

James Wood
Los mecanismos
de la ficción



Cómo se construye una novela

taurus

JAMES WOOD

LOS MECANISMOS DE
LA FICCIÓN
CÓMO SE CONSTRUYE UNA NOVELA

Traducción de Ana Herrera

TAURUS

PENSAMIENTO

SÍGUENOS EN
me gustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

Para Norman y Elsa Rush, y para C. D. M.

Solo hay una receta: preocuparse muchísimo por la cocina.

HENRY JAMES

INTRODUCCIÓN

En 1857 John Ruskin escribió un librito titulado *Técnicas de dibujo*. Es un manual para principiantes que, aplicando el ojo crítico al asunto de la creación, está destinado a ayudar al pintor en su práctica, al contemplador curioso, al amante del arte normal. Ruskin empieza animando a sus lectores a mirar la naturaleza, mirar una hoja, y luego copiarla a lápiz. Incluye su propio dibujo de una hoja. Luego pasa de la hoja a una pintura de Tintoretto: observen las pinceladas, dice Ruskin, vean cómo dibuja las manos, miren cómo presta atención a las sombras. Paso a paso, Ruskin acompaña a sus lectores a través del proceso de la creación. Su autoridad no procede de su técnica como dibujante, porque, aunque fue un buen artista, no estaba excepcionalmente dotado, sino de lo que sus ojos han visto, y lo bien que lo han visto, y su capacidad de transmitir esa visión y convertirla en prosa.

Sorprendentemente, hay pocos libros así acerca de la ficción. *Aspectos de la novela*, de E. M. Forster, publicado en 1927, es canónico por buenos motivos, pero ahora nos parece impreciso. Admiro los tres libros de Milan Kundera sobre el arte de la ficción, pero Kundera es novelista y ensayista más que crítico; a veces deseamos que sus manos se manchen un poquito más de tinta con el texto.

Mis dos críticos de novela favoritos del siglo XX son el formalista ruso Viktor Sklovski y el formalista-estructuralista francés Roland Barthes. Ambos eran grandes críticos porque, siendo formalistas, pensaban como escritores: atendían al estilo, a las palabras, la forma, las metáforas y las

imágenes. Pero Barthes y Sklovski pensaban como escritores distanciados del instinto creativo, y se veían arrastrados, como banqueros cleptómanos, a saquear una y otra vez la mismísima fuente que les nutría: el estilo literario. Quizá debido a ese distanciamiento, a esa pasión agresiva, llegaron a conclusiones acerca de la novela que me parecen interesantes, pero desatinadas, y este libro establece una polémica sostenida con ellos.

Y ambos son, a fin de cuentas, especialistas que escriben para otros especialistas; Barthes en particular no escribe como si esperase ser leído y comprendido por un lector común (ni siquiera por uno que se esté entrenando para no ser tan común...).

En este libro intento plantearme algunas de las cuestiones esenciales acerca del arte de la ficción. ¿Es real el realismo? ¿Cómo definimos una metáfora afortunada? ¿Qué es un personaje? ¿Cómo reconocer el uso brillante del detalle en la ficción? ¿Qué es el punto de vista y cómo funciona? ¿Qué es la simpatía imaginativa? ¿Por qué nos conmueve la ficción? Son preguntas muy antiguas, algunas de las cuales ha resucitado el trabajo reciente de la crítica académica y la teoría literaria, pero no estoy seguro de que estas las hayan respondido muy bien. Espero, pues, que este libro plantee cuestiones teóricas, pero las responda de una manera práctica... o, digámoslo de otra manera, haga preguntas de crítico y ofrezca respuestas de escritor.

Si existe otro argumento fundamental en el libro es que la ficción es tanto artificio como verosimilitud, y que no es difícil unir ambas posibilidades. Por eso he intentado ofrecer el relato más detallado posible de la técnica de ese artificio (es decir, cómo funciona la ficción) para volver a conectar esa técnica con el mundo, como Ruskin quería conectar la obra de Tintoretto a la forma que tenemos de mirar una hoja. Como resultado, los capítulos de este libro tienen tendencia a chocar unos con otros, porque todos están motivados por la misma estética: cuando hablo de estilo indirecto libre, en realidad estoy hablando de punto de vista, y cuando hablo de punto de vista, en realidad estoy hablan-

do de la percepción del detalle, y cuando hablo de detalle estoy hablando de personajes, y cuando hablo de personajes en realidad estoy hablando de «lo real», que es lo que se halla en el fondo de todas mis indagaciones.

NOTA PRELIMINAR

Pensando en el lector normal, he intentado reducir lo que Joyce llama «el galimatías académico» a unos niveles soportables. Las notas solo apuntan a algunas fuentes oscuras o difíciles de encontrar; en ellas doy la fecha de la primera publicación, pero no el lugar ni el editor (estos datos hoy en día son mucho más fáciles de encontrar que antes). En el texto mismo he suprimido gran parte de las fechas de publicación de las novelas y relatos que comento; en la bibliografía, hago una lista de esas novelas y relatos en orden cronológico, con fechas de la primera publicación.

De adolescente me sentí muy atraído por la nota bastante fantasiosa de Ford Madox Ford a *The English Novel*: «Este libro fue escrito en Nueva York, a bordo del *S. S. Patria*, y en el puerto y los alrededores de Marsella durante julio y agosto de 1927». No puedo alardear de un glamour semejante, ni de una memoria parecida sin contar con ninguna biblioteca, pero con el mismo espíritu de Ford puedo decir que solo he usado los libros que poseo, que tengo a mano en mi estudio, para escribir este librito. También añadiré que, excepto algún párrafo aquí y allá, nada de lo que se encuentra en este libro había sido publicado antes.

NARRACIÓN

1

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

2

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

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

3

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

4

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

El narrador en primera persona suele ser muy fiable; Jane Eyre, un narrador en primera persona muy fiable, por ejemplo, nos cuenta la historia desde una posición de tardía comprensión (años después, casada con el señor Rochester, contempla ya el conjunto de la historia de su vida, igual que la visión de Rochester va volviendo gradualmente al final de la novela). Hasta el narrador que parece menos fiable suele ser fiable, dentro de su poca fiabilidad. Pensemos

en el mayordomo de Kazuo Ishiguro en *Lo que queda del día*, o en Bertie Wooster, o incluso en Humbert Humbert. Sabemos que el narrador no es fiable porque el autor nos advierte, a través de una manipulación fiable, de la escasa fiabilidad del narrador. Se pone en marcha un proceso de anotación del autor; la novela nos enseña cómo leer en realidad a su narrador.

La narración poco fidedigna es muy rara, en realidad tan rara como un personaje verdaderamente misterioso, verdaderamente profundo. El narrador sin nombre de Knut Hamsun en *Hambre* es muy poco fiable y, al final, imposible de conocer (ayuda que esté loco); el narrador subterráneo de Dostoievski en *Memorias del subsuelo* es el modelo de Hamsun. Zeno Cosini, de Italo Svevo, puede ser el mejor ejemplo de narración realmente poco fiable. Él se imagina que contándonos la historia de su vida se está psicoanalizando (ha prometido hacerlo a su analista). Pero la comprensión de sí mismo, que ondea confiadamente ante nuestros ojos, está tan cómicamente perforada como una bandera agujereada por las balas.

5

Por otra parte, la narración omnisciente raramente es tan omnisciente como parece. En primer lugar, el estilo del autor por lo general hace que la omnisciencia en tercera persona parezca parcial y llena de modulaciones. El estilo tiende a atraer nuestra atención hacia el escritor, hacia el artificio de la construcción del autor, y por tanto hacia la propia impronta del autor. De ahí la casi cómica paradoja del célebre deseo de Flaubert de que el autor sea «impersonal», como una especie de Dios distante, y la elevada personalidad de su propio estilo, esas frases y detalles exquisitos, que no son ni más ni menos que la firma llamativa de Dios en cada página: vaya con el autor impersonal. Tolstói se acerca mucho más a una idea canónica de la omnisciencia

del autor, y usa con una mayor naturalidad y autoridad un modelo de escritura que Roland Barthes llamaba «el código de referencia» (o a veces incluso «el código cultural»), mediante el cual un escritor apela confiadamente a una verdad universal o consensuada, o a un corpus de conocimiento cultural o científico compartido[2].

6

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

7

- a) «Él miró a su esposa. "Parece muy desgraciada —pensó—, casi enferma." Se preguntó qué decir.» Es un discurso directo o una cita («Parece muy desgraciada», pensó), combinado con el discurso indirecto o del personaje («Se preguntó qué decir»). Transmite la idea anticuada del pensamiento de un personaje como un discurso que se pronuncia a sí mismo, una especie de interpelación interna.
- b) «Él miró a su esposa. Parecía muy desgraciada, pensó, casi enferma. Se preguntó qué decir». Esto es estilo indirecto, el discurso interno del marido lo refiere el autor y queda marcado como tal («pensó»). Es el código más reconocible y más habitual de todos los códigos de la narración realista estándar.
- c) «Él miró a su mujer. Sí, ella se mostraba aburridamente infeliz de nuevo, casi enferma. ¿Qué demonios le podía decir?» Es discurso indirecto libre, o estilo. El discurso interno del marido o pensa-

miento se ha liberado de su marca de autor: nada de «se dijo», ni «se preguntó», ni «pensó».

Obsérvese cómo ha ganado en flexibilidad. La narración parece apartarse del novelista y adquirir las propiedades del personaje, que ahora «posee» las palabras. El escritor es libre de modular el pensamiento en estilo indirecto, de amoldarlo en torno a las propias palabras del personaje («¿Qué demonios le podía decir?»). Nos hallamos muy cerca del flujo de conciencia, y esa es la dirección que toma el estilo indirecto libre en el siglo XIX y principios del XX: «Él la miró. Infeliz, sí. Enfermiza. Obviamente, un gran error habérselo dicho. Su estúpida conciencia de nuevo. ¿Por qué tuvo que soltárselo? Todo era culpa suya, ¿y ahora qué?».

Observarán que este monólogo interior, libre de marcas y citas, suena muy parecido al soliloquio puro de las novelas del siglo XVIII y XIX (ejemplo de mejora técnica renovando simplemente, de una manera circular, una técnica original demasiado básica y útil —demasiado real— para pasar sin ella).

8

El estilo indirecto libre adquiere su máximo poder cuando apenas resulta visible o audible: «Ted contemplaba la orquesta entre lágrimas estúpidas». En mi ejemplo, la palabra «estúpidas» marca la frase e indica que está escrita en estilo indirecto libre. Si la quitamos, tenemos un pensamiento normal en tercera persona: «Ted contemplaba la orquesta entre lágrimas». La adición de la palabra «estúpidas» suscita la pregunta: ¿de quién es esta palabra? Es muy poco probable que yo desee llamar estúpido a mi personaje solo porque está escuchando música en una sala de conciertos. No, en una maravillosa transferencia alquímica, la palabra ahora pertenece en parte a Ted. Él escucha la música y llora, y se siente violento (podemos imaginarle frotándose los ojos con furia) por haber permitido que cayeran esas «estú-

pidas» lágrimas. Convirtamos toda la frase de nuevo en un discurso en primera persona, y tendremos esto: «"Es una estupidez llorar por esta pieza boba de Brahms", pensó». Pero este ejemplo contiene unas cuantas palabras más, y hemos perdido la complicada presencia del autor.

9

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

10

Gracias al estilo indirecto libre, vemos cosas a través de los ojos y el lenguaje de los personajes, pero también a través de los ojos y el lenguaje del autor. Habitamos en la omnisciencia y la parcialidad a un tiempo. Se abre un vacío entre el autor y el personaje, y el puente entre ambos (que es el propio estilo indirecto libre) cierra ese hueco y simultáneamente atrae la atención hacia su distancia.

Se trata simplemente de una definición más de la ironía dramática: ver a través de los ojos de un personaje mientras nos animan a ver más allá de lo que puede ver el personaje (una carencia de fiabilidad idéntica a la del narrador en primera persona).

11