

La Novela Inglesa Hasta Defoe

La narración es la forma literaria más extendida. La épica, la balada, la anécdota, el romance, todo ello se presenta en forma narrativa. Al mismo tiempo, la novela tal como la conocemos hoy día no es otra que un desarrollo posterior y una manera especial de relato; hay quien sitúa sus orígenes en el siglo XVIII con la *Pamela* de Richardson. Ciertamente, en Inglaterra no se puede llevar su rastro más allá del siglo XVI, con la *Arcadia* de sir Philip Sidney, y los lectores más modernos encontrarán que esta obra cumple muy pocos de los requisitos que se le exigen a una novela. Es entonces necesario hacer una distinción entre novela y relato. La novela es una obra en prosa, mientras que la mayor parte de los relatos primitivos están en verso. El *Troilo y Cresida* de Chaucer posee la mayor parte de los rasgos que un lector moderno puede esperar encontrar en una novela, excepto el de que Chaucer escribía en verso. Éste vuelve a adquirir popularidad de tanto en tanto como medio narrativo. Los últimos éxitos populares de este tipo los conseguirían Scott y Byron con sus novelas versificadas; pero Scott demostró que la prosa proporcionaba a la narración unas posibilidades de amplitud de espacio y de marco de referencia con los que no podía competir la poesía. Son precisamente esa amplitud de espacio y el marco de referencia los dos elementos que diferencian el arte del novelista del del narrador. Aquél no cuenta sólo una historia, sino que está también describiendo algo a través de esa historia. Paralelo al relato, la novela va presentando un retrato de caracteres, o un marco social o, en las obras más modernas, registra una corriente de pensamiento. Sea cual fuere la ambición que dirija al novelista, hará muy bien en recordar que comenzó como narrador y nunca podrá escapar por completo de este origen. Por ello, la novela puede describirse como una narración en prosa, basada en un relato, en la que el autor puede hacer un retrato de caracteres, o de la vida de una época, y analizar sentimientos y pasiones, o las reacciones de hombres y mujeres ante su entorno. Esto lo puede conseguir utilizando un escenario de su propia época o del pasado. Más todavía: Habiendo comenzado con una puesta en escena de la vida cotidiana, puede usar la novela para la fantasía o para hacer alguna descripción sobrenatural.

Es posible que la novela haya sido el último género literario en crearse, pero desde el siglo XVIII su éxito ha sido casi alarmante. A través de las bibliotecas circulantes, la ficción poseía su propio medio de distribución, y ya desde el siglo XVIII comienzan a aparecer frecuentes quejas acerca de la excesiva cantidad de tiempo que se gasta en la lectura de novelas. Pero este apego de una gran cantidad de público a la novela no es sorprendente. Para muchos se trata de la única salida existente para conseguir una mayor experiencia; para otros, significa alguna satisfacción indirecta de alguna necesidad de guía filosófica o moral que no está recogida en leyes, pero que se realiza, de forma experimental, en la conducta. Además de todo esto, el arte del novelista es superior, ocupándose de la vida en todas sus facetas, y utilizando no solamente la descripción sino también el don dramático del diálogo. Es el género literario que con mayor profundidad ha explorado la vida del hombre del común y que la ha encontrado digna de ser narrada. Por alguna razón es la forma literaria en la que la mujer ha competido con el hombre con mayor éxito, y la novela del futuro puede ser que le incumba más a la mujer que al hombre. Es cierto que debe admitirse el hecho de que, en la segunda mitad del siglo XX, la popularidad de la novela parece en descenso. No se puede con garantía de éxito leer una novela y ver la televisión a un tiempo, y muchos de los lectores, incluso los de las novelas más inteligentes, se han perdido siguiendo este camino. Sería excesivo sugerir que lo mejor de la novela se está convirtiendo en territorio de un público minoritario, si bien no parece ésta una conclusión imposible de cara al futuro.

Aunque la novela sea un arte mayor, se trata también de un arte que admite muchos talentos mediocres. Es difícil escribir la historia de la novela debido al enorme número de obras aparecidas. De manera general, esa historia muestra un aumento en su complejidad y un creciente descontento con la narración en tanto que narración. No pueden definirse con facilidad los diferentes tipos de novela, pues son muchísimos. Quizá la tipología más válida es aquella que se hace entre novelas que están relacionadas con la propia época del escritor, como hizo por ejemplo H. G. Wells en *Tono Bungay*, y aquellas otras que utilizan un marco de referencia histórico. La primera es, a menudo, realista, y esta última incorpora frecuentemente la aventura de una manera espectacular. Esta novela realista y contemporánea tiene un desarrollo histórico más lento que el

del romance, pero, una vez que se desarrolla, se apodera por completo de la imaginación del público. En sí misma, pueden hacerse numerosas divisiones, tantas como las que Polonio hace del drama en *Hamlet*; cómica en *Pickwick Papers* (*Los papeles del Club Pickwick*), sociológica en *Never Too Late to Mend*, de Charles Reade, filosófica en *Diana of the Crossways*, de Meredith.

Otra división conveniente que también puede hacerse de la novela se refiere a la forma, y aquí la complejidad no es menor. El novelista puede contar una historia de manera lineal, narrando los acontecimientos en orden cronológico. Pocos novelistas han quedado satisfechos de esta manera de hacer, aunque algunos escritores, como en el caso de Anthony Trollope, parecen ganar cuando ordenan la narración de la manera más sencilla posible. En algunos novelistas es la forma lo primero que llama la atención, por ejemplo en el *Tristram Shandy* de Sterne; este autor es el precursor de los novelistas modernos que han experimentado con la forma, en particular Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf y, especialmente, aunque de manera atenuada, de Anthony Powell en su serie de excelentes novelas tituladas *The Music of Time*. El experimento no tiene por qué ser tan extremado o tan deliberado. Thomas Love Peacock y Aldous Huxley, independientemente el uno del otro, pero de forma parecida, partieron ambos de una narrativa plana para convertir a la novela en un vehículo de expresión de ideas y de diálogo. En el siglo XVIII Samuel Richardson descubriría por accidente que el mejor medio para expresar su análisis de los sentimientos por medio de la novela eran las cartas. Aquí se empezó ya a entender que la novela es un género mixto. Cuando el novelista utiliza el diálogo y reduce la descripción al mínimo se aproxima al teatro. *Pride and Prejudice* (*Orgullo y prejuicio*), de Jane Austen, contiene todo el diálogo que es esencial para crear una obra dramática sobre ese tema y lo mismo sucede en *The Egoist* (*El Egoísta*) de Meredith. En el extremo opuesto, la novela acerca al ensayo y a la disertación, por ejemplo en obras reflexivas tales como *Marius the Epicurean* (*Mario el epicúreo*) de Walter Pater.

En las páginas que siguen se recorre la historia de la novela inglesa a través de aquellas obras que parecen presentar con una mayor claridad estos aspectos de su desarrollo. El punto de partida, aunque no sea un comienzo, se puede hacer con sir Philip Sidney (1554–1586), en Wilton, la espléndida mansión de su hermana la condesa de Pembroke, escribiendo *The Countess of Pembroke's Arcadia*, con el propósito de divertir a las amistades. Se trata de una narración compleja, con príncipes náufragos, bellísimas princesas, aventuras caballerescas, y un ambiente pastoril, es decir, un mundo ideal, ilusión de cualquier cortesano. Continuó siendo popular hasta el siglo XVIII, y cuando Richardson, el burgués impresor, bautizara a su heroína, la llamaría Pamela en memoria de un personaje del relato de Sidney. Por la misma época, nos llega una obra muy diferente, la de aquel brillante joven de Cambridge, John Lyly (1554–1606=, a quien se hubiere recordado mucho mejor como escritor de comedias sino hubiese sido porque Shakespeare le siguió cronológicamente tan de inmediato. En *Euphues* y en *Euphues and his England* reduce el relato al mínimo, pero ambas son excelentes por lo que se refiere a la discusión de costumbres, los sentimientos y la reflexión moral. Algunos de los asuntos que trata los tomó de *El cortesano* de Castiglione, un libro italiano guía de la conducta caballerescas. Lyly dedicó su obra a las damas de Inglaterra en una anticipación profética del gran número de lectoras que la novela iba a conseguir. Un tercer grupo de escritores isabelinos, situados mucho más abajo en la escala social, escribieron por dinero, aunque según nos sugiere la historia de sus vidas, las ganancias debieron ser escasas a pesar de todos los esfuerzos realizados por agradar el gusto popular. Robert Greene (1560–1592), dramaturgo, libelista, poeta y bohemio, compuso un cierto número de piezas con las que se dedicó únicamente a popularizar las obras de Sidney y de Lyly. Entre ellas, se cuenta *Pandosto* (1585), utilizada por Shakespeare en *Cuento de invierno*. Desarrollaría también una forma de hacer propia para describir los bajos fondos del Londres isabelino, sus ladrones, sus pícaros, sus prostitutas, sus trampas y sus víctimas. Thomas Lodge (1558–1625) intentó también la ficción siguiendo dos caminos distintos, con un relato a la manera de Sidney, titulado *Rosalynde* (1590) y con libelos de carácter realista. Más entretenido es Thomas Deloney (1543–1600), que se dedica a describir el trabajo de los artesanos por medio de una narración sencilla y anacrónica, pero fundamentada en el realismo. En *Jack of Newbury* describe la vida de los tejedores, y en *The Gentle Craft* nos cuenta la historia completa de los zapateros, apareciendo en ella algunas escenas vívidas y en apariencia auténticas. A los anteriores se les habría de añadir Thomas Dekker, también dramaturgo, que retrató la vida contemporánea en cierto número de opúsculos, entre los que alcanzaría éxito *Guls Horn-Booke* (1609), en el que se describen los bajos fondos londinenses.

Aunque eran realistas, las narraciones de estos escritores carecían casi por completo de estructura. Thomas Nashe (1567–0601) haría algunos progresos en esta dirección. En *Jack Wilton* construye una crónica de aventuras, muchas de las cuales le habían sucedido a él mismo a lo largo de su turbulenta historia. El bribón que nos presenta como héroe comienza su carrera en el ejército de Enrique VIII, y en sus viajes va encontrándose con gentes diversas. Nos hallamos aquí ante lo más cercano a la novela realista de toda la producción del siglo XVI.

No deja de ser un caso extraño e inexplicable el que, en el siglo XVII, estos comienzos de la novela en la época isabelina no tuviesen continuidad, como podría haberse esperado. Las disputas de tipo religioso, las disensiones sociales y, finalmente, las guerras civiles dejaron un reguero formado por innumerables libelos, y hay quienes piensan que las energías gastadas en ellos no dejaron tiempo libre para dedicarlo a la prosa de ficción. Pero la primera parte del siglo XVII no pasó sin hacer alguna contribución a la historia de la novela. El elemento nuevo más importante procedería de Francia bajo la forma de los elegantes, rebuscados e interminables romances de Madeleine de Scudéry, cuya obra *Le Grand Cyrus* se traduciría en 1653–1655 y se haría muy popular. En primer lugar, estas novelas iban dirigidas a la aristocracia, pero había otras gentes que disfrutarían con ellas. Los sentimientos, los personajes y los temas, todos ellos se elevaban y se idealizaban en una prosa hecha a imitación de la poesía heroica y de los romances griegos. Estas obras tratan aventuras que se encuentran por completo alejadas de la vida cotidiana y, en un principio, los ingleses comenzaron a utilizar la palabra románticas para describirlas.

La segunda mitad del siglo XVII fue testigo de impulsos más numerosos. Aunque la novela hizo escasos progresos, comenzaron a elevarse las voces de ciudadanos que, a título individual, se dedicaron a describir sus propias vidas. Samuel Pepys y John Evelyn registran en sus diarios el tipo de material que algún día iban a utilizar los novelistas. La actitud ante la vida, que les llevaría a ellos y a otros muchos a notar los detalles de la existencia, va desarrollando la atmósfera que un día convertirá a la novela en algo tan aceptado.

Durante todo el siglo XVII, el más grande escritor de literatura de ficción, una de las figuras más descolantes de nuestra literatura, y que hubiera renunciado a cualquier título que le reconociera como novelista, fue John Bunyan (1628–1688). Hijo de un comerciante de Bedfordshire, fue soldado del ejército republicano, predicador, místico y durante doce años preso por negarse a aceptar la Restauración. Su obra más antigua la constituye una conmovedora autobiografía espiritual titulada *Grace Abounding* (1666). La primera parte de *The Pilgrim's Progress*, escrita durante una de sus estancias en prisión, se publicó en 1678; a ésta le seguiría en 1684 una segunda parte. Una obra tan impresionante como aquélla, aunque menos conocida, fue *The Life and Death of Mr. Badman* (1680), el complemento de la historia del buen peregrino, y la extensa y magnífica *Holy War* (1682). Cuando los críticos modernos se dedican a buscar el escritor del proletariado se olvidan de que Bunyan es nuestro ejemplo supremo, y es bueno recordar que no tuvo nada que ver con la lucha de clases, sino con la lucha a favor del alma humana, que, durante siglos, le parecería mucho más importante a nuestra literatura. Sin haber recibido una educación regular y sin sentirse distorsionado por tradición literaria alguna, tenía ante sí un excelente modelo de prosa en la Biblia inglesa. A través de su meditación religiosa consiguió la suprema experiencia de la lucha del hombre con el pecado en el mundo, y poseía además aquel profundo sentido del mal y de la culpa en su propia personalidad que es común a la mayoría de los místicos.

En *The Pilgrim's Progress* se decidió a contar su concepción del mundo de una forma alegórica, a través de la narración de un viaje. La alegoría puede ser cualquier cosa, desde un mecanismo pobrísimo hasta una obra grande y viva de la imaginación. Bunyan estaba dotado de una gran capacidad para el detalle y la anécdota, para la descripción del ambiente y para la creación de diálogos; en su alegoría lo combinaría todo, de tal manera que su narrativa, a pesar de la significación espiritual, se convierte en un relato realista, contemporáneo del autor y auténtico. Hay quien ha tratado de buscarle fuentes a sus obras, pero la corriente más extendida es la de aceptar su propio veredicto de que todo es resultado de la inspiración. La unión de este realismo con su experiencia espiritual se puede comprobar en la exactitud con la que describe en *Grace Abounding* los incidentes que condujeron a su conversión. Es una obra conmovedora, de gran interés psicológico, en la que describe, basándose en la experiencia propia, el camino hacia la fe, desde que se es de

la fortuna. Es inútil buscarle antecedentes a la obra de Bunyan, aunque su método alegórico es, en último término, medieval; y tampoco es útil buscarle seguidores. Fue único, y su obra se integra en aquella parte de nuestra literatura que trasciende a su época y se vuelve permanente.

A partir de todos estos tempranos impulsos de la novela, al siglo XVIII le quedaría la tarea de consolidar la ficción como género literario, y desde aquel momento en adelante no han dejado de escribirse relatos novelados. Esta etapa la comenzaría un personaje cautivador y misterioso, a quien el público inglés, a pesar de su gusto por la biografía, nunca ha tratado con cariño; nos estamos refiriendo a Daniel Defoe (1660–1731). Educado en un colegio disidente, en Stoke Newington, Defoe, además de ser un escritor incansable, fue agente del gobierno, tanto con los *whigs* como con los *tories*, y hay quien sospecha que con ambos a la vez. Fue especulador, inventor, insolvente, viajero y periodista. En una ocasión fue condenado al cepo y estuvo varias veces preso. Aunque su naturaleza moral no era muy fuerte, reservaría de forma compacta en un rincón de la mente los valores puritanos en los que había sido educado. La de novelista sería solamente una de sus actividades, y llegaría a ella al final de la vida, ya rico en experiencia. Entre las primeras producciones es notable *The Review* (1704–1713), que marca el momento decisivo en la historia de nuestro periodismo y de la literatura periódica. Además de alguna narración breve, como la *Apparition of Mrs Veal* (1706), que se lee como una obra de la imaginación, pero que Defoe escribiría como resultado de sus investigaciones, *Robinson Crusoe* (1719) es su primera obra de ficción. Publicada cuando el autor contaba ya setenta años, el éxito le animó a continuar, y a ella le seguirían, en rápida sucesión, una serie de volúmenes entre los que se cuentan *Captain Singleton* (1720), *Moll Flanders* (1722), *Colonel Jacque* (1722), *A Journal of the Plague Year* (1722) y *Roxana* (1724). El punto de vista de Defoe sobre la novela nos lo ilustra fundamentalmente en *A Journal of the Plague Year*, que en un tiempo se consideró una obra imaginativa construida a partir de episodios creados con gran inteligencia. En realidad, si se exceptúa un tenue núcleo de ficción, depende de los recuerdos de la peste que aun circulaban de boca en boca cuando Defoe era niño, y de la propia investigación documental. Más aun, cuando lo escribió, el tema era de actualidad, pues se estaba produciendo una amenazadora recurrencia de la epidemia. Contempla la novela, no como una obra de la imaginación, sino como un relato cierto, llegando incluso a mantener el más profundo realismo de un hecho supuesto cuando los elementos de ese suceso pierden intensidad. Escribe con un gran conocimiento de su público, especialmente de las clases medias puritanas y elige temas que puedan gozar de un atractivo inmediato para aquéllas. A nivel superficial, estas dos condiciones parecen como si le restaran mérito a su originalidad, pero existe en él un gran talento para organizar sus materiales en una narración bien llevada, con un ojo eficaz para el detalle y en un estilo siempre sencillo y acogedor, pero en ningún caso inoportuno. La combinación de esas cualidades le proporcionarían a *Robinson Crusoe* un atractivo inmediato y continuado. De hecho, el relato se basa en las aventuras de Alexander Selkirk, un marinero que vivió solo durante años en la isla de Juan Fernández, y esta circunstancia inicial se ve apoyada por las amplias lecturas de libros de viajes que Defoe había hecho y por su propia experiencia múltiple. La calidad de la novela reside en el detalle, en la apariencia de autenticidad. En un sentido más sutil, los problemas formales no afectan a Defoe: sus novelas avanzan hasta que, lo mismo que un despertador, comienzan a apagarse; pero mientras hay movimiento es capaz de mantener la atención. Aunque se interesaba por los estados mentales, Defoe revela mucho menos de la personalidad de Crusoe de lo que se podía haber esperado, y habría sido muy interesante saber cómo hubiera reescrito la obra Henry James. La parte más floja del libro la encontramos en las reflexiones morales y religiosas, y en ellas Defoe hace uso de aquella parte de su mente que retiene los valores puritanos sin adulterar. Sabía muy bien lo que a su público le gustaría. El éxito de *Robinson Crusoe* hizo palidecer el vivo mérito de las novelas morales, pero picarescas, que le siguieron. *Captain Singleton*, en un ambiente de piratería situado en África, es un relato pintoresco, y las pícaras mujeres, Moll Flanders y la más elegante Roxana, se cuentan entre sus más animadas creaciones.