1

En general

I

Tratar la práctica de la ficción es lidiar con la más nueva y fluida y la menos formulada de todas las artes. La exploración de los orígenes siempre es fascinante, pero el intento de vincular la novela moderna con la historia de José y sus hermanos tiene un interés puramente histórico.[2]

La ficción moderna empezó, en realidad, cuando la «acción» de la novela se transfirió de las calles al alma humana; y ese paso, con toda probabilidad, se dio por primera vez cuando Madame de La Fayette, en el siglo XVII, escribió un relato titulado *La princesa de Clèves*,[3] un relato de amor sin esperanzas y renuncia silenciosa donde el majestuoso tenor de las vidas

2 Más adelante, en la página 65, la autora desarrolla el ejemplo.

3 Madame de La Fayette, *La princesa de Clèves*, traducción de Emma Calatayud, Madrid, Nórdica Libros, 2009. (Todas las referencias bibliográficas aparecen anotadas para facilitar la consulta del lector).

representadas apenas se altera con las exultaciones y agonías que se suceden bajo la superficie.

El siguiente paso llegó cuando los protagonistas de ese nuevo drama interno dejaron de ser marionetas convencionales —el héroe, la heroína, el villano, el padre autoritario, etc.— y se convirtieron en seres humanos vivos y reconocibles. En ese punto, otro novelista francés, el Abate Prévost, abrió el camino con *Manon Lescaut*;[4] pero su esbozo del personaje parece muy somero y esquemático cuando se compara con la primera gran figura de la ficción moderna: el terrible sobrino de Rameau. No fue hasta después de la muerte de Diderot cuando quedó asumido que el autor de tantas historias brillantes pobladas de marionetas del siglo XVIII se había anticipado no solo a Balzac, sino también a Dostoievski, con la creación de esa única figura humana tan desolada como cínica.

Aunque ya desde *Manon Lescaut* y *El sobrino de Rameau*,[5] incluso desde Alain-René Lesage, Daniel Defoe, Henry Fielding, Tobias Smollett, Samuel Richardson y Walter Scott, la ficción moderna viene diferenciada por una clara división de dos genios: Balzac y Stendhal. Salvo ese único y genial accidente de Diderot, Balzac

4 Antoine François Prévost, *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Siruela, 2013.

5 Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*, traducción de Ana María Patrón, Madrid, Nórdica Libros, 2008.

fue el primero no solo en ver a los suyos con sus rasgos físicos y morales completos, con sus atuendos y modos de vida, con todas sus aficiones y debilidades, y hacer que el lector también los viera, sino, además, en trazar la acción dramática a partir de la relación de los personajes con sus casas, calles, localidades, profesiones, convicciones y costumbres heredadas, por un lado, y de sus interacciones casuales, por otro.

Balzac atribuía las prioridades de esta clase de realismo a Walter Scott, en quien el novelista, desde su juventud, declaró haber encontrado su principal inspiración. Pero, tal y como señaló Balzac, Scott, tan entusiasta y directo al calibrar su campo de visión, se volvía convencional e hipócrita cada vez que se topaba con el amor y las mujeres. En deferencia a la oleada de mojigatería que arrasó Inglaterra tras los vulgares excesos de la corte de los Hannover, decidió remplazar la pasión por el sentimentalismo y redujo a sus heroínas a una sarta de insipideces para el recuerdo, mientras que en la firme superficie del realismo de Balzac apenas hay imperfección alguna, y sus mujeres, jóvenes y ancianas, son personas vivas, tan repletas de contradicciones humanas y tan desgarradas por las pasiones como sus avaros tutores, sus protectores, sus sacerdotes o sus médicos.

Stendhal, pese a mostrar tanta indiferencia como cualquier otro escritor dieciochesco ante el ambiente

y el «color local», despliega una modernidad y un realismo implacables en la individualización de sus personajes, que nunca eran arquetipos —en la medida en que sí lo eran, incluso, algunos de Balzac—, sino que siempre aparecían agudamente diferenciados como seres humanos específicos. Stendhal representa la nueva ficción de forma aún más clara en su perspectiva de los nuevos resortes de la acción social. Ningún novelista moderno se ha acercado tanto a la esencia de lo íntimo, a las emociones individuales, como Racine en sus tragedias; y algunos novelistas franceses del siglo XVIII siguen siendo insuperables —salvo si los comparamos con Racine— en sus refinados y persistentes análisis del alma humana individual. La novedad, tanto en Stendhal como en Balzac, era que concebían cada personaje, ante todo, como el producto de unas condiciones determinadas, materiales y sociales, con unas u otras características debido a la vocación que perseguía o la casa donde habitaba (Balzac), o la sociedad en la que quería asentarse (Stendhal), o bien el acre de tierra que codiciaba o la figura poderosa o popular a quien imitaba o envidiaba (tanto Balzac como Stendhal). Estos novelistas —con la única excepción de Defoe al escribir *Moll Flanders*—[6] son los primeros que parecen siempre conscientes de que

6 Daniel Defoe, *Moll Flanders*, traducción de Pablo González Caballero, Madrid, Valdemar, 1996.

los contornos de la personalidad no pueden reproducirse mediante una fina línea negra, sino que cada uno de nosotros fluimos entre las personas y las cosas adyacentes de forma continua e imperceptible.

La caracterización de todas las novelas que precedieron a esos dos maestros parece, en comparación, incompleta o inmadura. Incluso en las páginas más perspicaces de *Clarissa o la historia de una joven dama*, de Richardson,[7] incluso en esa novela asombrosamente moderna de Goethe que es *Las afinidades electivas*[8] ocurre lo mismo, porque, en el caso de estos autores, los personajes diseccionados con tanto esmero cuelgan en el vacío, sin que las circunstancias externas de sus vidas lleguen a contemplarlos y condicionarlos (o casi). Son abstracciones humanas sutilmente analizadas a quienes las cosas suceden como podrían sucederle a cualquier otro en cualquier otra condición social —esto es, acontecimientos humanos eternos e inevitables—.

Desde Balzac y Stendhal, la ficción ha alcanzado muchas nuevas dimensiones, y ha llevado a cabo los más variados experimentos, pero nunca ha cesado de

7 Samuel Richardson, *Clarissa o la historia de una joven dama*, traducción de Joan Eloi Roca, Barcelona, Ático de los Libros, 2014.

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Las afinidades electivas*, traducción de José María Valverde, Barcelona, Penguin Random House Mondadori, 2007.

cultivar el suelo que ambos despejaron para ello ni tampoco ha vuelto a los dominios de la abstracción. Aun así, sigue siendo un arte en ciernes, fluido y dirigible, que combina un pasado lo bastante completo para permitir la deducción de ciertos principios generales con un futuro rico en posibilidades inexploradas.

II

En el umbral de cualquier teoría del arte, todo exponente recibirá seguro la siguiente pregunta: «¿En qué principios fundamentales se basa su teoría?». Y en la ficción, como en cualquier otro arte, la única respuesta parece ser que una teoría siempre debe empezar por asumir la necesidad de la selección. Resulta curioso que, incluso hoy en día —y tal vez más que nunca—, debamos explicar y defender lo que, sencillamente, es la regla que subyace a la declaración verbal más tosca. Por muy sucinto que sea el incidente que tratamos de relatar, solo puede estar rodeado de detalles cuya relevancia es cada vez más remota y, más allá, de una masa periférica de hechos irrelevantes que puede amontonarse sobre el narrador solo por una cercanía accidental en el tiempo o el espacio. Elegir entre todo ese material es el primer paso hacia una expresión coherente.

La generación anterior dio todo eso por sentado, así que reafirmarse en ello ahora podría parecer pedante.