «las golondrinas, volando sobre la superficie del agua, piaban alegremente». En las descripciones de la naturaleza hay que fijarse en los pequeños detalles y reagruparlos de tal manera que el lector, cerrando los ojos, vea el cuadro delante de él. Por ejemplo, podré comunicar la impresión de una noche de luna si escribo que en el dique del molino un casco de botella centelleaba como una estrella y la sombra de un perro o de un lobo rodaba como una peonza, etc.*

*Cuando escribo: «El hombre se sentó sobre la hierba», resulta comprensible, porque es claro y no retiene la atención. Por el contrario, resulta pesado para la cabeza y poco comprensible si escribo: «Un hombre alto, de pecho hundido, estatura mediana y barba pelirroja, se sentó sobre la hierba ya pisada por los paseantes; se sentó sin hacer ruido, tímidamente, mirando a su alrededor con temor». Ese pasaje tarda en entrar en la cabeza y la literatura debe entrar de golpe, en un instante.*

No podemos pensar en los relatos de Chéjov sin recordar sus detalles: uno de los más famosos es el de la tajada de sandía que Gurov come en la habitación de hotel de Anna Sergeyevna, en «La señora del perro». En la misma narración observamos los oscuros ojos marrones de la esposa de Gurov; los impertinentes que Anna pierde la tarde que pasa con Gurov; el esturión que los amigos suponen en mal estado; los numerosos detalles con los que Chéjov describe el teatro de provincias donde Gurov vuelve a ver a Anna; el pelo canoso que se descubre Gurov al mirarse en el espejo; la valla exterior de la casa de Anna, etc.

Son algunos de sus relatos menores los que contienen los detalles más sensacionales; por ejemplo, la tabla de planchar, la plancha y la patata ensangrentada en la escena culminante de «Un asesinato». Matvei, un pobre trabajador de una fábrica y fanático religioso, ha estado discutiendo sobre dinero y religión con su primo Yákov, modesto propietario de una posada y también religioso, aunque con otro tipo de fanatismo. Matvei vive en la posada con Yákov, la hermana de éste, Aglaia, y la hija de dieciocho años, una discapacitada psíquica llamada Dashutka. Todos odian a Matvei, y éste también a ellos. En cierto momento, Matvei está en la cocina, pelando unas patatas hervidas «que, probablemente, tenía guardadas desde la víspera». Una página después, Yákov ha pasado por una breve pero intensa crisis espiritual sobre cuestiones como la fe, la duda y el arrepentimiento, y observamos a Matvei «sentado en la cocina ante una escudilla con patatas que estaba comiendo ... Entre la estufa y la mesa ante la que Matvei se encontraba, habían puesto una tabla de planchar sobre la que había una plancha fría».

Matvei pide a la esposa de Yákov, Aglaia, un poco de aceite para las patatas,

una petición de lo más cotidiana y simple, si no fuera porque estamos en Cuaresma y el aceite es una de las cosas cuyo consumo restringe el ayuno ritual. Yákov le dice en voz alta a Matvei que no puede tomar aceite; ambos se increpan uno al otro llamándose hereje y pecador y se conminan a arrepentirse. A ello sigue una refriega, y la hermana de Yákov, pensando que éste está en peligro, coge la botella del aceite:

*...cogió la botella del aceite y la descargó con todas sus fuerzas sobre la sien de su odiado primo. Matvei se tambaleó y su rostro adquirió al instante una expresión de tranquilidad e indiferencia. Yákov, jadeante y excitado, satisfecho de que la botella hubiese producido, al tocar con la cabeza, una especie de graznido, como si fuese un ser vivo, lo sujetó para evitar que cayera, y varias veces (eso lo había recordado muy bien) señaló a Aglaia la plancha con el dedo. Y sólo cuando la sangre corrió por sus manos y se oyó el sonoro llanto de Dashutka, cuando la tabla de planchar cayó con estrépito y sobre ella se derrumbó pesadamente Matvei, Yákov sintió que su ira se desvanecía y comprendió lo que acababa de suceder.*

*—¡Que reviente el garañón! —exclamó Aglaia con repugnancia, sin soltar la plancha. El pañuelo blanco, salpicado de sangre, se le había deslizado hasta los hombros y sus grises cabellos estaban revueltos—. ¡Es lo que se merecía!*

*Era un cuadro terrible. Dashutka, sentada en el suelo junto a la estufa y con la madeja entre las manos, sollozaba y no cesaba de hacer inclinaciones, repitiendo a cada una de ellas: «¡Ay, ay!». Pero nada producía a Yákov tanto horror como las patatas cocidas manchadas de sangre que temía pisar. Había también algo espantoso, que le oprimía como una pesadilla y representaba un peligro mayor, aunque en un principio no podía comprender de qué se trataba: era el cantinero Serguei Nicanórich, que estaba en el umbral muy pálido y contemplando horrorizado lo que había sucedido en la cocina.*

«Pensamos en generalidades», escribió Alfred North Whitehead, «pero vivimos en los detalles». A lo que yo añadiría: recordamos a través de los detalles, reconocemos por los detalles, identificamos y recreamos desde los detalles (la policía rara vez pide a los testigos una vaga y general descripción del sospechoso). Cuando estudiaba primaria, un día mi hijo quiso recordar un mito griego; le sonaba algo relacionado con unas «semillas de granada». Al final imaginamos que se refería a la historia de Perséfone: nada del rapto por Hades, nada de su estancia en el inframundo, ni de la pena que inundó a su madre, tan intensa como para hacer

cambiar el curso de las estaciones. Mi hijo se refería a un detalle que yo misma había olvidado: el número de meses al año que Perséfone acordó pasar con su esposo en el mundo subterráneo coincidía con las semillas que comió mientras estuvo allí anteriormente.

Una marca típica del escritor competente y de grandes recursos, aunque no sea de primera línea, es que a menudo puede ser capaz de recordar vivamente un detalle de una novela, pero no el resto del libro, ni siquiera su título exacto. Podríamos recordar una escena de una novela de intriga de Elmore Leonard en que la madre de Teddy Maesttyk da de comer a su papagayo ofreciéndole el alimento con su propia boca, pero quizá no recordaríamos si era el libro en que tantos personajes parecen morir defenestrados.

Si llegáramos a dudar de cuánto podemos confiar en nuestra memoria para el detalle y de lo mucho que contribuye a que nos introduzcamos como lectores en una historia, consideremos el valor que tiene el sombrero de la madre de Julián en el relato «Todo lo que asciende tiene que converger», de Flannery O'Connor: «Era un sombrero espantoso. El ala de terciopelo morado bajaba por un lado y subía por el otro, y el resto era verde y parecía un cojín del que escapara el relleno». Una vez más, nos encontramos con el detalle perfecto, el sombrero perfecto para la madre de Julián, un adorno que es, al igual que ella (según Julián), «menos cómico que patético». Todos los sueños y anhelos de la madre están concentrados en ese sombrero, todos sus desesperados esfuerzos por mantener alguna pretensión de estilo y de estatus social y por presentarse a sí misma como una aristócrata venida a menos y obligada a vivir entre campesinos. Después de todo, ella es la orgullosa nieta de un hombre que tuvo una plantación con doscientos esclavos, los cuales «estaban mejor cuando lo eran» que tras convertirse en la gente de color con la que ahora tiene que compartir el autobús, gente de quien ella piensa que «deben mejorar, eso sí, pero sin salirse de su sitio».

Un poco más adelante en la narración, nuestra atención se dirige otra vez hacia el «estandarte ridículo de su sombrero», que lleva puesto «como una bandera de su imaginaria dignidad». Así, cuando una mujer negra sube al autobús con «un sombrero espantoso. El ala de terciopelo morado bajaba por un lado y subía por el otro, y el resto era verde y parecía un cojín del que escapara el relleno», inmediatamente captamos el sentido de la coincidencia:

*...el espectáculo de los dos sombreros, idénticos, apareció ante él con el resplandor de un radiante amanecer. Su rostro se iluminó de alegría. Le*

*costaba creer que el destino le hubiera impuesto a su madre una lección semejante. Soltó una risita para que ella le mirara y viera que ya se había dado cuenta. La madre volvió despacio los ojos hacia él. El azul de sus pupilas se había convertido en un violáceo como el de un moretón.*

*Por un momento Julián percibió con incomodidad su inocencia, pero sólo unos segundos, hasta que sus principios lo rescataron. La justicia le daba derecho a reírse. La sonrisa se fue endureciendo en sus labios para comunicar a la madre, tan claramente como si lo hiciera con palabras: «Tu mezquindad merece este castigo. Nunca olvidarás esta lección».*

Y, por supuesto, la lección que la madre de Julián está a punto de aprender difícilmente podría ser más definitiva.

Sin embargo, los detalles no tienen por qué ser radicales o raros (una patata ensangrentada o un ridículo sombrero) para enriquecer un relato o una novela. Henrietta, la pequeña protagonista de la novela *La casa en París*, de Elizabeth Bowen, suele llevar consigo un mono de peluche. Qué banal, podríamos pensar. Sin embargo, ese mono, cuyo nombre es Charles, se convierte en un personaje, siempre presente, que provoca una cadena de reacciones en los otros personajes. Además, la relación de Charles y Henrietta nos explica ciertos aspectos de su vida interior que nada más podría explicar.

*Pero la señorita Fischer, haciendo un esfuerzo, tocó entonces una de las patas de fieltro del mono. «Debes de tenerle mucho cariño a tu mono. Supongo que juegas con él.»*

*«Últimamente, no mucho», dijo Henrietta educadamente. «Sólo parece que lo lleve para eso.»*

*«Para hacerte compañía», dijo la señorita Fischer, echando sobre el mono una mirada ausente y casi melancólica.*

*«¡Me gusta pensar que le divierte!»*

*«Ah, entonces juegas con él.»*

*No estaba al alcance de Henrietta decir: «Realmente, no podemos entrar en todo eso ahora.»*

Si queremos escribir algo memorable, tendremos que prestar atención a cómo y qué recordamos. Son los detalles los que nos remueven, cosa que me confirmó también un destacable documental titulado *Mob Stories*, en el que cinco mañosos se turnan para contar sus carreras. Cada relato va precedido de un título: «Familia», «Motín», «Venganza», etc.

Después de verlo, recordé los siguientes detalles. Intentando explicar lo sórdido que era su jefe, uno de los hombres dijo: «Solía leer sobre asesinos en serie, y le impresionó mucho cómo un tipo en cuestión había conseguido escapar después de cargarse a veintiocho personas. Quiero decir, uno va por ahí con gente

más o menos juiciosa, pero nunca le oye decir a nadie que admire a los asesinos en serie...». Otro de ellos, un hombre parecido a Rodney Dangerfield, hizo de abogado para sí mismo y para sus amigos, y ganó el caso haciéndose el simpático con los miembros del jurado contándoles chistes verdes sobre su propia esposa. En el momento de grabar el documental, Rodney estaba de nuevo en prisión con otro cargo, y la cámara mostraba a aquel hombre corpulento haciendo gráciles ejercicios de tai-chí en el patio de la cárcel.

El último tipo en hablar contó que adoptó la costumbre de cometer actos brutales para congraciarse con los capos para los que trabajaba como recaudador de nivel bajo. A los cuarenta se casó, y estaba muy enamorado de su esposa; tuvo dos hijos y reorientó su vida. Reunió un cuarto de millón de dólares para comprar su libertad, su vía de salida de la Mafia, y ahora era predicador.

El detalle que recordaba este hombre como ejemplo de lo peor que había llegado a hacer era que había encadenado a un tío muerto de agotamiento al parachoques trasero de su coche y lo había arrastrado por toda la carretera. Repitió este detalle varias veces, como si estuviera pasmado por lo que había realizado en su vida anterior, y hablaba con ese deje de añoranza que acompaña siempre a la nostalgia. Quizá fue ese detalle (el hombre, las cadenas, el parachoques) lo que me hizo creer cada palabra de su historia de pecado y arrepentimiento.

Al releer este capítulo, quedo horrorizada por los detalles. Una esquiadora de una sola pierna, un mordisco de gato gangrenado, un juego de relatores que se convierte en un duelo, una foto de revista recortada junto a la cama de un ser convertido en insecto gigantesco, una patata ensangrentada sobre el suelo de la cocina, un hombre juicioso conduciendo un coche en cuyo parachoques lleva atado a un medio-muerto.

Pero ¿por qué habría de sorprenderme? No sólo es Dios lo que está en los detalles, sino también los mismos tiempos en que vivimos. Los detalles no son sólo los ladrillos con los que construir una historia, son también pistas para algo más profundo, claves que no sólo revelan nuestro subconsciente sino también nuestro momento histórico.

Hay un detalle más, un último detalle que creo que debo añadir. Varios meses después de finalizar su taller en Esalen, y unas pocas semanas antes de relatarme su experiencia, mi amigo había recibido una carta de aquella mujer, la esquiadora de una sola pierna. Le decía que, en Nochevieja, había ido al desierto y, echando la cabeza atrás, había gritado y gritado; le dijo que era algo que quería contarle y que ahora se sentía mucho mejor.

## 9 El gesto

Una noche, haciendo *zapping*, vi los últimos veinte minutos de un telefilme sobre una chica de un pequeño pueblo que se queda embarazada y abandona a su bebé y a su novio. Décadas después, el hijo abandonado, un hombre crecido, un pastor religioso que está a punto de ser padre, localiza a sus padres y los reúne. Al final de la película, los padres, separados en la adolescencia y ahora cincuentones, son casados por su hijo, el reverendo, después de una breve escena en la que el novio sale del coche y recoge a la prometida.

El novio endereza su corbata, se alisa el pelo, da un paso, se mira en el retrovisor del coche, endereza su corbata, alisa su pelo, se ajusta de nuevo la corbata. No es que sea raro que un hombre en semejante situación ajuste su corbata y alise su pelo. Sin embargo, la familiaridad de sus gestos, amplificada por la repetición, hace trizas el ya frágil velo de ilusión que envuelve la tierna escena.

Quizá debería especificar que mi definición de gesto acoge pequeñas acciones físicas, a menudo inconscientes o semiinconscientes, incluidas las que se consideran propias del lenguaje corporal y excluyendo las acciones más amplias, más evidentes o trascendentales. Por ejemplo, no podría llamar gesto a coger un revólver y disparar a alguien. Por otro lado, el lenguaje (es decir, la elección de palabras) puede funcionar como un gesto; por ejemplo, la manera en que ciertas personas casadas se refieren a sus cónyuges como *mi...* es una suerte de gesto que comunica posesión, intimidad, orgullo, disgusto, tolerancia o alguna combinación de lo anterior.

Los textos mediocres están plagados de clichés físicos y gestuales. Al abrir al azar un *thriller* comercial, leo: «Apretaba los puños tan fuertemente, que podía sentir las uñas hincándose en las palmas de sus manos; se forzó a sí misma a caminar hacia él... Se acurrucó más cerca de Larry al sentir sus brazos apretando a su alrededor y su dulce aliento calentando su nuca ... Ella se ajustó la gorra en cuanto escuchó crujir la grava de la carretera bajo las ruedas ... Tom se mordió el labio». Estas frases suenan gramatical y sintácticamente correctas, y describen gestos habituales que hace la gente, pero todos parecen demasiado genéricos. No describen la reacción particular y personal de un individuo concreto ante un suceso determinado, sino que conforman una taquigráfica descripción de estados psíquicos comunes. Él se mordió el labio, ella apretó sus puños (nuestros personajes están nerviosos). Quien se ajusta una gorra es cauto y decidido, la pareja está intimando, etc.

Algunos escritores llenan páginas con descripciones de reacciones familiares (su corazón palpitaba, se frotó las manos) a situaciones familiares. Sin embargo, a no ser que lo que haga el personaje sea algo inesperado o inusual, o realmente

importante para la narración, el lector aceptará esta reacción sin que el narrador se lo diga. Al oír que su socio acaba de cometer un asesinato, todo hombre se mostraría bastante afectado, y podemos intuir que sin necesidad de que nos hablaran de la velocidad de sus palpitaciones ni de la humedad de sus manos. Por otro lado, si ese hombre se alegrara de que hubieran cogido a su socio, o si él mismo fuera el asesino, y sonriera... bueno, ésa sería una historia muy distinta.

Demasiado a menudo, los gestos se usan como señales para crear ritmos y pausas en una conversación, que, probablemente, pasaría demasiado deprisa sin ellos.

*«Hola», dijo ella, cogiendo un cigarrillo.*

*«Hola», respondió él.*

*«¿Cómo estás?» Ella encendió el cigarrillo.*

*«Bien.» Él sirvió dos copas de vino.*

Podríamos preguntarnos qué hace que necesitemos detenernos en esta conversación, por qué no se nos permite pasar ágilmente sobre ella, si no es porque suponemos que los gestos (el cigarrillo, el vino) se mencionan para comunicar alguna portentosidad. O simplemente algo. En todo caso, el catálogo de gestos no mejoraría mucho si supiéramos que su mano tiembla al encender el cigarrillo; en cambio quizá sí se nos haría más cercano si supiéramos que él sirve sólo un vaso de vino y, luego, al darse cuenta, sirve otro, o que llena uno de los vasos mucho más que el otro.

Si un personaje enciende un cigarrillo o se dispone a hacerlo, eso debería *significar* algo, como sucede en esta escena de «Un café lejos de aquí», de ZZ Packer. Una tensa entrevista con un estudiante pone lo bastante nervioso a un psiquiatra como para que alargue la mano y coja un cigarrillo; y la cuestión de si puede encenderlo o no conduce a un intercambio en el que el estudiante toma el control por un instante, y el doctor reacciona rápidamente para recuperarlo.

*—Háblame de tus padres.*

*Me preguntaba qué tipo de información sobre mi vida habría consignado ya en aquella carpeta no demasiado gruesa, a pesar de que no había dicho nada coherente desde la primera visita.*

*—Mi padre era un cabrón, pero a mí madre parecía gustarle.*

*Buscó un cigarrillo en los bolsillos mientras me decía:*

*—Eso es algo muy serio. ¿Qué sientes por papá? —No podía haber dicho «padre», no. Tenía que decir «papá».*

—¿Ves a papá con frecuencia?  
—Odio a mi padre casi tanto como la palabra «papá».  
Dio unos golpecitos en la mesa con el cigarrillo.  
—No se puede fumar aquí.  
—Es cierto —me dice, mientras guarda el cigarrillo otra vez en el paquete y sonríe con los ojos como platos—. Ni se te ocurra empezar a fumar.

Numerosas cuestiones sobre las relaciones entre adultos y jóvenes, sobre la posición social y la desconfianza se revelan en la ansiosa excitación de los clientes de «Edison, Nueva Jersey», el relato de Junot Díaz que protagonizan varios chicos que trabajan entregando mesas de cartas y de billar a domicilio:

*A veces, el cliente tiene que salir zumbando para comprar comida para el gato, o un periódico, cuando estamos a mitad de faena. Seguro que no pasará nada, ¿verdad? Nunca dan la sensación de estar muy seguros. Por supuesto, les digo yo. Basta con que nos enseñe dónde guarda la cubertería de plata. Los clientes se ríen y nosotros nos reímos y entonces viven una agonía sólo de pensar que tienen que irse y se quedan dando vueltas en el vestíbulo, como si procurasen memorizar todo lo que tienen, como si no supieran dónde encontrarnos, para qué casa trabajamos.*

Se podría decir que todo lo que ocurre en *Adiós, Columbus*, de Philip Roth, es algo deducible, con más o menos precisión, de la sucesión de veloces gestos con que se abre la novela. Gran parte de lo que necesitamos saber sobre los amantes hacia la mitad del libro está sucintamente teleografiado en el fragmento inicial: la despreocupada confianza sexual con la que la privilegiada Brenda Patimkin pide al narrador de la novela (un desconocido, mero huésped de un día en su club de campo) que guarde sus gafas antes de sumergirse en la piscina, y la manera en que, sabiendo que la está mirando, ajusta su bañador.

*La primera vez que vi a Brenda me pidió que le guardara sus gafas. Entonces fue al borde del trampolín y miró hacia el interior de la piscina como si sólo viera una neblina; podría haber estado vacía, y la miope de Brenda nunca lo habría sabido. Se zambulló con mucho estilo y, un momento después, estaba nadando de espaldas a lo largo de la piscina, su cabeza de pelo corto de color caoba se mantenía elevada y hermosa, como si fuera una rosa al final de un largo tallo. Luego se deslizó hasta el*

*borde, salió y vino hasta donde yo estaba. «Gracias», dijo; sus ojos estaban húmedos, aunque no por el agua. Extendió una mano para que le diera sus gafas, pero no se las puso hasta que se giró y empezó a caminar. Yo la miré marcharse. Sus manos, de repente, aparecieron detrás suyo. Con ambas manos, cogió la parte baja de su traje de baño entre el pulgar y el índice y con un movimiento rápido situó la carne que antes mostraba al lugar a que pertenecía. El corazón me dio un vuelco.*

Una gran riqueza de variada información nos llega también a través del gesto en una escena que describe Raymond Chandler; se trata de una situación que tuvo lugar en la década de los cuarenta, cuando los hombres solían llevar sombrero: un hombre y su esposa están en un ascensor; la puerta se abre; una bella joven sube; el hombre se quita el sombrero. Y observemos lo que transmite en un solo instante Tólstoi en *Resurrección*, cuando una mujer de sociedad, consciente de que ya ha envejecido y ansiosa de parecer más joven, se abstrae de su festivo almuerzo para mirar a la ventana a través de la cual ha empezado a filtrarse un desfavorecedor rayo de luz que cae sobre su rostro.

Utilizados apropiadamente (de manera plausible, sin teatralidad ni exageraciones, como algo único y específico), los gestos son como ventanas que se abren para dejarnos ver el alma de una persona, sus secretos deseos, miedos u obsesiones, las precisas relaciones entre esa persona consigo misma y con el mundo. Al mismo tiempo, como ocurre en la escena de Chandler, los gestos nos pueden hacer inmediatamente comprensible la compleja coreografía emocional, social e histórica del binomio hombre-mujer, incluso en estos tiempos sin sombreros.

Aunque podemos asociar el estilo de Henry James con el empleo de la frase compleja y de largo alcance, uno de los puntos cruciales en la trama de *Retrato de una dama* acontece sin necesidad de palabras. Ocurre durante la famosa escena en la que Isabel Archer entra en su estudio de dibujo y encuentra a su marido, Gilbert Osmond, hablando con madame Merle. La postura y los gestos de ambos hacen comprender a Isabel que la «amistad» que los ha unido a ambos ha sido más íntima de lo que ella había imaginado. Y también nosotros comprendemos exactamente lo que está pasando, aunque no vivamos en una época en que, si un caballero está cómodamente sentado mientras una mujer permanece en pie, esa mujer sólo puede ser su madre, su hermana, su esposa o, en el caso de madame Merle, su amante y madre de su hijo.

*Madame Merle estaba allí, con el sombrero puesto, y Osmond conversaba con ella; durante cosa de un minuto no se dieron cuenta de su*

*presencia. No era la primera vez que Isabel veía una escena parecida, pero lo que jamás había visto, o cuando menos observado, era que su coloquio se hubiese convertido en una especie de silencio familiar, del que, como advirtió de inmediato, su entrada iba a sacarles con un sobresalto. Madame Merle estaba de pie en la alfombra, un poco apartada del fuego, mientras que Gilbert Osmond permanecía sentado en un sillón, con la cabeza apoyada en el respaldo y mirándola fijamente. Madame Merle tenía, como de costumbre, la cabeza erguida, pero bajaba los ojos para fijarlos en él. Lo que primero chocó a Isabel fue que madame Merle estuviese de pie y él sentado; había en eso una anomalía que la impresionó. Luego se percató de que en su intercambio de ideas habían llegado a una pausa espontánea y que estaban meditando frente afrente, con esa libertad de los viejos amigos que intercambian a veces ideas sin necesidad de expresarlas verbalmente. No había en eso nada de que escandalizarse, ya que eran viejos amigos. Pero la escena se plasmó en una imagen que sólo duró un instante, como un súbito fogonazo. Sus posturas respectivas, su mirada mutuamente absorta, le dieron la sensación de haber detectado algo. Pero cuando empezaba a asumirlo, se acabó: madame Merle la había visto y saludado sin moverse de su sitio, en cambio su marido se había puesto en pie de un brinco.*

Incluso en una narración surrealista, como la de *La condena*, de Kafka, los gestos pueden usarse para anclar la ficción en un contexto humano reconocible. A medida que el padre de Georg Bendermann se mantiene vacilante o crecido, ganando y perdiendo poder personal, sus gestos (el juego con la cadena del reloj, el lío con las mantas de la cama) nos mantienen presos de su condición terriblemente aumentada o empequeñecida, incluso siendo los gestos de Georg los de un hombre que intenta no perder la calma, ser razonable y hacerlo lo mejor posible en una situación tan extraña:

*Llevó al padre en brazos a la cama. Experimentó una terrible sensación cuando al dar los dos pasos que lo separaban de la cama notó que, en su chaleco, el padre jugaba con la cadena de un reloj. No pudo acostarlo en seguida, ¡con tanta fuerza se agarraba a esa cadena! Pero no bien estuvo en la cama todo pareció normalizarse; se tapó solo y después estiró bien las mantas por encima de los hombros y desde ahí miró a Georg no inamistosamente.*

*—¿Te acuerdas ya de él, no es cierto? —preguntó Georg, y le hizo un alentador meneo en la cabeza.*

*—¿Estoy ahora bien tapado? —preguntó el padre, como si no pudiese mirar si los pies estaban suficientemente cubiertos.*

*—¿Te encuentras bien ya en la cama? —preguntó Georg, y extendió mejor sobre él las mantas.*

*—¿Estoy bien tapado? —volvió a preguntar el padre, y pareció prestar especial atención a la respuesta.*

*—Quédate tranquilo; estás bien tapado.*

*—¡No! —gritó el padre, de forma que la respuesta chocó con la pregunta, arrojando de sí las mantas con tal fuerza que en el vuelo se desplegaron completamente, y se puso de pie en la cama. Sólo una mano apoyó ligeramente en el techo—. Tú querías taparme, lo sé, mi frutito, pero todavía no estoy tapado.*

Entre los más conmovedores, densos y comunicativos gestos de toda la literatura figura uno del relato «El obispo», de Chéjov. Nuestro protagonista, el obispo, se está muriendo. A pesar de su elevada posición en la Iglesia, a pesar de sus sirvientes y su séquito eclesiástico, está muriendo en soledad, separado de su familia, de sus propios humildes orígenes y, especialmente, de su madre, quien (un poco fortuitamente) llega para hacerle una visita después de tantos años de separación. En la escena, el obispo está comiendo con su madre y la nieta de ésta, la sobrina de ocho años del obispo, Katia. Un solo gesto (el asunto con el vaso y la copa) transmite el malestar de la madre ante el abismo social, su desconcierto en presencia de ese importante y triunfador desconocido, su hijo, a la vez que muestra la historia vivida por el obispo en su ascenso.

*A pesar del tono cariñoso con que pronunció esas palabras, era evidente que se encontraba incómoda, como si no supiera si tutearle o no, reír o no; como si se sintiera mujer de diácono más que madre de obispo. Katia miraba a su tío sin parpadear, como tratando de adivinar qué clase de hombre era. Sus cabellos formaban una especie de aureola detrás de su peineta y de su cinta de terciopelo; tenía nariz respingona y ojos astutos. Antes de sentarse a la mesa, había roto un vaso y ahora su abuela, mientras hablaba, apartó de su lado primero un vaso y luego una copa. El obispo escuchaba a su madre y recordaba que en otro tiempo, hacía muchísimos años, ella lo llevaba, junto con sus hermanos y hermanas, a casa de unos parientes a los que consideraba adinerados.*

Más tarde, cuando el obispo está acostado, percibe en la habitación contigua el

sonido de vajilla rota: a Katia se le ha caído al suelo una taza o un platito, lo que nos lleva a preguntarnos si lo que hemos observado hasta aquí no sólo tiene que ver con el nerviosismo de la abuela, sino también con el de la nieta. Finalmente, la pequeña reúne todas sus fuerzas para pedirle dinero al obispo argumentando que su familia es muy pobre. Así que quizá la torpeza sea algo más que un rasgo del personaje, más que una consecuencia de su juventud: quizá sea una reacción a la ansiedad generada por tener que acercarse a su distinguido tío para plantearle el delicado asunto del dinero.

Otro famoso gesto de la literatura es el que cierra la primera escena de «Los muertos», de Joyce: el diálogo exquisitamente incómodo entre el engreído Gabriel Conroy, que llega a casa de sus ancianas tías para la celebración anual de la Navidad, y la sirvienta de las tías, Lily.

*—Dime, Lily —dijo en tono amistoso—, ¿vas todavía a la escuela?*

*—Oh, no, señor —respondió ella—, ya no más y nunca.*

*—Ah, pues entonces —dijo Gabriel, jovial—, supongo que un día de estos asistiremos a esa boda con tu novio, ¿no?*

*La muchacha lo miró esquinada y dijo con honda amargura:*

*—Los hombres de ahora no son más que labia y lo que puedan echar mano.*

*Gabriel se sonrojó como si creyera haber cometido un error y, sin mirarla, se sacudió las galochas de los pies y con su bufanda frotó fuerte sus zapatos de charol.*

*Era un hombre joven, más bien alto y robusto. El color encarnado de sus mejillas le llegaba a la frente, donde se regaba en parches rojizos y sin forma; y en su cara desnuda brillaban sin cesar los lentes y los aros de oro de los espejuelos que amparaban sus ojos inquietos y delicados. Llevaba el brillante pelo negro partido al medio y peinado hacia atrás en una larga curva por detrás de las orejas, donde se ondeaba leve debajo de la estría que le dejaba marcada el sombrero.*

*Cuando le sacó bastante brillo a los zapatos, se enderezó y se ajustó el chaleco tirando de él por sobre el vientre rollizo. Luego extrajo con rapidez una moneda del bolsillo.*

*—Ah, Lily —dijo, poniéndosela en la mano—, es Navidad, ¿no es cierto? Aquí tienes... esto...*

*Caminó rápido hacia la puerta.*

*—¡Oh, no, señor! —protestó la muchacha, cayéndole detrás—. De veras, señor, no creo que deba.*

*—¡Es Navidad! ¡Navidad! —dijo Gabriel, casi trotando hasta las escaleras y moviendo sus manos hacia ella indicando que no tenía*

*importancia.*

*La muchacha, viendo que ya había ganado la escalera, gritó tras él:  
—Bueno, gracias entonces, señor.*

La torpe entrega de la moneda que Gabriel hace a Lily es la culminación de su desigual y confuso intercambio; enfatiza la inapropiada sugerencia sexual de su pregunta y semiflirteo a propósito del novio, su actitud de patrono, su mutua conciencia de diferencia de clase, estatus, poder, género, etc. Todo ello nos prepara para ver cómo actúa después Gabriel en el relato: adopta un tono inadecuado, malinterpreta y saca conclusiones erróneas. Incluso los más pequeños gestos que acentúan el carácter de la conversación que mantienen Gabriel y Lily (el limpiar sus zapatos, el enderezarse y ajustarse el chaleco) son detalles que no asociamos con el tipo de tics utilizados habitualmente (como en las series de televisión) para mostrar ansiedad; son, en cambio, los propios de un hombre que lucha contra la fragilidad de su propia vanidad, que difícilmente puede distinguir el mundo que se levanta tras su defensiva seguridad en sí mismo. Es también una sublime y elaborada muestra de la manera en que, tras alguna situación embarazosa, o tras haber dado un paso en falso, nosotros mismos podríamos correr en busca de un espejo en que contemplar qué aspecto tiene una persona capaz de actuar de tal manera y, si es posible, para mejorar el aspecto de quien ha de presentarse al mundo que lo rodea.

Tal y como podríamos hacer nosotros mismos, Gabriel medita sobre las amplias implicaciones de su pequeño error social, e intenta reconstruir su orgullo con el confort de su propia importancia:

*Esperaba juera a que el vals terminara en la sala, escuchando las faldas y los pies que se arrastraban, barriéndola. Todavía se sentía desconcertado por la súbita y amarga réplica de la muchacha, que lo entristeció. Trató de disiparlo arreglándose los puños y el lazo de la corbata. Luego sacó del bolsillo del chaleco un papelito y echó una ojeada a la lista de temas para su discurso. Se sentía indeciso sobre los versos de Robert Browning porque temía que estuvieran muy por encima de sus oyentes ... El grosero claqueteo de los tacones masculinos y el arrastre de suelas le recordó que el grado de cultura de ellos difería del suyo.*

La economía con que el gesto revela la espinosa cuestión de la conciencia de clase me trae a la memoria un suceso que oí una vez sobre un grupo de teatro alemán que ensayaba una escena en que se suponía que un jefe entregaba un

documento a un trabajador de la planta. El actor que encarnaba al trabajador se empeñó en que no podía hacer bien la escena, e insistía en que había algo incorrecto en la manera en que el trabajador cogía el documento que le extendía su jefe. En este punto, el director (Bertolt Brecht, en la versión que escuché) pidió que llamaran a la mujer de la limpieza del teatro. Cuando la tuvo delante, de forma muy educadamente le dijo que tenían un problema. ¿Podría ayudarle y sostener su documento un instante? La mujer se aseó las manos con el delantal y sólo entonces cogió el papel, lo cual disipó las dudas que tenía el actor y le indicó lo que tenían que hacer con aquella escena.

Al contrario que el diálogo, los gestos pueden dibujar a un personaje cuando éste se encuentra solo en una habitación. El relato «The Cures for Love», de Charles Baxter, comienza con un gesto que ilumina la situación familiar y romántica del protagonista:

*El día en que él la dejó para siempre, ella se puso una de sus gorras. Le encajaba holgadamente sobre su pelo rubio. La gorra tenía el nombre del fabricante de su camioneta de reparto bordado con letras doradas encima de la visera. Ella se puso la gorra hacia atrás, como él hacía a veces mientras ella hacía la cena. Se la dejó mientras se metía en el baño esa tarde. Cuando apoyó la espalda sobre la bañera, con la visera tocando los azulejos, percibió el olor del sudor de él, que impregnaba la gorra por dentro y que incluso se superponía al olor del jabón. Su sudor siempre olía como el pescado blanco recién asado.*

Asimismo, en «La mosca», de Katherine Mansfield, volvemos a encontrar un simple gesto realizado en soledad, o al menos no en presencia de otras personas, cuyo significado parece al principio obvio, pero que va creciendo hasta hacerse más complejo de lo que pensábamos. El protagonista, identificado sólo como «el jefe», recibe la visita de un amigo, quien menciona la tumba del hijo asesinado seis años antes en la primera guerra mundial y a cuya muerte el jefe siempre evita aludir, en un intento por no pensar demasiado en ello. Afligido por la angustia, el jefe de repente se da cuenta de que una mosca ha caído en su tintero:

*El patrón cogió la pluma, con la punta sacó la mosca del tintero y la puso en un papel secante. En una fracción de segundo, la mosca quedó inmóvil sobre la mancha que se iba ensanchando a su alrededor. Luego*

*las patas delanteras se movieron, se agarraron, levantó su pobre cuerpo*

*empapado y empezó el arduo trabajo de quitarse la tinta de las alas. Por encima y por debajo, por debajo y por encima, como hace la piedra con la guadaña, limpiaba una de sus alas con una pata. Luego, un momento de descanso, durante el que pareció ponerse de puntillas y tratar de despegar un ala y luego la otra. Por fin lo consiguió. Se sentó y, como un gato diminuto, empezó a limpiarse el hocico. Mirándola ahora, uno podía imaginarse que sus patitas se frotaban una contra otra sin dificultad y con alegría. El terrible peligro había pasado: se había salvado, volvía a estar dispuesta para la vida.*

*Pero en aquel momento el patrón tuvo una idea. Volvió a mojar la pluma en el tintero, apoyó su recia muñeca en el papel secante y mientras la mosca frotaba sus alas, le derramó encima otra gruesa gota.*

*—Y ahora, ¿qué hará? ¿Qué hará?*

*La pobre quedó completamente aturdida e incapaz de moverse, temerosa de lo que aún podía sucederle. Luego, con dificultad, avanzó un poco, arrastrándose. Las patas delanteras se agitaron, consiguieron agarrarse al papel, y esta vez más lentamente volvió a empezar todo el proceso de limpieza.*

*—Es valiente este bicho —pensó el patrón y sintió verdadera admiración hacia el valor de la mosca.*

*Ésa era la manera de tomarse las cosas, con ese tesón. No dejarse vencer nunca. Todo dependía de...*

*Pero la mosca había terminado otra vez su laboriosa tarea y el patrón tuvo el tiempo justo de volver a mojar la pluma y sacudir sobre aquel cuerpo recién limpiado otra gota oscura.*

*—Y ahora, ¿qué hará?*

*Hubo un momento de penosa inquietud. Pero miradla, sus patas delanteras se mueven otra vez. El patrón se tranquilizó. Se inclinó sobre la mosca y le dijo cariñosamente.*

*—¡Bichito ingenioso...!*

*Y tuvo la brillante idea de soplar para ayudarla a secarse. Sin embargo, los esfuerzos de la mosca eran ahora débiles y tímidos, y el dueño*

*decidió mientras metía la pluma en el tintero que aquella sería la última vez.*

*Y fue la última. La gota cayó sobre el papel secante completamente empapado y la mosca quedó allí aplastada y sin movimiento, las patas traseras pegadas al cuerpo, inmóviles las delanteras.*

*—¡Vamos! —dijo el patrón—, ¡no te amilanes!*

*Y la movió con la pluma, pero inútilmente. Ni dio señales de vida, ni era probable que las diera. La mosca estaba muerta.*

*El patrón levantó el cadáver con la punta de su cortapapeles y lo tiró*

*al cesto, pero le invadió una sensación de tristeza tan opresiva, que tuvo miedo. Se incorporó y tocó el timbre para llamar a Macey.*

*—¡Tráigame otro papel secante! —dijo de mal humor—: en seguida. —Y mientras el viejo, fiel como un perro, salía a buscarlo, empezó a discurrir... ¿Qué era lo que había estado pensando antes? ¿Qué era...?*

*Era... Sacó el pañuelo y se secó el cuello. Imposible acordarse.*

Es fácil interpretar este gesto en apariencia simple: la pena que experimenta el jefe le ha llevado a ser violento con una inofensiva mosca. Pero los delicados cambios en sus emociones y las reacciones ante la lucha de la mosca por sobrevivir nos llevan más allá de esa lectura superficial, nos conducen a la consideración de lo gratuita que puede resultar la crueldad, a reflexionar sobre el placer que se experimenta al jugar a ser Dios como expresión de la propia impotencia y a pensar en el perverso deseo de cargar la pena en otra persona (o cosa) más débil y más necesitada de ayuda.

Aunque ambas escenas tienen que ver con la muerte de insectos, el encuentro fatal del jefe con la mosca no podía diferir más de este otro pasaje que figura casi al principio de *Some Hope*, la novela de Edward St. Aubyn. Aquí la masacre la lleva a cabo el sádico padre del joven protagonista, el doctor David Melrose, y lo hace mientras es observado por la criada de la casa, Yvette, quien carga un montón de colada planchada la noche anterior.

*Con su bata azul, y llevando ya gafas oscuras aunque fuera demasiado pronto para que el sol de septiembre se hubiera elevado sobre la montaña de caliza, sujetó con la mano izquierda la manguera y dirigió un grueso chorro de agua sobre la fila de hormigas que se movía afanosamente sobre la grava, a sus pies. Su técnica estaba bien calculada: permitiría que las supervivientes lucharan sobre las piedras húmedas por un rato hasta que recuperaran su dignidad antes de volver a recibir una nueva tormenta de agua. Se quitó el cigarro de la boca con la mano libre, y el humo se elevó a la deriva por entre los rizos marrones y canos que caían sobre su prominente y huesuda frente. Entonces estrechó el chorro de agua con su pulgar para machacar más eficazmente a una hormiga en cuya muerte había puesto todo su empeño.*

*Yvette sólo tenía que traspasar la higuera y podría deslizarse en la casa sin que el doctor Melrose advirtiera que había llegado. La costumbre, sin embargo, hizo que éste, sin levantar la vista del suelo, la llamara justo cuando ella pensaba que estaba protegida tras el árbol. Ayer el doctor había hablado con ella tanto tiempo que sus brazos*

*acabaron exhaustos, aunque no tanto como para dejar caer la ropa blanca. Él calibraba tales cosas con mucha precisión.*

A diferencia del jefe, que no ha comenzado su espontánea guerra contra la mosca hasta que el insecto ha sufrido un desafortunado accidente, el doctor Melrose está empleando una técnica bien calculada (además, el lector atento también se habrá sentido admirado por cómo St. Aubyn nos pone al corriente de la edad y la clase social del doctor). Las hormigas no han hecho nada para merecer ese destino; tampoco sus movimientos de pelea han causado en el doctor la clase de admiración que siente el jefe en la historia de Mansfield. En realidad, él prolonga e intensifica su muerte, en la que ha puesto «todo su empeño». De este modo, difícilmente nos sorprenderá que, en el siguiente párrafo, lo veamos cansado de su juego con las hormigas y redirigiendo su crueldad hacia un ser superior en la escala evolutiva: atormenta a un ser humano al calcular la duración exacta que haya de tener su conversación para que los brazos de Yvette sufran la carga de la pesada colada sin que ésta caiga al suelo.

Normalmente, pensamos en el diálogo y en las descripciones físicas como las principales formas de crear un personaje, pero, al detenernos y analizar sus estrategias narrativas, vemos que algunos escritores se vuelven muy dependientes de los gestos y las acciones semiconscientes, especialmente cuando se trata de narraciones que involucran personajes con personalidades poco racionales o completamente irracionales. En el primer capítulo de la novela *Sangre sabia*, de Flannery O'Connor, el predicador y pescador de almas Hazel Motes se encuentra en el vagón restaurante de un tren junto con otros viajeros. Vale la pena ver aquí el uso del diálogo como remate jocoso de los continuos chistes que proponen los gestos:

*El camarero hizo una seña, y la señora Hitchcock y la otra mujer avanzaron hacia él. Haze las siguió.*

*—Sólo dos —le dijo el camarero, deteniendo a Haze y empujándolo hacia la puerta.*

*El rostro de Haze enrojeció desagradablemente. Trató de colocarse detrás de la persona que estaba ahora en primera fila, y trató luego de remontar la cola y regresar al otro coche, pero había demasiadas personas agrupadas en el pasillo y tuvo que permanecer allí mientras todos lo miraban. Durante algún tiempo nadie salió del comedor. Por fin, una mujer que había estado sentada al final del coche se levantó. El camarero le hizo una seña con la mano. Haze vaciló y vio que el camarero movía la mano otra vez. Se tambaleó a lo largo del pasillo, se precipitó sobre dos mesas durante el camino, y se mojó una mano con el café de alguien. El*

camarero le hizo sentar junto a tres mujeres jóvenes vestidas como papagayos.

Las manos de las tres mujeres, cuyas uñas parecían rojas lanzas puntiagudas, descansaban sobre la mesa. Haze tomó asiento y se limpió

la mano en el mantel. No se quitó el sombrero. Las mujeres habían terminado de comer y jumaban. Cuando Haze se sentó dejaron de hablar. Haze señaló el primer plato que figuraba en la carta.

—Escríballo, muchacho —dijo el camarero, inclinándose sobre él y guiñándole el ojo a una de las mujeres; la mujer hizo un ruido con la nariz.

Haze escribió y el mozo se alejó con la nota. Intensa y tristemente, miró el cuello de la mujer sentada frente a él. De vez en cuando la mano que sostenía el cigarrillo cruzaba la mancha del cuello, desaparecía de su vista y luego volvía a pasar descendiendo sobre la mesa; un segundo después la mujer expelía una recta columna de humo contra su cara. Después de tres o cuatro bocanadas Haze la miró. Tenía la expresión atrevida de una gallina de pelea, y sus ojos pequeños estaban directamente clavados en él.

—Si usted ha sido redimida —dijo Haze—, yo no quisiera haber sido redimido.

Luego, volvió la cabeza hacia la ventana. Vio el oscuro y vacío espacio exterior a través del pálido reflejo de su rostro. Un furgón de carga pasó abriendo el espacio vacío y una de las mujeres rio.

—¿Usted piensa que yo creo en Jesús? —preguntó Haze, el cuerpo inclinado hacia ella, hablando casi como si le faltara el aliento—. Yo no creería en Él aunque Él existiera, aunque Él viajara en este tren.

—¿Quién dijo que usted tenía que creer en Él? —preguntó la mujer, con un venenoso acento del Este.

Haze se echó hacia atrás.

El mozo trajo la comida. Empezó a comer, lentamente al principio; luego, a medida que la mujer concentraba su atención en los músculos que sobresalían de sus mandíbulas cuando masticaba, mucho más rápidamente. Comía algo revuelto con huevo y pedacitos de hígado. Terminó aquello, bebió su café y luego sacó el dinero. El camarero lo había visto, pero no se acercaba a cobrar. Cada vez que pasaba junto a la mesa guiñaba un ojo a las mujeres y miraba a Haze fijamente. La señora Hitchcock y la otra mujer ya habían terminado y se habían marchado. Por fin

el camarero se acercó e hizo la cuenta. Haze empujó el dinero hacia él y luego lo atropello para salir del coche.

A menudo, los gestos traicionan el subconsciente, pero también es innegable que hay muchas veces en que todos somos demasiado conscientes de nuestros gestos (y que la conciencia es también una suerte de revelación). En la obra de Beckett, los personajes son dolorosamente conscientes de cada movimiento que hacen o no hacen, tal y como también son conscientes de todo (o nada) sobre ellos mismos. En la novela de Turguenev *El primer amor*, gran parte de lo que sucede se dice a través de los gestos de los personajes, innumerables y minúsculas acciones que el narrador, demasiado joven e ingenuo, no es capaz de interpretar o comprender correctamente.

La primera vez que el narrador ve a Zinaída, su vecina, una hermosa joven de quien se enamorará, a ella la rodean cuatro pretendientes. Ella les está dando golpecitos en la frente con un pequeño ramillete de flores, un gesto que define al personaje (al menos en ese momento) y sus relaciones con los hombres que la adoran.

*Los muchachos ofrecían sus frentes de tan buena gana y los movimientos de la joven (yo la veía de perfil) eran tan elegantes, imperiosos, cariñosos, burlones y simpáticos, que casi grité de asombro y placer, y creo que hubiera dado todas las riquezas del mundo porque aquellos deliciosos dedos golpearan también mi frente.*

Esa noche, el recién encaprichado muchacho, sin saber por qué, se marea unas tres veces antes de ir a la cama. Poco después, su amistad se hace más profunda (ella le atrae hacia su red, por decirlo así) cuando Zinaída le pide que mantenga la madeja de lana roja con que está haciendo un ovillo.

En otra escena muda, el narrador, deambulando por el jardín, tose para llamar la atención de su bella vecina; entonces ve cómo ella deja el libro que está leyendo para ver salir al padre de él. Al día siguiente, Zinaída y su madre acuden a cenar; durante la comida, la fuerte atracción entre la muchacha y el padre se hace evidente a todos excepto al narrador. Una vez más, nada necesita ser pronunciado, ni diálogo ni declaración alguna. Todo lo que la madre del narrador observa para concebir un instantáneo desagrado hacia Zinaída es la manera en que la joven invitada y el anfitrión se comportan en la mesa:

*Mi padre permaneció sentado a su lado durante la comida y con su peculiar cortesía, elegante y tranquila, ocupaba a su invitada. Él la miraba en ocasiones y ella también le miraba a él, pero de una forma rara, casi hostil. Hablaban en francés y recuerdo que me asombró la*

*excelente pronunciación de Zinaída.*

Posteriormente, todos los gestos de Zinaída (sonrisas misteriosas, suspiros enigmáticos, calurosos apretones de manos) serán interpretados por el narrador como signos de amor y favor, aunque el lector ya sepa que no son sino las actitudes propias de una muchacha enamorada del padre de un chico cuyos ojos le recuerdan a los de su propio padre. Cuando el muchacho hable a su padre a propósito de hacer una visita a Zinaída, leemos entre líneas en la respuesta paterna:

*Me escuchó entre atento y distraído, sentado en el banco y dibujando en la arena con la punta de la fusta. Algunas veces sonreía, me lanzaba miradas claras y divertidas y me animaba con breves preguntas y réplicas.*

Esa tarde, el narrador visita a Zinaída, quien rehúsa verle y se limita a contemplarlo desde su habitación; cierra suavemente la puerta y prefiere no responder a su madre cuando ésta la llama. El destino del narrador está sellado: «Mi pasión comenzó ese día».

Zinaída mordisqueea una brizna de hierba, solicita la lectura de poesía en voz alta, se ruboriza en algún verso, estira del cabello al muchacho hasta hacerle daño, le pide que salte desde un alto muro, arroja su parasol al suelo, cubre de besos su cara y, un día, baja su persiana muy tarde por la noche después de que el narrador haya visto a su padre desaparecer en dirección a la casa de ella. Aunque desconocidos para el chico, todos estos gestos dibujan la trayectoria del *affair* de Zinaída y el padre del narrador. Y todo ello culmina en la célebre escena en que el narrador observa a distancia, en silencio. El interludio ocurre casi como si se estuviera interpretando una pantomima orquestada enteramente a través de gestos, excepto en una única línea de diálogo.

Comienza cuando el muchacho observa a su padre, que está de pie frente a la ventana abierta de una pequeña casa de madera mientras habla con Zinaída, sentada en el interior:

*Al parecer, papá insistía en algo. Zinaída no accedía... Sólo pronunciaba monosílabos, no levantaba la vista y sonreía, dócil y obstinada. Por la sonrisa reconocía a mi Zinaída de antes. Mi padre se encogió de hombros y se arregló el sombrero. Esto hacía cuando se impacientaba. Después escuché las palabras: Vous devez vous séparer de cette...*

*Zinaída se incorporó y le tendió la mano... De pronto se produjo ante*

*mis ojos algo increíble: mi padre levantó la justa, con la que estaba sacudiendo el polvo de su chaqueta... y oí el golpe seco sobre el brazo desnudo. Apenas contuve un grito; Zinaída se estremeció, miró en silencio a mi padre, se llevó lentamente su brazo a los labios y besó el cardenal. Papá arrojó la justa, subió presuroso los peldaños del porche y entró en la casa. Zinaída se volvió, tendió los brazos, con la cabeza echada hacia atrás, y también se retiró de la ventana.*

El gesto de Zinaída besando el cardenal de su brazo es algo que el narrador se da cuenta de que permanecerá para siempre en su memoria, junto a la reconciliación con alta carga sexual sugerida por la precipitación del padre y los brazos extendidos de su dueña. Ciertamente, eso es también lo que queda en la mente del lector.

Incluso los grandes escritores pueden utilizar gestos típicos o usarlos mal. A veces, Dickens emplea una gestualización que no revela en exceso la personalidad, que es más bien un recurso práctico pensado para ayudarnos a recordar rasgos de los personajes en novelas en las que aparece una larga lista de ellos: éste parpadea, aquél tiene tics nerviosos, el otro cojea y ése repite la misma frase una y otra vez. Por supuesto, también es posible narrar sin describir gesto alguno. Consideremos, en este último caso, las pocas ocasiones (casi nunca) en que Jane Austen incluye gestos físicos; quizá su afinada capacidad para describir los cambios de sensibilidad de los personajes es tan grande que, simplemente, consideraría una molestia rebajar su mirada literaria hacia los ridículos e insustanciales gestos de las manos, los pies, las rodillas y los codos de los personajes.

Pero si vamos a utilizar los gestos (¿y por qué no íbamos a servirnos de semejante herramienta, atajo, nítida manera de burlar al cerebro y al habla para ir directamente al corazón?), ¿cómo manejarlos de forma más efectiva? En primer lugar, y esto es importante, igual que hacemos con cada palabra que escribimos, debemos ser cuidadosos y parcos. Si un gesto no es revelador, sencillamente olvidémoslo, eliminémoslo, o tratemos de acortarlo para ver si después lo echamos en falta o incluso nos hace recordar algo. ¿Necesitamos realmente ese cigarrillo encendido, ese vaso de vino lleno? ¿Es sólo una forma de pasar el tiempo, de crear un espacio entre los diálogos, de telegrafiar estados de ánimo y emociones? ¿Nos dice algo específico del personaje o de la situación que queremos recrear sobre el papel?

Y, ¿cómo daremos con estos gestos tan elocuentes? La respuesta es, simplemente, por medio de la observación: prestando atención al mundo que nos rodea: observar a la gente, mirarlos muy atentamente y anotar o recordar lo que se ha visto. (Se podría añadir, además, que el registro de pequeños gestos y no de la Gran Idea es un valioso recurso para un cuaderno de notas vacío.) Fijarse en esa

mujer al otro lado del metro que toca compulsivamente el minúsculo michelín de su cintura; mirar a la joven pareja del automóvil que para a nuestro lado en un semáforo, el hombre haciendo aspavientos con sus manos y su cabeza, siguiendo la pieza de rap que suena en la radio como si ejecutara un elaborado ballet, y la mujer girada hacia el otro lado, mirando fijamente a través de la ventana.

En busca de lo que él mismo llamó «la poesía del gesto», Proust cultivó algo que su ama de llaves, Celestine Albert, denominó su

*fabuloso poder de observación y tenaz memoria. Por ejemplo, algunas veces, al pasar brevemente, como por casualidad, frente a la ventana de la cocina de la familia de la señora Standish, que daba a la calle Hamelin, Marcel echaba una mirada a través de la ventana. En treinta segundos lo recordaba todo, y mucho mejor de lo que podría hacerlo una cámara, porque tras la imagen que él daba había a menudo un análisis de personajes entero basado en un simple detalle: la manera en que alguien cogía el salero, una inclinación de cabeza o alguna reacción que él había cogido al vuelo.*

Ya que empecé este capítulo criticando a los malos actores y sus gestualidad sobreactuada, quizá debería concluirlo alabando a los buenos actores, que son, después de todo, estudiantes (o maestros) de los ademanes y los movimientos físicos. Los actores están siempre observando y los escritores pueden aprender algo al mirar a los actores: por ejemplo, los diferentes gestos que emplea, digamos, Robert de Niro para interpretar a Jake LaMotta, Travis Bickle o a alguno de los amables sacerdotes que ha encarnado. Un actor me dijo una vez que, hacía años, había visto a un anciano al que le había pillado la lluvia sin paraguas, y que, posteriormente, usó aquella manera de encorvarse y protegerse del agua para interpretar a un padre abatido por el dolor tras la repentina muerte de su hijo.

Por último, me gustaría citar una anécdota sobre los gestos, sobre la atención que un director de cine debería prestar a la forma en que los seres humanos revelamos nuestros secretos a través de cada uno de nuestros movimientos. La historia, perteneciente a unas memorias de Isabella Rossellini, es interesante para compararla con una situación similar que ocurre en una narración, *El mensajero*, de L. P. Hartley.

Con este pasaje finaliza una escena en la que una joven aristócrata inglesa acompaña al piano una serenata que, tras un partido de cricket, está cantando un granjero local, que resulta ser su amante, aunque los demás invitados lo ignoran:

*Al terminar la canción se reclamó la presencia de la acompañante, y Manan se levantó del taburete para compartir los aplausos con Ted. Volviéndose a medias, ella le hizo una ligera reverencia. Pero él, en lugar de responder, torció bruscamente la cabeza dos veces en dirección a ella, como un comediante o un payaso que hiciera comentarios chistosos con un compañero. El público rio, y le oía decir a lord Trimingham, «No muy galante, ¿verdad?». Mi vecino de mesa fue más categórico. «¿Qué le ha pasado a nuestro Ted», le susurró por encima de mí a otro vecino, «para estar tan tímido con las damas? Será que ella es de Brandham Hall, ésa debe ser la razón». Mientras tanto Ted se había repuesto lo suficiente como para hacerle a Marian una correcta inclinación de cabeza. «Eso ya está mejor», comentó mi vecino. «Si no fuera por la diferencia, ¡qué buena pareja harían!»*

Por contra, Isabella Rossellini muestra cómo una abierta manifestación de afecto (mucho más que un gesto moderado) puede servir para ocultar una pasión. Abatida y afligida tras ser abandonada por su amante, David Lynch, la actriz llamó a su ex marido, Martin Scorsese, para contarle lo que había pasado:

*«Martin, David me ha dejado», le dije por teléfono.*

*«Ya lo sabía», me confesó, para mi completa sorpresa.*

*«¿Cómo lo has sabido? Nadie de nosotros lo sabe; ninguno de mis amigos, nadie de mi familia lo esperaba y era la cosa más impensable para mí. ¿Cómo lo has sabido?»*

*«Lo supe cuando os vi a los dos por televisión, en el Festival de Cannes. Cuando David ganó la Palma de Oro por Corazón salvaje te besó en los labios delante de toda la prensa.»*

*«¿Y?»*

*«Bueno, ambos habéis sido muy discretos sobre vuestra relación, incluso cuando todo el mundo sabía que estabais juntos; no ha habido ninguna foto, ninguna declaración. Si David eligió exhibir su amor por ti frente a la prensa después de cinco años juntos, es obvio que tenía algo que ocultar.»*

## 10 Aprendiendo de Chéjov

A finales de la década de los ochenta, yo enseñaba en un instituto que estaba a dos horas y media de mi casa. Iba una vez a la semana, hacía noche allí y regresaba al día siguiente. Durante la mayor parte del invierno iba en autobús. Lo peor era la espera en la estación de New Rochelle. El autobús casi siempre iba con retraso, y yo terminaba perdiendo en la estación un promedio de cuarenta minutos.

Aunque la estación de autobuses tenía una pared acristalada, ninguna de las ventanas se podía abrir, de modo que las únicas ocasiones en que se colaba algo de aire fresco era cuando alguien entraba o salía por la puerta. Había una ventanilla para expender los billetes, un expositor de revistas para hombres, un teléfono público y un polvoriento dispensador de dulces y caramelos. La estación nunca estaba atestada, lo que tampoco era un consuelo, ya que la mitad de los tipos que había allí parecían alegremente dispuestos a volarme la tapa de los sesos con tal de poder encontrar un par de Valium en mi bolso.

Solía comprarme una gaseosa y una pasta grasienta para animarme y leía *People* porque tenía miedo de perder contacto con mi entorno si me concentraba demasiado en algo más que la simple lectura de un artículo de revista. Tras la ventanilla trabajaba un hombre de unos sesenta años y una mujer de unos cincuenta; durante el tiempo que pasé allí nunca los vi intercambiar una palabra que no fuera sobre su trabajo. Detrás de ellos había un televisor constantemente encendido; pueden hacerse una idea del invierno que me tocó pasar allí si les digo que las primeras diez veces que vi explotar el *Challenger* fue en ese televisor de la estación. Realmente, estaba atravesando un mal momento en mi vida, y cada minuto que me separaba de mi familia resultaba doloroso.

Por fin llegó el autobús, y sus dos conductores: el joven antipático que parecía alcanzar algún tipo de trance cuando conducía entre Newburgh y New Paltz y hacía que fuéramos lentos y más lentos por la autopista, y el mayor, más amable, que tenía una mirada como de malo de melodrama y que era aficionado a un ambientador que mezclaba el caramelo de cereza con el repelente para insectos. El autobús hacía su parada habitual en Westchester durante media hora, antes de retomar la autopista.

En cuanto me senté y acabé con mi gaseosa, mi pasta y mi revista, comenzaba a leer los relatos cortos de Antón Chéjov. Era mi ritual, y mi recompensa. Empecé a leer por donde lo había dejado la semana anterior, siguiendo la obra completa, volumen a volumen en la traducción inglesa de Constance Garnett. Y nunca pasaban más de una o dos páginas antes de que comenzara a pensar que las cosas tampoco iban tan mal. Los relatos no sólo eran profundos y hermosos, sino también cautivadores, de tal modo que para cuando acababa uno me encontraba,

milagrosamente, media hora más cerca de casa. Y más que la distracción, sentía el tiempo transcurrido de forma tan poco dolorosa, tan sumamente grata. Me invadía una sensación de confort, como si, durante aquellos treinta minutos, hubiera viajado en una nave espacial y contemplado el mundo entero desde allí, lleno de pesadumbres, a la vez distintas y semejantes a las mías, pero también de promesas. Era como si se me hubiera concedido una suerte de inteligencia que me hacía capaz de abrazar a los conductores del autobús y a los yonquis de la estación, en una visión tan penetrante que me hacía seguir recordando a aquellos astronautas mucho después de que el fogoso trance acabara. Empecé a pensar que quizá no estaba todo perdido, que algún día podría servirme de lo que me estaba ocurriendo, incluso utilizar en alguna de mis obras aquella estación de autobús de New Rochelle.

Leyendo a Chéjov no es que me sintiera feliz, exactamente, pero sí tan cerca de la felicidad como sabía que podría estar. Y se me ocurrió pensar que en eso radicaba el placer y el misterio de la lectura, así como la respuesta a quienes dicen que los libros desaparecerán. Por ahora, los libros son todavía la mejor manera de llevar con nosotros el gran arte y su consuelo en un autobús.

En primavera, al final del mencionado curso, mis alumnos me preguntaron: Si tuviera una última cosa que decirles a propósito de la escritura, ¿qué diría? Estaban medio de broma, en parte porque para entonces ya sabían que siempre que les decía algo sobre la escritura —y a menudo cuando nos habíamos puesto a hablar de otro tema cualquiera— me las arreglaba para proponer salvedades e incluso contraejemplos que demostraban que lo contrario de lo expuesto también podía ser válido. Y sin embargo también estaban hablando medio en serio. Habíamos llegado lejos en aquella clase. De tanto en tanto, pareció como si, cada miércoles a las nueve de la mañana, todos estuviéramos naufragando juntos en una isla. Ahora querían un *souvenir*, un fragmento de concha marina que llevarse a casa.

Me parecía casi imposible sacar a relucir el más mínimo consejo. A menudo he querido mantenerme en contacto con los ex alumnos para decirles: «¿Recordáis tal y tal cosa que os dije? Bien, lo retiro, ¡estaba equivocada!». Teniendo en cuenta lo difícil que resulta sostener una declaración que sea verdadera, decidí que diría lo primero que se me pasara por la cabeza. Fue esto: «Lo más importante», les dije, «es la observación y la conciencia. Mantened los ojos abiertos, mirad con claridad, reflexionad sobre lo que veis, preguntaros a vosotros mismos lo que eso significa».

Después vinieron las salvedades y contraejemplos: no sugería que el arte deba ser necesariamente descriptivo, literal, autobiográfico o confesional. Tampoco debe descuidarse la imaginación como herramienta de investigación. «Las cósmicas», el relato de Italo Calvino sobre un tiempo imaginario en que la Luna podía alcanzarse con sólo usar una escalera desde la Tierra, siempre me ha parecido una obra de aguda observación y precisión. Aunque, si la «visión clara», literalmente hablando, fuera el único índice de la genialidad, ¿qué sería de Milton?

De todas maneras, en muchos casos hay un hecho común: cuanto más amplia y profunda sea la capacidad de observación, mejor y más interesante y sincero será lo que uno escriba.

Mis alumnos me miraron y bostezaron. Era primera hora de la mañana; ya habían oído eso antes. Quizá no lo habría repetido, o repetido con semejante convicción si no hubiera estado leyendo todo el año a Chéjov, todas esas historias iluminadas por la observación profunda y amplia (a la vez compasiva y desapasionada) de la vida que conozco.

Ya he expuesto lo que los relatos de Chéjov habían supuesto para mí, sobre todo lo que me recordaban lo que me aportaban. Lo que quería añadir ahora es que, al cabo de un rato, empecé a presentir algo extraño. Acababa de explicar a un alumno del curso de escritura creativa que una de las razones por las que sus compañeros tenían problemas para distinguir a sus dos personajes era que se llamaban Miguel y Miquel. No era que los dos amigos del relato no *podieran* tener nombres similares. Era que, sin otros rasgos distintivos, resultaba preferible (o más claro) utilizar otro nombre, como Pablo o Luis. El estudiante pareció satisfecho con esta simple solución a un problema difícil. Yo estaba contenta de haberle ayudado. Después, de nuevo en mi autobús de New Rochelle, empecé a leer «Los dos Volodias» de Chéjov.

En esta historia, una joven mujer llamada Sofía se convence a sí misma de que está enamorada de su anciano marido, Volodia, y luego se convence igualmente de que está enamorada de un amigo de la infancia, también llamado Volodia. Al final, la vemos consolada por una pseudo-hermana monja. Ésta le dice: «todo eso no tiene trascendencia, todo pasará y Dios lo olvidará todo». Que los dos hombres tengan el mismo nombre no es lo esencial de la historia. Aquí, como en toda la obra de Chéjov, no se da nunca un «propósito» exactamente. Estamos viendo, más bien, el interior del corazón de esta mujer y lo que ella considera «insostenible desgracia». Que estuviera enamorada (o no) de dos hombres llamados Volodia es una anécdota más en su vida.

La semana siguiente, le sugerí a otro estudiante que lo que hacía tan confuso su relato eran los múltiples cambios en el punto de vista. «Es sólo un cuento de cinco páginas», le dije. No el *Ulises*. Esa tarde leí «Gusev», de Chéjov, sobre un marinero que muere en el mar. La historia se narra al principio desde el punto de vista del marinero, luego cambia e inserta unos extensos diálogos entre éste y un moribundo. Cuando muere Gusev (otra «regla» que estuve encantada de no haber dicho a mis alumnos es que no se puede escribir una historia en la que el narrador o el personaje que ostenta el punto de vista muera), la perspectiva se traslada a los marineros que lo están echando al mar, luego a la del pez piloto que ve el cuerpo y después a la del tiburón que arriba para ver qué pasa, hasta que, finalmente, como me escribió una vez un alumno, nos da la sensación de que estamos mirando a

través de los ojos de Dios. Es prácticamente imposible describir o sintetizar el final de este relato. Así que citaré los últimos párrafos para destacar algo que probablemente no necesita destacarse: lo mucho que se habría extraviado Chéjov si hubiera seguido las «reglas».

*Desciende hacia el fondo del mar. ¿Llegará? Según los marineros, la profundidad del mar en estos parajes es de cuatro kilómetros.*

*A los veinte metros comienza a descender con más lentitud. Su cuerpo vacila, como si no se decidiese a continuar viaje. Al fin, arrastrado por la corriente, se encamina más bien hacia adelante que hacia lo hondo.*

*No tarda en tropezar con todo un rebaño de pececillos que se llaman pilotos. Cuando perciben el gran saco se detienen al punto, asombrados, y, como obedeciendo una orden, se vuelven todos a la vez y se alejan. Pero por poco tiempo; al cabo de algunos instantes reaparecen, caen, veloces como flechas, sobre Gusev y se agitan en torno suyo.*

*Minutos después se aproxima una enorme masa oscura. Es un tiburón. Lentamente, con flema, como si no se hubiera enterado de la presencia de Gusev, se coloca debajo del saco, de manera que Gusev queda sobre su lomo. Da varias vueltas en el agua con un placer visible y sin apresurarse abre la enorme boca, armada de dos filas de dientes. Los pilotos están encantados. Se mantienen un poco a distancia y contemplan con mirada atenta el espectáculo.*

*Después de divertirse un rato con el cuerpo de Gusev, el tiburón clava los dientes con suavidad en la tela del saco, que se desgarran en seguida de arriba abajo. Un pedazo de hierro cae sobre el lomo del tiburón, asusta a los pilotos y desciende rápido.*

*Mientras ocurre todo esto, en lo alto, en el cielo, allá donde se esconde el sol, se acumulan las nubes. Una de ellas parece un arco de triunfo; otra un león; otra, unas tijeras. De detrás de las nubes parte y llega a la mitad del cielo un amplio rayo verde; a poco, junto a él, surge un rayo violeta, y después uno de oro, uno rosa. El cielo se torna de un color de lila muy pálido. Ante este cielo espléndido, el océano se oscurece al principio; pero no tarda en teñirse a su vez de colores suaves, alegres, vivos y tan bellos que no hay nombres para designarlos en nuestra pobre lengua humana.*

También por aquel entonces había dicho en clase que lo ideal es tener alguna noción acerca de quién o de qué tratan nuestras historias (en otras palabras, como se dice a menudo en los talleres, de quién o de qué es la historia). «Poner al lector en

conocimiento de esto», dije, «no implicaba darle mucho». Un poco de claridad en el punto de vista no cuesta nada al escritor, pero compensa al lector cien veces. También por esa época leí por primera vez «En el barranco», un relato en el que no nos damos cuenta de que la protagonista es una campesina llamada Lipa hasta casi la mitad del texto. Además, la historia arranca con la muerte de un bebé, justo el tipo de incidente que aconsejo a mis alumnos que eviten porque a partir de ahí resulta muy difícil escribir bien y sin sentimentalismos. Aquí (no tengo argumento pedagógico para citar este fragmento; sólo lo incluyo porque me parece admirable) sigue la escena, extraordinariamente encantadora, en que Lipa juega con su hijo.

*Lipa sólo se ocupaba de jugar con su hijo, que había nacido antes de cuaresma. Era una criatura tan pequeña, enjuta y lamentable, que resultaba sorprendente que gritara, que mirara, e incluso que se le considerara una persona y se le hubiera dado el nombre de Nikífor. Cuando descansaba en la cuna, Lipa se acercaba a la puerta e, inclinándose, le decía:*

*—¡Hola, Nikífor Anísimich!*

*Y corría hacia él y le besaba. Luego se apartaba hasta la puerta, volvía a inclinarse y repetía:*

*—¡Hola, Nikífor Anísimich!*

*Entonces el niño levantaba sus piernecitas sonrosadas y su llanto se entremezclaba con las risas, como sucedía con el carpintero Elizárov.*

Para entonces entendí que había aprendido una lección. Comencé a pedir a mis alumnos que leyeran a Chéjov en lugar de escucharme a mí. Llegué a invocar el nombre de Chéjov tantas veces y tan a menudo que una contrariada alumna me acusó de intentar *hacerla* escribir como Chéjov. Llegó y me dijo que le ponía enferma, que muchísimos escritores eran mejores que él; y, cuando le pregunté quiénes, me mencionó a Thomas Pynchon. Le respondí que creía que ambos eran muy buenos escritores, ahogando el poderoso deseo de salir corriendo al vestíbulo y hacer una encuesta a toda la facultad sobre quién era mejor, deseo que contuve (o eso querría pensar) porque la lectura de Chéjov no sólo me había iluminado, sino que también me había concedido humildad.

Sin embargo, quedaban algunas cosas más que sí creía saber. Unas semanas después, le sugerí a otro estudiante que debería reconsiderar el final de su relato: exactamente en el último párrafo el personaje cogía un revólver y se volaba la tapa de los sesos sin motivo aparente. No era que algo así no pudiera ocurrir, pero se me antojaba tan inesperado, tan melodramático. Quizá si preparara un poco al lector, aunque sólo fuera levemente, e insinuara que, si no es que estaba pensando en

suicidarse, por lo menos su personaje era capaz de llevarlo a cabo. Horas después iba en el autobús y leía el final de «Volodia»:

*Volodia se metió el cañón del revólver en la boca, sintió algo así como un gatillo o un muelle que rozaba sus dedos y lo apretó...*

*Notó que sobresalía aún algo y volvió a apretar. Luego se sacó el cañón de la boca y lo limpió con la chaqueta y examinó el bloqueador con atención.*

*Era la primera vez en su vida que cogía un revólver...*

*—Me parece que hay que levantar esto... —reflexionó—. Sí, así debe ser.*

*Agustín Míhalítch entró en el cuarto general contando entre risotadas algo muy gracioso. Volodia volvió a meterse el cañón en la boca, lo sujetó con los dientes y apretó fuerte el muelle con los dedos...*

*Sonó un tiro... Sintió un golpe terrible en la cabeza y cayó boca abajo sobre la mesa entre los frascos y las botellas. En aquel momento vio ante sí la imagen de su padre, igual que como estaba en Mentón, con un sombrero alto y una gasa negra alrededor, llevaba luto por una señora desconocida; le agarró por las manos y los dos cayeron de cabeza en el foso oscuro y profundo...*

*Luego todo se borró confusamente ante sus ojos.*

Hasta ese momento no se nos ha dado ninguna señal de que el jovencito Volodia estuviera atormentado por algo distinto que la perspectiva de los exámenes y un adolescente enamoramiento de una mujer mayor que él. Tampoco se nos ha dicho demasiado sobre su padre; sólo que Volodia culpa a su frívola madre de haber derrochado el dinero del progenitor.

Lo que parecía dirimirse aquí era algo mucho más serio que un simple asunto de similitud de nombres propios o de excesiva multiplicación de perspectivas. Como sabe todo aquel que ha asistido a clases de escritura, el punto de partida de todos los trabajos es la *motivación*: nos quejamos, criticamos, decimos que no entendemos por qué este o aquel personaje dice o hace algo. Como los «actores de método», preguntamos: «¿cuál es el motivo?». Por supuesto, todo esto se apoya en la cómoda suposición de que las cosas, en la ficción como en la vida, se hacen por una razón. Sin embargo, aquí estaba Chéjov diciéndonos que, como podíamos ver, la gente a menudo hace cosas terribles e irrevocables sin tener una buena razón para ello.

Todavía no había asimilado esta crítica cuestión cuando cayó en mis manos «Una historia aburrida», un relato que me convenció de que no sólo había estado

sobrevalorando sino también simplificando en exceso la profundidad y complejidad de la motivación. ¿Cómo podía haber exigido un conocimiento exacto de cuáles eran los sentimientos de cierto personaje respecto de otro cuando, como revela el narrador de «Una historia aburrida» en cada página, nuestros propios sentimientos resultan elusivos, cambiantes, contradictorios, ocultos incluso para nosotros mismos bajo los más ingeniosos disfraces?

Chéjov me estaba enseñando a enseñar, y yo todavía era un aprendiz lento. Los errores y las revelaciones prosiguieron. Yo había supuesto siempre, e incluso probablemente había dicho alguna vez, que la demencia no era un estado precisamente feliz. En general, tal vez esto sea cierto, pero, como Chéjov nos recuerda siempre, lo «general» no es «todo».

Para Kovrin, el protagonista de «El monje negro», las imaginarias apariciones de un monje legendario suponen para él los más dulces y gratos momentos de su insatisfactoria vida. Todos asumiríamos que, tanto en la vida como en la ficción, un personaje demente suele «actuar» como un loco o al menos hacer algo que denote cierto grado de desequilibrio. No sucede esto con Kovrin, quien, al margen de sus alucinaciones y de un caso juvenil de «dolor de nervios», es un profesor universitario, un marido, un miembro activo de la sociedad, un hombre cuya conciencia de la propia «mediocridad» sólo encuentra alivio en las conversaciones con el fantasmagórico monje, quien le asegura que es un genio.

Al leer otro relato del maestro ruso, «El marido», recuerdo que me pregunté: ¿a dónde lleva una historia en la que todo está corrompido, todos los personajes son malísimos y no ocurre mucho más ni cambia nada? En «El marido», Shalikov, el recaudador de impuestos, mira a su mujer disfrutando de un placentero momento mientras baila en una fiesta; entonces le sobreviene un ataque de celos y la obliga a dejar el baile y regresar a la prisión de su vida en común. El relato acaba así:

*Anna Pavlovna andaba penosamente ... Aún bajo la impresión del baile, de la música, de las conversaciones, del brillo y del ruido, se preguntaba, mientras caminaba, por qué Dios la castigaría.*

*Amargada, oprimida y dolida por el odio con que escuchaba los pasos de su marido, guardaba silencio esforzándose en encontrar las palabras más mordaces, más venenosas para decírselas, pero reconociendo al mismo tiempo que no habría palabra que le hiriera. ¿Qué eran las palabras para él? ¡Situación más desamparada no hubiera podido inventarle el peor enemigo! Mientras tanto, retumbaba la música, y música y oscuridad estaban llenas de los sonidos más encendidos, más imitadores a la danza.*

El motivo final (y, de nuevo, no existe una «finalidad» convencional) es que en sólo unas pocas páginas la cortina que oculta esas vidas compartidas ha sido recorrida, mostrándonos a ambos con toda su impotencia, su rabia y su rencor. Así se nos muestra cómo sus vidas siguen sin cambio alguno, de modo que ¿por qué tendría la ficción que insistir en que las cosas siempre podrían ocurrir al revés?

Y, por último, esta revelación: un día, con un razonable grado de irritación, dije en el aula que los sufrimientos de los pobres son más convincentes y más dignos de nuestra atención que los vagos descontentos de los ricos. Así que me llevé cierto disgusto cuando leí «El reino de una mujer», un sutil y conmovedor relato sobre una mujer rica y solitaria (dueña de una fábrica, nada menos) que se siente atraída por su capataz hasta que un fortuito comentario de un miembro de su clase social la hace despertar y comprender la imposibilidad de la situación. En cuanto acabé de leer el relato, sentí que había sido retada a cuestionarme no sólo mis más inconsistentes explicaciones sobre la ficción, sino también mis más básicas suposiciones sobre la vida. La verdad no era si no lo que Chéjov había visto y lo que, de alguna manera, y a pesar de toda mi fantástica charla sobre la observación, yo había pasado por alto: si uno le hace un corte a una mujer rica, ésta sangra exactamente igual que la pobre. Lo cual no implica que Chéjov no supiera lo que sí sabía bien: siendo el mundo como es, los pobres sufren cortes más profundos y más a menudo.

Y ahora, ya que hablamos de la vida, una breve digresión sobre Chéjov. Para cuando este escritor ruso murió de tuberculosis a la edad de cuarenta y cuatro años, había escrito, además de sus obras teatrales, unos seiscientos relatos cortos. Chéjov fue también médico, supervisó la construcción de hospitales y escuelas, fue miembro activo del Teatro del Arte de Moscú, se casó con la famosa actriz Olga Knipper, visitó también la prisión tristemente célebre de la isla de Sajalín, sobre la que escribió un libro. Una vez, cuando le preguntaron sobre su método de escritura, Chéjov cogió un cenicero: «Éste es mi método de composición», dijo, «Mañana escribiré un relato titulado "El cenicero"».

Su correspondencia está plagada de reflexiones inmensamente reveladoras y útiles sobre la escritura en general y, concretamente, sobre la necesidad de objetividad por parte del escritor: la importancia de observar con claridad, sin juzgar y, ciertamente, sin prejuizar, la necesidad de que el escritor sea un «observador imparcial».

*Que el mundo «está lleno de bribones y bribonas» es un hecho. La naturaleza humana es imperfecta, de modo que sería extraño que sobre la faz de la tierra sólo hubiera hombres justos. Creer que el objetivo de la literatura consiste en separar «el grano» de la paja de los granujas significa negar la literatura misma. La literatura artística se llama así*

*precisamente porque pinta la vida como es en realidad. Su fin es la verdad incondicional y honrada. Reducir su función a una especialidad como la de separar el grano de la paja sería tan perjudicial para ella como obligar a Isaac Levitan a pintar un árbol ordenándole que no reprodujera la corteza embarrada y las hojas marchitas. Sí, estoy de acuerdo, el grano es una cosa excelente, pero el escritor no es un pastelero ni un perfumero ni un juglar; es un hombre comprometido, vinculado al sentimiento de su deber y de su conciencia; una vez que ha empezado, debe llegar hasta el final y, por mucho que le repugne, tiene que vencer su disgusto y manchar su imaginación en el barro de la vida... En definitiva, es como un simple cronista. ¿Qué diría usted de un cronista que por delicadeza o por complacer a los lectores sólo describiese alcaldes honrados, mujeres sublimes y ferroviarios virtuosos?*

*Para un químico no hay nada sucio en la tierra. El escritor debe ser igual de objetivo.*

*Me parece que no corresponde a los literatos resolver problemas como el de Dios, el pesimismo, etcétera. La tarea del narrador consiste únicamente en retratar a quienes han hablado o meditado sobre Dios o sobre el pesimismo, así como el modo y las circunstancias en que lo han hecho. El artista no debe convertirse en juez de sus personajes ni de sus palabras, sino en un testigo desapasionado.*

*Tiene usted razón cuando exige del artista la conciencia de la propia labor, pero confunde usted dos conceptos: la solución del problema y su planteamiento justo. Para el artista sólo este último es obligatorio.*

*Me reprocha usted mi objetividad y la llama indiferencia ante el bien y el mal, me acusa de falta de ideales y de ideas, etcétera. Querría que yo, al describir los ladrones de caballos, dijera: «Robar caballos está mal». Pero eso ya se sabe desde hace mucho tiempo, sin necesidad de que yo lo diga. Que los juzguen los jurados, a mí sólo me compete mostrarlos como son. Escribo: «Tiene que vérselas con ladrones de caballos; sepa que no son mendigos, sino gente acomodada, gente de iglesia, y que robar caballos no es un simple hurto, sino una pasión». Ciertamente, sería agradable conciliar el arte con la predicación, pero en mi caso es bastante difícil, si no imposible, por motivos técnicos. En realidad, para describir en setecientas líneas a los ladrones de caballos, debo hablar, pensar y sentir a su modo todo el tiempo; si además recorro a la subjetividad, las imágenes perderán su nitidez y el cuento no saldrá compacto, cualidad indispensable de cualquier cuento más bien breve. Cuando escribo, confío plenamente en que el lector añadirá por su cuenta los elementos subjetivos que faltan en el cuento.*

Y, ahora, una última cita, con la que, dada mi demostrada tendencia a hacer declaraciones de las que tengo que retractarme una semana después, me afecta con particular intensidad:

*Las personas que escriben, y los artistas en particular, deben reconocer que en este mundo no hay modo de entender nada... La gente cree saberlo y comprenderlo todo; y cuanto más tonta es, más vasto parece su horizonte. Pero si el artista, al que la gente cree, tuviese el valor de afirmar que no comprende nada de lo que ve, demostraría un gran conocimiento y daría un gran paso en el campo del pensamiento.*

Cada gran escritor es un misterio, si bien sólo algunos aspectos de su talento permanecen para siempre inefables, inexplicables y asombrosos. El transparente conjunto humano de la imaginación de Dickens, la fantástica arquitectura que despliega Proust a partir de una pequeñísima y minuciosa observación momentánea. Todos podríamos preguntarnos: «¿cómo se hace eso?». Desde luego también hay que considerar que los distintos rasgos de una obra pueden desconcertar o entusiasmar por igual a diferentes personas. Para mí, el misterio de Chéjov radica sobre todo en el conocimiento: ¿cómo llega a saber tanto? Conoce todo aquello que nosotros nos enorgullecemos de haber aprendido, y mucho más. «La onomástica», un relato sobre una mujer preñada, está lleno de observaciones sobre el embarazo que yo tenía por secretos sólo accesibles a las mujeres embarazadas.

El segundo misterio es cómo, sin ser nunca directo, Chéjov es capaz de comunicar el hecho de que no describe el mundo, ni cómo debería ver la gente el mundo, ni cómo ve él el mundo, sino sólo aquél que unos y otros personajes habitan en cierto momento. Cuando los personajes son poco atractivos, nunca entrevemos al autor ocultándose detrás de ellos, mirándolos furtivamente como si dijera: «¡éste no soy yo, no soy yo!». Nunca nos da la sensación de que Gurov, el protagonista de «La señora del perro», sea Chéjov, aunque, por lo que sabemos, podría haberlo sido. Más bien percibimos que estamos viendo la vida de Gurov, y su transformación. Como escribió en sus cartas, Chéjov está siempre trabajando de lo particular a lo general.

Pero, para mí, el mayor misterio es esa cuestión a la que también alude en su correspondencia: la necesidad de escribir sin juzgar. Evitar decir «Robar caballos está mal». No erigirse en juez de los personajes de uno mismo y de sus conversaciones, sino convertirse más bien en su observador imparcial. Probablemente Chéjov no vivió sin juzgar. No sé si existe alguien así, o incluso si es posible que exista, fuera de las personas psicóticas y los monjes zen, que se han

entrenado para mantenerse ajenos a toda reflexión, moral o de otro tipo. Mi impresión es que vivir sin juzgar quizá no sea una buena idea. Tampoco al escritor se le exige nada de esto. Balzac juzgaba a todo el mundo y casi todo el mundo le decepcionó; la insignificancia de ellos y la indignación de sí mismo forman parte de la grandeza de su obra. Pero en lo que Chéjov creyó e investigó más allá que otro escritor cualquiera en quien yo pueda pensar es en que el juicio y prejuicio no tenían cabida en cierto tipo de arte literario. De aquí que, por razones que todavía no puedo explicarme muy bien, su obra me conforte de un modo imposible en Balzac.

Antes de acabar este capítulo, me gustaría citar un resumen de la lectura que hizo Vladimir Nabokov del relato «La señora del perro»:

*Todas las reglas tradicionales de la narrativa han sido quebrantadas en esta maravillosa historia de veintitantos páginas. No hay un problema, no hay un verdadero clímax, no hay un punto final. Es una de las más grandes historias que se han escrito jamás.*

*Vamos a repetir los distintos elementos que son típicos de este y otros cuentos de Chéjov.*

*Primero: La historia está contada con la mayor naturalidad, no de sobremesa y junto a la chimenea como en el caso de Turguenev o de Maupassant, sino como cuando una persona le va contando a otra las cosas más importantes de su vida, despacio pero sin interrupción, en voz más bien baja.*

*Segundo: La caracterización, exacta y rica, está lograda mediante la selección cuidadosa y la distribución atenta de algunos rasgos mínimos pero sorprendentes con un absoluto desdén de la descripción sostenida, la repetición y el marcado énfasis de los autores corrientes...*

*Tercero: No hay una moraleja ni un mensaje particulares.*

*Cuarto: La historia está basada en un sistema de olas, en las tonalidades de tal o cual estado de ánimo... En Chéjov lo que tenemos es un mundo de ondas en vez de partículas de materia.*

*Sexto: En realidad la historia no termina, porque mientras las personas sigan vivas no hay conclusión posible y definida de sus conflictos, sus esperanzas o sus sueños.*

*Séptimo: El narrador parece poner mucho empeño en aludir a minucias, que en otro tipo de relato funcionarían como postes indicadores que denotasen giros de la acción... Pero precisamente porque estas minucias carecen de contenido son importantísimas para reflejar el ambiente real de la historia.*

Permítaseme que añada aquí una frase que me parece particularmente significativa (y que Nabokov incluye en su punto quinto): «En realidad sentimos ... que, para Chéjov, lo elevado y lo bajo no son distintos, que la tajada de sandía, el mar color lila y las manos del gobernador son puntos esenciales de "la belleza más compasión" del mundo». Y lo que yo añadiría es que cuanto más leemos a Chéjov, más intensamente percibimos esto. Muchas veces he pensado que los relatos de Chéjov no deberían leerse por separado, sino como piezas independientes que forman un todo, porque, como la vida misma, ofrecen visiones contradictorias y puntos de vista opuestos. Leyéndolos, pensamos: ¡qué amplitud tiene la vida!, ¡cuántas formas de vivirla! En este mundo, en que todo puede suceder, ¡cuánto puede ocurrir! Nuestra vida entera puede cambiar en un sólo momento. O bien: nada cambiará nunca (especialmente el hecho de que el mundo y el corazón humano serán siempre más anchos y profundos que cualquier cosa que podamos desentrañar).

Y esto es lo que he llegado a pensar sobre lo que aprendí, lo que enseñé y lo que tendría que haber enseñado. «¡Esperad!», podría haberles dicho a aquellos alumnos. «¡Volved! Me he equivocado. Olvidad la observación, la conciencia, la visión clara. Olvidad la vida. Leed a Chéjov, leed sus historias. Admitid que no comprendéis nada de la vida, nada de lo que veis. Después, salid y contempladlo.»

## 11 Leer con valentía

Cuando pensamos en las cosas aterradoras que debe hacer la gente cada día, como combatir incendios, defender sus derechos, llevar a cabo intervenciones quirúrgicas cerebrales, asistir partos, conducir por la autopista o limpiar ventanas de rascacielos, parece frívolo, egoísta y vanidoso hablar de la escritura como un acto que requiere valentía. ¿Qué otra cosa puede haber más comfortable que sentarse en el escritorio, oprimir suavemente algunas teclas, echar el asiento hacia atrás y contemplar el fugaz destello de arte con el que nuestro cerebro ha querido deleitarnos?

Y, sin embargo, quienes escogen escribir no sólo han tenido que hacer acopio de valor, sino que también se han enfrentado a situaciones agobiantes ante la perspectiva de las consecuencias, reales o imaginarias, los errores y humillaciones, las exposiciones e inadecuaciones que danzan ante los ojos y a través de la pantalla o la página vacía. El temor a escribir mal, o a revelar algo que uno preferiría mantener oculto, a perder el beneplácito de los demás, a quebrantar nuestros propios valores, o a descubrir algo de uno mismo en lo que, simplemente, no se había reparado, son sólo algunos de los fantasmas que acechan al escritor lo suficiente como para preguntarse si no sería mejor encontrar algún empleo limpiando ventanas de rascacielos.

Pero todo esto plantea todavía un nuevo motivo para leer. La literatura es una fuente ilimitada de valentía y capacidad de perseverancia. El lector y el escritor en ciernes pueden contar con el ánimo que infunden todas las obras que han sido escritas sin la menor inquietud respecto a lo extrañas o arriesgadas que pudieran resultar, ni a lo que la madre del escritor en cuestión habría pensado si las hubiera leído.

A menudo, cuando doy clases, me gusta preparar una lista de obras maestras que, de un modo u otro, han sido más o menos conscientemente desechadas por las secciones de críticas y reseñas literarias de los periódicos más convencionales o por los mismos talleres de escritura. Gran parte de las obras que he mencionado hasta aquí podrían haber pasado desapercibidas por algunos de los críticos aficionados o profesionales de hoy en día. Y, ciertamente, cuanto más leemos, más encontramos que muchas cuestiones que *nosotros mismos* consideramos indispensables para una obra de ficción pueden llegar a convertirse en algo superfluo. Si el aparato de la cultura expone una serie de reglas que trata de inculcar en el escritor, la lectura de obras escogidas le mostrará a su vez cómo dichas reglas han sido ignoradas en el pasado, con felices resultados. De modo que, si se me permite repetirlo una vez más: la literatura no sólo rompe las reglas, sino que nos hace darnos cuenta de que *no hay* reglas.

Pongamos por caso que, por ejemplo, al escribir un relato, hemos estado trabajando para encontrar alguna vía sutil que permita al lector saber qué apariencia tiene uno de nuestros personajes. ¿Podría estar la señorita X admirando sus propios y hermosos cabellos rubios ante el espejo? ¿O podría el vecino o vecina del señor Y decir «Vaya, señor Y, qué azules lucen sus ojos esta mañana»? ¿O deberíamos releer *La marquesa de O...* y decidir que el color del pelo y de los ojos es quizá un exceso de información?

Pero la apariencia es, como sabemos, algo superficial. ¿Qué pasa con lo que subyace tras la fachada visible, la pulida apariencia? ¿Qué ocurre cuando volvemos a nuestro escritorio tras asistir a un seminario de literatura en el que nuestros estudiantes se han comportado como un equipo de psiquiatras convocados para discutir el caso y el pronóstico de cierto personaje de un relato corto? ¿Qué vamos a pensar de un taller en el cual se ha conminado a un autor a que presente el curriculum vitae de un personaje? ¿O tras una reunión de escritores en la que se ha puesto de relieve que no podemos esperar comprender nada de lo que hace la señorita Z si no conocemos la historia completa sobre cómo ha sido tratada por su mamá y su papá? ¿Qué tiene de bueno quejarse de que, en la vida real, siempre se nos pida que elaboremos una idea sobre por qué la gente actúa como lo hace antes de oír ni una sola palabra acerca de su infancia? Nada de bueno. Todo lo que podríamos deducir es que hemos fallado en uno de los más elementales propósitos del escritor.

De otro modo, si leemos «Primer amor», de Samuel Beckett, nos daremos cuenta de que en él no se dan apenas detalles físicos del narrador, cuyos orígenes son igualmente turbios y que se resiste obstinadamente a promover cualquier intento de juzgar su personalidad o su comportamiento según los estándares de lo que se considera normal. Por las pistas que se nos dan, su voz podría parecer la de un cerebro inmerso en formaldehído que nos habla desde el tarro de cristal. El relato rechaza vehementemente la posibilidad de ofrecernos la información, el consuelo o las exquisiteces superficiales de estructura y forma que solemos hallar en un texto de ficción.

El párrafo inicial debe destacarse por varias razones, y una de ellas es la rapidez con la que nos advierte sobre lo extraña que puede resultarnos la lectura que nos espera:

*Asocio, para bien o para mal, mi matrimonio con la muerte de mi padre, en el tiempo. Que existan otras uniones, en otros aspectos, entre ambas cosas, es posible. Bastante difícil me resulta decir lo que creo saber.*

El hecho de percibir ya en la primera frase esa asociación de cuestiones de índole sexual y de muerte es lo de menos. Lo que resulta desasosegante es esa voz, tan inquietante ahora como lo debió de ser cuando Beckett escribió la historia en 1950. Todos hemos ido madurando acostumbrándonos a ver, sobre la página, las evoluciones de la conciencia humana, la ráfaga de estímulos y respuestas que sigue a la observación y reacción ante los sucesos del mundo y de la vida. Sin embargo, rara vez antes (una notable excepción es Dostoievski) se nos había hecho oír una voz que pudiésemos reconocer como venida de nuestras zonas más oscuras y de nuestros más inciertos, inconexos y alienantes momentos vitales, la voz de una mente que, desde la frase inicial, se corrige a sí misma y expresa sus dudas acerca de las cuestiones más elementales. Hasta el momento el narrador ha empleado más tiempo contándonos lo que no sabe y no puede decir que lo que sabe y hace.

Si la sensación de autoridad narrativa nos llega a través de nuestra percepción de que el escritor tiene el control de las cosas, parte de lo que resulta tan enigmático y halagüeño en Beckett es la autoridad que consigue al hablarnos sólo de confusión y duda. Y, además, se las arregla para que esto resulte divertido, para hacernos ver el fondo cómico de la excentricidad, la misantropía, el aislamiento y la desesperación. Percibimos una voz que parece llegar de una región de la psique humana más profunda que las instancias represoras mismas; el narrador nunca elude decirnos por qué le divierte pasar el tiempo en los cementerios, es más, lo describe con todo detalle.

*El olor de los cadáveres, que percibo claramente bajo el de la hierba y el humus, no me desagrada. Quizá demasiado azucarado, muy pertinaz, pero cuán preferible al de los vivos, sobacos, pies, culos, prepucios sebosos y óvulos contrariados. Y cuando los restos de mi padre colaboran, tan modestamente como pueden, falta muy poco para que me salten las lágrimas. Ya pueden lavarse, los vivos, ya pueden perfumarse, apestan. Sí, como sitio para pasear, cuando uno se ve obligado a salir, dadme los cementerios y ya podéis iros a pasear, vosotros, a los jardines públicos, o al campo. Mi bocadillo, mi plátano, los como con más apetito sentado sobre una tumba, y si me vienen ganas de mear, y me vienen con frecuencia, puedo escoger.*

Llegados a este punto, nos habremos percatado de que una de las cosas que mantiene nuestra atención (junto a lo desaforado que resulta lo que se dice) es quizá la precisión y el poder del lenguaje para construir la imagen del narrador, estrafalario y a la vez fascinante. Frase a frase, su personalidad emerge a través de asociaciones paradójicamente esquizoides y astutas. Casi todo lo que se nos dice

contradice cualquier impresión que hayamos tenido antes. En algún momento, parece no distinguir entre un estreñimiento y una diarrea, y seguidamente nos dice que ha estado leyendo novelas románticas en seis o siete lenguas, con la ayuda de un tutor. A pesar de lo estrambótico que pueda parecer su pensamiento, es filósofo y también escritor, aunque le «sublevan» sus propios escritos. Incluso ha redactado su propio epitafio:

*Yace aquí quien tanto huía que también de ésta escaparía.*

*Hay una sílaba de más en el segundo y último verso, pero no tiene importancia, a mi modo de ver. Más que esto me perdonarán, cuando deje de existir. Luego con un poco de suerte se encuentra uno con un entierro de verdad, con vivos enlutados y a veces una viuda que quiere tirarse en la fosa, y casi siempre ese bonito cuento del polvo aunque he podido comprobar que no hay nada menos polvoriento que esos agujeros. Son por lo general de tierra muy especiosa, y el difunto tampoco tiene nada especialmente polvoriento, a menos de haber muerto carbonizado. Es bonita de todos modos, esa pequeña comedia con lo del polvo.*

Ahora el lector podría preguntarse si a Beckett le preocupaba lo que su madre y sus amigos pudieran pensar de este texto. ¿Creerían que Sam no es una *buena persona*? Nosotros podemos suponer que Beckett, al igual que su mentor Joyce, aparca estos demonios familiares para seguir escribiendo, o bien que la necesidad de ahogar sus voces proporciona un motivo suficiente para continuar escribiendo.

Lo cual trae a colación una cuestión relacionada precisamente con eso: ¿es este narrador *comprensivo*?

Imagino que los lectores podrían no estar en total acuerdo respecto a esta cuestión. Sin duda, en este punto, muchos desearían cerrar el libro y silenciar la voz de este colega que nos está diciendo mucho más de lo que necesitamos saber sobre sus fluidos corporales, los de un hombre que es capaz de tener tan viles pensamientos en un cementerio. Así que, ¿qué nos dice acerca de nosotros mismos el que disfrutemos empleando nuestro tiempo en su compañía? Una de las cosas que podría responder a esta cuestión es que hay que leer la historia hasta el final, cuando este exótico individuo con tales actitudes sobre el sexo, las mujeres, el amor y la comunicación humana se muestra capaz de sentir el dolor y el sufrimiento humanos. O, quizá, otra respuesta sería que podemos encontrar atractivo su sentido del humor y su inteligencia, por no hablar de su boba honestidad y su verborrea. Si lo consideramos compasivo y comprensivo tal vez es, a fin de cuentas, porque a menudo parece hablar con una voz que expresa esa parte secreta de nosotros mismos que todos estaríamos dispuestos a mantener en silencio.

No hace mucho, me encontré con dos jóvenes escritores que habían colaborado para escribir una primera novela muy exitosa. En el proceso de edición y publicación del libro, fueron convocados a numerosas reuniones editoriales en las que se les pedía que hicieran sus personajes más *verosímiles* y más generadores de *empatía*.

Ésta es una de las modificaciones que más frecuentemente se les pide a los escritores hoy en día: sus personajes deben ser más verosímiles y provocar más empatía para que puedan *interesar* al lector. Y ¿qué significa exactamente que *interesen* al lector? Me temo que, muy a menudo, ese término se usa como sinónimo de *identificación*. Pero, lo que es incluso más inquietante es la posibilidad de que, para que nos identifiquemos con los personajes, se supone que éstos han de ser «buena gente», como nosotros mismos, y que deben tener las mismas y exactas experiencias que nosotros hemos tenido. Imaginemos que queremos leer algo sobre un estudiante de bachillerato, quizá con algunos problemas, alguien que está pasando precisamente por el tipo de experiencia que vivimos nosotros mismos en el instituto. Y se supone que es ese enfoque el que hará que tengamos empatía con el personaje. Consecuentemente, nos identificaremos y nos interesará. ¿No es así?

De hecho, a la mayoría de escritores les gustaría que los lectores se identificaran con sus personajes, incluso si el lector no está en absoluto dispuesto a hacerlo. En *La muerte de Iván Ilich*, Tólstoi pone en marcha su arrolladora magia para llevarnos cada vez más cerca de su protagonista, atrayéndonos desde el protector Palacio de Justicia donde comienza la historia hasta los mal ventilados confines de la habitación donde yacerá el enfermo Iván Ilich. A medida que el mundo va deteriorándose por etapas, como ocurre con la salud, el lector va introduciéndose más profundamente en la mente del protagonista. Así que, cuando al final nos preguntamos si este hombre ha conducido su vida entera equivocadamente, el escalofrío que sentimos se debe en parte a que nos vemos obligados a imaginarnos a nosotros mismos en una situación similar. Y nuestra reacción no tiene nada que ver con lo *buena persona* que pueda ser Iván Ilich.

Es siempre gratificante sentirse conmovido por el destino de un personaje, incluso cuando nos llega a causar verdadera tristeza. Recuerdo lo mucho que me llevó avanzar entre las últimas cien páginas de *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez; muchas veces hube de dejar el libro porque mis ojos se convertían en un pozo de lágrimas.

Leer la literatura del pasado nos hace acordarnos de que, aunque siempre nos ha preocupado la identificación con los personajes, la *insistencia* con que lo hacemos ahora es algo relativamente nuevo. Parecería absurdo descartar *Moby Dick* porque el reservado y lacónico Ismael nunca nos dice más que lo justo sobre sí mismo, que es bien poco. Por otra parte, ¿es que no sabemos ya lo suficiente sobre la procedencia del arponero Quiqueg como para interesarnos por él?, o bien ¿nos

identificamos o no con el vengativo y obsesivo capitán Ahab?

Lo que debería alentar al escritor principiante que se siente obligado a crear una retahíla de héroes y heroínas reconfortantes y planamente positivos es que las obras de arte sobreviven en tanto en cuanto todo lo que se espera de nosotros es que estemos *interesados* en los personajes, fascinados por su suerte, intrigados por su complejidad, curiosos por lo que les ocurrirá a continuación. Es más, al leer estas novelas, uno comienza a entrever que a sus autores les ha resultado quizá un poco demasiado *fácil* el hacer que el lector simpatice con personajes que son hermosos, honestos y bondadosos, un poco demasiado sencillo el hacer que nos importen los inocentes y caritativos.

Qué mayor desafío entraña intentar lo que Dostoievski consiguió en *Crimen y castigo*. Al leer esta novela, no esperamos lograr una empatía automática con Raskolnikov, un estudiante que asesina brutalmente a dos ancianas. Así, lo que aquí supone un logro no es solamente hacer que nos importe el personaje, sino también que nos descubramos deseando (al igual que el propio Raskolnikov) que el personaje pueda llegar a redimirse de dichos crímenes. Leer todas las novelas de Patricia Highsmith en orden sucesivo, como hice yo misma un verano, proporciona un sostenido y fascinante descenso a los oscuros recovecos de las mentes de una banda de espantosos psicópatas. Primero leí uno de sus libros, y luego el siguiente y el siguiente, y siempre me daba pena acabarlos. Ni por un segundo se me ocurrió dejar de leerlos por el hecho de que la mayoría de los personajes fueran no sólo solitarios e inadaptados, sino asesinos a sangre fría. William Trevor es otro escritor que nos sumerge en la psique de personajes marginales y dementes; el protagonista de su novela *The Children of Dynmouth* es un adolescente *voyeur* que espía y chantajea a sus vecinos para satisfacer sus deseos antisociales.

Al mismo tiempo, leer nos hace darnos cuenta de que otros escritores también pueden haber pensado siempre, o alguna vez, que podrían lograr más popularidad y éxito si abandonaban esos personajes desagradables y repulsivamente «reales» y escribían cosas más «simpáticas». Gogol, quien creó una larga lista de personajes excéntricos (un hombre que pierde su nariz y la ve luego vestida de consejero de Estado por las calles de la ciudad; otro cuya vida ha sido arruinada por un abrigo), medita en *Las almas muertas* sobre los diferentes destinos de los escritores que describen seres angélicos y los que describen seres humanos:

*¡Feliz el escritor que pasa ante los personajes aburridos, desagradables, que asoman por su triste realismo! ...Ha velado con humo embriagador los ojos de los humanos; los ha adulado maravillosamente, ocultándoles las tristezas de la vida y mostrándoles un ser magnífico..., Lo proclaman gran poeta universal, que se eleva por encima de todos los demás genios del mundo, como se eleva el águila sobre las demás aves que*

*vuelan alto. Con sólo oír su nombre, palpitarán los jóvenes y fogosos corazones, y en todos los ojos brillarán lágrimas de admiración [...] Pero no es así el destino ni la suerte del escritor que se atreve a sacar a la superficie todo lo que pasa constantemente ante sus ojos ... todo el horrible e inquietante cieno de las mezquindades de nuestras vidas, toda la profundidad de los caracteres fríos e inconstantes que nos encontramos diariamente en nuestro camino, a veces triste y amargo. Éste no oirá los aplausos de la gente, no verá las lágrimas de gratitud... no correrá a su encuentro la muchacha de dieciséis años con la imaginación turbada y un éxtasis heroico; no puede soñar con el dulce arrullo de los sonidos que él mismo ha producido, y, finalmente no puede librarse del juicio de sus contemporáneos, que considerarán bajas y mezquinas sus amadas creaciones, y que le harán un despreciable rincón en la fila de los escritores que ofenden a la Humanidad, y le atribuirán los rasgos de los héroes que describió, negándole el corazón, el alma y la llama divina del talento.*

Flaubert debió de sacar una conclusión parecida cuando su madame Bobary recibió la siguiente crítica de Sainte-Beuve: «No hay bondad en este libro. Ningún personaje la representa. En esta vida de provincias, en la que abundan las riñas, los acosos menores, las mezquinas ambiciones y las pullas de todo tipo también se pueden encontrar almas bellas y buenas ... ¿por qué no las destaca a ellas también? Hijo y hermano de eminentes doctores, M. Gustave Flaubert sostiene la pluma como otros sostienen el escalpelo. Anatomistas y fisiólogos, ¡os encuentro a todos en cada página!».

Leer puede conferirnos también el valor para resistir todas las presiones que ejerce nuestro entorno sociocultural sobre nosotros y que parece orientarnos a escribir de una manera determinada o a seguir una forma prescrita. Leer nos puede incluso persuadir de que no es necesario dotar a nuestra obra de un final feliz. En el filme de Robert Altman *El juego de Hollywood*, un sórdido productor dice que lo que necesita una película para que se ruede en Hollywood es: «Estrellas, risas, violencia, desnudos, sexo y finales felices. Especialmente, finales felices». Y como la edición de libros es cada vez más como la producción de películas de Hollywood, o intenta serlo, es obvio que lo más importante podría llegar a ser subir el volumen de la música de fondo y mostrar a la embelesada pareja fundiéndose en un beso. Probablemente, los finales felices están considerados como garantía en cualquier reunión editorial en la que a los autores se les ha pedido que revisen sus obras para que resulten más simpáticas. ¿Cómo iba uno a crear una heroína simpática y luego lanzarla bajo las ruedas de un tren?

Cada cierto tiempo, las revistas y los suplementos literarios de los periódicos

de Estados Unidos piden a varios autores que reescriban los finales de obras clave de la literatura. A menudo, estas caprichosas revisiones suponen aplicar una suerte de idea idílica según la cual se rescata a los personajes de cualquier triste destino que les impida acabar gozando de una vida feliz, incluso más allá del fin de la novela misma. Anna Karenina vence a Vronski, Romeo y Julieta se casan y tienen dos niños... Pero sucede que los finales que de verdad recordamos son los del libro original (Anna Karenina se suicida, Romeo y Julieta mueren) y no las edulcoradas versiones que algunos preclaros revisionistas han propuesto. Lo cual no significa que la ficción sea *mejor* si ofrece finales siempre desastrosos. Los lectores agradecen que se les ofrezcan finales felices también, como esas satisfactorias bodas con que se cierran las novelas de Jane Austen.

Asimismo, podemos ver que tampoco es necesario tener un final en el que cada cabo suelto quede perfectamente atado y cada conflicto resuelto, con unos personajes cuya felicidad se pueda extender tanto como nuestra imaginación nos permita. Por citar a Chéjov una vez más, he aquí el final de «La señora del perro», un cierre que siempre he pensado que podría servir como últimas líneas a cualquier obra de ficción actual. Al acabar la historia, los envejecidos amantes adúlteros contemplan su futuro.

*Y parecía como si dentro de pocos momentos todo fuera a solucionarse y una nueva y espléndida vida empezara para ellos; y ambos veían claramente que aún les quedaba un camino largo, largo que recorrer, y que la parte más complicada y difícil no había hecho más que empezar.*

Leer nos puede enseñar lo espaciosa y elástica que es la ficción, lo mucho que puede llegar a albergar y hasta dónde se ha extendido su universo, más allá del recto y estrecho camino entre dos límites. En mis clases, junto a los textos de Beckett, me gusta exponer la novela corta *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. La atmósfera de este libro (por no decir su trama) es tan difícil de transmitir como el sentido de un poema, aunque uno puede hacerse una idea sobre su tema y su fondo ya desde el asombroso comienzo:

*Vine a Cómala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. «No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro.*

*Estoy segura de que le dará gusto conocerle.» Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.*

*Todavía antes me había dicho:*

*—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*

*—Así lo haré, madre.*

*Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mí madre. Por eso vine a Cómala.*

*Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.*

*El camino subía y bajaba: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja».*

*—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?*

*—Cómala, señor.*

*—¿Está seguro de que ya es Cómala?*

*—Seguro, señor.*

*—¿Y por qué se ve esto tan triste?*

*—Son los tiempos, señor.*

*Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Cómala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Cómala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.» Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.*

*—¿Y a qué va usted a Cómala, si se puede saber? —oí que me preguntaban.*

*—Voy a ver a mi padre —contesté.*

*—¡Ahí —dijo él.*

*Y volvimos al silencio.*

*Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto.*

*—Bonita fiesta le va a armar —volví a oír la voz del que iba allí a mi lado—. Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por*

aquí.

Luego añadió:

—Sea usted quien sea, se alegrará de verlo.

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.

—¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?

—No lo conozco —le dije—. Sólo sé que se llama Pedro Páramo.

—¡Ah!, vaya.

—Sí, así me dijeron que se llamaba.

Oí otra vez el «¡ah!» del arriero.

Me había topado con él en «Los Encuentros», donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al final apareció este hombre.

—¿Adónde va usted? —le pregunté.

—Voy para abajo, señor.

—¿Conoce un lugar llamado Cómala?

—Para allá mismo voy.

Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.

—Yo también soy hijo de Pedro Páramo —me dijo.

Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo «cuar, cuar, cuar».

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

—Hace calor aquí —dije.

—Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Cómala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija.

—¿Conoce usted a Pedro Páramo? —le pregunté.

Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza.

—¿Quién es? —volví a preguntar.

—Un rencor vivo —me contestó él.

Y dio un pajuelazo contra los burros, sin necesidad, ya que los burros iban mucho más delante de nosotros, encarrerados por la bajada.

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la

*cocina, dentro de una cazuela llena de*

*hierbas: hojas de toronjil, flores de castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería, y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón.*

*Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera.*

*—Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose—: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?*

*—No me acuerdo.*

*—¡Váyase mucho al carajo!*

*—¿Qué dice usted?*

*—Que estamos llegando, señor.*

*—Sí, ya lo veo. ¿Qué pasó por aquí?*

*—Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.*

*—No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.*

*—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.*

*—¿Y Pedro Páramo?*

*—Pedro Páramo murió hace muchos años.*

Con sólo leer este breve pasaje, uno comienza a intuir una de las extrañas cosas que encierra esta novela, es decir, que uno no sabe exactamente si sus personajes están vivos o muertos, o si hay alguna diferencia entre si lo están o no. De principio a fin, los giros y vueltas en el camino narrativo de la novela llegan a ser todavía más rápidos que en este pasaje, desbaratando cualquier cosa que pensamos que sabemos sobre las premisas de la narración o sobre sus personajes, conduciéndonos a reflexionar sobre estas cuestiones fundamentales como si los habitantes de Cómala fueran o bien fantasía o bien reales, o bien presencias o bien

sólo memoria. Al decir esto me arriesgo a que la novela pueda parecerle a alguien una obra de ciencia ficción o de realismo mágico, pero no es así. Es una obra de arte, y no hay otra que se le parezca.

Sin embargo, el primer capítulo de *Pedro Páramo* quizá no ayudará a un escritor en uno de esos días malos para escribir, o tras unos pocos días de lucha constante con lo que William Burroughs describió como la tentación de hacer pedazos su trabajo, en pequeños trocitos, y tirarlo a la papelera más cercana. Leer una obra maestra puede incluso llegar a ser poco consolador cuando uno comprende por primera vez (o lo recuerda por enésima vez) el enorme *trabajo* que supone escribir, la enorme paciencia y soledad que requiere del escritor que busca hacer bien su *trabajo*, y lo mucho que puede llegar a trastornar una vida «normal» esa costumbre compulsiva de pasarse largas horas escribiendo. De todas maneras, tan horribles como son, estas dudas y pánicos palidecen junto a la cuestión de si la escritura de uno será buena en algo o de si uno tendrá el suficiente éxito como para dedicarse en exclusiva a escribir. Éstos son los momentos en que puede ser de ayuda leer las biografías y la correspondencia de los grandes escritores.

En la misma entrevista en la que habla sobre ese «relámpago» que supone terminar un párrafo para saltar a otro, Isaak Babel reflexiona sobre la dura tarea de la revisión:

*Trabajo como una muía de carga, pero porque quiero. Soy como un galeote que está encadenado de por vida a su remo, pero que ama el remo. Todo va de eso ... Reviso cada frase una y otra vez. Comienzo por eliminar todas las palabras prescindibles. Uno ha de poner atención en eso porque las palabras son muy astutas, las que no valen para nada se esconden y tiene uno que sacarlas de donde estén (repeticiones, sinónimos, cosas que simplemente no significan ni aportan nada)... Reviso cada imagen literaria, cada metáfora y cada comparación para ver si son vigorosas, frescas y exactas. Si uno no puede encontrar el adjetivo adecuado para un sustantivo, hay que dejarlo sin él. Hay que dejar que el sustantivo se mantenga por sí solo. Una comparación debe ser tan precisa como una regla de cálculo, y tan natural como el olor del hinojo ... Quito todos los participios y adverbios que puedo... Los adverbios son más claros y ligeros. Incluso pueden darle alas a uno en el camino. Pero demasiados adverbios hacen que el lenguaje pierda el nervio ... Un sustantivo necesita sólo un adjetivo, el mejor escogido. Sólo un genio puede emplear dos adjetivos para un sustantivo o un nombre... La línea es tan importante en la prosa como en el gravado. Ha de ser clara y firme... Pero lo más importante de todo... es no cargarse la historia a base de revisarla y revisarla. De otro modo toda la decisiva tarea de revisión habrá sido en*

*vano. Es como andar por la cuerda floja. Bueno, esto es... Todos debemos hacernos el juramento de no echar a perder nuestro trabajo.*

La carrera literaria de Babel coincide con el punto culminante de los delirios de Stalin. Su obra atrajo por entonces demasiada atención en los ámbitos políticos, y tal vez él mismo vio precipitarse su trágico fin debido a algunas filtraciones de la policía secreta. Presionado por el gobierno soviético para hacer de portavoz de la propaganda del partido (en una alocución de 1934 en el Congreso de Escritores Soviéticos, elogió el estilo literario de Stalin), Babel escribió cada vez menos. En un discurso, se refirió a sí mismo como un maestro del arte del silencio. En 1939 fue arrestado por la policía secreta e internado en un campo de trabajo, donde, según se dijo, murió unos años después. Hoy sabemos que Babel nunca fue enviado a ningún campo de trabajo, sino que fue asesinado a tiros en la prisión tras su arresto, hecho que el gobierno soviético ocultó a su familia hasta décadas después.

Podría parecer que morir asesinado es pagar un precio muy alto por la libertad de sentarse en una habitación y pensar sobre las metáforas y los saltos de párrafo. Pero el crimen de Babel y su castigo tienen algo que ver con el hecho de que el arte implica un cierto ejercicio de libertad, de libertad de elección, de libertad especulativa y de imaginación individual. Éste es el motivo por el que los dictadores (y las grandes multinacionales) no suelen apreciar el arte ni a los artistas, excepto a aquellos que se prestan a ser maleados. Si el arte exigió cobrarse la vida de Babel, nosotros bien podemos manejarnos ante cualquier inconveniente o esfuerzo que nos parezca que nos exige el hecho de escribir.

Isaak Bashevis Singer dijo una vez: «Aunque Tólstoi se pasaba la vida en la calle, yo no tendría por eso que conocerlo». Y uno entiende qué quiere decir con estas palabras. La obra es la obra, lo que existe sobre la página es lo que importa, y no necesitamos tomar té con el escritor o el autor para comprender y amar su escritura. Pero, tanto si podemos comprender y amar la obra de Tólstoi sin conocerlo como si no podemos, hay mucho de alentador en su vida. Leer su biografía es mirar a un escritor destruyendo las planchas de impresión de su *Anna Karenina* porque quería realizar unas últimas revisiones, y también a alguien que ha empezado a vislumbrar dicha novela como algo más que un sermón contra el adulterio. Pero también las partes menos admirables de su biografía —la larga pesadilla de su matrimonio, el ideólogo egotista que llegó a ser, la cruel manera (hacia su familia) en que eligió morir— ofrecen un aspecto extrañamente liberador: darse cuenta, por comparación, de lo ordenadas y sensatas que son nuestras propias vidas.

Tampoco va uno a conocer de verdad a Flaubert leyendo sus cartas y apreciando la manía obsesiva con que se encargó de cada detalle de *Madame Bovary*, o cómo batalló con el sentimiento de que él era «como un hombre tocando

el piano con bolas de plomo sujetas a sus dedos». Su correspondencia es una letanía de padecimientos y quejas, como ésta, por ejemplo: «Me siento tan lúgubre como un cadáver, completamente estupefacto. Mi maldita *Bovary* me atormenta y me confunde... Hay momentos en que todo me hace desear morir como un perro». En las cartas de Dostoievski se le puede ver reparando en el hecho de que ha gastado un año de su vida en algo que no es bueno. Y en la correspondencia de Flannery O'Connor leemos que, finalmente, ha cedido a los deseos maternos y ha ido a Lourdes porque su madre espera que se produzca un milagro que cure a su hija de la esclerosis múltiple que padece. Cuando ella llegó al santuario, lo que hizo fue elevar una plegaria para que su novela funcionara bien. Al igual que la obra de los escritores, sus detalles biográficos proporcionan pequeñas descargas de inspiración, es decir, al menos si uno es del tipo de persona que encuentra inspiradores los tormentos de los demás.

Dado el gran sufrimiento que existe en el mundo, con tantos riesgos y peligros rondándonos, leer puede también contagiar de valor al escritor en los momentos en que el acto mismo de escribir comienza a parecer sospechoso por infructuoso o inútil. ¿A quién puede salvar un estupendo soneto? ¿A quién alimentaremos con un relato corto?

A veces, preguntas como éstas me han llevado a leer este y otros poemas de Zbigniew Herbert:

1.

*Los sacan por la mañana al patio de piedra y los ponen contra el  
muro*

*cinco hombres dos de ellos muy jóvenes los demás de edad mediana  
nada más  
puede decirse de ellos*

2.

*cuando el escuadrón apunta sus armas todo surge de repente bajo la chillona  
luz de lo obvio*

*el muro amarillo el frío azul*

*el alambre negro sobre el muro en vez de un horizonte*

*éste es el momento en que los cinco rebeldes sentidos escaparían con mucho  
gusto como ratas de un barco que se hunde*

*tras alcanzar la bala su objetivo el ojo percibirá del proyectil el vuelo  
registrará el oído el crujido metálico*

*las ventanas nasales se llenarán de acre humo*

*un pétalo de sangre rozará el paladar*

*se tensará el tacto, luego se aflojará  
ahora yacen en el suelo  
cubiertos ya sus ojos de sombra  
el escuadrón se retira  
sus correaes  
y sus metálicos cascos  
parecen más vivos  
que los que yacen al pie del muro*

3.

*no aprendí hoy, esto lo supe anteayer  
así que he estado escribiendo  
poemas vacuos sobre esas flores  
que los cinco llevaron como de boca en boca  
la noche antes de la ejecución  
de sueños proféticos  
de una escapada a un burdel  
de esas piezas de automóvil  
de un viaje por mar  
de que si llevaba espadas  
no debió abrir el juego  
de que tras el vino  
el vodka es lo mejor para tener resaca de las chicas de las frutas de  
la vida  
puesto que uno puede usar en poesía nombres de pastores griegos  
uno puede intentar capturar el color del cielo en la mañana  
escribir sobre amor  
y también  
y una vez más  
con solemne gesto  
ofrecer al traicionado mundo  
una rosa*

Recientemente, una amiga me dijo por teléfono que sus temores y preocupaciones por la situación del mundo le estaban suponiendo una traba a su escritura. Le envié por e-mail una copia del poema de Herbert (en su traducción al inglés de Czeslaw Milosz) y le sugerí que quizá podría ayudarla a aliviar ligeramente su problema.

Unas horas después, me llamó por teléfono de nuevo. «Pero, ése es el

problema», me dijo ella. «Herbert está hablando de una rosa. Pero cómo sabe uno si ha creado una rosa o una simple mala hierba».

Mi amiga tiene razón. Ése es el problema. Así que, una última razón para seguir leyendo es confrontar el problema de las rosas y las malas hierbas en compañía de los genios de la literatura, y con el placer de admirar y desentrañar las rosas que de verdad han nacido contra todo pronóstico. Si queremos escribir, tiene sentido que leamos, y que leamos como escritores. Si queremos cultivar rosas, tendremos que visitar jardines de rosas e intentar verlas (y entenderlas) de la manera en que lo haría un jardinero.

### LIBROS QUE DEBEN LEERSE INMEDIATAMENTE<sup>11</sup>

Akutagawa, Ryunosuke, *Rashomon y otras historias*, José Kozier, Miraguano, 2005.

Alcott, Louisa May, *Aquellas mujercitas*, traducción de José María Carbonell Barberá, Bruguera, Barcelona, 1971.

Anónimo, *El cantar de Roldán*, traducción de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 2003.

Austen, Jane, *Orgullo y prejuicio*, traducción de Alejandro Pareja Rodríguez, RBA, Barcelona, 2004.

—*Sentido y sensibilidad*, traducción de Ana María Rodríguez, Plaza & Janés, Barcelona, 1999.

Babel, Isaak, *La caballería roja* («El paso del Zbruch» y «Mi primer ganso»), traducción de Augusto Vidal, RBA, Barcelona, 1992.

Baldwin, James, *Vintage Baldwin*.

Balzac, Honoré de, *La prima Bette*, traducción de Fernando Baeza Martos, Editorial Océano, 1981.

Barthelme, Donald, *Sixty Stories*.

Baxter, Charles, *Believers: A Novella and Stories*.

Beckett, Samuel, *Relatos* («Primer amor»), traducción de Félix de Azúa, Tusquets, Barcelona, 2003.

—*Molloy*, traducción de Pere Gimferrer, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Bowen, Elizabeth, *La casa en París*, Javier Vergara Editor, Barcelona, 1984.

Bowles, Jane, *Dos damas muy serias*, traducción de Lali Gubern, Anagrama, Barcelona, 1989.

Bowles, Paul, *Cuentos escogidos*, traducción de Guillermo Lorenzo, Rodrigo Rey Rosa y Héctor Silva, Alfaguara, Madrid, 1995.

—*El tiempo de la amistad (cuentos 1948-1976)*, traducción de Héctor Silva, Alfaguara, Madrid, 2001

—*Memorias de un nómada*, traducción de Julia Ángela Pérez Gómez, Grijalbo, Barcelona, 1990.

Brodkey, Harold, *Stories in an Almost Classical Mode*.

Bronte, Emily, *Cumbres borrascosas*, traducción de Julio Moreno, Alba

Editorial, Barcelona, 1997.

Calvino, Italo, *Las cosmicómicas*, traducción de Aurora Bernárdez, Minotauro, Barcelona, 2002.

Carver, Raymond, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, traducción de Jesús Zulaika, Anagrama, Barcelona, 1988.

—*Catedral* («Plumas»), traducción de Benito Gómez Ibáñez, Anagrama, Barcelona, 2001.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico y estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.

Chandler, Raymond, *El sueño eterno*, traducción de José Antonio Lara, RBA, Barcelona, 1994.

Cheever, John, *La geometría del amor* («Adiós, hermano mío»), traducción de Aníbal Leal, Emecé, Barcelona, 2002.

Chéjov, Antón, *Cuentos* («El obispo»), traducción de Víctor Gallego Ballester, Alba Editorial, Barcelona, 2004.

—*La dama del perrito y otros cuentos* («El marido»), traducción de F. Podgursky y A. Aguilar, Orbis, Barcelona, 1994.

—*La estepa; En el barranco* («En el barranco»), traducción de Víctor Gallego Ballester, Alba Editorial, Barcelona, 2001.

—*Obras selectas* («La señora del perro», «Gusev», «Volodia»), traducción de V. Andresco, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

—*Narraciones* («Un asesinato»), traducción de José Laín Entralgo, Editorial Salvat, Barcelona, 1982.

—*Sin trama y sin final: 99 consejos para escritores*, Alba Editorial, Barcelona, 2005.

—*Cartas a Olga: correspondencia Chéjov-Olga Knipper (1899-1904)*, traducción de Sebastián Ibáñez, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1996.

Diaz, Junot, *Los boys* («Edison, Nueva Jersey»), traducción de Miguel Martínez-Lage, Mondadori, Barcelona, 1996.

Dickens, Charles, *Casa desolada*, traducción de José Luis Crespo Fernández, Montesinos Editor, Barcelona, 1987.

—*Dombey e hijo*, traducción de Fernando Gutiérrez y Diego Navarro, Ediciones del Azar, Barcelona, 2002.

Dostoievski, Fedor, *Crimen y castigo*, traducción de Rafael Cansinos Assens, Carrogio Ediciones, Barcelona, 1988.

Dybeck, Stuart, *I Sailed With Magellan*.

Eisenberg, Deborah, *The Stories (So Far) of Deborah Eisenberg*.

Eliot, George, *Middlemarch: un estudio de la vida en provincias*, traducción de José Luis López Muñoz, Alba Editorial, Barcelona, 2000.

Elkin, Stanley, *Searches and Seizures*.

Fitzgerald, F. Scott, *El gran Gatsby*, traducción de E. Piñas, Plaza & Janés, Barcelona, 1975.

—*Suave es la noche*, traducción de Rafael Ruiz de la Cuesta, RBA, Barcelona, 1995.

Flaubert, Gustave, *La educación sentimental: historia de un joven*, traducción de Hermenegildo Giner de Ríos, Mondadori, Barcelona, 2005.

—, *Madame Bovary*, traducción de Joan Sales, Planeta, Barcelona, 2003.

Fox, Paula, *Personajes desesperados*, traducción de Rosa Pérez Pérez, El Aleph, Barcelona, 2005.

Franzen, Jonathan, *Las correcciones*, traducción de Ramón Buenaventura, Seix Barral, Barcelona, 2003.

Gaddis, William; *Los reconocimientos*, traducción de Juan Antonio Santos, Alfaguara, Madrid, 1987.

Gallant, Mavis, *París Stories*.

Gates, David, *The Wonders of the Invisible World: Stories*.

Gibbon, Edward, *Decline and Fall of the Roman Empire*.

Gogol, Nicolai, *Las almas muertas*, traducción de Irene Tchernova, Editorial Planeta, Barcelona, 1962.

Green, Henry, *Amor*, traducción de Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1973.

—*Doting*.

Hartley, L. P., *El mensajero*, traducción de José Luis López Muñoz, Bruguera, Barcelona, 1984.

Hemingway, Ernst, *Fiesta*, traducción de M. Solá, Seix Barral, Barcelona, 1985.

—*Parts era una fiesta*, traducción de Gabriel Ferrater i Soler, Seix Barral, Barcelona, 2001.

Herbert, Zbigniew, *Selected Poems*.

James, Henry, *Retrato de una dama*, traducción de Noemí Sánchez, RBA, Barcelona, 2004.

—*Vuelta de tuerca*, traducción de Juan Antonio Molina Foix, Cátedra, Madrid, 2004.

Jarrell, Randall, *Pictures from an Institution*.

Johnson, Denis, *Ángeles derrotados*, traducción de Benito Gómez Ibáñez, Anagrama, Barcelona, 1986.

—*Hijo de Jesús*, traducción de Rodrigo Fresán, Debolsillo, Barcelona, 2003.

Johnson, Diane, *Divorcio a la francesa*, traducción de Carlos Milla Soler y Roberto Fernández Sastre, Suma de Letras, Madrid, 2004.

—*Persian Nights*.

Johnson, Samuel, *The Life of Savage*.

Joyce, James, *Dublineses* («Los muertos»), traducción de G. Cabrera Infante, Editorial Lumen, Barcelona, 1999.

Kafka, Franz, *La condena*, traducción de J. R. Wilcock, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

—*Novelas* (incluye *El proceso*), traducción de Miguel Sáenz, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

—*Relatos completos* («La condena»), traducción de Francisco Zanutigh Núñez, Losada, Madrid, 2004.

—*Relatos completos* («La metamorfosis» y «Un artista del hambre»), traducción de Jorge Luis Borges, Editorial Losada, Madrid, 2004.

Kleist, Heinrich von, *La marquesa de O... y otros cuentos* («La marquesa de O...» y «El terremoto de Chile»), traducción de Carmen Bravo Villasante, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Le Carré, John, *Un espía perfecto*, traducción de Jaime Zulaika, Plaza & Janés, Barcelona, 1997.

Mandelstam, Nadezda, *Contra toda esperanza: memorias*, traducción de Lydia K. de Velasco, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Mansfield, Katherine, *Cuentos completos* («La mosca»), Alba Editorial, Barcelona, 1999.

—*Fiesta en el jardín y otros cuentos* («Las hijas del difunto coronel»), Alba Editorial, Barcelona, 1999.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joset, Cátedra, 2005.

—*Cien años de soledad; El otoño del patriarca; El coronel no tiene quién le escriba*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.

Melville, Hermán, *Bartlevy, el escribiente*, traducción de Jorge Luis Borges, Plaza & Janés, Barcelona, 1999.

—*Bartlevy, el escribiente; Benito Cereño; Billy Bud*, edición y traducción de Julia Lavid, Cátedra, Madrid, 1987.

Milton, John, *Paraíso perdido*, traducción y notas de Bel Atreides, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2005.

Munro, Alice, *Las lunas de Júpiter* («Alga Marina Roja»), traducción de Esperanza Pérez Moreno, Ediciones Versal, Barcelona, 1990.

Nabokov, Vladimir, *Curso de literatura rusa*, traducción de María Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones B, 1997.

—*Lolita*, traducción de Francesc Roca, Anagrama, Barcelona, 2003.

O'Brien, Tim, *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*, traducción de Elvio Gandolfo, Anagrama, Barcelona, 1994.

O'Connor, Flannery, *Cuentos completos* («Todo lo que asciende tiene que converger», trad. de Vida Ozores, y «Un hombre bueno es difícil de encontrar», trad. de Marcelo Covián), traducción de Marcelo Covián, Celia Fillipeto y Vida Ozores, Editorial Lumen, Barcelona, 2005.

—*Sangre sabia*, traducción de Armando J. Duran, Editorial Lumen, Barcelona, 1966.

Packer, ZZ, *Un café lejos de aquí*, traducción de María Pérez López de Heredia, Tropismos, Salamanca, 2006.

Price, Richard, *Freedomland*, traducción de Roger Vázquez de Parga y Sofía Coca, Editorial Planeta, Barcelona, 2000.

Proust, Marcel, *Por el camino de Swan*, traducción de Pedro Salinas, Aguilar, Madrid, 1989.

Pynchon, Thomas, *El arco iris de gravedad* (2 vols.), traducción de Antoni Pigrau, Grijalbo, Barcelona, 1978.

Richardson, Samuel, *Pamela o la virtud recompensada*, traducción de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil, Cátedra, Madrid, 1999.

Roth, Philip, Adiós, *Columbus* (traducción de Xabiero Cayarga, edición en bable/asturiano), Trabe, 2001.

—*Pastoral americana*, traducción de Jordi Fibla, Alfaguara, Madrid, 1998.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Editorial Planeta, Barcelona, 1980.

Salinger, Jerome D., *Franny y Zooey*, traducción de Isabel de Juan, Edhasa, Barcelona, 2003.

Shakespeare, William, *El rey Lear* (parte de la obra completa), traducción de Luis Astrana Martín, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

Shteyngart, Gary, *The Russian Debutante's Handbook*.

Sófocles, *Edipo rey; Ajax; Las Traquinias; Antígona*, traducción de José María Lucas de Dios, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Spencer, Scott, *A Ship Made of Paper*.

St. Aubyn, Edward, *Mother's Milk*.

—*Some Hope: A Trilogy*.

Stead, Christina, *The Man Who Loved Children*.

Steegmuller, Francis, *Flaubert and Madame Bovary: A Double Portrait*.

Stein, Gertrude, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, traducción de Andrés Bosch, Editorial Lumen, Barcelona, 2000.

Stendhal, *Rojo y negro*, traducción de Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Stout, Rex, *Planéalo tú mismo*, traducción de Miguel Giménez Sales, Destino, Barcelona, 1985.

Strunk, William y E. B. White (ilustraciones de Maira Kalman), *The Elements of Style, Illustrated* (manual de estilo del inglés).

Taylor, Peter, *Memphis*, traducción de Jordi Gubem, Ediciones B, 1987.

Tolstaia, Tatiana Nikitichna, *Sonámbulo en la niebla*, Mondadori, Barcelona, 1992.

Tólstoi, Lev Nikolaevich, *Anna Karenina*, traducción de L. Sureda y A. Santiago, revisada y corregida por Manuel Gisbert, Cátedra, Madrid, 2003.

—*La muerte de Ivan Ilich; Hadyi Murad*, traducción de Juan López Morillas,

Alianza Editorial, Madrid, 1998.

—*La sonata a Kreutzer*, traducción de Vera Macarov y Álex Broch, Editorial Océano, Barcelona, 2000.

—*Resurrección*, traducción de Víctor Andresco, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1999.

—*Guerra y paz*, traducción de Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo, Planeta, Barcelona, 1988.

Trevor, William, *La historia de Juliet*, traducción de Catalina Martínez Muñoz, Siruela, Madrid, 1997.

—*The Children of Dynmouth*.

—*The Collected Stories*.

—*Fools of Fortune*.

Turguenev, Ivan, *El primer amor; Asia*, traducción de José Fernández Sánchez, Salvat Editores, Barcelona, 1985.

Twain, Mark, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, traducción de F. Elias, Editorial Planeta, Barcelona, 2002.

West, Rebecca, *Cordero negro, halcón gris: un viaje al interior de Yugoslavia*, traducción de Luis Murillo Fort, Ediciones B, Barcelona, 2001.

—*Rosas blancas, a las cuatro*, traducción de Rafael Vázquez Zamora, Destino, Barcelona, 1968.

Williams, Joy, *Escapes*.

Woods, James, *Broken Estate: Essays on Literature and Belief*

Woolf, Virginia, *On Being III*.

Yates, Richard, *Vía revolucionaria*, traducción de Luis Murillo Fort, Emecé Editores, Barcelona, 2003.

## Agradecimientos

Al escribir este libro, he hecho frecuentes bromas diciendo que me sentía como Tom Sawyer pintando la valla, conminando en ocasiones a algunos de mis amigos y colegas escritores a que me ayudaran —o a que hicieran mi trabajo—. De principio a fin, he recurrido a su experiencia y sus conocimientos, aludiendo a ellos y contando sus historias, aunque sin nombrarlos ni otorgarles un apropiado reconocimiento. Así que me gustaría reunirlos aquí, no sólo por sus consejos y sugerencias, sino por la amistad y el apoyo que han hecho posible que continúe pintando la valla. Gracias a Russell Banks, Deborah Eisenberg, David Gates, Richard Price, Charles Simic, Scott Spencer y Mark Strand.

---

**notes**

## Notas a pie de página

<sup>1</sup> En inglés, denominación del tipo de novelas (especialmente *best sellers*) cuya trama mantiene el interés del lector página tras página. (N. del t.)

<sup>2</sup> En el texto de la versión castellana del relato no figura *muchacho*, pero se adapta aquí para mayor comprensión de la argumentación que propone Francine Prose. (N. del t.)

<sup>3</sup> «If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know this is poetry.» (N. del t.)

<sup>4</sup> En el original inglés se menciona *The Elements of Style*, de W. Strunk, Jr., y E. B. White. (N. del t.)

<sup>5</sup> De *El proceso* y «Un artista del hambre» (en *Relatos completos*), respectivamente. (N. del t.)

<sup>6</sup> En la traducción al castellano aquí referida, de M. Sola, en efecto, esa parte va tras el inicial «A veces»; para apoyar la argumentación de la autora, se ha alterado aquí dicha traducción empleando el mismo orden que en el original de Hemingway: «Sometimes he turned to smile that toothed, long-jawed, lipless smile when he was called something particularly insulting». (N. del t.)

<sup>7</sup> Con este neologismo de su invención, Gertrude Stein aludía a las narraciones que por su dureza y carácter extremo se asemejaban, en su opinión, a esas obras pictóricas que «no se pueden colgar» en una exposición o galería de arte y que, justo por eso, nadie compraría, ya que nadie las colgaría en ninguna habitación. (N. del t.)

<sup>8</sup> Este fragmento y el que aparece a continuación, de «Mi primer ganso», corresponden a la traducción de Augusto Vidal (relatos incluido en *La caballería roja*). (N. del t.)

<sup>9</sup> En el original se refiere a una traducción al inglés de Peter Constantine; aquí se menciona, sólo como referencia, la traducción al castellano de Ricardo San Vicente (*La caballería roja*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004). (N. del t.)

<sup>10</sup> Turgood Marshall (1908-1955) fue un famoso abogado defensor de los

derechos de los afroamericanos y juez del Tribunal Supremo de Estados Unidos.  
(*N. del t.*)

<sup>11</sup> Consignamos sólo las versiones castellanas de las obras citadas en el texto.  
(*N. del t.*)