

1

LO QUE HACE NUESTRA MENTE CUANDO
LEEMOS NOVELAS

Las novelas son segundas vidas. Como los sueños de los que habla el poeta francés Gérard de Nerval, las novelas ponen al descubierto los colores y las complejidades de nuestras vidas y están llenas de gente, rostros y objetos que creemos reconocer. Cuando nos sumergimos en una novela, y al igual que sucede en los sueños, a veces es tan honda la impresión que nos causa la extraordinaria naturaleza de las cosas que leemos, que olvidamos dónde estamos y es como si estuviésemos rodeados de la gente y los acontecimientos imaginarios que estamos presenciando. En esas ocasiones, tenemos la sensación de que el mundo ficticio que descubrimos es más real que el propio mundo real. El hecho de que esas segundas vidas puedan parecernos más reales que la realidad significa a menudo que sustituimos las novelas por la realidad, o al menos que las confundimos con la vida real. Sin embargo, nunca nos quejamos de esta ilusión, de esta ingenuidad. Al contrario, al igual que en algunos sueños, queremos que la novela que estamos leyendo continúe y esperamos que esta segunda vida siga evocando en nosotros un sentido constante de realidad y autenticidad. A pesar de lo que sabemos sobre la ficción, nos enfadamos y nos molesta que una no-

vela no sea capaz de mantener la ilusión de que refleja una vida real.

Al soñar asumimos que los sueños son reales; así son los sueños por definición. De modo que al leer novelas asumimos que son reales, pero en algún rincón de nuestra mente también sabemos que nuestra asunción es falsa. Esta paradoja se deriva de la naturaleza de la novela. Empecemos recalcando que el arte de la novela reside en nuestra capacidad para creer simultáneamente en estados contradictorios.

Leo novelas desde hace cuarenta años. Sé que podemos adoptar muchas posturas con respecto a la novela, que podemos confiarle nuestra alma y nuestra mente de diversas maneras, que podemos tomárnosla en serio o a la ligera. Y de ese mismo modo, gracias a la experiencia he aprendido que hay diversas formas de leer una novela. Algunas veces leemos de un modo lógico, en ocasiones con los ojos, otras con la imaginación, otras con una pequeña parte de la mente, otras del modo en que queremos, otras del modo en que quiere el libro, y en otras con todas las fibras de nuestro ser. Hubo un tiempo en mi juventud en el que me entregué por completo a las novelas, en que las leía con gran atención, incluso con gran entusiasmo. Durante esa época, desde los dieciocho años hasta los treinta (de 1970 a 1982), quería describir lo que pasaba en mi cabeza y en mi alma del modo en que un pintor representa con precisión y claridad un paisaje animado, complejo y vívido, lleno de montañas, llanuras, rocas, bosques y ríos.

¿Qué sucede en nuestra mente, en nuestra alma, cuando leemos una novela? ¿Cómo es posible que esas sensaciones interiores difieran tanto de lo que sentimos cuando vemos una película, miramos un cuadro o escuchamos un poema, aunque sea una epopeya? Una novela puede, de vez en cuando, proporcionar los mismos placeres que una biografía, una película, un poema, un cuadro o un cuento

de hadas. Sin embargo, el único y verdadero efecto de este arte es, en esencia, distinto del efecto de otros géneros literarios, del cine y de la pintura. Y quizá pueda empezar a mostrarles esta diferencia hablándoles de cosas que hacía antes y de las complejas imágenes que suscitaron en mí cuando en mi juventud leía novelas de forma apasionada.

Al igual que el visitante del museo que desea ante todo que el cuadro que está mirando deleite su sentido de la vista, yo prefería la acción, el conflicto y la riqueza de paisaje. Disfrutaba de la sensación de observar en secreto la vida privada de un individuo y de explorar los recovecos más oscuros del paisaje general. Sin embargo, no quiero transmitirles la impresión de que la imagen que albergaba en mi interior era siempre turbulenta. Cuando leía novelas en mi juventud, en ocasiones dentro de mí aparecía un paisaje tranquilo, profundo y amplio. Y en ocasiones las luces se apagaban, se acentuaban el blanco y el negro y luego se separaban, y las sombras se agitaban. En ocasiones me maravillaba la sensación de que todo el mundo estaba hecho de una luz muy diferente. Y en ocasiones se imponía la penumbra que lo engullía todo, el universo entero se convertía en una única emoción y un único estilo, y yo entendía que disfrutaba de esto y percibía que estaba leyendo el libro para sumirme en esa atmósfera concreta. Mientras me veía arrastrado lentamente al mundo de la novela, me daba cuenta de que las sombras de los actos que había realizado antes de abrir las páginas de la novela, al tomar asiento en la casa de mi familia de Besiktas, en Estambul —el vaso de agua que había bebido, la conversación que había mantenido con mi madre, los pensamientos que me habían pasado por la cabeza, los pequeños rencores que había albergado—, se desvanecían poco a poco.

Sentía que el sillón naranja en el que estaba sentado, el cenicero apestoso que tenía al lado, la habitación enmoquetada, los niños que entre gritos jugaban al fútbol en la

calle, y los pitidos de los ferrys a lo lejos se desvanecían en mi mente; y que un nuevo mundo aparecía, palabra a palabra, frase a frase, ante mí. A medida que leía página tras página, este nuevo mundo cristalizaba y se volvía más claro, como esos dibujos invisibles que aparecen lentamente cuando se vierte un reactivo en ellos; y líneas, sombras, hechos y protagonistas se iban definiendo. Durante estos instantes iniciales, todo aquello que retrasaba mi entrada en el mundo de la novela y que me impedía recordar e imaginar los personajes, los hechos y los objetos me angustiaba e irritaba. Un familiar lejano cuyo grado de parentesco con el verdadero protagonista había olvidado, la ubicación imprecisa de un cajón que contenía una pistola, o una conversación que intuía que poseía un doble significado pero que era incapaz de discernir... Este tipo de cosas me molestaban mucho. Y mientras mis ojos se deslizaban sobre las palabras con afán, deseaba, con una mezcla de impaciencia y placer, que todo encajara sin más demora. En tales momentos, todas las puertas de mi percepción se abrían de par en par, como los sentidos de un animal asustadizo liberado en un entorno completamente ajeno, y mi cabeza empezaba a funcionar mucho más rápido, casi en un estado de pánico. Mientras centraba toda mi atención en los detalles de la novela que tenía en las manos, para amoldarme al mundo en el que estaba entrando, me esforzaba para visualizar las palabras en mi imaginación y para recrear mentalmente todo lo que se describía en el libro.

Al cabo de un tiempo, el esfuerzo intenso y extenuante daba sus frutos y el amplio paisaje que yo quería ver se abría ante mí, como un inmenso continente que surgía refulgiendo con toda su intensidad después de que se hubiera levantado la niebla. Entonces podía ver lo que se narraba en la novela, como alguien que miraba tranquila y plácidamente por una ventana para recrearse en las vistas. La

descripción que hace Tolstói de cómo Pierre observa la batalla de Borodino desde lo alto de una colina, en *Guerra y paz*, se ha convertido para mí en el paradigma de cómo se debe leer una novela. Muchos de los detalles que percibimos que la novela teje con delicadeza y prepara para nosotros, y que creemos que debemos tener presentes en la memoria mientras leemos, aparecen en esta escena como si se tratara de un cuadro. El lector tiene la impresión de que no se encuentra entre las palabras de una novela, sino ante una pintura paisajística. Aquí, la atención del escritor para el detalle visual, y la capacidad del lector para transformar las palabras en una gran pintura paisajística a través de la visualización, son decisivas. También leemos novelas que no tienen lugar en amplios paisajes, en campos de batalla o en la naturaleza, sino que están ambientadas en estancias, en sofocantes atmósferas interiores: *La metamorfosis* de Kafka es un buen ejemplo de ello. Leemos esas historias como si estuviéramos observando un paisaje y, al transformarlo en un cuadro en nuestra mente, nos acostumbrásemos a la atmósfera de la escena, dejándonos influir por ella y, de hecho, buscándola de forma constante.

Permítanme que les dé otro ejemplo, de nuevo de Tolstói, que trata de la acción de mirar por una ventana y demuestra que uno puede entrar en el paisaje de una novela mientras la lee. La escena pertenece a una de las mejores novelas de todos los tiempos, *Anna Karénina*. Anna se encuentra con Vronski en Moscú. Al volver de noche en tren a San Petersburgo, se siente feliz porque verá a su hijo y a su marido a la mañana siguiente. Cito la traducción de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky:

Anna [...] sacó una plegadera y una novela inglesa del bolso. Al principio no pudo leer. Para empezar, el bullicio y el ajetreo la molestaban; luego, cuando el tren se puso en marcha, no pudo aislarse de los ruidos; luego la nieve que

golpeaba la ventana de la izquierda y se quedaba pegada al cristal, y el revisor que pasaba con el abrigo cubierto de nieve en un lado, y luego la conversación sobre la horrible ventisca de fuera... todo eso la distraía. Más tarde nada cambió: el mismo traqueteo y los mismos golpes, la misma nieve en la ventana; los mismos cambios bruscos del calor sofocante al frío y de nuevo al calor, los mismos rostros fugaces en la penumbra, y las mismas voces, y Anna empezó a leer y a entender lo que estaba leyendo. Anna Arkadievna leía y entendía, pero le resultaba una tarea desagradable seguir las reflexiones sobre las vidas de las demás personas. Sentía la gran necesidad de vivir su propia vida. Cuando leyó que la heroína de la novela cuidaba de un hombre enfermo, sintió el deseo de entrar de puntillas en la habitación del hombre; cuando leyó que un miembro del parlamento pronunciaba un discurso, sintió el deseo de pronunciarlo ella; cuando leyó que lady Mary galopaba con su jauría, exasperando a su cuñada y sorprendiendo a todo el mundo con su valor, sintió el deseo de hacerlo ella también. Pero no podía hacer nada de todo aquello, de modo que acarició la plegadera con sus pequeñas manos y se obligó a leer.

Anna es incapaz de leer porque no puede dejar de pensar en Vronski, porque quiere vivir. Si pudiera concentrarse en la novela, podría imaginarse fácilmente a lady Mary montando su caballo y siguiendo a la jauría. Se imaginaría la escena como si estuviera mirando a través de una ventana y sentiría cómo se adentra en esta escena que observa desde fuera.

La mayoría de los novelistas creen que leer las primeras páginas de una novela es algo parecido a adentrarse en una pintura paisajística. Recordemos cómo empieza *Stendhal Rojo y negro*. Primero vemos de lejos la ciudad de Verrières, la colina sobre la que está situada, las casas blancas con sus tejados de tejas rojas, los castaños en flor y las ruinas de la fortificación de la ciudad. El río Doubs fluye

por debajo. Entonces reparamos en los aserraderos y la fábrica de *toiles peintes*, de tejidos estampados con colores vivos.

Una página después ya hemos conocido al alcalde, uno de los personajes principales, y hemos averiguado su modo de pensar. El verdadero placer de leer una novela empieza con la capacidad de ver el mundo no desde el exterior, sino a través de los ojos de los protagonistas que viven en ese mundo. Cuando leemos una novela, oscilamos entre la visión a largo plazo y los momentos fugaces, los pensamientos generales y los hechos concretos, a una velocidad que ningún otro género literario puede ofrecer. Al observar una pintura paisajística de lejos, de repente nos encontramos entre los pensamientos del individuo sobre el paisaje y los matices del estado de ánimo de la persona. Es algo parecido al modo en que vemos una pequeña figura humana ante un peñasco, un río y la miríada de hojas de una arboleda en un paisaje chino: primero nos centramos en ella, y luego intentamos imaginar el paisaje que la rodea a través de sus ojos. (Las pinturas chinas están concebidas para que las miremos de este modo.) Luego nos damos cuenta de que el paisaje se ha compuesto de esa forma para reflejar los pensamientos, las emociones y las percepciones del personaje que aparece en él. Del mismo modo, percibimos que el paisaje de la novela es una extensión, una parte del estado mental de los protagonistas; nos damos cuenta de que nos identificamos con estos personajes a través de una transición fluida. Leer una novela significa que, mientras sometemos el contexto general a la memoria, seguimos, uno a uno, los pensamientos y las acciones de los protagonistas y les adscribimos un significado en el paisaje general. Nos encontramos inmersos en el paisaje que hasta hace poco observábamos desde el exterior: además de ver las montañas en nuestra mente, sentimos el frescor del río y percibimos la fragancia del bosque, hablamos con los protagonistas y seguimos nuestro propio camino para profun-

dizar en el universo de la novela. Su lenguaje nos ayuda a combinar estos elementos tan dispares y definidos, y vemos los rostros y los pensamientos de los protagonistas como parte de una única visión.

Nuestra mente realiza un gran esfuerzo cuando estamos inmersos en una novela, pero no como la mente de Anna cuando se encuentra en el tren ruidoso y cubierto de nieve que se dirige a San Petersburgo. Oscilamos continuamente entre el paisaje, los árboles, los protagonistas, los pensamientos de los protagonistas, y los objetos que tocan; de los objetos a los recuerdos que evocan, a los otros protagonistas y luego a pensamientos generales. Nuestra mente y nuestra percepción trabajan de forma intensa, con gran rapidez y concentración, llevando a cabo numerosas operaciones de forma simultánea, pero muchos de nosotros ni tan siquiera nos damos cuenta de que estamos realizando estas operaciones. Somos como alguien que conduce un coche y no es consciente de que aprieta botones, pisa pedales, gira el volante con cuidado, obedece muchas reglas y lee e interpreta las señales de la carretera; todo ello sin perder de vista a los otros vehículos mientras conduce.

La analogía del conductor es válida no solo para el lector, sino también para el novelista. Algunos no son conscientes de las técnicas que utilizan; escriben de forma espontánea, como si estuvieran llevando a cabo un acto de lo más natural, ajenos a las operaciones y cálculos que están realizando mentalmente y al hecho de que están utilizando las marchas, los frenos y los botones que el arte de la novela les proporciona. Utilicemos la palabra «ingenuidad» para describir este tipo de sensibilidad, a este tipo de novelista y lector de novela: aquellos que no se preocupan por los aspectos artificiales de la escritura y la lectura de una novela. Y utilicemos el término «reflexivo» para describir precisamente la sensibilidad opuesta: en otras palabras, los lectores y escritores que se sienten fascinados por

la artificiosidad del texto y su fracaso para alcanzar la realidad, y que prestan una gran atención a los métodos utilizados en la escritura de novelas y al modo en que funciona nuestra mente cuando leemos. Ser un novelista es el arte de ser ingenuo y reflexivo al mismo tiempo.

O ser ingenuo y «sentimental» al mismo tiempo. Friedrich Schiller fue el primero que propuso esta distinción en su famoso ensayo «Über naive und sentimentalische Dichtung» («Sobre poesía ingenua y poesía sentimental», 1795-1796). En alemán, la palabra *sentimentalisch*, utilizada por Schiller para describir al poeta moderno, atormentado y reflexivo que ha perdido su ingenuidad y su carácter infantil, difiere un poco del significado de la palabra *sentimental*, su equivalente en inglés. Sin embargo, no vamos a recrearnos en esta palabra, que, en cualquier caso, Schiller tomó prestada del inglés, inspirado por el *Viaje sentimental* de Laurence Sterne. (Al enumerar ejemplos de genios ingenuos e infantiles, Schiller menciona a Sterne, junto con otros como Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe e incluso Durero.) A nosotros nos basta con señalar que Schiller utiliza la palabra *sentimentalisch* para describir el estado de ánimo que se ha apartado de la simplicidad y el poder de la naturaleza y ha quedado demasiado atrapado en sus propias emociones y pensamientos. El objetivo que me planteo aquí es alcanzar una comprensión más profunda del ensayo de Schiller, que adoro desde mi juventud, así como aclarar mis propios pensamientos sobre el arte de la novela a través de su ensayo (como he hecho siempre) y expresarlos con precisión (tal y como me esfuerzo por hacer ahora).

En esa famosa obra, descrita por Thomas Mann como «el ensayo más hermoso escrito jamás en alemán», Schiller divide a los poetas en dos grupos: los ingenuos y los sentimentales. Los poetas ingenuos forman un todo con la naturaleza; de hecho, son como la naturaleza, calmados, crueles y sabios. Escriben poesía de forma espontánea, casi

sin pensar, sin molestarse en tener en cuenta las consecuencias intelectuales o éticas de sus palabras y sin reparar en lo que puedan decir los demás. Para ellos, en contraposición a los escritores contemporáneos, la poesía es como una huella que la naturaleza deja en ellos de un modo orgánico y que nunca se borra. Para los poetas ingenuos la poesía surge de modo espontáneo del universo natural del que forman parte. La creencia de que un poema no es algo meditado y elaborado de forma deliberada por el poeta, compuesto con una métrica concreta y moldeado tras un proceso de revisión y autocrítica constante, sino algo que debería ser escrito de modo irreflexivo y que incluso podría ser dictado por la naturaleza o Dios o algún otro poder, esta noción romántica fue propugnada por Coleridge, ferviente seguidor de los románticos alemanes, y expresada muy claramente en el prefacio de 1816 de su poema «Kubla Khan». (Ka, el poeta protagonista de mi novela *Nieve*, escribía sus poemas bajo la influencia de la pareja Coleridge-Schiller y con la misma visión ingenua de la poesía.) En el ensayo de Schiller, que me suscita una gran admiración cada vez que lo leo, hay un atributo entre las características definitorias del poeta ingenuo que me gustaría resaltar en particular: el poeta ingenuo no tiene la menor duda de que aquello que expresa, sus palabras y versos, retratarán el paisaje general, de que lo representarán, de que describirán de forma adecuada y rigurosa y revelarán el significado del mundo; puesto que este significado no resulta algo distante ni ajeno a él.

Por el contrario, según Schiller, el poeta «sentimental» (emotivo, reflexivo) es un ser inquieto, sobre todo, en un aspecto: no está seguro de que sus palabras vayan a abarcar la realidad, de que lo consigan, de que sus palabras vayan a transmitir el significado que pretende darles. De modo que es sobremanera consciente del poema que escribe, de los métodos y técnicas que utiliza y de lo artificioso de su es-