

James Salter

EL ARTE DE
LA FICCIÓN

Traducción del inglés de
Eugenia Vázquez Nacarino



Título original: *The Art of Fiction*

Ilustración de la cubierta: Kay Eldredge

Copyright © *James Salter Literary Trust*, 2016
Copyright de la edición en castellano © *Ediciones Salamandra*, 2018

Prólogo de Antonio Muñoz Molina,
artículo publicado en *Babelia, El País*, 10.03.2018.

Publicaciones y Ediciones Salamandra, S.A.
Almogàvers, 56, 7º 2ª - 08018 Barcelona - Tel. 93 215 11 99
www.salamandra.info

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos.

ISBN: 978-84-9838-844-2
Depósito legal: B-5.311-2018

1ª edición, abril de 2018
Printed in Spain

Impresión: Romanyà-Valls, Pl. Verdaguer, 1
Capellades, Barcelona

PRÓLOGO

Lecciones de escritura

Antonio Muñoz Molina

Leyendo las conferencias sobre el arte de la ficción que James Salter dio en la Universidad de Virginia en 2014, uno no puede creerse que esas palabras hayan sido escritas y dichas por un hombre de ochenta y nueve años. Y el motivo no es el grado de lucidez que muestran y la agudeza de sus observaciones, sino el aire de asombro y de tanteo que irradia de ellas, de entusiasmo a la vez sobrio y romántico hacia el oficio de escribir y las posibilidades de la literatura. Al filo de los noventa años, después de una vida entera en la que hizo casi de todo, desde escalar montañas a pilotar aviones de combate

en la Guerra de Corea, después de sobreponerse durante mucho tiempo a la oscuridad que envolvía su trabajo, al desánimo de la falta de reconocimiento, James Salter habla delante de los alumnos de la Universidad de Virginia con una especie de cautelosa inocencia. En sus palabras no hay rastro de esa insufrible seguridad con la que tantas veces los escritores, veteranos o no, predicán ante el público voluntarioso y cautivo de las escuelas o másteres o talleres de escritura, haciendo creer a sus estudiantes que la literatura es una cofradía extremadamente restringida a la que ellos, los profesores, pertenecen, por una especie de derecho dinástico, o de privilegio congénito, y a la que pueden facilitar el acceso, no sin gran condescendencia, al aspirante que reúna las cualidades exigidas —siendo la más valiosa entre todas el sarcasmo arrogante de saberlo ya todo—.

Hay quien antes de publicar e incluso de escribir ya habla como si fuera un escritor, como si formara parte de ese club, de ese gremio. James Salter, que pilotaba aviones a los veintiún años, apenas conoció a nadie relacionado profesionalmente con la literatura hasta pasados los cuarenta. Tenía cuarenta y cuatro cuando se encontró

en Nueva York con el profesor Robert Phelps, la primera persona que lo orientó en el descubrimiento de la literatura universal más allá de sus propias predilecciones y de los hallazgos del azar. En 2014, en sus conferencias de Virginia, Salter muestra cálidamente su gratitud hacia Phelps, y recuerda que fue él quien le hizo descubrir los cuentos de Isaak Bábel. Hasta entonces, dice Salter, había vivido al margen de cualquier vida literaria: «Hasta conocerlo a él, todo lo que yo sabía lo había aprendido por mi cuenta. Mis gustos los había formado yo mismo.»

Para entonces Salter había publicado ya varias novelas, y admiraba a los maestros americanos evidentes, Faulkner, Thomas Wolfe, Hemingway, Bellow. No es difícil imaginar el modo en que le influiría la lectura de Bábel. Frente al realismo tumultuoso y en gran medida egocéntrico de aquellos modelos, los cuentos de Bábel le sugirieron a Salter un aire de ligereza, tanto en el humor como en la tragedia, una contención expresiva, un despojamiento de poesía. «Bábel es un escritor que no interfiere», dice Salter. «Se retira a sí mismo de la historia y la deja que concluya por sí misma, a veces de una manera abrumadora.»

En 2014, cuando dio estas conferencias, James Salter estaba viviendo una celebridad muy tardía, un reconocimiento más allá del círculo restringido de lectores que siempre lo había rodeado. Un año antes, a los ochenta y ocho, después de un largo silencio que todo el mundo consideraría definitivo, había publicado *All That Is (Todo lo que hay)*, una novela de un brío narrativo y una belleza que no parecerían posibles en un escritor de esa edad (Bellow se le acerca, pero no del todo, terminando *Ravelstein* a los ochenta y cinco). Me da envidia imaginarlo, alto y gallardo en la vejez, paseándose al sol de otoño por aquel campus de la universidad donde fue profesor William Faulkner, por los campos de césped y las columnatas blancas que diseñó Thomas Jefferson. Me da más envidia porque admirando tanto el estilo por escrito de James Salter me habría gustado escuchar su voz, y porque ese campus y esas arboledas y columnas neoclásicas las frecuentaba yo hace ahora veinticinco años, cuando daba allí mismo clases de literatura, en el mismo edificio en el que las había dado Faulkner, según me contaban.

Enseñar literatura es poco más que leer en voz alta y animar a la lectura atenta de lo que

uno considera admirable. En sus conferencias, Salter se aparta de vez en cuando a un lado y lee un pasaje de una novela o de un cuento, un primer párrafo. «Los escritores que me gustan son los que son capaces de observar muy de cerca. Los detalles son todo.» Salter lee un pasaje de *Papá Goriot* y saborea y celebra la riqueza de los detalles en los que se fija Balzac, que arrastran hacia el espacio de las novelas lo que no aparecía en ellas desde los relatos originarios del *Lazarillo* y Cervantes: lo concreto, lo material, lo vulgar, lo significativo que solo se revela a través de lo trivial. Salter, que ambientó en la Francia recóndita de las ciudades de provincias una de sus mejores novelas, *A Sport and a Pastime (Juego y distracción)*, le debe mucho a la literatura francesa, y admira sobre todo a Flaubert, el maestro de la observación minuciosa y la pureza del estilo. Dice Richard Ford que las mejores frases de la prosa americana las ha escrito James Salter: da la impresión, leyéndolo, que Salter aspira a la misma precisión inflexible que Flaubert: a que una página de prosa, igual que en un poema, no haya una sola palabra que pueda ser sustituida por otra. La única lección es el trabajo incesante:

«Ser escritor es estar condenado a corregir.» El oficio es una mezcla de exigencia y de abandono, de disciplina sin excusas y temeraria libertad. Salter habla y parece Flaubert: «No debe haber palabras erróneas ni palabras que degraden la frase o la página.» Pero ese control máximo solo importa si lo que se escribe está animado por un espíritu de radicalidad que estremece en un anciano de casi noventa años: «He mencionado antes la libertad del arte. Me refiero a la libertad de no dejarse atar por cualquier idea aceptada de moralidad ni por ningún catecismo. [...] No debe haber ninguna prohibición en lo que está permitido imaginar o pensar.»

Se distingue a un verdadero maestro en que carece de arrogancia. Muestra la incertidumbre y el deleite de ir aprendiendo, no la soberbia de saber. En las breves páginas de estas charlas sobre el arte de la ficción se aprende tanto que uno tiene la sensación de escuchar la voz de James Salter.

Antonio Muñoz Molina,
artículo publicado
en *Babelia*, *El País*, 10.03.2018.

EL ARTE DE
LA FICCIÓN

El arte de la ficción

Hay quien se desmaya con sólo ver algo, o al oír una noticia o la voz de alguien al que daba por muerto, pero nadie se desmaya por leer un libro. Y eso no quiere decir que los libros carezcan de poder sobre nosotros; su poder es de otra índole. Cuando lees, no ves ni oyes nada, y, sin embargo, te parece que sí. A mí me parecía estar en la Indochina francesa mientras leía *El amante*, de Marguerite Duras. Veía las amplias avenidas arboladas, los trajes blancos, el barrio chino. Conocí a la madre y al hermano, el increíble cuerpo desnudo de Hélène Lagonelle, al amante patético, y el hecho de que todo era parte del pasado, pero también estaba presente en la cara de la mujer que lo escribió. La novela se narra en primera persona. Es una

confesión, y sólo inventada, pero yo la creí. Pasó a formar parte de mi historia del mundo.

François Mauriac contó lo siguiente:

Un chico de quince años, que se llamaba Paul Bourget, entró un día en un gabinete de lectura de la rue Soufflot y pidió el primer tomo del *Père Goriot*. Era la una cuando empezó a leer; eran las siete cuando el joven Paul se encontró de nuevo en la acera: se había acabado la obra de un tirón. «La alucinación de esta lectura había sido tan fuerte —escribió Bourget— que me tambaleaba... La intensidad del sueño en el que me había sumido Balzac produjo en mí efectos parecidos a los del alcohol o el opio. Demoré varios minutos en volver a captar la realidad de las cosas a mi alrededor y mi triste realidad...»

Balzac, como probablemente saben, había escrito cierto número de obras menores bajo distintos pseudónimos antes de iniciar los épicos veinte años en los que publicó unas noventa novelas firmadas con su nombre, entre ellas

muchas obras maestras, una de las cuales es *El pobre Goriot*.

Ciertos escritores tienen la capacidad de unir una palabra a otra o enhebrarlas en una secuencia que florece en la mente del lector, o logran describir tan bien las cosas que para éste se convierten en algo parecido o equivalente a la realidad. No depende sólo del acierto en la observación; también del modo de contar.

Goriot es un anciano que en otros tiempos fue próspero y rico, con dos hermosas hijas a las que adora y por las que se desvive, y a las que concierta los matrimonios más favorables. Es parecido al rey Lear: él les da todo, y ellas demuestran ser ingratas y sumamente egoístas. Ya ni siquiera lo reciben en sus suntuosas casas, y el hombre vive, arruinado, en el último piso de una pensión de tres al cuarto, la Maison Vauquer, donde lo tienen por un don nadie, y aun así sigue plenamente entregado a sus desdeñosas hijas, de las que por cierto nadie ha oído hablar.

Cada detalle de esta pensión, cada aposento y su mobiliario, cada uno de sus inquilinos está descrito con maestría, como si Balzac insistiera en que: ¡Todo es verdad! Toda esta historia

de un París decimonónico corrompido, relumbrante y bullicioso, escondrijo maloliente y paraíso señorial, es verdad de principio a fin.

Así entramos en el comedor de la Maison Vauquer, con sus paredes de un color ya irreconocible, sus licoreras desportilladas y sucias, pilas de platos en los aparadores mugrientos, y las servilletas de los huéspedes salpicadas de vino en un casillero. La mesa está cubierta con un hule grasiento, las esterillas de paja raídas al punto de desaparecer, y las sillas desvencijadas y con los respaldos rotos.

Impera aquí, en resumidas cuentas, la miseria sin poesía; una miseria ahorrativa, concentrada, raída. Aunque aún no tiene fango, ya tiene manchas; aunque no tiene ni agujeros ni harapos, se deshace de puro podrida.

Esta habitación está en todo su esplendor en el momento en que, a eso de las siete de la mañana, el gato de la señora Vauquer antecede a su dueña.¹

En este popurrí de la decadencia, con su desfile de detalles, cambios de perspectiva, in-

terpelación directa al lector, escrutinio certero, orquestado como una especie de fanfarria, tiene lugar la entrada ridículamente majestuosa de una figura principal, la propietaria en persona, madame Vauquer, arrastrando los pies como una vieja actriz con zapatillas arrugadas, un casquete de tul torcido sobre la cabeza, precursora de nuestras peluqueras y de las reinas destronadas de los concursos de belleza. Se concede entonces una página brillante a su descripción, que no citaré completa, pero que empieza así:

La cara envejecida y regordeta, en cuyo centro destaca una nariz de pico de loro, las manos menudas y gordezuelas, el cuerpo rollizo como de rata de iglesia, la espetera excesiva y bambolean- te armonizan con este comedor del que rezuma desdicha, donde se acurruca la especulación y cuyo aire cálidamente fétido respira la señora Vauquer sin que le dé asco.²

Hasta entonces, los escritores habían omitido, por considerarlos zafios y carentes de in-

terés, los detalles de la vida cotidiana que tan vorazmente Balzac compendió y utilizó como una parte esencial de la verdad, de la realidad. Fue él quien abrió esa puerta.

Leo por el placer de leer. Ya no tengo ni siento ninguna obligación de leer nada, aunque hay ciertos libros que me gustaría leer antes de morir, por razones difíciles de expresar. Si no, de alguna manera me sentiría incompleto, no del todo preparado. Me gustaría leer *Las hermanas Makioka*, de Junichirō Tanizaki. Quiero leer la *Trilogía transilvana*, de Miklós Bánffy, y *Los sonámbulos*, de Hermann Broch. Me veo leyendo al final como Edmund Wilson poco antes de morir aprendía hebreo con botellas de oxígeno al pie de la cama.

Por supuesto siempre hay libros que, si no leo, quizá sí examine por curiosidad o para ver cómo están escritos. En realidad, no necesito saberlo, es una manía.

Nunca he llegado a tener afinidad ni a sentirme realmente cómodo con personas que no leen o que nunca han leído. Para mí es un requisito esencial. De lo contrario echo en falta

algo, amplitud de miras, noción de la historia, una sintonía compartida. Los libros son contraseñas. El cine es demasiado simple. Quizá me equivoque. Una vez estaba en un bar ruidoso, en mi ciudad, y un hombre se acercó y me dijo algo que no alcancé a oír, así que se inclinó un poco más y repitió: «¿Qué le parece Neruda?» La verdad es que yo no tenía una opinión sobre Neruda, pero me resultó simpático aquel intento llano de entablar amistad. Leí a Neruda después, algo que tal vez no habría hecho, o apenas.

Es imposible leerlo todo. Por más leída que sea una persona, siempre habrá muchos libros, tanto fundamentales como menos reconocidos, que no ha leído, que debería leer o, como dice un amigo bibliófilo, Jacques Bonnet, que leerá en algún momento. Y luego uno siempre topa con escritores que suenan interesantes y de los que no había oído hablar. Fue por Bonnet que leí a Nagai Kafū, «Una extraña historia al este del río», y a dos o tres escritores más. Hay demasiado que leer y siempre lo habrá.

Los libros que he leído y he disfrutado los recuerdo bastante bien, y con esos autores desarrollo una especie de vínculo. Creo que a mu-

chos lectores les ocurre lo mismo. Si el libro es bueno, el escritor también ha de serlo. Ese sentimiento puede ser de admiración o fascinación, y a veces incluso de cierta idolatría. He conocido a demasiados escritores como para que se me ocurra idolatrarlos, pero entiendo que suceda. Siempre te piden que nombres a los autores que te gustan o te han influido, y parece que nunca llevo encima esa lista, pero sin duda incluiría algunos que un escritor llamado Robert Phelps me descubrió cuando nos conocimos en Nueva York. Sería allá por 1969. Yo tenía cuarenta y cuatro años y había estado viviendo al margen, lejos de la vida literaria en todos los sentidos.

Casualmente, *The Literary Life* era el título de un libro que Phelps había escrito con Peter Deane, una crónica con fotografías de 1900 a 1950 dedicada por entero a los libros, los actos literarios y los escritores, tanto en su faceta pública como privada. Para mí fue un libro irresistible. Era escritor, y quería estar en el siguiente volumen, el que iría de 1950 a 2000, aunque por diversas razones, su muerte entre ellas, Robert Phelps no llegó a escribirlo. Me acogió bajo su protección, sin embargo. Fue mi curso particu-

lar de literatura comparada, que Robert también impartía en la New School por esa época.

Phelps y su mujer, Rosemarie Beck, que era pintora, vivían en un pequeño apartamento de sólo dos habitaciones conectadas por una cocina. A un lado su dormitorio, con una mesita en la que a veces comían, y al otro un estudio, en el que una mitad era de ella, y la otra, escrupulosamente delimitada, de él. Sólo había un estante para libros, que quedaba en la mitad de Rosemarie, a quien correspondía, además, una parte del mismo. Así que los libros que Phelps poseía eran pocos, no más de treinta o treinta y cinco: el número exacto de libros en cada anaquel de la infinita biblioteca de Babel que Borges describe como metáfora del universo, y cualquiera podía ser reemplazado en cualquier momento por otro libro que a Phelps le apasionara o considerara más valioso. Los libros descartados, todos los ejemplares de reseña y los que ni siquiera habían llegado a ser candidatos a ocupar el estante, iban a parar a la cercana librería Strand, o quedaban apilados en el pasillo para quien quisiera llevárselos.

A mí, el apartamento de los Phelps en el ático me parecía parisino. Quizá por influen-

cia de su trabajo. Sus simpatías y conocimientos se centraban especialmente en la literatura francesa. Había publicado una autobiografía de Colette —*Paraíso terrenal*—, compuesta de largos fragmentos entresacados de las obras de ésta, tanto de ficción como de no ficción. De ella también escribió una biografía ilustrada, y otra más convencional de Jean Cocteau. Publicaba en Farrar, Straus and Giroux, que tenía las oficinas a pocas manzanas de allí.

Phelps siempre se refería a Straus, el director de la editorial, como Roger, y más tarde empezó a llamarlo «nuestro Roger» cuando pareció que también iba a publicarme a mí. En esa época yo estaba escribiendo una novela. Estaba peleado con mi mujer; apenas nos hablábamos, y me dio por pensar en los tiempos en que habíamos sido felices, no en un intento de recordarlos, sino de fijarme en cómo los recordaba y qué cosas recordaba. Escribía sobre esas vivencias de hacía una década tal como estaban almacenadas en mi memoria, y en particular con relación a una pareja de amigos nuestros, y a la mujer, que me fascinaba y que, en un gesto que yo recordaba, se quitaba siempre el anillo de casada y lo dejaba en la enci-

mera cuando cocinaba. Sentía que en realidad estaba escribiendo sobre ella.

Varios años después, una escritora me contó que le había gustado tanto el libro que llevaba una palabra de la novela tatuada en el dedo donde habría podido estar su anillo de casada.

Qué palabra era, le pregunté.

Me mostró el dedo.

La palabra era «inimitable».

Hasta que conocí a Robert Phelps, todo lo que sabía lo había aprendido por mí mismo. Había modelado mis propios gustos, y Robert los refinó iniciándome en nuevos escritores y resituando a muchos de los conocidos. Yo confiaba en él.

Uno de los escritores que me sugirió que leyera, anotándome el título de tres de sus cuentos, fue el ruso Isaak Bábel.

«Lee éste primero», me dijo. Era el cuento titulado «Mi primer ganso».

Sospecho que ustedes saben más de lo que yo sabía entonces, pero yo simplemente no tenía ni idea de la existencia de un escritor como Bábel. Escribió en los años veinte, cuentos y obras de teatro, y en 1940 fue ejecutado

por el NKVD. Sus relatos se agrupan mayoritariamente en torno a la vida en Odesa, donde se crió, y su andadura junto al Ejército Rojo durante la campaña contra los polacos de 1920. Resulta difícil describir estos cuentos y su poder para impactar y conmover al lector. Han sido pulidos hasta alcanzar una intensidad sobrecogedora.

Bábel es un escritor que no se entromete. Guarda la distancia con el relato y permite que éste concluya solo, a menudo de un modo vacilante. Es un hombrecillo con lentes que viaja de corresponsal con el ejército cosaco y de alguna manera consigue contemplar el caos que se desata a su alrededor con la imperturbabilidad de Dios; Borges dijo que su estilo alcanzaba una gloria que se supone reservada a la poesía y rara vez logra la prosa. Bábel te entrega todo eso. Es como un puñado de radio, un fulgor que nunca habrías imaginado.

Bábel escribió y reescribió incansablemente sus relatos. Decía que en una frase hay una especie de palanca que puedes agarrar y girar apenas, lo justo, ni más ni menos, hasta que todo encaja. Quizá resulte difícil de imaginar, pero se aprecia en sus frases.

También es suya la memorable sentencia de que no hay hierro capaz de atravesar el corazón humano con la fuerza de un punto colocado en el lugar preciso.

Leo los cuentos de Bábel una y otra vez. Uno de ellos, «La calle de Dante», está ambientado en París. Otro se titula «Guy de Maupassant», aunque Maupassant nunca aparece en él. Bábel viajó a Italia y a Francia varias veces, y habría deseado pasar más tiempo allí, pero estar demasiado en el extranjero lo hacía a uno sospechoso, y al final volvió a la Unión Soviética. Continuó trabajando, aunque un tanto marginado, y quizá expuso más de la cuenta su libertad de pensamiento. Fue arrestado de repente, encarcelado y acusado de espionaje, graves cargos contra los que no había defensa posible en la Unión Soviética, así que una noche lo juzgaron en los sótanos y al día siguiente lo ejecutaron. Todos sus manuscritos inacabados y sus papeles se confiscaron en el momento de su detención, y nunca han aparecido.

La novela que yo había estado escribiendo, *Años luz*, resultó no ser un éxito. Se publicó, pero

tuvo una primera reseña devastadora, seguida por una segunda, indiferente, en el *Times*, y nadie se preocupó de intentar defenderla. Mi editor en Random House me había llamado con la noticia. La reseña era mala, me dijo.

¿Ah, sí? ¿Cómo de mala?

Muy mala.

¿Y no había nada, una frase o un par de palabras, que pudieran usarse en un anuncio?

No, dijo.

Raro es el caso de un escritor que no experimenta el rechazo en un momento u otro, y a fin de cuentas el libro no era algo sagrado, por más sagrado que lo hubiera sido para mí. Pero esto es filosofar, y entonces no sirvió de nada. La filosofía es una cura de efectos lentos.

Hubo gente a la que le gustó el libro, por supuesto; siempre hay alguien a quien le gusta, y tal vez tenga razón, pero como rechazo, ése fue el que más me dolió. Supongo que podría haber emprendido un régimen de trabajo duro para superarlo. Podría haber empezado otro libro, pero mi pasión parecía agotada. Había trabajado cinco años en ese libro. Me había vaciado. Así que me fui a Francia, donde uno siempre siente que vale la pena ser escritor y

donde siempre he conseguido escribir. No a todos los escritores les gusta Francia; de hecho, creo que en todo caso a Francia se la ha admirado en exceso, empieza a ser una afectación, pero yo siempre me he sentido cómodo allí.

Bábel no escribió nunca una novela. Era una forma que no iba con su temperamento. Una novela es, a mi entender, un relato de cierta extensión y conciso sólo en ciertas partes. Quizá debería tener también una matriz o relevancia social, debería plasmar la vida a partir de unos valores, como dijo E.M. Forster, aunque creo que no necesariamente.

A lo largo de los últimos doscientos años, en los que ha pasado a ser el género dominante, los novelistas han sido por lo general las figuras más destacadas del panorama literario. Orhan Pamuk, inspirado por un influyente ensayo de Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ha dividido a los escritores en esas dos clases: ingenuos y sentimentales. Por ingenuos se refiere a los escritores que son naturales, como un manantial, espontáneos: sin conciencia de cómo escriben, les sale de dentro; y en esta ca-

tegoría reúne a Dante, Shakespeare, Cervantes, Sterne y Goethe. Los escritores sentimentales, por otra parte, se enfrentan a diversos problemas de estilo y técnica y parecen, en consecuencia, un paso por detrás de los más agraciados, como estudiantes tenaces, pero más lentos. Este grupo tendría que encuadrar a Tolstói, Gógol, Virginia Woolf, Thomas Mann y prácticamente todos los demás. Y desde luego incluiría, encabezando la lista, a Flaubert.

Flaubert empezó a escribir *Madame Bovary* en 1851, un año después de la muerte de Balzac. Tenía casi treinta años. Admiraba a Balzac; ambos eran realistas. *Madame Bovary*, que con el tiempo se convertiría en la novela realista por antonomasia, le llevó cuatro años y medio de trabajo. De dónde salió la idea de la novela, cuánto se basa en un caso real o un historial clínico, son cuestiones interesantes, pero ahora me gustaría hablar sobre Flaubert y sus métodos, su manera de trabajar y sus expectativas e intenciones.

Flaubert era soltero. Nunca se casó. Vivió toda la vida en una confortable casa familiar, con un gran jardín y vistas al río en Croisset, una localidad cerca de Ruán. Había sirvien-

tes. Vivía con su madre y una joven sobrina, Caroline, a la que adoraba. Apenas viajaba, de vez en cuando a París para airearse o verse con amistades, y, en una ocasión, a Egipto con su amigo Maxime du Camp. Era una vida completamente burguesa, por más que Flaubert despreciara a los burgueses. El ceno de los burgueses, decía, y su sociedad democrática. Tenía una amante, una poeta, Louise Colet, pero vivía en otro pueblo, y así él pudo dedicarse por entero a su trabajo.

Su estudio estaba en la planta alta de la casa, una habitación amplia que daba al jardín, con el Sena de fondo. Solía escribir allí desde primera hora de la tarde hasta bien entrada la madrugada, parando sólo para cenar, y era infatigable, escribiendo, reescribiendo, revisando, y produciendo lentamente, quizá «una página por semana, o una en cuatro días, o trece en tres meses». Hay unas cuatro mil quinientas cuartillas de borradores para las trescientas del libro.

Sopesaba cada frase. Seleccionaba, rechazaba, volvía a escoger las palabras una por una. «Una buena frase de prosa —decía— debe ser como un buen verso, *incambiable*, igual de rít-

mica y de sonora.»³ Ensayaba sus frases y párrafos en voz alta en lo que denominaba su *gueuloir*, el lugar donde declamaba, para juzgar su cadencia y fluidez. Además, todas las semanas leía a un amigo de manera ritual lo que había escrito.

Quería escribir con objetividad, con exactitud, con precisión, evitando la metáfora y el juicio moral. Por encima de todo quería escribir una novela que fuera realista, casi aséptica, sin idealizar nada, y crear algo monumentalmente bello partiendo de gente provinciana y vidas corrientes, incluso banales. Todo dependería del estilo. El estilo en la escritura era de primordial importancia. Incluso llegó al extremo de decir que sería «un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se aguantase a sí mismo con la fuerza interna de su estilo».⁴ Pero, por supuesto, es más que eso; nos regala el milagro de un mundo completo.

En la novela, Rodolphe, el terrateniente moreno y viril que conquista a Emma Bovary, la ha atraído a una sala vacía del ayuntamiento donde pueden sentarse a contemplar desde el balcón la feria agrícola que tiene lugar en la calle.