



MARK TWAIN

Cuentos completos

Introducción de CHARLES NEIDER

Mark Twain afiló su narrativa y cimentó su éxito en el género del cuento. Sus relatos se caracterizan por unas tramas ingeniosas, una inventiva inagotable, unos personajes inolvidables, un genial sentido del humor y por su excepcional uso del lenguaje, que traza un vívido retrato de la sociedad de su tiempo. Genio y figura, el propio Twain defendía así sus relatos: «Me gusta una buena historia bien contada. Por esa misma razón, a veces me veo obligado a contarlas yo mismo».

Esta edición es la más completa de la narrativa breve de Twain. La componen todas sus piezas cortas, sesenta textos magníficamente traducidos. Asimismo presenta una excelente introducción de Charles Neider, reconocido como uno de los mejores especialistas en la vida y la obra de este coloso de las letras.

INTRODUCCIÓN

No hace mucho estaba leyendo *Pasando fatigas* de Mark Twain cuando sentí curiosidad por su costumbre de incluir historias puramente ficticias en una obra de no ficción, historias que quedaban allí mezcladas solo porque en ese momento las tenía en mente y eran buenas. En *Pasando fatigas* encontré cinco de esas historias, y me pregunté si en otros de sus textos de no ficción habría más. Pues claro que las había: dos en *Un vagabundo en el extranjero*, tres en *La vida en el Mississippi*, y tres más en *Viaje alrededor del mundo, siguiendo el Ecuador*. «¡Qué costumbre tan curiosa!», pensé. Pero Twain es un cúmulo de costumbres curiosas, tanto en lo personal como en lo literario, y eso puede gustar o no. A mí me gusta. Es precisamente esa falta de convencionalismos, como figura literaria y como ser humano, lo que lo hace tan atractivo a quienes disfrutan con él.

«En rigor, no obstante, esas historias no pertenecen a los libros en los que quedan recogidas —pensé—. Su lugar está entre los otros cuentos, entre los relatos que se reconocen claramente como tales. Deberían quedar recogidas en una recopilación junto con los demás. A ver si lo están». Y, así, fui a la biblioteca de la Universidad de Columbia, donde descubrí, para mi sorpresa, que no existía ninguna compilación de sus relatos por separado de los ensayos, anécdotas y similares.

He aquí un hombre, un gran hombre, un monumento nacional, podría decirse, que falleció hace más de cuarenta años y aún no se han recopilado sus relatos, y en cambio escritores menores que han muerto hace mucho menos o incluso que están vivos han recibido ese homenaje por par-

te del mundo editorial y los lectores. ¿Por qué? ¿Se debe a que no es un buen escritor de relatos? Sin embargo, es reconocido por haber escrito algunos maravillosos y creo que en general se le considera uno de nuestros mejores autores de ese género. ¿Se debe a que su producción es tan extensa, variada y popular que sus relatos han quedado eclipsados (por sus novelas y libros de viaje)? ¿O tal vez a que no era un formalista y no publicó sus relatos cortos estrictamente como tales?

A lo largo de su vida los cuentos aparecieron en volúmenes que solo puedo catalogar de misceláneos, puesto que contienen anécdotas, chistes, cartas, reflexiones, etcétera; toda clase de textos de no ficción serios y humorísticos junto con algunos de ficción. Twain era un hombre muy laxo con respecto a los límites. Algunas de sus obras cortas fluctúan entre la ficción y la realidad. Y tenía ideas muy claras sobre el atractivo de las sorpresas. Cuando era editor le pidió a William Dean Howells, su amigo, que preparara una recopilación de relatos de aventuras reales. Howells las dispuso siguiendo un orden, y cuando Twain lo revisó le recomendó con amabilidad que lo mezclara todo, que aportara variedad para que el lector se sorprendiera. El esquema formal le resultaba tan cómodo como un cuello apretado, algo que difiere considerablemente de las ideas francesas que eran populares entonces, y lo siguen siendo. Tal vez sea su falta de convencionalismos, su insistencia en prescindir de la forma, lo que haya dejado sus relatos en la sombra.

Twain no desconocía su rechazo por la forma. No sé si cuando defendía esa postura lo hacía para racionalizar alguna carencia literaria o no. Lo que sé es que era su filosofía. Seis años antes de morir, cuando dictaba fragmentos de su autobiografía, sintió el impulso de explicar la práctica del dictado. Esa explicación ilustra su manera de entender la escritura en general.

En los últimos ocho o diez años he hecho varios intentos de escribir mi autobiografía con la pluma de un modo u otro, pero el resultado no ha sido satisfactorio. Era demasiado literario. Con la pluma en la mano, la narrativa es un arte difícil. La narrativa debe fluir como un arroyo entre las colinas y los bosques frondosos, cuyo curso cambia con cada canto rodado con que topa y con cada estribación pedregosa y cubierta de hierba que se cruza en su camino. Su superficie se rompe, pero el curso no se interrumpe por las rocas y los guijarros del fondo en las zonas poco profundas. Un arroyo que no sigue ni un minuto una línea recta, pero que discurre y discurre con brío, a veces agramatical, a veces en forma de herradura de casi una milla, y, al final del recorrido, vuelve a pasar a un metro del camino que ha atravesado una hora antes. Pero siempre fluye, y siempre cumple por lo menos una ley, a la que es siempre fiel, la ley de la *narrativa*, la cual *no tiene ley*. Nada que hacer sino el viaje, la forma en que se hace no es importante, con tal de que se haga.

Con la pluma en la mano el flujo narrativo es un canal; avanza con lentitud, con suavidad, con decoro, con somnolencia, sin imperfecciones, excepto ser una pura imperfección todo él. Es demasiado literario, demasiado remilgado, demasiado bonito; esa forma de avanzar, el estilo y el movimiento no le sientan bien a la narrativa. El curso del canal siempre es una reflexión: es su naturaleza, no puede evitarlo. Su superficie pulida y brillante se interesa por todo aquello que deja atrás en las orillas: las vacas, el follaje, las flores, todo. Y, así, pierde mucho tiempo en reflexiones.

En la obra de casi cualquier otro escritor es fácil decir: «Esto es un cuento, y esto otro no». Tomemos como ejemplo a Joyce, Mann, James, Hemingway, Kafka o Lawrence. No hay dudas: un relato corto pertenece a un género concreto y guarda la misma relación con el conjunto de la narrativa que una acuarela con respecto a la totalidad de la pintura o una canción con respecto a la música. Incluso en

el caso de Chéjov resulta fácil distinguir qué es un cuento y qué no. Digo «incluso» porque sus relatos tienen los límites tan bien difuminados, carecen tan claramente de formalismo (aunque no de forma) que entre todos los escritores mencionados es quien podría presentar problemas en ese sentido. Sin embargo, el caso de Twain es distinto por completo. Tengo la sensación de que escribía en primer lugar para satisfacer al lector y no tanto los requisitos del género. Y echaba mano de cualquier cosa que acudiera a su mente y fuera útil para su causa. Por eso encontramos textos en los que no es posible distinguir la realidad de lo inventado.

No solía entretenerse en las sutilezas de la ficción. Esta tiene un estilo propio, que el escritor literario venera. Para él es, en un sentido muy particular, más importante que la realidad: la conforma, la controla. Es inconcebible imaginar a James o a Flaubert incluyendo material de borrador, sin modificar, sin pulir, en su narrativa. Para Mark Twain esas cuestiones carecían de importancia. Simplemente las desestimaba, aunque era muy consciente de su existencia, mucho más de lo que acostumbraba a admitir. Twain contaba con una dosis suficiente del espíritu de la frontera^[1] para sentir aversión por la «forma». Daba la impresión de que era un concepto del Este, o, si no, peor: europeo. Henry James viajó a Europa en busca de la forma, para empapar-se de ella, de la forma de las sociedades antiguas, del arte antiguo, de los estilos y los edificios antiguos. Twain viajó a Europa para burlarse de ello y hacernos reír. El hijo de la frontera pensó que podía descubrir las situaciones donde la forma carecía de contenido y pasaba a ser un engaño. Sea lo que sea un cuento —y no es este el lugar para tratar de expresar con exactitud en qué consiste o debería consistir— podemos expresar con cierta seguridad lo que no es. No es un fragmento de autobiografía o biografía; no es una crónica, sin matices, de un hecho histórico; no es un chiste ni una historia graciosa sin más; no es un sermón moralizante, proceda o no del púlpito; no es, en resumen, ninguno

de los pequeños textos que solían escribirse en el Viejo Oeste para incluirlos en periódicos o revistas y cuya creación resultó ser, en parte y por suerte, obra de Twain. Un cuento es algo que, a través de un largo proceso de evolución, ha llegado a tener vida propia. Obedece sus propias leyes, gobierna su propio territorio. Y ya lo hacía cuando Twain empezó a escribir.

Twain tenía temperamento de escritor, pero carecía de conciencia de escritor. Su genio era en esencia producto del Oeste, su fuerza era su tierra, sus gentes, su lengua y su sentido del humor. De lo que carecía era de una forjada conciencia del Este que le permitiera pulir la riqueza natural de la que gozaba. Tal vez esa conciencia lo hubiera inhibido y hubiera acabado por echarlo a perder. Aunque, quizá, él sabía mejor que nadie lo que necesitaba. Lo que tenía, lo tenía en abundancia: la capacidad innata de hablar por los codos. Sabía muy bien en qué consistía una historia, para qué servía y qué hacer con ella. No creía que necesitaran adornos, y las contaba de forma directa, sin ceremoniales. Su algazara es notable: su afición por las muecas, el monólogo, los dialectos y las caricaturas. Es un gran defensor de las fábulas imposibles, de ir amontonando un detalle sobre otro hasta que la historia acaba por desmoronarse. En sus pasajes más brillantes es divertidísimo, y sus relatos están llenos de ellos, como el lector descubrirá.

Muchas veces se ha dicho que sus cuentos forman una parte importante de nuestro patrimonio literario. Resultaría difícil, si no imposible, rebatir esa afirmación, suponiendo que uno quisiera intentarlo. También forman parte de nuestro folclore. Twain es el escritor que más se le aproxima, nuestro narrador de cuentos populares. El de la rana saltadora es un relato estadounidense vivo que todos los años se representa en el condado de Calaveras. Sean cuales sean sus remotos orígenes (se ha afirmado que es muy parecido a un viejo cuento griego, que a su vez es probable que proceda de otro cuento hindú, y así hasta el infinito),

ahora es nuestro relato, que refleja algo en nosotros. «El hombre que corrompió a Hadleyburg» forma parte de nuestro patrimonio moral. Un estadounidense rebelde y creativo, Frank Lloyd Wright, me escribió que de todos los relatos cortos ese era su favorito. Esos cuentos, junto con varios más, entre los cuales se encuentran «Un legado de treinta mil dólares» y «El billete de un millón de libras», se han incluido en muchas antologías. Cuentos de indignación moral como «La historia de un caballo», y otros escritos para sorprender, como por ejemplo «Extracto de la visita que el capitán Tormentas hizo a los cielos», no tienen menos fuerza e importancia aunque sean menos populares. ¿Quiénes son nuestros escritores de relatos? Irving, Hawthorne, Poe, James, Melville, O. Henry, Bret Harte, Hemingway, Faulkner, Porter... Esos son los nombres que acuden a mi mente sin reflexión previa, aunque mi gusto no se extiende a O. Henry y Harte, y encuentra muchas pegas a Faulkner. A Twain lo sitúo entre los mejores.

Twain es un hombre peligroso a la hora de escribir sobre él. A menos que lo abordes con sentido del humor, estás perdido. No se puede diseccionar a un humorista. Al primer golpe lo matas y lo conviertes en un escritor trágico. Debes aproximarte a Twain con una sonrisa. Es su prerrogativa: puede conseguir que lo logres o que falles. Un importante crítico estadounidense realizó un brillante estudio sobre él. El único problema es que a lo largo del texto creía estar describiendo a Twain cuando en realidad estaba describiendo a otra persona, quizá a sí mismo. El crítico no tenía sentido del humor, y su error fue comparable al de aquel sin oído musical que escribió sobre Beethoven. Dios no permita que intente diseccionar a Mark Twain. En él lo maravilloso no consiste en el detallismo constante, ni en la vida cotidiana, es todo en general, el contorno, la personalidad que emana. ¿Quién querría, estando en este lugar, intentar diseccionarlo? Tan solo expondré con brevedad al-

gunas ideas, y si a veces parezco crítico, que el lector recuerde que adoro la honestidad de este hombre.

Twain deja brotar su escritura a raudales, y arroja en ella todas sus dotes. A veces se lleva por delante todo lo que encuentra, pero otras fracasa de forma ingenua. No es el tipo de escritor versátil que triunfa de igual forma sea lo que sea lo que tiene entre manos. Es difícil creer que pudo haber escrito meticulosos ensayos de viaje como los de Hawthorne, o las críticas delicadas y sutiles de James. Sin embargo, a veces parece haber intentado ambas cosas. Andaba por ahí con un sable y a veces intentaba usarlo para cazar mariposas. Escribía muy deprisa y sentía el orgullo de un niño ante su producción diaria. No se esforzaba por obtener un efecto pulido, o, más bien, lo hacía muy raras veces. Cuando le cambiaba el humor dejaba de escribir y abandonaba el manuscrito, en ocasiones durante años. No era un buen juez de su trabajo. Pero como era en esencia un hombre de buen talante, rara vez dejaba de lado el humor en lo que concierne a la relación con su trabajo. En ese aspecto no se parecía a Flaubert, ni a Proust, ni a James. Dejar de lado la benevolencia hacia uno mismo —o hacia la propia producción— puede resultar una gran ventaja a veces. Ser equilibrado no siempre garantiza un trabajo de mayor calidad.

En los escritos de Twain se aprecia —en el relato de Hadleyburg, por ejemplo— una especie de ingenuidad que parece literaria, como un rechazo a teñir la prosa de la sofisticación del hombre maduro. Sin duda eso refleja en cierta medida la actitud que adoptaba en relación con el acto de escribir y con la naturaleza de sus lectores. La escritura no era el hombre al completo, incluso a veces puede que fuera su parte menor. Y entre sus lectores, según parece apreciarse, como en su familia, hay muchas mujeres, mujeres ingenuas, protegidas de la dolorosa realidad del mundo masculino. La influencia de lo moral en la obra de Twain suele ser considerable, pero la puramente literaria, la estéti-

ca, es de vez en cuando tan débil que resulta tan solo un goteo. Esta última, imposible de definir, es la que se necesita para crear una obra de arte. En algunos casos procede de momentos de bienestar sin límites; en otros, del abismo de la frustración o la desesperación. Pero, sea cual sea la causa, la tensión debe estar presente, dentro de uno, para que se consiga el efecto. Su exceso puede resultar tan devastador para una obra de arte como su defecto, aunque los escritores como Twain suelen pecar más del último.

En su caso, incluso sus páginas menos valiosas tienen algo de placentero, precisamente por una baja tensión. Está relajado y su sentido del humor es contagioso. Twain rara vez intenta superarse, esforzarse por alcanzar un efecto de grandeza. La lección que supone estar relajado mientras se escribe, aunque es peligrosa para los escritores más jóvenes, tiene un valor incalculable para los más maduros. El adecuado equilibrio de las tensiones cuando uno está a punto de sentarse a trabajar —la salud, la relación con lo material, la capacidad lingüística del momento, el papel de la propia mente— es en realidad lo que suele llamarse inspiración. El equilibrio lo es todo: el continente, que consiste en nuestro complejo estado de ánimo, debe acoger al milímetro aquello que contiene, que es el material bruto a punto de ser transformado en arte. Es una lástima que Twain no se tomara a menudo la molestia de encontrar el justo equilibrio en sí mismo. Pero por lo menos sustituyó eso con otra virtud. En alguna parte dice, con ironía, que tenía por costumbre hacer las cosas y pensarlas después. Uno compara ese hábito con el contrario, el de reflexionar hasta un punto enfermizo, cosa que se aprecia en las últimas obras de Melville y James, y también en parte de las obras de Thomas Mann y Marcel Proust.

Twain no se esfuerza por ser un artista (palabra que seguramente él habría pronunciado al estilo británico, y con una sonrisa). Se sentía más cómodo con el término «periodista». Creció siendo periodista, como Dickens, y era uno

de esos escritorzuelos entusiastas del siglo XIX que pasaron al lado de la literatura sin apenas darse cuenta. Tenía instinto de periodista, igual que Defoe, aunque no Hawthorne y James. Eso no tiene por qué suponer por fuerza un impedimento a la hora de crear literatura. No desde el momento en que estimula la conciencia de escribir para un público, la conciencia de un escenario y el uso del habla nativa y del saber popular. Desde el momento que anima una discusión en términos populares con una genialidad poco habitual, tratamos con un don muy poco corriente. También es normal que sus limitaciones sean grandes, las de lo conocido, y en especial de lo que resulta conocido para un grupo en particular. La escritura de Twain era casi siempre un medio para lograr un fin. Tenía unos cuantos objetivos impersonales en mente en relación con la forma, la experimentación, la consistencia, el diseño. Gozaba del toque de lo popular y sabía que era una bendición. Esto lo enriquecía y lo hizo famoso en todo el mundo.

Poseía en un grado limitado el oficio del escritor que ve su prosa, que la examina con cuidado, buscando su diseño y su efecto, mientras al mismo tiempo escucha su música. Flaubert y Joyce eran escritores que veían muchísimo, no por casualidad en sus obras hallamos un gran esplendor de imágenes visuales. La inteligencia visual puede actuar como estricto control de la auditiva, que puede resultar incontrolable, como las malas hierbas, hasta que uno acaba escribiendo sonidos por el puro placer de escucharlos. James, en su última etapa, dictaba gran parte de su narrativa, y como resultado sus obras de ese período están marcadas por la prolijidad, la falta de fuerza y cierta vaguedad en el significado. Por supuesto, puede alegarse que adoptó ese método para satisfacer las necesidades de una genialidad en decadencia. El problema aquí radica en que es una tarea difícil registrar y comprobar la decadencia real de su genialidad separándola de los tics de los que había empezado a adolecer. Uno se pregunta si el sentido visual en la

literatura, sobre todo en términos de diseño formal, no ha pecado de exceso de ambición en nuestro siglo con la producción de obras como el *Ulises* de Joyce, *José y sus hermanos* de Mann y partes de la gran novela de Proust, y si el impulso de sus excesos no se debió en parte a los abusos del sentido auditivo, tal como se ha observado en un escritor de la talla de Dickens.

En buena parte, la grandeza de Twain se debe a que oía muy bien. Sus diálogos son extraordinarios. A veces uno se pregunta si tenía mucha memoria auditiva. Su capacidad de imitar estilos de habla, con todo un despliegue de detalles precisos, es en verdad notable. Su biógrafo, Albert Bigelow Paine, escribió:

También durante la cena tenía el hábito, entre platos, de levantarse de la mesa y caminar de un lado a otro de la habitación, agitando la servilleta y hablando, hablando sin parar y con una gracia que jamás habría podido igualar del todo con la pluma. En opinión de la mayoría de quienes conocieron en persona a Mark Twain, sus palabras improvisadas, expresadas con aquella inefable habilidad para el discurso, manifestaban la culminación de su genialidad.

Twain y la tradición oral: ambos están relacionados con la frontera. Sin embargo, algunos de sus principales defectos proceden directamente de esa parte de su genialidad. Alguna que otra falta de consistencia, una especie de estructura o ritmo de vodevil para producir efecto, un exceso de indulgencia en el aspecto burlesco, la sensación de que está dando un sermón desde una tarima. Al principio de su carrera pública alcanzó el éxito como profesor y orador, y sin duda ese éxito, esa práctica, esa confianza consolidada en un talento que debía de hacer tiempo que sabía que poseía, tuvo una influencia decisiva en su trabajo.

En la obra de Twain hay cierta transparencia, como la que se halla en los cuentos de hadas. Uno capta los mecanismos por detrás de la cortina de seda. Pero en esa transparencia hay una especie de fuerza también presente en

esos cuentos, un conocimiento previo de los acontecimientos, un gusto por la repetición, por explicar lo que ya se conoce, una suerte de conjuro tribal. También hay algo de abstracto en parte de su ficción, una especie de aproximación geométrica al arte de la narrativa que, para el lector moderno, no acaba de resultar satisfactoria. Me refiero a obras como *El conde americano* y *La tragedia de Wilson Cabezahueca*. La última es una obra muy imperfecta, cuyas imprecisiones permiten rastrear su creación de buen principio, o más bien de mal principio, un hecho que el mismo Twain llegó a revelar hasta cierto punto. Pero cuando habla con su propia voz, con su ritmo, sus formas idiomáticas y su dialecto, tal como hace en muchos de sus relatos, es único, estrafalario, maravilloso, un ejemplo de inspiración.

Este hombre adoraba los recursos efectistas tal como en la frontera se veneraban las bromas. Afirmaba haber sido el primer usuario del teléfono privado, el primer escritor en utilizar una máquina de escribir, el primer autor en dictar su obra en la grabadora de un fonógrafo. Saltaba de invento a invento con la pasión de un jugador empedernido, y perdió la camisa. A veces el abuso de los recursos efectistas le hace perder la camisa literaria. Su obra favorita de entre las que escribió era *Juana de Arco*, en la que pretendía relatar los recuerdos de un amigo de Juana. Es sentimental y aburrido, lo cual resulta previsible, ya que no está narrado con la voz y el estilo característicos de Twain.

Es indiscutible que él, como muchos otros novelistas del siglo XIX, peca a veces de añadir paja. A menudo eso se debe al aspecto económico de la producción de libros en su época. La obra de dos volúmenes, que solía venderse mediante suscripción, a menudo por entregas, era tan importante en aquellos tiempos como ahora. Si un escritor solo contaba con un libro y medio, era un desastre. Tenía que obtener de algún modo la parte restante o tirar la toalla. El efecto que ello produce puede apreciarse en todos los autores, desde Dickens hasta James. Si olvidamos ese punto,

es probable que reparemos en la longitud de las novelas del siglo XIX y pensemos: «En aquellos tiempos los escritores eran gigantes». Sí que lo eran, pero está claro que muchas de esas novelas necesitan una poda, desde nuestro punto de vista.

Hay una nueva forma de añadir contenido de relleno que ha tenido su florecimiento en nuestro siglo y que no se debe a lo antes citado, que prácticamente prescinde del aspecto económico de forma consciente. Es el caso de Joyce, Proust, Mann, Faulkner. Sospecho que esa forma de agregar volumen tiene su motivo en una sutil e inocua forma de megalomanía, el deseo de llenar callejones sin salida de tal modo que nadie pueda añadirles ni una coma. Es hora de que la novela de proporciones elegantes recupere su fama y su valor, una novela que por su intensidad, elasticidad, forma y armonía alcanza lo que las de otros tiempos conseguían con el grosor. Una ballena no es, por definición, mejor que un tiburón.

Casi huelga añadir que en el relato corto el impulso o la necesidad de añadir paja eran mínimos, y en consecuencia en los cuentos de Twain abundan menos los recursos efectistas que en la mayoría de sus obras extensas. Incluso podría decirse que se sentía más cómodo con ellos, que era la forma que le resultaba más agradable, siéndole de tanto deleite explicar historias. Era la forma que expresaba de manera más precisa su «voz» particular. De hecho, algunas de sus obras extensas son una serie de relatos colocados uno detrás de otro en lugar de tener una estructura propia.

A pesar de sus grandes éxitos seguía siendo un escritor no satisfecho ni integrado de gusto indefinido. En *Un vagabundo en el extranjero*, por ejemplo, a menudo siente deseos de hacer una descripción seria de las escenas, influido por la belleza del paisaje y el hecho de haber tomado notas detalladas. Ello entra en conflicto con el deseo de resultar divertido, o con el nerviosismo por temer que la atención del lector decaiga. Interrumpe las descripciones para intro-

ducir palabras y frases estrafalarias en lengua foránea sin ninguna gracia, creando un batiburrillo de mal gusto, aburrido y que supone una afrenta a su considerable talento descriptivo. Su autobiografía es un buen ejemplo, aunque tardío, de ello. No la escribió de forma cronológica —no pudo—, sino que saltaba de un punto a otro, adonde lo llevaran su ociosa memoria (no siempre fiable) y una serie de asociaciones al azar, y unas veces se detenía en los detalles menores mientras que otras trataba los acontecimientos importantes por encima y de forma precipitada. Es un documento de Estados Unidos importante y olvidado, y es lógico que haya sido así puesto que resulta casi imposible de leer en su forma efectiva, una secuencia confusa de hechos en la que se mezclan párrafos de periodismo cotidiano de la época en que lo escribió. Y, sin embargo, lo notable es que se trata de una obra extraordinaria y solo necesita una mano experta que la componga de forma adecuada. Está preparada para convertirse en un clásico de su género, aunque su estado actual corresponde al de un borrador. Twain no siempre reconocía la diferencia entre un borrador y el producto acabado, al revés que Henry James, quien a veces confundía afinar la prosa con convertirla en el propio material vivo del que procedía.

Es probable que el mayor equilibrio en Twain se encuentre en sus cartas, donde podía ser él mismo sin tener que complacer a quienes creía que eran sus lectores y satisfacer sus exigencias (reales o imaginarias) de incluir más fragmentos humorísticos propios de su estilo. Era, en cierto sentido, esclavo de sus lectores; o, más preciso, de lo que creía su deber para con los lectores. Cuando Twain es de verdad él mismo resulta magnífico. Con qué belleza, con qué franqueza, con qué sensibilidad escribe inmerso en un momento de emoción profunda, como cuando plasmó sus pensamientos instantes después de la muerte de su hija Jean. Entonces no hay matices falsos, no hay tensión algu-