

Precisamente, el núcleo de la poética forsteriana reside en la oposición entre la información (que es exacta, externa, veritativa y rebatible) y el poema (que se dota de sentido, autenticidad y es interior y absoluto). Toda literatura, en tanto inmanencia absoluta, tiende a ser anónima (recordemos la historia de la literatura sin autores de Valéry y Borges), porque, en el momento de la lectura, el texto carece de autor. «Olvidar al creador es una de las funciones de la creación». Lateralmente, viene el análisis, que es curiosidad y método. Pero el texto sólo existe en la lectura, momento estructuralmente comparable a la experiencia mística, toda desujetación, salida del sí mismo, anzuelos arrojados al abismo del inconsciente. Síntesis de lo cotidiano y lo extraordinario, el lenguaje es el escenario donde se representa la sorpresa ante lo hecho, lo que convencionalmente se denomina inspiración. Si el crítico piensa antes de hablar, el poeta sólo puede hacerlo después. Finalmente, el modelo de esta clase de discursos es la música, visión fugitiva de la unidad en un universo pleno, algo que existe dentro y fuera del tiempo. Escrita en una determinada fecha y necesitada de la sucesión temporal para ser escuchada, la música se produce en un momento insistente y no histórico. Y esto lo podía decir Forster por experiencia propia, si cabe, porque era pianista.

El arte, entonces, es un estado del ser y no algo que es. Un momento y no una entidad. Por eso le caben tantos dualismos. La figura más gráfica la proporciona André Gide en *Los monederos falsos*: la moneda falsa es auténticamente falsa. Forster acude a otra categoría: la plusvalía. El arte da a su discurso un valor abusivo, proponiendo al lector algo que no le puede ocurrir, algo fantástico que, sin embargo, le ocurrirá en la lectura.

También Henry James intenta desenvolverse en torno a la herencia romántica de la novela-mito («toda narración es misteriosa», etc.). Lo curioso en él es la frecuencia con que sus teorizaciones pueden servir para derogar su ficción. Y viceversa, que es lo más importante. Es como si teorizara al vaciado de lo que cuenta. Lo honro con este aforismo suyo: «Las mentes superiores tienen los defectos de sus cualidades».

La novela es, para James, no un género, sino la reunión de todos los géneros. Un supergénero único que, por lo mismo, se niega como tal. Pero, en cualquier caso, esta mezcolanza de códigos le permite un trabajo interno que juega como alternancia de partes y ajuste de diferencias. Lo que han hecho algunos novelistas de este siglo muestra cómo puede funcionar este mecanismo de Meccano.

La autoconsciencia de la novela es tardía, como si la humanidad se hubiera contado novelas muchos siglos sin darse cuenta de que lo hacía. También el señor Jourdain hablaba en prosa sin saberlo. O, porque, como discurre James, el objeto de la novela es aprensible en concepto y resbaladizo en acto. Su sola razón de existir (sic) es representar la vida. Si representar es traer a la presencia de nuevo algo, entonces quiere decir que la vida está ausente, o nosotros de ella. Ahora bien: ¿sabemos qué límites tiene esta ausencia para que se convierta en objeto? El arte persigue objetivos proyectados y la vida es causalidad inconsciente, inquietud (no se está quieta, vamos), agita-

ción, forcejeo. El arte es clásico y la vida es romántica. Pareciera que su punto de encuentro sólo puede ser ideal. A veces, James recurre a una metáfora sexual: en Inglaterra, la novela es, sobre todo, cosa de mujeres y la mujer desconoce los requisitos de la forma. Es amorfa, como la vida. Forma viril hay en Francia, pero materia vital (o sea: femenina) en Inglaterra. De nuevo, el afuera y el adentro de James.

En otro momento, nuestro autor carga a la novela con la misión de dar cuenta de «la totalidad del conocimiento humano», como si de un positivista convencido se tratara. Pero ¿hay alguna novela de James en que el conocimiento humano tenga límites precisos como para ser objeto de algo? Podría decirse que dicho conocimiento total es mera virtualidad, en cuyo caso el objeto de la novela sería un saber virtualmente total. Incluiría todos los saberes y el saber de esos saberes, y así hasta el infinito. La novela tendría un objeto infinito y sería imposible de escribir, como Flaubert exhibe en *Bouvard y Pécuchet*.

Para salir de este abismo, James hace como el barón mentiroso y se saca del pantano tirándose de los pelos. Propone la pintura como modelo de la narración. Efectivamente, la pintura (se entiende que figurativa) no tiene más remedio que representar cosas y personajes. La materia pictórica es documental (aunque documente una alucinación) y el novelista-pintor ha de trabajar con documentos, como un historiador. Esto se puede ejemplificar y discutir con un relato de James, *The real Thing* (la cosa real, lo real, la cosa efectiva, conducente). Un matrimonio burgués va a un estudio de pintor a retratarse. Posan mal y el pintor acaba por llamar a unos modelos profesionales para que los modelos «reales» los imiten y aprendan a parecer correctos burgueses. Novelista y pintor tratan de incidentes que definen a los personajes, que condicionan los incidentes, etc. Se trata de no imponer a la novela unos temas o aventuras «desde fuera», para no violentar su «correspondencia inmensa y exquisita con la vida». Bueno, si la vida es misteriosa y sólo se la reconoce simultáneamente con la percepción, o sea intuitivamente, es posible que el postulado se cumpla. Pero entonces la vida es una palabra absoluta, es lo que es, como el Dios bíblico. Una tautología. Y ausente, para colmo. Y ése es el asunto de la novela según Henry James.

En efecto, para James la mayor aventura es la identidad, esa historia que nos permite llegar a decir yo soy, tú eres, ella/él es, etc. Como se ve, el etcétera deviene el verdadero objeto de la narración. El etcétera que es una infinita promesa de continuidad, de secuencia. La historia podría ser su fórmula. Finalmente, como quiere Perogrullo ¿no será la historia la materia de las historias? La historia que James ejemplifica con la figura del globo cautivo (la experiencia) atado a la tierra por una cuerda (la imaginación) que limita la latitud de su errancia por el aire. La experiencia negada de Pavese y el aire donde revolotean las mariposas de Nabókov. A todo esto, el arte agrega un alto costo que lleva a la rutina: el lujo. La plusvalía de Forster. Una transacción abyecta con el exceso, que el moralista James está dispuesto a contratar. Hay, desde luego, unos paradigmas. Son los maestros, «ídolos violentos en el bosque sagra-

do». Están inmóviles, fijos a un lugar, como el mito pavesiano, en tanto los demás nos extraviamos y podemos explorar el rumbo tomándolos como referencias.

El ejemplo para James es Flaubert, un anacoreta vestido con la bata que los franceses han convertido en uniforme de la conversación, un artista abrumado por su misión de literato, que escribía por ira y no por amor. Hay más maestros: Maupassant lo es de la fealdad y la vulgaridad, Tolstoi de la elefantiasis, George Eliot de los tesoros de minucias que se invalidan como conjunto, Fielding del decoro británico que es una fatalidad modernizada, Zola de la suciedad e indecencia propias de la amoral naturaleza, Turguéniev de la observación como cacería. El naturalismo, tan potente en tiempos de James, pone al artista como fiador de la ciencia (yo creo que era más bien al revés). Pero, en cualquier caso, falta quien salga de fiador del artista, puesto que Dios ha muerto. O, si se invierte el orden, falta el fiador de la ciencia.

Nabókov también se sitúa en esta encrucijada de la crítica neorromántica al realismo. Lo hace con rigor cuando teoriza y con menos rigor cuando lee a sus colegas, cuya obra recomienda examinar, empezando por la del Todopoderoso. Dios, si algo particular es, es un inventor de historias que son, en última instancia, cuentos de hadas.

Toda novela es un cuento de hadas, según Nabókov, porque abre una vía de acceso a la vida esencial, que es redonda como la pista de un circo que un niño ve por primera vez. Y así, el universo. Mientras el sentido común devalúa todo lo que toca, precisamente, porque es común, vulgar, y torna cuadrado el círculo universal, la actitud mental del niño capaz de admirarse ante algo que percibe como primigenio, devuelve a la mirada la frescura perdida que restaura al hombre de las fatigas de la historia, mostrándole todo lo que la costumbre ha convertido en indiferente.

Es una ruptura de la lógica (no de la razón) y algo monstruoso, pues el hombre es el mono al cual los demás monos de la tribu ven como un monstruo. De nuevo, la frontera, el límite de la pista del circo con la tribuna donde el niño descubre la circularidad del cuento: el arte es ese borde entre el más allá de la historia y el más acá de la individualidad. En ese filo se ponen de manifiesto los detalles que cuestionan el todo. Ejemplo (siempre son cómicos los ejemplos de Nabókov, deliberadamente): alguien entra en una casa en llamas para rescatar un juguete. No se trata de la locura (lo que el sentido común considera enfermedad) sino del genio (la máxima cordura del espíritu). La locura desmembra el mundo pero no lo reconstruye, en tanto el arte desconecta selectivamente lo que desea. El tiempo deja de fluir, el universo penetra en el sujeto por la memoria inconsciente y el sujeto se disuelve en el universo, se torna universal. De allí la universalidad del arte. Una síntesis del adentro y el afuera. Algo que, mal que le pese a Nabókov, también podría decir un psicoanalista.

Toda novela es un cuento de hadas también en un sentido estructural, porque en ella las personas y los objetos existen por la interrelación que guardan entre sí y con el conjunto del libro, dejando, aunque sea momentáneamente, entre paréntesis, lo referencial externo. Ahora bien: lo sepa o no, todo escritor pertenece a una o varias tradiciones literarias, a una historia o a la Historia. Si acude a otro texto y lo mencio-