

En tierras de ficción

Recorrido por la narrativa contemporánea
De Edgar Allan Poe a Evan Dara

Robert Saladrigas



Cristal de cuarzo
Colección dirigida por Fernando Valls

© Robert Saladrigas, 2017

© de esta edición, MENOSCUARTO [E. CÁLAMO, S.L.], 2017

Imagen de portada: *Una joven con un libro* (detalle), óleo de
Pietro Rotari (1756-1762)

ISBN: 978-84-15740-43-8

Dep. Legal: P-1/2017

Corrección de pruebas: BEATRIZ ESCUDERO

Impresión: GRÁFICAS ZAMART (PALENCIA)

Printed in Spain - Impreso en España

Edita: MENOSCUARTO EDICIONES
Pza. Cardenal Almaraz, 4 - 1.º F
34005 PALENCIA (España)
Tfno. y fax: (+34) 979 70 12 50
correo@menoscuarto.es
www.menoscuarto.es

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

17 Introducción: Caminos reales

1

- 21 Edgar Allan Poe: *Ensayos y críticas*
25 Henry James: *El retrato de una dama*
30 Edith Wharton: *Vieja Nueva York*
34 Joseph Conrad: *Los libros de Marlow*
36 Sherwood Anderson: *Winnesburg, Ohio*
Cuentos reunidos
39 Sinclair Lewis: *Babbitt*
41 James Joyce: *Ulysses*
46 Erich Maria Remarque
John Dos Passos
52 Francis Scott Fitzgerald
58 Katherine Mansfield: *Diario*
61 Virginia Woolf
67 Quentin Bell: *El grupo de Bloomsbury*
70 E. M. Forster: *Aspectos de la novela*
74 Samuel Beckett: *Compañía*
77 Flannery O'Connor: *Cuentos completos*
81 Katherine Anne Porter: *Cuentos completos*
83 Carson McCullers: *El aliento del cielo*
El mudo y otros textos
86 Eudora Welty: *Boda en el Delta*
89 Dashiell Hammett: *Biografía*
94 Malcom Lowry: *Bajo el volcán*
99 Lawrence Durrell: *Cuarteto de Alejandría*

- 104 *Trilogía mediterránea*
106 Grace Paley: *Cuentos completos*
109 Paula Fox: *Personajes desesperados*
112 Alistair McLeod: *Los pájaros traen el sol*

2

- 117 Jan Potocki: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*
119 Antón P. Chéjov: *Cuentos completos (1880-1885)*
121 Hermann Hesse
126 Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*
Noviembre de 1918. El regreso de las tropas del frente
129 Bruno Schulz: *Las tiendas de color canela*
Sanatorio bajo la clepsidra
131 Witold Gombrowicz: *Diario (1953-1969)*
133 Czeslaw Milosz: *Otra Europa*
139 Ivo Andrić: *Un puente sobre el Drina*
141 Stephan Zweig: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*
143 Danilo Kiš: *Circo familiar*
145 Vladimir Nabokov: *Curso de literatura rusa*
149 *El hechicero*
154 Isaac Bashevis Singer: *La familia Moskat*
156 Flann O'Brien: *El tercer policía*
159 Heinrich Böll: *Retrato de grupo con señora*
162 Marlen Haushofer: *La puerta secreta*
165 Aleksandar Tisma: *El libro de Blam*
167 *El uso del hombre*
169 Kjell Askildsen: *Los perros de Tesalónica*
172 *Desde ahora te acompañaré a casa*
174 Per Petterson: *Salir a robar caballos*
177 Nadine Gordimer: *Mejor hoy que mañana*
179 Andrej Stasiuk: *Nueve*
181 *Taksim*

3

- 185 Marcel Schwob
188 Pierre Mc Orlan: *El muelle de las brumas*
199 Louis-Ferdinand Céline: *Viaje al fin de la noche*
193 *Cartas de la cárcel*
196 Paul Nizan: *Los materialistas de la antigüedad*
198 Marguerite Yourcenar: *El laberinto del mundo*
200 Marguerite Duras: *El mal de la muerte*
El amante
203 Alain Robbe-Grillet: *Reanudación*
206 Claude Simon: *La acacia*
210 Georges Perec
212 Michel Tournier: *Viernes o los limbos del Pacífico*
El rey de los Alisos
Los meteoros
214 Jean Echenoz: *14*
216 Orhan Pamuk: *El museo de la inocencia*
219 Carlo Emilio Gadda
221 Leonardo Sciascia: *Cándido o un sueño siciliano*
225 *1912 + 1*
230 Niccolò Ammaniti: *Tú y yo*
232 Elena Ferrante: *Crónicas del desamor (trilogía)*
La amiga estupenda (tetralogía)
237 Vikram Seth: *Dos vidas*

4

- 241 Sobre literatura brasileña
243 Clarice Lispector
249 Max Aub
253 Camilo José Cela: *Oficio de tinieblas 5*
258 Luis Goytisolo: *Los verdes de mayo hasta el mar*

- 261 José María Guelbenzu: *La mirada*
El río de la luna
- 266 Jorge Luis Borges: *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*
- 271 Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*
El arpa y la sombra
- 275 Julio Cortázar: *Octaedro*
- 278 Pablo Neruda: *Confieso que he vivido*
- 281 Miguel Ángel Asturias
- 285 Juan Carlos Onetti: *Cuando entonces*
- 290 Eduardo Galeano: *Memoria del fuego, 1. Los nacimientos*
Memoria del fuego, 2. Las caras y las máscaras
- 294 Agustina Bessa-Luís: *La sibila*
- 296 Miguel Torga: *Bichos*
- 299 António Lobo Antunes: *No entres tan deprisa en esa noche oscura*

5

- 303 Harold Pinter: *Los enanos*
- 305 Ford Madox Ford: *El buen soldado*
- 311 John Steinbeck: *Los vagabundos de la cosecha*
Los viajes con Charley en busca de Estados Unidos
- 315 James Agee: *Algodoneros. Tres familias de arrendatarios*
- 317 John Kennedy Toole: *La conjura de los necios*
- 321 William Saroyan: *El joven audaz sobre el trapecio volador*
La comedia humana
- 324 Richard Yates: *Vía revolucionaria*
- 326 Truman Capote: *Crucero de verano*
- 329 Aquellos locos beatíficos (*La generación beat*)
- 332 William S. Burroughs: *El almuerzo desnudo*
- 336 Donald Barthelme: *City Life*
- 339 Sam Shepard: *El gran sueño del paraíso*
- 342 Thomas Pynchon: *Un lento aprendizaje*
Vineland
- 345 *Al límite*

- 347 Richard Wright: *Hijo nativo*
352 Ralph Ellison: *Un hombre invisible*
354 Toni Morrison: *Una bendición*
356 John Williams: *Stoner*
359 *Butcher's Crossing*
361 Raymond Carver: *Principiantes*
363 E. L. Doctorow: *La gran marcha*
366 *El cerebro de Andrew*
368 Jim Harrison: *Regreso a la tierra*
370 Siri Hudsvedt: *Todo cuanto amé*
373 Evan Dara: *El cuaderno perdido*

6

- 377 Los riesgos de traducir a Proust

Apéndice

- 387 La crítica y la creación en el mundo actual.
Conversación entre José María Guelbenzu y Robert Saladrigas

Índices

- 407 Índice de autores
409 Índice de obras reseñadas

*En memoria de Virgilio Martín Belloso,
hermano vallisoletano,
gran lector*

“¿Quién iba a decirme lo que encontraría sobre mi mesilla de noche al entrar en mi habitación? Salí disparado como una flecha. Y allí estaba mi primer Homero. Puede que el resto no haya sido más que una apostilla a aquel momento... La *Iliada* y la *Odisea* me han acompañado durante toda mi vida.”

GEORGE STEINER, *Errata*

“El cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla.”

ROGER CAILLOIS, *Imágenes, imágenes*

“Lo que sí puedes hacer es colocar las frases unas junto a otras, dejar que se *vean* e incluso, si les apetece, que se toquen. Más no.”

ELÍAS CANETTI, *El suplicio de las moscas*

“He visto, como el griego, las urbes de los hombres.
Los trabajos, los **días de varia luz**, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el *voyage* que narro es... *autour de ma chambre*.”

JORGE LUIS BORGES, *El Aleph*

“El arte no es la verdad, el arte es la mentira que nos permite reconocer la verdad.”

DAVID SHIELDS, *Hambre de realidad*

CAMINOS REALES

Sucedió que en 2013, debido a una estimulante propuesta de Menoscuarto y del profesor Fernando Valls, responsable de la colección *Cristal de cuarzo*, me decidí a componer un volumen con el título de *Un lector que cuenta. Impresiones sobre la narrativa extranjera. De Thomas Mann a Jonathan Franzen*, donde recogía una cuidadosa selección de ochenta y nueve textos, entre artículos escritos para la prensa y prólogos, sobre creaciones esenciales de sesenta narradores contemporáneos, es decir, comprendidos desde principios del siglo XX hasta el arranque del XXI. Este es quizás el libro que, de forma inesperada, mejores y más variadas satisfacciones me ha procurado.

Desde entonces y en apenas tres años hay cosas que han cambiado y algunas no para bien. Quizá la más preocupante es que la última reforma educativa (LOMCE) redujo de manera arbitraria la enseñanza del pensamiento filosófico en la secundaria: pasó de ser una asignatura obligatoria a optativa. En mi opinión, estamos ante una barbaridad. Así que un alumno podrá concluir la fase de educación básica sin haber conocido los fundamentos de la cultura que es garante de su libertad en tanto que individuo adscrito a los valores de una tradición, en este caso la occidental. Lo entiendo como el atentado más irracional de un gobierno de filiación supuestamente democrática contra la cultura que hermana a las comunidades bajo su cobertura política. Emilio Lledó escribió con sencilla claridad que eso significaba “la muerte de la riqueza más grande de

un país”, dado que “desde los griegos los filósofos han sido la conciencia crítica de una época”. Tal absurdo coincide con un cierto descrédito de la literatura –¿qué es buena literatura y qué literatura de consumo que cifra su ambición en conseguir la máxima rentabilidad en el menor tiempo posible?–, la crisis en todo el mundo de las viejas librerías clásicas, el descontrol de la piratería en la red digital y sus inevitables repercusiones en la propiedad intelectual de los creadores, la inquietante ambigüedad respecto al futuro de los lenguajes como vehículos de creación y cómo va a incidir eso sobre la obra literaria y la relación de esta con sus destinatarios. Se propaga la sensación de que quizá más pronto que tarde se instalará el caos –¿a beneficio de qué o de quiénes?– en este mundo ya de por sí imperfecto que guste o no nos representa.

Es tiempo, pues, de incertidumbres que invitan a pensar (algo que precisamente enseña la filosofía) y, como en cualquier época problemática, a buscar abrigo –no respuestas– en la lectura de los grandes narradores desde los clásicos a los contemporáneos. En la introducción a *De un lector que cuenta* explicaba que la necesidad de ceñirme a la extensión razonable del libro me había obligado a elegir “uno de los caminos reales de la gran ficción contemporánea”, por supuesto brillante e ilustrativo pero que con tremendo pesar implicaba la exclusión automática de una larga lista de autores para mí esenciales, “ninguno circunstancial”, algunos de los cuales mencionaba.

Pues bien, en aquel momento me resultaba difícil imaginar siquiera que al cabo de un par de años se plantearía la posibilidad de diseñar un segundo volumen que trazara otra ruta –paralela a la anterior– en el territorio de la ficción moderna. Material de trabajo me sobraba, desde los años setenta hasta prácticamente ahora mismo, pero en esta ocasión me pareció oportuno ampliar el espectro de su procedencia. Así como el primer tomo se nutrió sobre todo de reseñas publicadas durante al menos treinta años en las páginas del suplemento *Libros de La Vanguardia* –siempre bajo el epígrafe borgesiano de *Días de varia luz*– que dirigí y renové entre 1981 y 1993, y desde 2002 en el suplemento *Culturals*, además de una serie de extensos

prólogos, ahora el grueso de la aportación siguen siendo los textos cuidadosamente seleccionados de *La Vanguardia* —aquellos que aparecen fechados pero sin determinar el origen— junto a otros procedentes de los semanarios *Destino* y *Mundo*, la revista cultural *Turia*, la *Revista de Libros*, el suplemento *TeleXpres/Literario* (allí formé equipo con José Luis Giménez-Frontín y José María Carandell) y el diario *El País*, todos ellos debidamente identificados. Otro detalle relevante es que en esta recopilación aparecen también algunos narradores españoles y latinoamericanos sobre los que en su momento escribí y cuya inclusión ahora me parece enriquecedora y coherente con la talla del resto de los artistas que vertebran el libro.

El caso es que en este nuevo volumen, sin duda complementario del primero que he puesto bajo el título de *En tierras de ficción*, aparecen noventa y siete autores —desde el *clásico* Edgar Allan Poe a Evan Dara, uno de los últimos posmodernos americanos— que alumbraron un centenar largo de obras entre novelas, cuentos y variantes del imaginario literario, sumadas a tres textos de reflexión (sobre literatura brasileña, la generación *beat* y las traducciones de Proust) y un singular apéndice extraído de la revista *Quimera* (marzo del 2006) —un diálogo vivo con José María Guelbenzu, moderado por Fernando Valls, durante un relajado almuerzo— que, en mi opinión, cierra el libro ilustrando sin ambigüedades cierta manera de entender y practicar la crítica literaria en los medios de comunicación no especializados por parte de quienes por encima de todo nos consideramos autores que leen con fervor a otros autores tratando de explicarse —y explicar a sus lectores— los mecanismos y las pulsiones internas de la creación literaria. En definitiva, me siento animado por el deseo de rendir homenaje y hacer justicia a autores que amo y que han sido, que son, importantes en mi vida, contagiando el entusiasmo a futuras generaciones de lectores compulsivos cualquiera que sea el soporte que elijan para disfrutarlos. Lo esencial es pensar que mañana se seguirán devorando historias que, bien construidas y contadas, siempre parecerán nuevas. He aquí, simplemente, lo que llamamos magia de la lectura.

Una vez más los lectores que sigan el trazado estructural del libro podrán advertir, casi a simple vista, los cambios profundos que se han producido en las formas y contenidos de las reseñas publicadas en las páginas literarias de la prensa diaria desde el último tercio del siglo pasado hasta ahora. La drástica reducción de los espacios culturales y el predominio del diseño y las imágenes en correspondencia a un mundo que entroniza lo visual en detrimento de la escritura ha obligado a variar de manera en absoluto desdeñable desde la ambición de los textos literarios hasta sus enfoques y estilo: se pretende así capturar y exponer lo esencial de una obra apelando a la síntesis formal. Según los expertos son signos de la (veloz e imparable) evolución de los códigos virtuales. En contrapartida, el buen lector de hoy aporta un grado de complicidad que no le exigían los extensos y minuciosos textos –¿tal vez excesivos?– que aparecían en las páginas literarias de hace treinta o cuarenta años.

El mundo es radicalmente otro, muy cierto, pero no obstante conforta ver que en cualquier rincón del planeta se escribe literatura de calidad que tarde o temprano llega a sus destinatarios sorteando las rígidas leyes del mercado hipercapitalista. Si uno busca con tenacidad de polilla acaba por descubrir –como siempre ha sucedido– joyas en las estanterías librerías, los catálogos editoriales o la inmensa biblioteca universal del ciberespacio que ni siquiera la imaginación de Borges pudo concebir. Y eso permite a tipos como yo, permanentes insaciables con el alma libre, seguir leyendo sin descanso como si nada hubiese sido escrito y todos los días nos propusieran una nueva formulación en otros términos de lo que constituye el grueso de nuestra memoria literaria. No percibo en mí síntomas de debilidad o fatiga. Cada nuevo día empiezo la aventura de leer con predisposición a maravillarme con algo que lo da todo sin pedir otra cosa a cambio que devoción. Me conforta pensarlo. Y aquí estoy. Pasando páginas y más páginas. Escribiendo. Fantaseando sobre el sentido de la vida. Moviéndome en tierras de ficción: apostando por la felicidad.

Barcelona, junio del 2016

EDGAR ALLAN POE (1809-1849)

Ensayos y críticas

Tendría como trece o catorce años cuando leí por primera vez las *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe. Más tarde devoré literalmente su poema “El cuervo”. Desde aquella primera ocasión intuí más que comprendí la tremenda importancia que debía atribuirse a Poe en la historia de la literatura contemporánea. Huelga decir que con los años he vuelto a él repetidas veces. Solo me queda admitir que en cada nuevo encuentro se ha afianzado en mí, avalada ya con razonamientos consistentes, aquella primeriza impresión de “importancia” que extraje, siendo un adolescente seducido por la avidez de leer, de las páginas del gran narrador norteamericano.

Es indiscutible que desde hace muchos años Poe es considerado lo mismo en Europa que en América un auténtico genio de la literatura. A este respecto conviene recordar que ya en 1857 Baudelaire leyó a Poe, experimentó “una extraña conmoción”, y el autor de *Les fleurs du mal* se sintió impelido a traducir sus narraciones. Es a partir de entonces que Poe no solo se infiltró en Europa, sino que inició su poderosa influencia en la literatura francesa. Sin embargo –y aún hoy– resulta en extremo curioso que ante Poe se adopten dos postu-

ras de naturaleza bien distinta. “La primera —como acertadamente escribe Julio Cortázar— busca someter la crítica de su obra a las circunstancias de carácter personal y psicológico que pudieran condicionarla y acentuar, por tanto, los estudios clínicos del ‘caso’. La segunda traduce una cierta subestimación de la poesía y la literatura de Poe. Por un lado, esta actitud constituye un necesario retorno al equilibrio después del alud indiscriminado de exaltaciones y elogios...”, pero “deriva de una actitud condenable: la de desconocer que la profunda presencia de Poe en la literatura es un hecho más importante que las flaquezas o deméritos de una parte de su obra”.

Por lo que a mí respecta, añadiría que entre nosotros se da una tercera actitud a todas luces insólita: la de quienes se sienten atrozmente fustigados, bien por el extraño espíritu de Poe y más aún por los efectos de su tortuosa aventura humana, y anteponen el reproche moral a la seducción literaria que su obra expande; o bien la de aquellos otros que, sin haber profundizado en sus libros, lo han clasificado simplemente como autor de *relatos góticos* o *relatos de miedo*. Ni unos ni otros merecen que se les dedique apenas atención, habida cuenta de lo endeble de sus posturas, de la misma forma que no es mi propósito en este momento acometer el análisis del mundo literario de Poe, ni establecer los consabidos vínculos o repercusiones entre su vida y su obra.

Lo que sí me propongo es resaltar un aspecto de la personalidad del autor apenas conocido, tal vez porque el lógico fulgor de su obra de creación ha contribuido de manera decisiva a oscurecerlo. Me refiero a su faceta de crítico y ensayista. Alianza Editorial ha publicado un utilísimo volumen precisamente titulado *Ensayos y críticas de Edgar Allan Poe*, traducido y prologado por Julio Cortázar. Me parece innecesario advertir sobre la imposibilidad de establecer niveles comparativos entre el interés que despiertan sus textos ensayísticos y el que se desprende de su obra narrativa y poética. No obstante, hay razones poderosas que obligan moralmente a conocer ese aspecto “postergado” de la dedicación de Poe. En primer lugar, porque creo que ninguna faceta de la obra de un narrador debe ser rele-

gada –incluidos sus textos menos consistentes– si uno aspira a penetrar hasta el meollo de su más o menos compleja personalidad; segundo, porque en este caso el examen de tales textos ayuda de manera impagable a desentrañar las claves de su obra de creación; y por último, no hay que olvidar que gracias a ello Poe pudo llegar de manera más fácil a sus contemporáneos y ser considerado inspirador de los nuevos gustos literarios de la época.

A partir de esas tres consideraciones entiendo que no es preciso insistir acerca de la importancia del volumen objeto de comentario. De todos modos trataré de desglosarlo. El ensayo introductorio, elaborado por Julio Cortázar, además de inteligente como corresponde al prestigio del gran narrador argentino, revela el profundo conocimiento que posee de la vida y la obra de Edgar Allan Poe; por consiguiente su análisis del poeta, el fabulador y el crítico resulta orientador por cuanto desmitifica, ordena, sitúa y sintetiza la multiplicidad de elementos que entran en juego en la obra de Poe. Al posible lector de este volumen me atrevería a recomendarle que antes de adentrarse en los escritos de Poe se entretuviera en leer despacio, de manera reflexiva, el prólogo de Cortázar. Estoy seguro de que, tras haberlo leído, le resultará mucho más fácil identificarse con la génesis del pensamiento que regula el universo de Poe.

El libro propiamente dicho arranca con el texto “Filosofía de la composición”, en el que Poe expone y estudia los sorprendentes mecanismos de los que se valió para componer su poema “El cuervo” (“The Raven”, 1845). Es subyugante, aunque quizá por lo mismo difícil de creer, la exposición metodológica a la que Poe se entrega en este texto. Según él, la espontaneidad no existe en su trabajo, y por consiguiente el poema es el resultado de un calculado montaje de elementos poéticos encaminados a dejar sentir sus efectos sobre el ánimo del lector. Poe concede mucha mayor importancia al “efecto” a través del cual sabe que puede influir de forma metódica y decisiva en la sensibilidad del lector provocándole el espanto, las lágrimas, la ternura, que a la espontaneidad del arrebato que puede arrastrar lo mismo al autor que al lector sin ejercer control

alguno sobre sus reacciones. Sin embargo, es lícito preguntarse si Poe refleja de manera fiel la realidad al describir semejante método de cálculo apriorístico, o, por el contrario, no hace sino expresar el anhelo insatisfecho de que la creación sea como él desearía que fuese y no como es, o sea, difícilmente manipulable por la fría mecánica del creador. Conociendo el poema al que Poe se refiere, estudiándolo con atención, me inclino a pensar que la última hipótesis es la que responde a la verdad. Poe no lo concibió como un cálculo matemáticamente exacto, sino que, una vez elaborado, se entretuvo en deducir cada uno de sus componentes para así presentarlo como una cuidada combinación de elementos hábilmente dispuestos con el propósito de dominar por una parte el mecanismo del poema y, por la otra, su poder de repercusión en el lector.

Esa tendencia de Poe a deducir partiendo de un contenido se hace claramente visible en los restantes textos de crítica que constituyen el libro. Basta observar cómo se las ingenia para esclarecer el mágico mecanismo que regula “El jugador de ajedrez de Maelzel” (“Maelzel’s Chess Player”, 1835), o la reseña dedicada al *Barnaby Rudge* de Dickens, sus análisis de *Ballads and Other Poems de Longfellow*, y de *Twice-Told Tales* de Hawthorne, o la manera que tiene de resolver, en su vertiente de criptoanalista, mensajes cifrados como en *El escarabajo de oro*. Junto a su inclinación por el riesgo de hallar soluciones personales a todos los problemas de la creación, casi siempre sustentadas en el poder de lo arbitrario que en Poe adquiere una dimensión “razonable”, se encuentra su extraordinaria capacidad de buscar y hallar la lucidez en las regiones más azarosas del sueño, la pasión o la locura. Este poder casi taumatúrgico de aplicar al rase-ro de la realidad cotidiana la medida de otras realidades que Poe arrebató a lo ignoto para otorgarles entidad intelectual y a la vez abrir con ellas nuevos espacios a la libertad del creador, se hallan reflejadas en las anotaciones breves que Poe solía intercalar entre las páginas de sus libros y que se incluyen en la última sección de este volumen.

Realmente y si no lo hubiésemos comprendido ya al leer su obra narrativa y poética y fijarla en el contexto de la época en que Poe la

desarrolló, al entrar en contacto con esos textos de ensayo y crítica no debería extrañarnos lo más mínimo que la aparición de Poe en los tiempos en que los Estados Unidos iniciaban su historia literaria asombrara irremediabilmente a sus contemporáneos hasta el extremo de que una vez Poe hubo influido en la literatura europea y se le tenía por un genio, sus conciudadanos tardasen casi un siglo en reconocerlo como tal y aún hoy –paradójicamente– su paternidad ejercida sobre los escritores norteamericanos sea infinitamente más impalpable que en los escritores modernos de la vieja Europa.

Sería complejo apuntar siquiera las causas que son el origen de semejante incomprensión por parte de unos y tamaño entusiasmo en los otros. Cortázar anota tangencialmente algunas suposiciones que se desprenden por sí mismas del análisis a que somete la obra de Poe, y lo propio ha hecho Edmund Wilson y gran número de críticos y teóricos con mayor o menor acierto. Pero en el fondo no creo que averiguarlo sea lo que más importe. Lo realmente importante es Poe y la potente obra que nos legó. Tanto su figura como su obra aumentan de volumen, se agigantan con los años, y al margen de controversias, opiniones dispares, méritos desmesurados y deméritos ampliados por extraños recelos, me considero una vez más en deuda con él tras la lectura de esa otra faceta de su temperamento contenida en *Ensayos y críticas*.

(*Mundo*, 6 de abril de 1974)

HENRY JAMES (1843-1916)

El retrato de una dama

Entre 1880 y 1881, Henry James publicó por entregas la novela *The Portrait of a Lady* en la revista inglesa *Macmillan's Magazine* y, paralelamente, en la norteamericana *The Atlantic Monthly*. En

noviembre del mismo 1881 el libro apareció en las librerías inglesas y solo un mes más tarde en las estadounidenses. Eso significa que James escribió esta obra sobre la marcha, pendiente de cumplir los plazos de entrega de los originales a ambas orillas del océano, en un momento de su carrera en que, sin haber llegado a ser un novelista aceptado sin reticencias y mucho menos popular, su nombre gozaba ya del suficiente prestigio para hacer viable la operación. El caso es que a pesar de los apremios, *El retrato de una dama*, elaborada entre Londres, Brighton y Venecia, fue mundialmente aceptada como lo que era: una excelente novela. Hoy, en la distancia, tenemos la certeza de que se trata de una de las cuatro o cinco grandes novelas de Henry James y la que abrió de par en par las puertas de su extraordinaria madurez creadora. James había cumplido treinta y ocho años y empezaba a consolidar su posición.

Ahora nos llega una escrupulosa versión de *El retrato de una dama* (Alianza), debida a María Luisa Balseiro. En los últimos años James ha sido un autor profusamente traducido. Diría que, por fortuna, hemos podido gozar de tal privilegio. De modo que el lector tiene a su alcance lo mejor e incluso lo regular de la producción de James, cosa que no deja de sorprender porque su prosa es muy difícil de trasvasar a cualquier otra lengua, sobre todo el estilo de sus últimas obras, *Las bostonianas* (*The Bostonians*, 1886), *Las alas de la paloma* (*The Wings of the Dove*, 1902), *Los embajadores* (*The Ambassadors*, 1903) y *La copa dorada* (*The Golden Bowl*, 1904). Cada libro de James, incluidos los que se tienen por más accesibles, se cimentan sobre una armadura de suma complejidad y un estilo sutil, prolijo, de extrema riqueza en imágenes y metáforas, que exigen del traductor un profundo conocimiento de las maneras de James y una matizada habilidad en el dominio de la propia lengua que facilite la recreación. Como era de esperar, no siempre se han conseguido versiones satisfactorias. En el caso de la de María Luisa Balseiro su labor no es impecable, pero en líneas generales el nivel de la traducción es alto.

Un crítico jamesiano inteligente como Lionel Trilling señalaba que *El retrato de una dama* “es una obra de frontera que marca el

límite entre el aprendizaje novelístico de James, con las consabidas imperfecciones, y el autor poderoso que se sabe dueño de todos sus recursos y los aplica sistemáticamente en la formulación de una manera personal de entender la novela”. Trilling se refiere a lo que más tarde constituirá el rasgo definitorio de James: la búsqueda y consecución de la narración indirecta y la rigurosa sumisión a lo que él llamará “punto de vista objetivo”. Se comprende que esa pretendida objetividad se reduce a un simple eufemismo. Lo que se trataba de conseguir —en la época significó una aportación— era que el narrador desapareciera de forma progresiva de la novela y el lector supiese de la historia lo mismo que sabía el personaje que lo reemplazaba. De esta forma el lector deja de ser un elemento pasivo, mero receptor de lo que el novelista quiere contarle, para convertirse en un ser activo a quien se le atribuye la labor de coordinar las diferentes piezas que componen la novela y entender la globalidad en función de su “experiencia de adulto”, al decir de Marc Saporta. De ahí, quizá, que para algunos las últimas obras de James, las más sólidas, compactas y de estructura bien trabada, de eso no cabe la menor duda, son las que requieren un mayor esfuerzo de asimilación.

Pero hablar aquí en términos generales del abigarrado universo de Henry James y de su evolución en el campo de la técnica narrativa nos llevaría por senderos de la teoría literaria que nunca se agotan en sí mismos. Prefiero ceñirme a *El retrato de una dama* y resaltar lo sugestivo de su lectura. Es indispensable tener en cuenta que esta es una novela de “tránsito” que, no obstante, puede encarnar, según las preferencias, una de las cimas de la novela anglosajona del siglo XIX. En ella se encuentra condensado todo James, su inmensa capacidad de fascinación narrativa, al tiempo que el texto, pese a su relativa complejidad estructural es llano de fácil lectura. Lo que tampoco obsta para que James acometiera en su medio millar de apretadas páginas uno de sus temas predilectos: el libre albedrío. Lo incorpora la figura, creo que muy bien dibujada, trazo a trazo con pincel de maestro renacentista, de la joven norteamericana Isabel

Archer trasplantada por las circunstancias a Europa. En el fondo, la anécdota es sencilla. Decidida Isabel a vivir con plena libertad el riesgo de sus propias experiencias, rechaza los ventajosos proyectos matrimoniales de un lord inglés y de un rico industrial yanqui. Más tarde, convertida accidentalmente en rica heredera, caerá en la trampa de una encantadora dama oportunista que la inducirá a casarse con su antiguo amante. Isabel conoce así el desamor y la amargura de haber sido engañada, pero, de la misma forma que desoyó los consejos de parientes y amigos que la prevenían contra el matrimonio y se avino a él en un acto supremo de libre voluntad, resuelve asumir estoicamente las consecuencias de su desafortunada decisión.

¿Qué ocurre con *El retrato de una dama* leída un siglo después de haber sido escrita? Es la cuestión que tarde o temprano suele plantearse con este tipo de obras. ¿Dónde radica su capacidad de supervivencia? Es evidente que los esquemas morales, en los cien años transcurridos, han sufrido un cambio radical incluso en los reductos más puritanos de la alta burguesía y la aristocracia europeas. Por consiguiente, cabe suponer que la actitud “resignada” de Isabel Archer queda muy al margen de la sensibilidad del lector actual. Sin embargo, ¿qué más da? Lo maravilloso es que el retrato que James compuso de Isabel Archer corresponde al de una mujer esencialmente “moderna”. Su forma de expresarse, su pasión por la independencia, sus esquemas mentales a caballo entre los hábitos del viejo y el nuevo continente —otro tema caro para James—, sus ansias por conocer el mundo y su desencanto una vez familiarizada con sus guiños y sus imposturas. Y modernos son asimismo por verosímiles, es decir, por reales, los personajes que la rodean. Recomendaría prestar atención a la desenvoltura de los diálogos, dotados de un ritmo y una “naturalidad” literalmente asombrosos. Partiendo de tales incentivos, poco importa que en ocasiones el relato caiga en la morosidad descriptiva o especulativa que es consubstancial a Henry James. En definitiva, no se puede olvidar que uno anda metido —inmerso, para ser más exacto— en una novela del último tercio del siglo XIX.

Hay otro aspecto de *El retrato de una dama* que no afecta a quien hoy lea a James con más o menos voracidad pero sin ulteriores implicaciones, y sí, creo, al narrador actual que al introducirse en la carnadura de la novela no evita hacerlo con espíritu comparativo. Henry James se muestra aquí como un creador absolutamente libre y desprejuiciado que interviene en la narración cuando le place, deposita la mirada sobre determinado personaje según convenga a sus propósitos, los explica desde dentro, los juzga, los abandona cuando lo considera oportuno. Se alza en el texto por encima del espacio y el tiempo con los atributos del autor omnipotente y omnisciente. Pero lo curioso no es que James, situado a la orilla de su propia evolución hacia procedimientos más restrictivos, se revele ajeno a toda convencionalidad. Asombra que uno acepte ahora sin reparos las reglas de ese juego, lo admita sin un solo titubeo porque la fuerza de la novela es tal, a lo largo de sus más de quinientas páginas, que obliga a seguir ciegamente los dictados del autor, a asumir el convencimiento de que él lo sabe todo y a nosotros solo nos hace partícipes de lo que desea que sepamos de la historia que cuenta. Este es el auténtico esquema de la partida: él posee todos los triunfos y a nosotros, con las cartas en blanco, no nos importa dejar que gane a cambio de la seducción que emana de su habilidad para imponer sus propias reglas.

Al mismo tiempo se da uno cuenta de hasta qué extremos el supuesto culto al anticonvencionalismo literario tiene maniatado al creador contemporáneo. No se trata ya del sometimiento al *punto de vista objetivo* o a la *narración indirecta* propuestos por el James tardío, sino de que el convencimiento que él tenía de su “grandeza” como novelista que “todo lo puede” –concretamente en *El retrato de una dama*–, con el tiempo, el autor moderno lo ha suplantado por la conciencia de sus limitaciones y su propia insignificancia. El otrora novelista-Dios ha cedido la plaza al novelista-pobre diablo. El último eslabón de ese encadenado de direcciones prohibidas es la fría concisión de las palabras y la visión única, austeramente humana, de Samuel Beckett. Me pregunto si

no habrá llegado la hora de reivindicar la libertad de que hace gala Henry James en *El retrato de una dama*—sigue siendo la gran novela que ha cruzado el muro del tiempo sin deterioro— a favor de la novela del futuro. En el supuesto de que exista un futuro para la novela, claro está. Es un dilema que, si no me equivoco, pesa como una losa de granito sobre los oprimidos lectores-sucesores de Mr Henry James.

(18 de abril de 1985)

EDITH WHARTON (1862-1937)

Vieja Nueva York

Me temo que si bien en los últimos años han sido traducidos varios títulos de Edith Wharton —algunos fundamentales como *Ethan Frome* (1911), *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1920) o *La casa de la alegría* (*The House of Mirth*, 1905)— sus obras todavía no han conseguido echar raíces en un espacio propio. Sigue siendo entre nosotros una autora que llena la boca de un puñado de fieles, pero que sin duda merece conquistar un núcleo mucho más amplio de lectores dispuestos a dejarse seducir por el arte del bien narrar.

Curiosamente ha aparecido un libro de Wharton en el que los manuales de literatura no suelen detenerse. Ni siquiera lo menciona Alfred Kazin en el breve estudio (*Of Native Grounds: A Study of American Prose Literature From 1890 to the Present*) que dedicó a Edith Wharton en los años cuarenta. Se trata de *Vieja Nueva York* (*Old New York*, 1924) (Destino). Quizá la razón del silencio haya que buscarla en que no es una novela según el estereotipo del género, sino un conjunto de cuatro novelas cortas (*nouvelles*) que sin embargo, como veremos, forman el cuerpo de una auténtica nove-

la, tanto por la intención como por la unidad temática. Pese a que todo hace suponer que se la considera estúpidamente una obra “menor”, creo, por el contrario, que es esencial para conocer las claves narrativas de Mrs Wharton.

Edith Wharton nació en Nueva York entrada ya la segunda mitad del siglo pasado. En aquel tiempo la ciudad gravitaba en torno a Washington Street, último refugio de las antiguas y distinguidas familias fundadoras –con notable ascendencia irlandesa–, a punto de ser desbordadas por la oligarquía de la industria y la prepotencia del dinero sobre la “dignidad” de la sangre. Edith Wharton conocía bien los usos, valores y actitudes de aquella alta sociedad urbana porque pertenecía a ella; por consiguiente, supo cómo describirla.

En este ambiente social resquebrajado y en imparable proceso de extinción, fundó la temática de toda su obra excepto *Ethan Frome* (1911) y *Summer* (1917). Por tanto, las cuatro historias que constituyen *Vieja Nueva York* condensan y convierten en ejemplar la postura moral y la metodología literaria de la señora Wharton. Cada una de ellas se propone reflejar la conciencia de una década del XIX neoyorquino: “Falso amanecer” (años cuarenta), “La solterona” (cincuenta), “La chispa” (sesenta) y “El día de Año Nuevo” (setenta). Así los cuatro relatos son otros tantos pilares de una estructura que ofrece en panorámica el variopinto mundo de cosas y efectos sobre el cual levanta la autora su visión crítica de la decadencia y muerte del estrato social al que, en el fondo, nunca dejó de pertenecer.

Las cuatro novelas cortas ponen en solfa las conductas sociales y morales establecidas, junto con la excepcional aunque progresiva voluntad de transgredirlas. En “Falso amanecer” a Lewis, primogénito del rígido señor Halston Raycie, se le reprocha haber adelantado la muerte de su padre al traer de Europa una colección de primitivos renacentistas, desconocidos para la burguesía neoyorquina, y por ello desheredado y condenado al ostracismo. Charlotte Lowell (“La solterona”) debe pagar con la pérdida del afecto de la

hija por haberla concebido al margen de las convenciones. El banquero Hayley Delane, protagonista de “La chispa”, no consigue el respeto de los iguales por sus “rarezas” de comportamiento, sujeto a un código moral inspirado durante la guerra civil por cierto tipo a su vez extraño que resulta ser poeta y llamarse Walt Whitman. Por último, ya en los setenta Lizzie Hazelden es tenida simplemente por “mala”, cuando se descubren sus relaciones adúlteras con Henry Prest, y condenada a la marginación.

Los cuatro personajes son pues transgresores que con sus actitudes desafiantes ponen en evidencia la ignorancia, la estupidez, la cobardía y la malevolencia de un grupo social que asistía alarmado al inicio de su descomposición desde “dentro”. Los factores externos aparecían claros: la serie de trapicheos industriales y financieros que siguieron a la guerra civil, netamente expansionista. Ante lo imparable, la sensatez aconsejaba cerrar filas, pero entonces advertían con indignación que sus propios miembros adoptaban posturas disolventes, y que se obstinaban en no ceder, cualquiera que fuese el coste de su osadía.

A primera vista parece como si entre los cuarenta y los setenta nada hubiese cambiado. Pero no es así. Mientras Lewis Raycie es abandonado por todos a su suerte y morirá pobre y solo, Hayley Delane conserva su posición y despierta el interés del joven narrador, y la “mala” Lizzie no solo contará con un joven que reivindica su memoria –descendiente de la familia que la anatemizó–, sino que su proscrito salón se verá concurrido por jóvenes dispuestos a conculcar las reglas de oro de sus mayores. Wharton demostraba con ello una admirable sutileza. Introducía la figura de un nuevo tipo de hombre cuya educación se debía aún a la fortuna, pero cuyos principios se desvinculaban de la severa tradición. En él reflejaba su propia imagen contestataria. El siguiente paso daría lugar al hombre de la “nueva” América, educado al margen de la fortuna y de sus principios inherentes, cuyos valores se oponían vigorosamente a los de la antigua sociedad y que Wharton describió con cierta ironía en *The Custom of the Country* (1913).

Aunque en realidad, si bien se mira, la auténtica y gran protagonista vertebradora del libro es la ciudad de Nueva York, vista en la encrucijada de su transición a la urbe moderna que iba a ser en el siglo actual. Su destino cambiaba de las manos de “los de siempre” a las de los advenedizos, y el centro de poder se desplazaba de Washington Square a Wall Street.

La radical transformación sería cualitativa y cuantitativa e iría acompañada de un espectacular deslizamiento moral. La vieja y circunspecta Nueva York de los Rayce, los Ralston y los Weson tenía los días contados; sus antiguos dueños eran víctimas más que intérpretes de las circunstancias históricas. Esa ciudad en tránsito y las criaturas que en sus abismos, tensiones y sordideces transmiten la dinámica del movimiento son descritos con imágenes magistrales por la pluma sobria y exacta de Edith Wharton, imprimiendo unidad narrativa al friso social que traza. Edith Wharton fue no solo contemporánea de Henry James, sino excelente amiga suya y discípula. Tras casarse con un banquero en 1885 y divorciarse años más tarde, la adinerada Wharton viajó con frecuencia a Europa y en 1907 se instaló en Francia, donde moriría en 1937. Se sabe que en diversas ocasiones recibió a James en París, en Nueva York y en Mount, su propiedad de los Berkshires. Viajaron también varias veces juntos: en la primavera de 1907 recorrieron las tierras del Midi. Y tuvieron oportunidades para hablar infinitamente de literatura. Wharton aprendió de los métodos artísticos de James, de su manera de fusionar acción y sentimiento, y de su sorprendente capacidad de observación social a base de contraponer diferentes puntos de vista hasta crear la base de una conciencia. Lo que debe Edith Wharton a Henry James quedó claramente plasmado en su obra *Writing of Fiction*.

James fue sin duda el maestro, pero, arrancando de sus enseñanzas, Wharton dejó establecida con firmeza su personalidad. Wharton fue en todo momento más consciente que James de la específica realidad norteamericana de su tiempo, y, tal vez menos ambiciosa literariamente, no le importó transitar por la senda de la novela de costumbres para dejar testimonio detallado de la evolu-

ción social y moral del Este familiar en su deriva hacia la modernidad. Asimismo, puso en práctica una especie de difícil compromiso entre la omnisciencia del autor y la subordinación al punto de vista de sus personajes. Así Wharton, como apuntaba antes, deposita la clave de su pensamiento en determinadas criaturas y juzga casi siempre a través de personajes interpuestos.

El ejemplo lo brindan las dos últimas piezas, con los jóvenes narradores que asumen las respectivas historias y nos hacen saber lo que opinan de sus detonantes. Por último, el estilo narrativo de la señora Wharton genera encadenados de imágenes realistas que hoy, setenta años más tarde, no dudo en calificar de cinematográficas. Si no estoy equivocado, de “La solterona” se rodó una película con el mismo título protagonizada por Bette Davis y Miriam Hopkins. La cinta se hallaba agazapada, a la espera del rodaje, en la misma génesis de la *nouvelle*.

Todo lo que singulariza las creaciones de Edith Wharton se encuentra medido con justeza en *Vieja Nueva York*. Entiendo que es una de sus obras más exquisitamente acabadas, reveladora del método que aplicaba la artista para enfrentarse a los materiales de sus ficciones. Anclada en el mundo en crisis del XIX y consciente de ello, no obstante la narrativa de Edith Wharton –como la de James y la de Nathaniel Hawthorne– contiene las semillas de la novela moderna. Los libros de los tres se leen ahora mismo como textos magistrales del arte de escribir con los ojos de la conciencia.

(19 de mayo de 1989)

JOSEPH CONRAD (1857-1924)

Los libros de Marlow

En 1898, un todavía vacilante Joseph Conrad escribía *Juventud* (*Youth*), el relato de una aventura narrada no directamente por el

autor, sino por un marino algo bocazas llamado Marlow. Era la primera comparecencia literaria de un álgter ego que en los años siguientes reaparecería en otras tres novelas, al menos dos de ellas fundamentales en su bibliografía: *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Dakness*, 1899) y *Lord Jim* (1900), así como en una de las menos conocidas, *Azar* (*Chance*, 1913). Conrad se sintió cómodo prestando su voz a un personaje de ficción, marinero como él lo había sido, que transmitía sin pudor su concepto de la moral y su visión truculenta de un mundo de pasiones, violencias y muerte. Ahora la firma Edhasa ha tenido el estupendo acierto de reunir en un voluminoso tomo (1.014 páginas) las cuatro novelas citadas que tienen en común ese recurso de la voz dentro de la voz que personifica Marlow.

Desde la óptica de la eficacia literaria, el uso por parte del narrador de un personaje interpuesto para contar más libremente una historia es legítima e irreprochable. Pero en el caso de Conrad, en función de su sorprendente biografía, siempre ha despertado recelos. Cabe recordar que había nacido como Józef Konrad Korzeniowski en una Polonia que políticamente ya no existía, sojuzgada por el imperialismo ruso. En 1874 Conrad logra huir a Marsella, en la ciudad mediterránea se enrola de marinero, vive oscuras aventuras en el mar que al parecer incluyen el tráfico de armas, y cuatro años más tarde es oficial de la marina mercante británica, en cuyos barcos aprende concienzudamente inglés, y en 1886 solicita y obtiene la nacionalidad británica. De modo que cuando Conrad empieza a escribir sus relatos, lo hace con una prosa inglesa impecable que roza la perfección pero algo envarada, tal vez más apta para la retórica que para la expresión sencilla de la intimidad.

A partir de ahí algunos creen –entre ellos el profesor y poeta José María Valverde (*vid. la Historia de la Literatura Universal*, Planeta, Barcelona, 1986, vol. 8)– que Conrad, consciente de sus dificultades expresivas, descubrió que cediendo la palabra a Marlow evita “asumir la plena responsabilidad de cómo lo diría él mismo”, es decir, que, según esa teoría, la mediación del personaje le servía para borrarse del texto y dar la impresión de una mayor

soltura estilística. Es cierto que si se lee a Conrad en inglés resulta difícil abstraerse de la cuestión lingüística. Es un extraordinario cincelador de atmósferas turbulentas, de caracteres emponzoñados, a veces espectrales, e incluso de sonidos como el bramido del mar que en sus obras uno cree estar oyendo desde las proas que abren surcos en las aguas bravías. Pero, también en ocasiones, el lector tiene la sensación de que Conrad no consigue olvidar sus orígenes, hijo de otra cultura y otra lengua, y está más preocupado por la cuestión estética que por la fluidez de aquello que cuenta.

Creo que a estas alturas, el asunto es poco menos que irrelevante. A mí, en tanto que viejo lector compulsivo de sus libros, el comedido de bisagra encomendado a Marlow me parece no ya respetable, sino de una efectividad fuera de toda duda; y si no, véase *Lord Jim* –uno de mis títulos preferidos–, ese relato en principio corto que derivó en una extraordinaria novela que sintetiza en la complejidad de su historia y estructura –junto a la no menos compleja *El corazón de las tinieblas*– los numerosos recursos técnicos de los que se valió Conrad para forjar su narrativa, fruto de la propia experiencia –paradójicamente recelaba de la imaginación– y del pesimismo moral que le inspiraba el conocimiento del ser humano. Todo ello llevado al más alto nivel artístico. Allá donde sigue reinando.

(14 de mayo de 2008)

SHERWOOD ANDERSON (1876-1941)

Winesburg, Ohio
Cuentos reunidos

Está probado que los componentes de la llamada *generación perdida* (Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, Steinbeck...) fueron afortunados por tener dos nota-

bilísimos precursores, Sherwood Anderson y Sinclair Lewis, que ejercieron de goznes entre el agotamiento naturalista de comienzos de siglo y la aparición del expresionismo, además del culto a las palabras verdaderas que pedía Gertrude Stein desde París. El cambio fue tan radical como beneficioso. Faulkner no dudó en reconocer lo que debía a Anderson; muy en su papel, Hemingway se burlaba de él y de Stein y sus consejos de que fuera exigente al estructurar los relatos y disciplinado en la construcción de un estilo personal.

El asunto me apasiona, pero he de ceñirme a Sherwood Anderson, originario de Camden, Ohio, que llegó tardíamente a la narrativa pero en un momento crucial para su renovación estética. Lamento que entre nosotros apenas haya cuajado. Hasta ahora no ha aparecido la segunda traducción al castellano —existía una anterior de 1968 en Alianza— de su libro de referencia, *Winesburg, Ohio* (1919) (Acantilado), al mismo tiempo que se publican los *Cuentos reunidos* (Lumen), un puñado de estupendos relatos escritos desde los años veinte hasta su muerte. ¿En qué sentido el hombre provinciano educado en Clyde, un pueblecito de Ohio, que huyó de allí para dirigir en Chicago una fábrica de pinturas, sin ser un genio mostró ese salto trascendente de la América campesina a la América industrial y capitalista e introdujo la modernidad en la narrativa norteamericana?

Winesburg, Ohio constituyó una interesante experiencia revolucionaria. Nadie antes había hecho el intento de crear una novela colectiva o un ciclo de “historias con diversos elementos unificadores” en la que los protagonistas fueran los habitantes de una población y, en última instancia, la ciudad misma, es decir: Winesburg, un pueblo ficticio del Medio Oeste inspirado en Clyde, donde Anderson vivió de joven. En veintidós episodios desfilan los vecinos más significativos del lugar; hombres y mujeres vulgares, granjeros o comerciantes sin historias singulares ni atractivas ni más nexo de unión que el geográfico y el agobio de una sociedad en claro declive, ensimismada, conservadora, moralmente puritana,

que los deforma, los vuelve en alguna medida *grotescos*, de la que muchos tratan de escapar pero solo unos pocos lo consiguen. Un personaje, el joven periodista George Villard (probable trasunto del autor), parece operar como instrumento cohesionador de los diferentes relatos, pero en definitiva la unidad del ciclo recae exclusivamente en Winesburg.

Para describir lo que se propuso conseguir en su libro, Anderson tuvo necesidad de buscar nuevas formas. Según Malcom Bradbury, lo hizo tras leer *Tres vidas* (*Three Lives*) y *Tender Buttons* de Gertrude Stein; así que optó por depurar a fondo su estilo prescindiendo de toda floritura inútil, para que únicamente destacasen las líneas maestras del relato que son las de la acción. Con ese hallazgo estético capital, sobre todo pensando en los jóvenes que venían detrás, los relatos de *Winesburg, Ohio* ejemplifican una fórmula creativa de doble eficacia: sirve lo mismo para describir la enajenación de los personajes (vistos compasivamente) y el sinsentido de sus vidas provincianas atrapadas en el umbral de una nueva época del país que iba a barrerlos, que el cambio de conciencia del narrador respecto a su escritura.

Lo que fue Anderson en los años siguientes queda plasmado en la veintena de relatos incluidos en sus *Cuentos reunidos*, varios de ellos autobiográficos. Algunos son pequeñas joyas del género que aclaran por qué todavía hoy se le considera el faro de una generación de narradores de estatura excepcional (Raymond Carver, William Gass, Robert Coover, Harold Brodkey o Tobias Wolff). En ese territorio sí triunfó con una legitimidad incuestionable. Sin embargo, su forma literaria, que tan vital había resultado en la confección de *Winesburg, Ohio* y los cuentos, dejó ver sus flaquezas y se hizo retórica en las novelas de los veinte y los treinta, con las que quiso denunciar y combatir los males del capitalismo desbridado, relacionándolo con la quiebra moral del país. En aquel momento se sintió incomprendido por la crítica y orillado por sus colegas jóvenes. Pero Gertrude Stein, siempre tajante, lanzó en su defensa un dardo histórico: “En realidad, con excepción de Sherwood, no

había nadie en los Estados Unidos capaz de escribir una frase clara y apasionada”.

(15 de julio de 2009)

SINCLAIR LEWIS (1885-1951)

Babbitt

En el texto anterior celebraba la recuperación de *Winesburg, Ohio*, el interesante experimento narrativo de Sherwood Anderson –un conjunto de relatos que componen una novela– al que con razón se atribuye la formulación del nuevo realismo norteamericano surgido de los escombros de la Gran Guerra. Un año después, en 1920, aparecería la primera obra de otro narrador que, junto a Anderson y el Dos Passos vanguardista de la *Trilogía USA*, sería referente de la literatura social de los años veinte. Me refiero a *Calle Mayor (Main Street)* de Sinclair Lewis, de Sauk Center, Minnesota, en la que el hijo de un médico utilizaba la arteria principal de un grisáceo pueblecito del Middle West para describir el aislamiento y la mediocridad de la vida provinciana norteamericana. Ahora bien, la novela que hizo de Sinclair Lewis un clásico intemporal sería *Babbitt*, publicada en 1922, que oportunamente se reedita ahora en español (Nórdica Libros) –me temo que estaba bastante olvidada– y resultó decisiva para que en 1930 fuese el primer escritor norteamericano en recibir el Nobel de Literatura.

Zenit es un modelo de ciudad comercial del Medio Oeste en la que vive George F. Babbitt ocupado en vender casas, a ser posible por encima de su valor. Babbitt es un feliz padre de familia, plenamente identificado con la moral republicana, o, lo que es lo mismo, conservadora, de su pequeña comunidad urbana con vestigios rurales. Babbitt, un sujeto algo ingenuo, en cierto modo infan-

til, estereotipo de la clase media provinciana, cree firmemente en los postulados sociológicos del sueño americano que cifran el progreso –individual y colectivo– en la acumulación de bienes materiales. Convencido de la eficacia de las reglas en las que deposita su fe, ni siquiera se cruza por su mente la tentación de cuestionarlas. Hasta que paso a paso su confianza se va mellando y siente crecer en él la conciencia de que nunca ha podido elegir libremente. De manera que lo intenta, pero está demasiado apegado a lo material para permitirse ser romántico, y el compacto e intransigente entorno lo vampiriza. Cuando decide apoyar la iniciativa rupturista de su hijo Ted, admite compungido: “Yo nunca he hecho una sola cosa en mi vida que quisiera en realidad hacer”.

Así es como Babbitt, el hombrecillo cándido, vulnerable y pueril, satirizado y elevado a los altares del mito por Sinclair Lewis en el período de entreguerras, designó peyorativamente con su nombre –la *babbidad*– al oscuro individuo urbano que se deja llevar por la inercia de la realidad convencional. Lewis no pudo imaginar que su criatura, producto característico de la época aparentemente vital, alegre y progresista que nace tras la Gran Guerra y muere con el despertar al pánico suscitado por la crisis que siguió a la tremenda depresión de 1929, se convertiría para siempre en paradigma del ciudadano americano medio inocentón, dócil, maleable, en el fondo herido, infeliz, hoy anestesiado como nunca antes lo estuvo.

Creo que por esa razón la novela leída ahora sorprende por su vigencia, al margen de los profundos cambios históricos, y de su valor exclusivamente literario. Sinclair Lewis fue un estupendo retratista social, un observador de primer rango pero no un gigante de la creación. Sin embargo, como se ve, dejó impresa la huella de su paso en las tierras altas de la literatura.

(18 de noviembre de 2009)