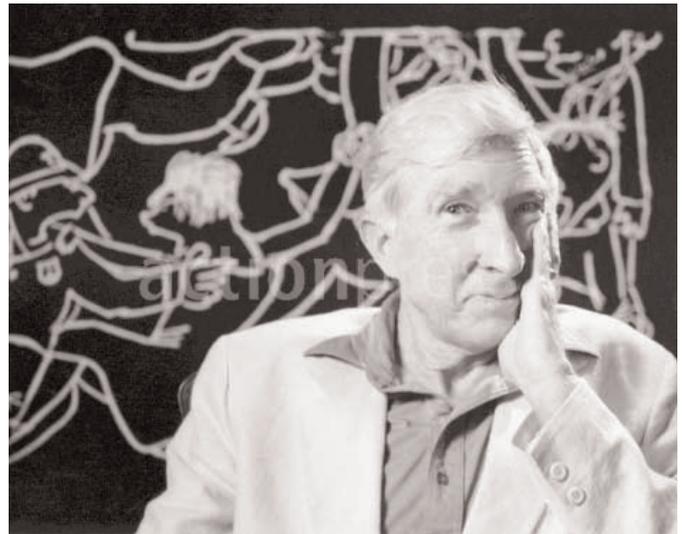


EPÍLOGO

JOHN UPDIKE

El gusto por poner manchas negras sobre papel blanco es común en escritores y pintores. Antes de la aparición de la máquina de escribir y, ahora, del procesador de textos, pluma y tinta eran con lo que uno pintaba dibujos y letras; James Joyce, que encargaba a otros la labor de pasar a máquina sus manuscritos, decía que le gustaba la sensación de las palabras fluyéndole por la muñeca. Los manuscritos antiguos poseen una belleza gráfica, igual que las firmas cuyas florituras y arabescos tenían por misión disuadir a los falsificadores. Los manuscritos de Ouida, redactados, al parecer, con una pluma de avestruz, o los manuscritos de Pope y Boswell, trazados con tanto vigor y tan llenos de comentarios intercalados, son documentos igual de pictóricos que un diploma de Steinberg. Las habilidades del caballero a la antigua usanza solían incluir, entre otras, la capacidad de reproducir un retrato o un paisaje, del mismo modo que un hombre de clase media sabe hoy en día manejar una cámara; escritores de la talla de Pushkin y Goethe nos asombran con la maestría de sus bocetos.

Thackeray, por supuesto, era ilustrador profesional, como lo fueron Beerbohm y Evelyn Waugh. Edward Lear fue un pintor serio y un escritor frívolo, y si supiera que su literatura es lo que le ha valido su pasaje a la posteridad tal vez se sorprendería. Por el contrario, Wyndham Lewis parece ser más valorado hoy por sus tensos retratos de sus colegas modernistas que por su antaño muy admirada prosa. Thurber estaba considerado como un escritor que no sabía dibujar pero dibujaba de todos modos (lo cual, además de cómico, no deja de ser conmovedor, ya que era medio ciego), mientras que a Ludwig Bemelmans se le recuerda —si se le recuerda después de todo— como un pintor que sabía escribir. A decir verdad, tanto uno como otro eran ague-



rridos minimalistas en una era en la que las tiras cómicas se ejecutaban con un grado de detalle que en ocasiones resultaba asfixiante. Toda una serie de escritores empezaron trabajando como dibujantes de tiras cómicas: de S. J. Perelman lo podríamos haber imaginado, y hasta de Gabriel García Márquez; ¿pero de Flannery O'Connor? Pues sí, si pensamos en su vigorosa extravagancia, en la rotundidad de cada una de sus pinceladas.

Los alfabetos empiezan en pictografías, y aunque las palabras sean objetos hablados, para escribir y leer tenemos que usar la vista. La línea que separa el dibujo del símbolo es una fina línea. En los tiempos del analfabetismo galopante, el principal medio narrativo no oral era la imagen (colgada de los muros de las catedrales, repartida en planchas de madera). Casi todos los cuadros «cuentan una historia», e incluso las desviaciones de la representación contienen un residuo literario; por ejemplo: las etiquetas y los trozos de papel de periódico que aparecen en los collages cubistas, o el efecto de una caligrafía monumental en los lienzos de Pollock o Kline. El arte de la tira cómica existe como si quisiera demostrar lo pequeño que es el nexo entre las dos formas: la de contar y la de mostrar. La música (tal vez la más antigua de las bellas artes) es más visceral y más abstracta a la vez, y aunque hay músicos que han sido escritores (John Barth, Anthony Burgess), el salto es menos común. La música es un mundo en sí; escribir y pintar son relativamente parásitos del mundo que existe alrededor.

Como bien saben quienes pintan y escriben, los problemas de definición difieren de manera radical. En la representación gráfica, una mesa o una persona se convierten en una maraña de ángulos, de volúmenes semiescondidos, de dos, tres, cuatro vistazos que, acumulados, generan la ilusión de que hay algo ahí. Una vez añadido el color a la lí-

nea, las decisiones y las discriminaciones asignadas a cada centímetro cuadrado tienden a infinito; empiezan a dolerle a uno los ojos, a humedecerse, y los colores de la paleta convergen hacia un barro gris. Mientras que el escritor sólo tiene que decir «mesa» para ponerla ahí, en la página. Todo lo que se añade en términos de ajuste adjetival, más que aportar, recorta la difusa forma que la palabra por sí sola había evocado. Para que la mesa resulte convincente, pueden ser de ayuda un color, una madera concreta o una cantidad determinada de patas; o pueden resultar excesivos, un coágulo hiperparticularizado en mitad del flujo de la prosa. El lector, al toparse con la palabra «mesa», aporta una de su cosecha, apresurada y aproximadamente, por lo que la particularización corre el riesgo de disminuir, más que aumentar la realidad de la mesa que se forma mentalmente. Es más: la mesa toma su significado y su masa de su contexto de aventura moral, de lo que nos dice sobre el ser humano que la posee, de su estatus económico, social o moral; de lo contrario, este mueble existe fuera del movimiento de la historia y es meramente «pictórico».

Los medios del pintor son palpables. Cuanto más nos cuenta, más sabemos. Lo que nos cuenta, va: sus pinceladas van aquí y no allí, son esto y no aquello. Aunque en mi vida de adulto rara vez he hecho que se abra el frasco de la tinta china, cuando lo hago y sostengo en la mano el plumín y el portaplumas, livianos como una pluma, y me pongo a trazar marcas húmedas sobre el boceto a lápiz en la prístina cartulina brístol, vuelvo a experimentar la emoción de antaño: la brillante y rápida precisión, la posibilidad del borrón, el temblor y la bajada en picado que otorgan vida a las líneas. Al dibujar, nos sumergimos directamente en la realidad física. El niño descubre que unos cuantos puntos y una línea curva valdrán para crear una cara que le mira con una sonrisa. Se ha creado algo de la nada. O la pose de un instante ha quedado fijada por siempre jamás; en el desván de la casa de mi madre, mis viejos cuadernos de dibujo albergan mascotas fallecidas tiempo ha, niños hoy convertidos en adultos, abuelos cuya voz no volveré a escuchar.

Años antes de que las palabras escritas se vuelvan maleables y expresivas en manos de su joven usuario, es posi-

ble alcanzar la magia creativa mediante la pluma y la tinta, el pincel y la pintura. Las sutilezas de forma y de color, las diferenciaciones de textura, los equilibrios de volumen, los principios de la perspectiva y de la composición: es bueno que el futuro escritor explore todo eso, pues le ayudará a visualizar sus escenas, incluso a construir sus personajes y dar forma a las contenciones invisibles y a las ramificaciones del argumento. Una novela, al igual que una tira cómica, dispone versiones estilizadas de personas dentro de un espacio concreto; el artista gráfico aprende a organizar y a resaltar, y este conocimiento sirve al escritor. Los volúmenes (hendididos por la línea y remendados por el color) que salen al encuentro del ojo exterior (la más vulnerable de las partes del cuerpo, en la que nuestro cerebro se pone en contacto con el mundo) son imitados por esos dramáticos espacios que el ojo interior crea a modo de teatros para pensamientos y fantasías. Inconscientes, nosotros soñamos dentro de espacios vívidos; cuando leemos un libro, soñamos de una manera ligeramente diferente, ligeramente diferente otra vez de la manera en que el escritor soñó.

Joseph Conrad, en la introducción a su tercera novela, la novela que lo comprometió con la vocación de escritor, colocaba en un lugar central el componente plástico: «El arte en sí puede definirse como un decidido intento por rendir el más elevado tipo de justicia al universo visible. ... Es un intento por encontrar en sus formas, en sus colores, en su luz, en sus sombras, en los aspectos de la materia y en los hechos de la vida lo que de cada uno es fundamental, lo que es duradero y esencial. ... La tarea que estoy tratando de cumplir es, mediante el poder de la palabra escrita, hacer que oigas, hacer que sientas... es, antes que nada, hacer que veas.»

«El más elevado tipo de justicia al universo visible»: la expresión, ampliada para abarcar lo «psicológico» y lo «social» además de lo «visible», resume noblemente lo que el escritor espera hacer. Como entrenamiento para rendir tanta justicia, no existe mejor escuela que la representación gráfica, con su empeño en la vivacidad, en la precisión y en la economía. No es de extrañar que los escritores, que tantos escritores, hayan dibujado y pintado; las herramientas están aliadas, el impulso es uno.