



AYN RAND

IDEAL

(IDEAL)

Traducción de Verónica Escarilla

COLECCIÓN AYN RAND

DEUSTO

Índice

[Portada](#)

[Sinopsis](#)

[Portadilla](#)

[Primera parte «Ideal»: La novela](#)

[Introducción a «Ideal»: la novela](#)

[Nota al manuscrito de «Ideal»](#)

[Capítulo 1. Kay Gonda](#)

[Capítulo 2. George S. Perkins](#)

[Capítulo 3. Jeremiah Sliney](#)

[Capítulo 4. Dwight Langley](#)

[Capítulo 5. Claude Ignatius Hix](#)

[Capítulo 6. Dietrich von Esterhazy](#)

[Capítulo 7. Johnnie Dawes](#)

[Segunda parte «Ideal»: La obra de teatro](#)

[Introducción a «Ideal»: la obra de teatro](#)

[Prólogo](#)

[Acto I](#)

[Acto II](#)

[Notas](#)

[Créditos](#)

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos

Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores

Concursos, sorteos y promociones

Participa en presentaciones de libros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Sinopsis Kay Gonda es una actriz bella y atormentada que, tras ser acusada de asesinato, pide ayuda a seis admiradores que le habían escrito cartas en las que todos le decían que ella representaba su ideal. Un respetable hombre de familia, un activista de extrema izquierda, un artista cínico, un evangelista, un playboy y un alma perdida: cada uno responde de manera distinta ante la petición de auxilio de Kay, que quiere saber hasta qué punto estos hombres están dispuestos a proteger a su ideal.

A diferencia de la opinión convencional, en la filosofía de Ayn Rand es posible alcanzar el ideal, pero lograrlo requiere integridad. Kay Gonda obliga a sus devotos admiradores a enfrentarse a la irrealidad de sus ideales, en lo que acaba siendo una guía filosófica para entender la hipocresía, las ideas y las actitudes que hacen que los ideales se vuelvan impotentes y estériles. Pero no todos los personajes renuncian a sus ideales. Y esa es la intriga de esta obra singular y coherente dentro del pensamiento de Rand: descubrir qué admiradores permanecerán fieles a sus ideales y qué forma adoptará su lealtad.

Ayn Rand escribió *Ideal* en 1934 como una novela, pero pensó que la historia se desarrollaría mejor como obra de teatro y dejó a un lado la versión narrativa. Con este volumen, los millones de seguidores de Ayn Rand pueden leer,

por primera vez en castellano, las dos versiones de Ideal, lo que les permitirá explorar el proceso creativo de una de las pensadoras más relevantes del siglo xx .

IDEAL

Ayn Rand

Traducción de Verónica Puertollano



Primera parte
Ideal : La novela

Introducción a *Ideal* : la novela

En 1934, Ayn Rand escribió *Ideal* dos veces: la primera como novela (un cincuenta por ciento más larga que *Himno*), con la que no quedó satisfecha y que editó sólo ligeramente; y después, reescrita y pulida, como obra de teatro. Cada versión es la misma en cuatro aspectos que Ayn Rand consideraba esenciales para la literatura (poesía aparte): en cada una, la misma historia, que transmite el mismo tema, es representada por (casi) los mismos personajes y, a pesar de las grandes diferencias en el pulido editorial, cada una está escrita con el inimitable estilo literario de Ayn Rand. Aunque ella decidió no publicar la novela, conservó el texto mecanografiado intacto en su despacho.

¿Por qué Ayn Rand convirtió *Ideal* en una obra de teatro? Nunca me habló de ello, pero, a mi entender, la respuesta básica reside en la diferencia epistemológica entre las dos formas literarias. La novela usa conceptos —y sólo conceptos— para presentar sus acontecimientos, sus personajes y su universo. Una obra de teatro (o una película) usa conceptos y perceptos. Estos últimos son las observaciones de los actores por parte del público en términos físicos: sus movimientos, sus palabras y demás. Como ejemplo, consideremos las novelas llevadas al cine, aun cuando sean adaptaciones fieles. En la novela, la experiencia es completa simplemente a través de la lectura; quizá de vez en cuando uno quiere «ver» un personaje o un suceso, pero es un deseo secundario y transitorio. En la película, si bien es indispensable alguna forma de diálogo, un elemento conceptual, la propia esencia del medio requiere ver y seguir vien-

do. Puedes estar absorto en una novela y distraerte preguntándote cómo se vería una escena determinada, pero cuando la ves en la pantalla, no te preguntas cómo sería leerla.

Los buenos novelistas tratan de dar realidad perceptual a sus personajes, pero lo hacen dentro de los límites de su forma. Por muy genios que sean, no pueden darle al lector una auténtica experiencia perceptual. Por lo tanto, las preguntas fundamentales en nuestro contexto son: ¿y si una determinada historia, por su naturaleza, requiere dicha experiencia?, ¿y si sólo se pueden presentar y entender sus elementos esenciales empleando medios perceptuales (unidos, por supuesto, a los conceptuales)?

En *Ideal*, el ejemplo más claro de dicho elemento es la eminente belleza —espiritual y física— de Kay Gonda. Éste es el tipo específico de belleza que forma la base de la obra. No es sólo la belleza de una heroína, sino también la de una cautivadora diosa de la pantalla, lo cual le hace posible encarnar el ideal de muchos millones de personas. Si este rasgo de Kay no es convincente, la historia falla. Y, en igualdad de circunstancias, parece que lo perceptual supera con creces a un tratamiento puramente conceptual. Una descripción de la actriz Greta Garbo o de la joven Katharine Hepburn, por muy bueno que sea el escritor, nunca podría transmitir plenamente —al menos a mí— la radiante perfección de sus rostros. Sin embargo, cuando las vemos en la pantalla, aunque no sea de forma tan vívida como en un escenario, basta una sola mirada para captarla (he elegido estos dos ejemplos porque son los rostros del cine preferidos de Rand; Garbo fue la inspiración para el personaje de Kay).

Aquí hay otro aspecto de *Ideal* que podría requerir un elemento perceptual. La historia nos muestra en cada versión una procesión bastante rápida de personajes, cada uno caracterizado de forma sucinta para representar una

variante del tema —el mal como la traición de los ideales de uno— y presentado en una única y breve escena.

Estos personajes son retratados con elocuencia, pero con la austeridad en los detalles que precisa este tipo de caracterización. Dada su relativa simplicidad, los personajes no perdieron demasiado con el cambio de forma de Rand, pero sí se adquirió un importante valor. En lo que respecta a esa abreviada procesión de personajes, una descripción no podría —a mi juicio— tener el convincente impacto de una genuina experiencia; es decir, no podría hacer que cada uno de ellos fuese del todo real. En cambio, en el escenario, incluso un personaje secundario puede ser inmediatamente real; sólo tenemos que mirarlo para poder verlo y oírlo: su rostro, su cuerpo, su postura, sus andares, su ropa, el movimiento de sus ojos, el tono de su voz, etcétera.

He aquí una tercera consideración. *Ideal*, en sus dos versiones, tiene una historia, pero no una trama, según la definición de Rand (ella fue la primera que planteó esta cuestión). Su comienzo y su final, lógicamente, están conectados, pero los pasos de la búsqueda de Kay a medida que pasa de un traidor al siguiente no se presentan en una progresión lógica que avanza a cada paso necesario hasta el clímax. De modo que, tal vez, Rand acabó pensando que, como novela, la historia podría parecer un poco lenta y que sería leída como una simple serie estática de personajes bosquejados. En cambio, una obra de teatro puede sugerir con mayor facilidad el movimiento en una historia, incluso en una que carezca de trama, porque presenta una actividad física continua. Esto, naturalmente, no tiene por sí solo un valor estético en ninguna forma de arte, excepto en la danza. Pero uno ve que, en algunos casos, puede ayudar a paliar el problema de que una obra sea estática.

Nada de lo anterior se debe interpretar en detrimento de la forma novelística. La naturaleza puramente conceptual de la novela —su propia libertad respecto a la necesidad de dotar a su mundo de un carácter perceptual— le permi-

te crear y materializar en cada uno de sus atributos una complejidad incomparablemente mayor y más potente que la que es posible en una obra de teatro. Si bien Kay Gonda es más real en un escenario, no es así en el caso de Dagny Taggart; ¹de hecho, ella es mucho más real para nosotros en las páginas de un libro de lo que sería si la conociésemos sólo como una actriz que recita su texto. La razón es que la plena comprensión de su naturaleza y su fuerza depende en gran medida no sólo de su diálogo y su actividad observable, sino también de la información que obtenemos del elemento no perceptual de la novela. Tres ejemplos obvios: la novela nos muestra lo que pasa en silencio por la mente de Gonda; lo que ocurrió en su ahora oculto pasado; e innumerables y reveladores sucesos que son físicamente imposibles de llevar a un escenario ni, muchas veces, a una película.

Incluso en lo que respecta a las escenas teóricamente observables, la novela no se limita a describir lo que observaríamos si estuviésemos presentes. Al contrario: la novela puede transmitir una información única y lograr efectos únicos al apoderarse de nuestra facultad perceptual y dirigirla. El autor nos dirige a través de la naturaleza y el alcance de los detalles que selecciona para una escena determinada; puede ir desde una abundancia integrada —mucho más de lo que el ojo podría afrontar— hasta una escasez deliberada que sólo hace énfasis en un pequeño aspecto de una entidad perceptual, mientras que ignoramos todo lo demás, por no considerarlo importante. Se trata de un tipo de selectividad que un receptor no podría llevar a cabo sólo por sí mismo (por ejemplo, en *El manantial*, un arquitecto es caracterizado en gran medida por su caspa).

Después está toda la información y la emoción que recabamos del propio uso que hace el autor de las palabras evaluativas y las connotaciones de la narrativa, ¿y quién sabe cuánto más? Identificar todos los rasgos distintivos posibles en una forma de arte tan extensa y comparativamente

ilimitada como es la novela es una labor que excede mis capacidades. Ni siquiera puedo encontrar un libro decente al respecto. Sin embargo, quiero añadir aquí una forma de valoración certera: en concreto, que es posible, en un grado limitado, trasladar los atributos de una novela a una obra de teatro o una película, pero recalco la palabra *limitado*.

Todas las formas artísticas poseen ciertas potencialidades únicas y, por lo tanto, carecen de otras. Una obra de teatro o película basada en una novela es casi siempre inferior a ésta, porque no puede abordar la complejidad de la obra original. Por la misma razón, una novela relativamente simple puede ser superior sobre el escenario, por la potencia que la obra adquiere del elemento perceptual. Por lo tanto, la novela y la obra de teatro, dentro de sus propios formatos, son iguales; es decir, se ajustan a la definición del arte según Ayn Rand: «Una recreación de la realidad según los juicios de valor metafísicos de un artista». Elegir el género de su obra es una prerrogativa del autor. Ayn Rand, como sabemos, optó por llevar *Ideal* al escenario.

Si bien la novela y la obra de teatro son iguales en el sentido explicado antes, el libreto de una obra no es, en sí mismo, igual a ellas. La novela y la obra de teatro, al ser completas, permiten entender y experimentar el mundo que éstas crean. Pero el libreto, por sí mismo, no lo permite: omite la esencia en este contexto artístico literario; está escrito para la percepción —para ser escuchado en boca de un elenco de actores que son vistos en el escenario— y, sin embargo, se despega de cualquier percepción. Sin duda, leer el diálogo puede tener valor *per se*, pero no es el valor de una obra de arte, sino sólo uno de sus atributos. Esta diferencia, creo, explica en gran medida por qué las novelas son más populares entre los lectores que los libretos.

Como cualquier dramaturgo, Rand optó por el teatro para *Ideal* con la premisa de que su obra sería producida. Sin embargo, en la cultura de hoy, no existe tal producción; la

mayoría seguimos y seguiremos sin tener la oportunidad de ver *Ideal* en las tablas, y menos todavía de verla de forma adecuada, y menos aún de ver un tratamiento decente si se convirtiera en una película. Lo más cerca que podemos estar de adentrarnos completamente en el mundo de *Ideal* es leer la novela. La comparación que tenemos delante es entre una obra de arte con problemas y una mejor obra de arte, pero inaccesible para nosotros.

No obstante, la novela no tiene únicamente problemas: posee muchas de las virtudes que sólo son posibles mediante un tratamiento conceptual de la historia. A pesar de que Ayn Rand no estaba satisfecha con ella, no creo que yo, al publicarla ahora, esté contraviniendo sus deseos. La razón es la naturaleza de nuestra cultura de hoy, además de que haya pasado tanto tiempo desde su muerte. En este momento, ocho décadas después de la publicación de la obra de teatro, nadie imaginaría que ella consideró esta novela una obra acabada, o que cumpliera plenamente sus propios estándares de publicación. Con el fin de reafirmar su decisión, no estamos publicitando este libro como «una nueva novela de Ayn Rand». De hecho, mi principal objetivo al escribir esta introducción es hacer hincapié en ello y señalar por qué, a pesar de sus muchas virtudes, ella lo rechazaba, y, después, en ese contexto, pasar a comentar dichas virtudes.

En mi elogio de la novela no pretendo restar importancia a la reestructuración de los personajes que hizo Ayn Rand porque, en varios aspectos, la obra es obviamente más elocuente y dramática. No he intentado comparar las dos obras página por página, así que no puedo hablar de todos los cambios: una tarea imposible. La novela y el libreto se presentan unidos en este libro para que el lector pueda descubrir y juzgar por sí mismo sus calidades y sus diferencias.

Traducir la novela a una obra de teatro requirió dos tareas esenciales. Una fue el requisito teatral de contar la his-

toria de forma más breve, sólo a través del diálogo hablado en escenas que se pudieran llevar a las tablas. La otra fue el requisito de la autora de someter el texto a un completo proceso de edición. Los cambios en ambas tareas son innumerables. De hecho, en varios pasajes, Ayn Rand, más que adaptar o editar la novela, la reescribe e incluso la crea desde cero.

Hay, sin embargo, un cambio sustancial que va más allá de lo anterior. En el capítulo 3 de la novela, el personaje central es Jeremiah Sliney, un granjero ignorante que habla en su propio dialecto. En su texto mecanografiado, Ayn Rand, incluso antes de que hubiese empezado la obra de teatro, descarta el capítulo entero mediante unas despiadadas rayas diagonales que expresan su enfático rechazo (yo la he visto hacer esas mismas rayas en mis propios manuscritos). Eliminó a Sliney de la obra de teatro y en su lugar adoptó el nombre de un yerno suyo, que antes había sido un personaje secundario, y lo convirtió en el personaje central de la escena. En esta reencarnación, Chuck Fink tiene una identidad ideológica: es miembro del Partido Comunista.

No sé por qué motivo hizo Ayn Rand este cambio, pero tengo mis conjeturas. La ignorancia y el dialecto de Sliney lo hacen menos creíble como personaje en el contexto de la obra; es decir, menos convincente como idealista con dilemas. Para ese papel, yo pienso, resulta más creíble un intelectual urbano y elocuente. Además, Fink aporta una nueva versión del mal que la historia condena: él es el hombre que traiciona su ideal, no por lealtad a Babbitt o a Dios, sino a Marx y al «bien social». Éste es un enfoque mucho más filosófico sobre las causas del tormento de Kay Gonda que el afán por el dinero de Sliney. Y quizá influya otro motivo: Ayn Rand pudo haber pensado que la traición de Sliney a Kay se podría interpretar como defensa de una consigna que ella despreciaba, en concreto, que «el dinero es la raíz de todos los males». No obstante, al margen de cuál

les fueran las razones, el cambio nos procura un beneficio colateral: Fink le dio una magnífica oportunidad para emplear la sátira en la obra y, por lo tanto, nos da a nosotros —inmersos a menudo en un contexto aciago— la grata oportunidad de sonreír, y a veces incluso de soltar una carcajada.

A pesar de que Ayn Rand eliminara a Sliney, lo he mantenido en la novela tal como aparecía en el primer borrador. No lo hago por el valor artístico de su escena, sino porque nos ofrece una pequeña ventana al trabajo de Ayn Rand, una ventana que nos permite ver su poder para crear un personaje incluso en la fase más temprana e insatisfactoria de su obra, junto a su absolutismo para desecharlo si le parece que, como Stacey Rearden —hermana menor de uno de los principales protagonistas de *La rebelión de Atlas*—, no es lo suficientemente bueno. Para su creadora, la novela no es lo bastante buena, por supuesto; pero creo que para nosotros sus deficiencias no merman su valor como arte y como placer.

Leí la novela por primera vez en 1982, el año en que murió Ayn Rand. No supe de la novela hasta entonces, aunque hacía tiempo que conocía la obra de teatro. Sentado en el suelo de un almacén, en medio de sus montañas de documentos, decidí echarle un vistazo con interés superficial. Para mi sorpresa, me sumergí en ella, totalmente absorto, e incluso en algún momento llegaron a saltáreme las lágrimas. Cuando acabé, sentí un pequeño desgarró, porque quería quedarme un poco más en el mundo de Kay Gonda. El manuscrito es tan bueno que me pareció una lástima que no se hubiese publicado. Al fin, gracias a Richard Ralston, le ha llegado su momento.

Los escritores, en vida, publican sus obras maduras y más logradas. Pero cuando fallecen, es una práctica común sacar a la luz su material inédito, incluidas sus obras de juventud, sus primeros y vacilantes intentos. Esto es especialmente habitual si han alcanzado la inmortalidad en sus ám-