

PENÍNSULA IMPRESCINDIBLES

David Lodge
El arte
de la ficción



David Lodge
El arte de la ficción

TRADUCCIÓN DE LAURA FREIXAS

PRÓLOGO DE ELOY TIZÓN

ediciones península

Título original: *The Art of Fiction*

© David Lodge, 1992

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Todos los derechos reservados.

Primera edición: octubre de 1998

Primera edición en este formato: junio de 2015

© de la traducción del inglés: Laura Freixas Revuelta, 1998

© del prólogo: Eloy Tizón, 2011

© de esta edición: Grup Editorial 62, S. L. U., 2015
Ediciones Península,
Pedro i Pons 9, 11^a pta
08034 - Barcelona
edicionespeninsula@planeta.com
www.edicionespeninsula.com

VÍCTOR IGUAL · fotocomposición
BOOK PRINT DIGITAL · impresión
DEPÓSITO LEGAL: B. 10.767 - 2015
ISBN: 978-84-9942-422-4

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Prólogo: La lectura como arte, de Eloy Tizón | 9 |
| Prefacio | 19 |
| 1. El comienzo (J. Austen, F. Madox Ford) | 25 |
| 2. El autor omnisciente (G. Eliot, E. M. Forster) | 34 |
| 3. El suspense (T. Hardy) | 39 |
| 4. El lenguaje coloquial adolescente (J. D. Salinger) | 44 |
| 5. La novela epistolar (M. Frayn) | 49 |
| 6. El punto de vista (H. James) | 55 |
| 7. El misterio (R. Kipling) | 61 |
| 8. Los nombres (D. Lodge, P. Auster) | 67 |
| 9. El flujo de conciencia (V. Woolf) | 75 |
| 10. El monólogo interior (J. Joyce) | 81 |
| 11. La desfamiliarización (Ch. Brontë) | 88 |
| 12. El sentido del lugar (M. Amis) | 93 |
| 13. Las listas (F. Scott Fitzgerald) | 100 |
| 14. La presentación de un personaje (C. Isherwood) | 107 |
| 15. La sorpresa (W. M. Thackeray) | 112 |
| 16. Los cambios temporales (M. Spark) | 117 |
| 17. El lector en el texto (L. Sterne) | 124 |
| 18. El tiempo (J. Austen, Ch. Dickens) | 129 |
| 19. Las repeticiones (E. Hemingway) | 135 |
| 20. La prosa retórica (V. Nabokov) | 141 |
| 21. La intertextualidad (J. Conrad) | 146 |

| | |
|---|-----|
| 22. La novela experimental (H. Green) | 154 |
| 23. La novela cómica (K. Amis) | 160 |
| 24. El realismo mágico (M. Kundera) | 166 |
| 25. Permanecer en la superficie (M. Bradbury) | 171 |
| 26. Mostrar y explicar (H. Fielding) | 176 |
| 27. Hablar con distintas voces (F. Weldon) | 181 |
| 28. El sentido del pasado (J. Fowles) | 188 |
| 29. Imaginar el futuro (G. Orwell) | 193 |
| 30. El simbolismo (D. H. Lawrence) | 198 |
| 31. La alegoría (S. Butler) | 203 |
| 32. La epifanía (J. Updike) | 208 |
| 33. Casualidades (H. James) | 213 |
| 34. El narrador poco fiable (K. Ishiguro) | 220 |
| 35. Lo exótico (G. Greene) | 225 |
| 36. Capítulos, etc. (T. Smollett, L. Sterne, sir W. Scott, G. Eliot, J. Joyce) | 230 |
| 37. El teléfono (E. Waugh) | 239 |
| 38. El surrealismo (L. Carrington) | 245 |
| 39. La ironía (A. Bennett) | 250 |
| 40. La motivación (G. Eliot) | 255 |
| 41. La duración (D. Barthelme) | 260 |
| 42. Los sobrentendidos (W. Cooper) | 264 |
| 43. El título (G. Gissing) | 269 |
| 44. Las ideas (A. Burgess) | 274 |
| 45. La novela basada en hechos reales (T. Carlyle) | 279 |
| 46. La metaficción (J. Barth) | 286 |
| 47. Lo sobrenatural (E. A. Poe) | 292 |
| 48. La estructura narrativa (L. Michaels) | 297 |
| 49. La aporía (S. Beckett) | 302 |
| 50. El final (J. Austen, W. Golding) | 307 |
| Índice onomástico | 317 |

EL COMIENZO

Emma Woodhouse, bella, inteligente y rica, con una familia acomodada y un buen carácter, parecía reunir en su persona los mejores dones de la existencia; y había vivido cerca de veintiún años sin que casi nada la afligiera o la enojase.

Era la menor de las dos hijas de un padre muy cariñoso e indulgente y, como consecuencia de la boda de su hermana, desde muy joven había tenido que hacer de ama de casa. Hacía ya demasiado tiempo que su madre había muerto para que ella conservase algo más que un confuso recuerdo de sus caricias, y había ocupado su lugar una institutriz, mujer de gran corazón, que se había hecho querer casi como una madre.

La señorita Taylor había estado dieciséis años con la familia del señor Woodhouse, más como amiga que como institutriz, y muy encariñada con las dos hijas, pero sobre todo con Emma. La intimidad que había entre ellas era más de hermanas que de otra cosa. Aun antes de que la señorita Taylor cesara en sus funciones nominales de institutriz, la blandura de su carácter raras veces le permitía imponer una prohibición; y entonces, hacía ya tiempo que había desaparecido la sombra de su autoridad, habían seguido viviendo juntas como amigas, muy unidas la una a la otra, y Emma haciendo siempre lo que quería; teniendo en gran estima el criterio de la señorita Taylor, pero rigiéndose fundamentalmente por el suyo propio.

Lo cierto era que los verdaderos peligros de la situación de Emma eran, de una parte, que en todo podía hacer su voluntad, y de otra, que era propensa a tener una idea de-

masiado buena de sí misma; estas eran las desventajas que amenazaban mezclarse con sus muchas cualidades. Sin embargo, por el momento el peligro era tan imperceptible que en modo alguno podían considerarse como inconvenientes suyos.

Llegó la contrariedad —una pequeña contrariedad—, sin que ello la turbara en absoluto de un modo demasiado visible: la señorita Taylor se casó.

JANE AUSTEN, *Emma* (1816),
traducción de Carlos Pujol

Esta es la historia más triste que jamás he oído. Habíamos tratado a los Ashburnham durante nueve temporadas en la ciudad de Nauheim con gran intimidad... O, más bien, habíamos mantenido con ellos unas relaciones tan flexibles y tan cómodas y sin embargo tan íntimas como las de un guante de buena calidad con la mano que protege. Mi mujer y yo conocíamos al capitán Ashburnham y a su señora todo lo bien que es posible conocer a alguien, pero, por otra parte, no sabíamos nada en absoluto acerca de ellos. Se trata, creo yo, de una situación que solo es posible con ingleses, sobre quienes, incluso en el día de hoy, cuando me paro a dilucidar lo que sé de esta triste historia, descubro que vivía en la más completa ignorancia. Hasta hace seis meses no había pisado nunca Inglaterra y, ciertamente, nunca había sondeado las profundidades de un corazón inglés. No había pasado de sus aspectos más superficiales.

FORD MADDOX FORD, *El buen soldado* (1915),
traducción de José Luis López Muñoz

¿Cuándo empieza una novela? La pregunta es casi tan difícil de contestar como la de cuándo un embrión humano se

convierte en persona. Ciertamente la creación de una novela raramente empieza en el momento en que el autor traza con la pluma o teclea sus primeras palabras. La mayoría de los escritores efectúa algún trabajo preliminar, aunque solo sea mentalmente. Muchos preparan el terreno cuidadosamente durante semanas o meses, haciendo diagramas del argumento, recopilando biografías de personajes, llenando un cuaderno con ideas, escenarios, situaciones, bromas, para usarlos durante el proceso de composición. Cada escritor tiene su propia manera de trabajar. Henry James tomó, para *El expolio de Poynton*, notas casi tan largas y casi tan interesantes como la novela en sí. Muriel Spark, por lo que sé, medita el concepto de cada nueva novela y no toma papel y lápiz hasta que ha compuesto mentalmente una primera frase satisfactoria.

Para el lector, sin embargo, la novela empieza siempre con esa primera frase (que puede no ser, claro está, la primera frase que el novelista escribió en su primera versión del texto). Y luego la siguiente, y la siguiente... Cuándo termina el comienzo de una novela es otra pregunta difícil de contestar. ¿Es el primer párrafo, las primeras pocas páginas o el primer capítulo? Sea cual fuere la definición que uno dé, el comienzo de una novela es un umbral, que separa el mundo real que habitamos del mundo que el novelista ha imaginado. Debería, pues, como suele decirse, «arrastrarnos».

Eso no es tarea fácil. Todavía no nos hemos familiarizado con el tono de voz del autor, su vocabulario, sus hábitos sintácticos. Al principio leemos un libro despacio y dubitativamente. Tenemos mucha información nueva que absorber y recordar: los nombres de los personajes, sus relaciones de afinidad y consanguinidad, los detalles contextuales de tiempo y lugar..., sin los cuales la historia no puede seguirse. ¿Valdrá la pena todo ese esfuerzo? La mayoría de los lecto-

res están dispuestos a conceder al autor el beneficio de la duda al menos por unas pocas páginas, antes de decidir volver a cruzar el umbral en sentido contrario. Sin embargo, con los especímenes mostrados aquí nuestra vacilación será probablemente mínima o inexistente. Ya la primera frase nos «engancha» en cada caso.

El comienzo de la novela de Jane Austen es clásico: lúcido, medido, objetivo, con implicaciones irónicas ocultas bajo el elegante guante de terciopelo del estilo. ¡Con qué sutileza la primera frase prepara la caída de la heroína! Lo que vamos a presenciar es la historia de Cenicienta al revés: en vez de una heroína infravalorada —el tipo de heroína que anteriormente había atraído la imaginación de Jane Austen, desde *Orgullo y prejuicio* hasta *Mansfield Park*— destinada a triunfar, Emma es una princesa que deberá ser humillada antes de encontrar la verdadera felicidad. El adjetivo con el que en la primera frase se describe su belleza, *handsome*, tiene, por oposición a un término más convencional como sería *beautiful*, un matiz andrógino; quizás se nos quiere dar a entender que hay en Emma una fuerza de voluntad masculina. La siguiente palabra, *clever* («inteligente» o «lista»), designa la inteligencia con cierta ambigüedad, ya que a veces se aplica peyorativamente, como cuando se dice «demasiado lista para su propio bien»). «Rica» está cargada de connotaciones bíblicas y proverbiales sobre los peligros morales de la riqueza. En suma, los tres adjetivos, tan elegantemente combinados, indican el carácter engañoso de la aparente fortuna de Emma. Tras haber vivido «cerca de veintiún años sin que casi nada la afligiera o la enojase», le espera un rudo despertar. Con casi veintiún años, es decir, en el umbral de lo que en esa época era la mayoría de edad, le corresponde asumir la responsabilidad de su propia vida, y para una mujer en la sociedad burguesa de comienzos del siglo XIX eso

significaba decidir si iba a casarse y con quién. Emma goza de una libertad poco habitual a ese respecto, puesto que es ya «señora de su casa», una circunstancia que favorece su arrogancia, especialmente teniendo en cuenta que ha sido educada por una institutriz que le dio el afecto de una madre, pero no (se nos da a entender) la disciplina que una madre habría impuesto.

Eso está implícito aún más claramente en el tercer párrafo; pero al mismo tiempo, cosa bastante interesante, empezamos a oír la voz de la propia Emma en el discurso, al mismo tiempo que la juiciosa y objetiva voz del narrador. «La intimidad que había entre ellas era más de hermanas que de otra cosa», «habían seguido viviendo juntas como amigas»... En esas frases nos parece oír la descripción que daría la misma Emma, bastante satisfecha de sí misma, de su relación con su institutriz, relación que le permitía hacer «siempre lo que quería». La estructura irónica de la conclusión del párrafo, «teniendo en gran estima el criterio de la señorita Taylor, pero rigiéndose fundamentalmente por el suyo propio», equilibra simétricamente dos informaciones que desde un punto de vista lógico resultan incompatibles, e indica así el defecto en el carácter de Emma que es explícitamente expresado por el narrador en el cuarto párrafo. Con la boda de la señorita Taylor empieza el relato propiamente dicho: privada de la compañía y del maduro consejo de la que fue su institutriz, Emma la sustituye por una joven protegida, Harriet, que fomenta su vanidad y en vista de cuyo matrimonio Emma empieza a intrigar, con desastrosos resultados.

La famosa frase inicial de la novela de Ford Madox Ford es un recurso flagrante para asegurarse la atención del lector:

prácticamente nos agarra por el cuello para obligarnos a cruzar el umbral. Pero casi de inmediato algo oscuro e indirecto, típicamente moderno, una especie de angustia frente a un posible descubrimiento, impregna la narración. ¿Quién es esa persona que nos habla? Habla en inglés y sin embargo no es inglés. Hace por lo menos nueve años que conoce a la pareja inglesa que parece protagonizar «la historia más triste», a pesar de lo cual asegura no haber «sabido nada» de los ingleses hasta el mismo momento de la narración. «He oído», en la primera frase, implica que la historia que el narrador va a contar no es la suya propia, pero casi inmediatamente nos da a entender que el narrador, y quizás su mujer, participaron en ella. El narrador conoce a los Ashburnham íntimamente y a la vez no sabe nada de ellos. Esas contradicciones son racionalizadas como un efecto del carácter inglés, de la disparidad entre apariencia y realidad en el comportamiento de la clase media inglesa; de modo que este principio esboza un tema similar al de *Emma*, aunque las premoniciones que deja en el aire suenan más trágicas que cómicas. La palabra «triste» se repite hacia el final del párrafo y se deja caer otra palabra clave, «corazón» (dos de los personajes sufren supuestamente del corazón; todos ellos tienen vidas emocionales desordenadas), en la penúltima frase.

Usé la metáfora de un guante para describir el estilo de Jane Austen, un estilo que afirma su autoridad, entre otras cosas, renunciando a las metáforas (ya que la metáfora es un tropo esencialmente poético, en el polo opuesto a la razón y el sentido común). Esa misma metáfora del guante se da ciertamente en el primer párrafo de *El buen soldado*, aunque con un sentido diferente. Aquí significa un comportamiento cortés en sociedad, los modales en apariencia relajados, pero siempre bajo control, que suelen asociarse con la riqueza y el refinamiento (un «buen» guante, se especifica), con un

matiz, sin embargo, de ocultamiento o engaño. Algunos de los enigmas suscitados por el primer párrafo son rápidamente explicados —mediante la información de que quien habla es un americano que vive en Europa, por ejemplo—. Pero el crédito que merece su testimonio y la hipocresía crónica de los otros personajes serán temas cruciales de esa historia, la más triste jamás oída por el narrador.

Hay, naturalmente, muchas otras maneras de empezar una novela y los lectores que hojeen este libro tendrán ocasión de ver algunas de ellas, porque a menudo he elegido el primer párrafo de una novela o de un cuento para ilustrar otros aspectos del arte de la ficción (eso me ahorra tener que resumir el argumento). Pero quizás vale la pena indicar aquí la gama de posibilidades.

Una novela puede empezar con una larga descripción, la del paisaje natural o urbano que va a ser el principal escenario de la historia, lo que los críticos de cine llaman *mise-en-scène*: por ejemplo, la sombría pintura de Egdon Heath al comienzo de *The return of the native* (El regreso del indígena) de Thomas Hardy, o la que E. M. Forster hace de Chandrapore, en una prosa elegante, urbana, propia de una guía de viajes, al comienzo de *Pasaje a la India*. Una novela puede empezar en medio de una conversación, como *Un puñado de polvo* de Evelyn Waugh, o las obras tan especiales de Ivy Compton-Burnett. Puede comenzar con una sorprendente autopresentación del narrador: «Llamadme Ismael» (Herman Melville, *Moby Dick*), o con un corte de mangas a la tradición literaria de la autobiografía: «[...] lo primero que probablemente querréis saber es dónde nací y cómo fue mi asquerosa infancia, y qué hacían mis padres y todo eso antes de tenerme a mí, y toda esa basura a lo David Copperfield,

pero no tengo ganas de meterme en todo eso» (*El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger). Un novelista puede empezar con una reflexión filosófica: «El pasado es un país extranjero: allá hacen las cosas de otra manera», como L. P. Hartley en *The go-between* (El alcahuete), o poner al personaje en apuros desde la primerísima frase: «No hacía ni tres horas que había llegado a Brighton cuando Hale supo que querían asesinarle» (Graham Greene, *Brighton, parque de atracciones*). Muchas novelas se inician con una historia-marco que explica cómo fue descubierta la historia principal, o narra cómo es contada a un público ficticio. En *El corazón de las tinieblas* de Conrad un narrador anónimo muestra a Marlow relatando sus experiencias en el Congo a un círculo de amigos sentados en el puente de una yola en el estuario del Támesis («Y también este —empieza Marlow— debió ser uno de los lugares más siniestros de la tierra»). *Otra vuelta de tuerca* de Henry James consiste en un relato autobiográfico escrito por una mujer ya fallecida, el cual es leído en voz alta a los invitados un fin de semana en el campo, que se han estado contando unos a otros, para entretenerse, historias de fantasmas, hasta llegar a esta última que supera en horror a todas las anteriores... Kingsley Amis empieza su historia de fantasmas *El hombre verde* con un ingenioso pastiche de una guía gastronómica: «Apenas ha superado la sorpresa de encontrar un auténtico mesón a menos de 40 millas de Londres —y a 8 de la autopista M1—, cuando uno se encuentra maravillándose por la calidad de los guisos, no menos auténticamente ingleses...». *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino empieza: «Está usted a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*». *Finnegans Wake* de James Joyce comienza en medio de una frase: «Río que discurre, más allá de Adam and Eve, desde el recodo de la orilla a la ensenada

de la bahía, nos trae por un *comodius vicus* de circunvalación de vuelta al castillo de Howth y Environs». El fragmento que falta concluye el libro: «un camino solo al fin amado alumbra a lo largo del», volviendo así otra vez al comienzo, como el agua, que circula en el medio natural del río al mar, del mar a la nube, de la nube a la lluvia y de la lluvia al río, y también como la infinita producción de sentido que proporciona la lectura de ficciones.