

EL REALISMO Y EL GENERO EN *THE COLLECTOR*

Fernando Galván Reula

Si bien *The Collector* no es la primera novela escrita por John Fowles (él ha confesado que *The Magus* es anterior, a pesar de no publicarse hasta 1965), sí es la primera que se edita, en 1963. En un relato de aparente sencillez, que produce la impresión —al contemplarse más de veinte años después— de no pertenecer al canon de obras que daría luego fama a su creador. Este mismo hecho de constituir un producto tan distinto de las novelas que lo sucedieron ha sido lógicamente la causa del tratamiento tan dispar que ha recibido por parte de la crítica. Las reseñas que daban cuenta de su aparición, por ejemplo, ofrecen visiones contradictorias de la novela; para unos era una obra de gran calidad, y se interpretaba como una alegoría moral, pero para otros no era más que una simple historia de horrores, narrada con maestría, al estilo de la novela policiaca; e incluso para algunos se trataba sólo de un relato macabro, sin interés de ningún tipo¹.

Sorprende al lector que se acerca a *The Collector* después de conocer *The Magus* o *The French Lieutenant's Woman* la ausencia del «misterio», que tan característico es en el resto de su producción. En efecto, Fowles presenta aquí el rapto de una joven estudiante de arte, Miranda, por parte de un muchacho de clase baja que acaba de ganar una importante suma de dinero en las quinielas. Toda la acción de la novela se limita a la reclusión a la que somete Clegg a Miranda, que termina con la muerte de ésta. Mas sin «misterio» alguno, pues casi desde el comienzo el lector intuye el desenlace. En apariencia, pues, el esquema narrativo es el de un «thriller», susceptible de abarcar también (por el enfrentamiento entre las dos clases sociales que representan los dos personajes) una reflexión sobre los conflictos sociales. Sin embargo, como ha dicho Michael Thorpe, «the web of literary echo and allusion excludes a crude, single interpretation such as

¹ Véase la amplia relación de reseñas (de periódicos y revistas tanto ingleses como norteamericanos), que se ofrece en Barry N. Olshen y Toni A. Olshen, *John Fowles. A Reference Guide* (G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1980), págs. 11-16.

‘parable of class warfare’»². Conviene, no obstante esta afirmación, abordar en primer término este tipo de lectura más superficial (por ser el más obvio), y posteriormente tratar ese tejido de alusiones mencionado por Thorpe.

El propio novelista, en una entrevista mantenida con Roy Newquist a los pocos meses de la publicación de la obra, comentaba con desaliento que la crítica británica había confundido el significado del libro, al calificarlo de «crime novel», lo que implicaba —para Fowles al menos— que no se había entendido el mensaje central. Según él éste residía en la confrontación social entre «the many» y «the few», esto es, aquéllos que, como Clegg, representaban los valores morales de una sociedad en proceso de crecimiento económico y mejora social (la idea de «New People» que se encuentra en los novelistas «sociales» de los años cincuenta), frente a la élite constituida por los intelectuales y artistas, que contemplaban con escepticismo esa gradual transformación social.

Esta interpretación de *The Collector*, ofrecida por su creador, es la que sirve de sustentación principal a la tesis de que la novela es «realista». Y además, podría añadirse el adjetivo «didáctica», pues la pretensión de Fowles —en la línea de los grandes narradores clásicos del pasado— es impulsar una toma de conciencia que permita que «los pocos» no sean aplastados por la mayoría:

What I tried to say in the book was this: we must create a society in which the Many will allow the Few to live authentically, *and* to teach and help the Many themselves to begin to do so as well. In societies dominated by the Many, the Few are in great danger of being suffocated. This is why the Many often seem to me like a terrible tyranny³.

Estas declaraciones pueden completarse con la confesión explícita de Fowles de su deseo de escribir novela realista, de abandonar el escapismo y la sátira para concentrarse en la vida tal como la ve, y de aportar, a través de la escritura, una explicación coherente del mundo y una alternativa válida: «I’m certain that I must write in terms of strict realism. ... I feel I must be committed, that I must use literature as a method of propagating my view of life. ... For *me* the obligation is to present my characters realistically. They must be credible human beings even if the circumstances they are in are ‘incredible’, as they are in *The Collector*»⁴.

Estas palabras, pronunciadas al comienzo de su carrera como escritor, pueden servir como declaración de principios que ilustra el desarrollo de la obra posterior pues, aunque se han producido ciertamente modificaciones notables con respecto a este testimonio inicial, los cambios en la trayectoria son sobre todo de matiz. En el resto de la producción se puede constatar, en efecto, el propósito de escribir novela realista, lo que no es exactamente lo mismo que la novela realista tradicional, sino más bien un tipo de narración que intenta captar la realidad

² Michael Thorpe, *John Fowles* (Profile Books Ltd., Windsor, Berkshire, 1982, ‘Writers & their Work’ series, No. 275), pág. 13.

³ John Fowles, en una entrevista con Roy Newquist (ed.), *Counterpoint* (George Allen & Unwin Ltd., London, 1965), pág. 225.

⁴ R. Newquist (ed.), *Counterpoint*, págs. 222-3.

profunda de su entorno, externo e interno. Desde esta perspectiva puede comprenderse el empleo del adjetivo «realista» aplicado a *The Magus*, *The French Lieutenant's Woman* o *Mantissa*, por ejemplo, así como la continuidad en la línea de pensamiento inicial, inaugurada por *The Collector*. A pesar de que Fowles haya cambiado de opinión con el tiempo sobre el valor de su primera novela⁵, no creo que ése sea motivo suficiente para pensar que ha abandonado las ideas básicas que lo llevaron a escribir. Una prueba de ello puede ser la presencia constante de la confrontación entre «the many» y «the few» en todas sus obras, como ha mostrado Peter Brandt⁶.

La mayor parte de la crítica seria ha destacado la naturaleza realista de esta primera novela, bien —como ha hecho Angus Wilson— resaltando su carácter mimético⁷, bien —como señala Palmer— vinculando sus aparentes rupturas del realismo tradicional a las necesarias transformaciones del legado del pasado⁸, o bien definiéndola como —en palabras de Peter Wolfe— «a fantasy told in precise, realistic details»⁹. Sin embargo, es éste un aspecto que requiere matizaciones porque existe en *The Collector* (no menos que en las obras que siguen) una intención consciente de separarse del naturalismo de la novela de los años cincuenta.

Efectivamente, puede advertirse cómo en el propio cuerpo del relato Miranda se permite una crítica directa contra Sillitoe, y en concreto contra Arthur Seaton, el héroe (o antihéroe, con más propiedad) de *Saturday Night and Sunday Morning*. Para ella éste representa a Caliban y a Clegg, esto es, el concepto de «New People» desvinculado de la inteligencia¹⁰. Y junto a esta crítica moral, que ejecuta el personaje, el novelista parodia ese tipo de novela y nos brinda como alternativa estética un producto más reflexivo, caracterizado por la presentación de un espacio cerrado, el sótano que sirve de prisión a Miranda, y que permite más fácilmente la introspección. La evidente oposición se establece aquí con los relatos de los años cincuenta, dominados por el simbolismo de la carretera y el ciclomotor¹¹. Hay, pues, un medio externo muy diferente, que influye en la con-

⁵ Cfr. sus declaraciones a James Campbell, «An Interview with John Fowles», *Contemporary Literature*, XVII (1976), págs. 456-7.

⁶ Cfr. Peter Brant, «In Search of the Eighth Man. A Study of John Fowles», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 7 (Nov. 1983), págs. 39-59.

⁷ Citado por Kerry McSweeney, *Four Contemporary Novelists: Angus Wilson, Brian Moore, John Fowles, V.S. Naipaul* (Scolar Press, London, 1983), pág. 102.

⁸ Cfr. William J. Palmer, *The Fiction of John Fowles* (University of Missouri Press, Columbia, 1974), págs. 3-5 *passim*.

⁹ Peter Wolfe, *John Fowles, Magus and Moralist* (Bucknell University Press, Lewisburg, 1979, 2nd ed. rev.), pág. 52.

¹⁰ Cfr. John Fowles, *The Collector* (Triad/Panther Books: Granada Publishing Ltd., London, 1976), págs. 240-2. En lo sucesivo se citará de esta edición directamente en el texto, especificando la página o páginas entre paréntesis.

¹¹ Para esta confrontación con el naturalismo de los novelistas de la década anterior, cfr. Thomas Churchill, «Waterhouse, Storey, and Fowles: Which Way Out of the Room?», *Critique*, 10 (1969), págs. 72-87. Y para un desarrollo más amplio de la polémica con Alan Sillitoe (y la respuesta de éste a la crítica de Miranda en *A Start to Life*) véase Terrel F. Dixon, «Expostulation and a Reply: the Character of Clegg in Fowles and Sillitoe», *Notes on Contemporary Literature*, 4 (1974), págs. 7-9.

cepción estructural y en el empleo diverso de la técnica de la novela realista. Fowles, como Miranda (en la crítica que hace a la fotografía, por su incapacidad de trascender el retrato naturalista de los objetos), se muestra enemigo del naturalismo. La habitación cerrada es un recurso para lograr una visión más genuina de la realidad, que no se emplea sólo en *The Collector*, sino que servirá también en *Mantissa*, una obra tan abstracta y enigmática, para una profundización en la realidad interior de la mente¹².

El punto fundamental sobre el que gira la novela, si la contemplamos desde esta perspectiva realista, es la oposición entre los intelectuales y la gran mayoría de la población. Clegg desea mejorar su condición, y la nueva situación económica le permite cambios en su forma de vida y mayor independencia; como es lógico, aspira a formar parte de la élite culta, y se dedica por ello al «arte» de la fotografía y a la colección de mariposas, actividades que, a su entender, son propias de un intelectual. Esta aproximación *externa* a lo artístico y elevado es, sin embargo, lo único de que es capaz Clegg, como Miranda le reprocha en varias ocasiones. Para ésta el arte es ante todo libertad, movimiento, mientras que el joven representa justamente lo contrario: aprisiona mariposas (y seres humanos) e intenta aprehender la realidad a través de las fotos. Miranda comprende que estas actividades están encaminadas a convencerla de que su raptor es un artista, pero no se deja engañar porque sabe que le falta el espíritu genuino: «I know why he likes the photographing business. He thinks it makes me think he's artistic. And of course he hasn't a clue. I mean he gets me in focus, and that's all. No imagination» (pág. 149). Clegg es incapaz de entender la pintura moderna, o la música, o la buena literatura. Su ignorancia, parece querer decirnos el autor, es lo que lo ha llevado al deterioro mental que lo impulsa a raptar a Miranda y dejarla morir. Su visión estrecha de «nuevo rico», con aspiraciones superficiales de ser un artista o un intelectual, es lo que lo hace sufrir interiormente y optar al final por secuestrar a otra chica de menor cultura.

Clegg representa, además, por su situación privilegiada de adinerado y raptor de Miranda, el poder. En sus manos es un poder despótico, inmoral, que condena sin razón al ser sensible que es Miranda. Y ésta, como víctima inteligente, que conoce y sabe juzgar su entorno, responsabiliza a Clegg y a un amplio sector de la sociedad de su estado presente. El carácter representativo que la propia Miranda se arroga, y la generosidad de su terrible enjuiciamiento, hacen necesaria la reproducción literal de sus palabras, a pesar de la longitud de la cita:

In this situation I'm a representative.

A martyr. Imprisoned, unable to grow. At the mercy of this resentment, this hateful millstone envy of the Calibans of this world. Because they all hate us, they hate us for being different, for not being them, for their own not being like us. They persecute us, they crowd us out, they send us to Coventry, they sneer at us, they yawn at us, they blindfold themselves and stuff up their ears. They do anything to avoid having to take notice of us and respect us. They go

¹² Cfr. H.W. Fawcner, *The Timescapes of John Fowles* (Associated University Presses, London, 1984), pág. 32.

crawling after the great ones among us when they're dead. They pay thousands and thousands for the Van Goghs and Modiglianis they'd have spat on at the time they were painted. Guffawed at. Made coarse jokes about.

I hate them.

I hate the uneducated and the ignorant. I hate the pompous and the phoney. I hate the jealous and the resentful. I hate the crabbed and the mean and the petty. I hate all ordinary dull little people who aren't ashamed of being dull and little. I hate what G.P. calls the New People, the new-class people with their cars and their money and their tellies and their stupid vulgarities and their stupid crawling imitation of the bourgeoisie (págs. 217-8).

Es notable, como puede apreciarse, la crítica social que comporta esta declaración de Miranda, un personaje que —a pesar de su consciente y confesada aspiración elitista e intelectual— se atrae las simpatías del lector. Este tono tan acerbo se va a repetir, además, en obras posteriores de Fowles, como ha comentado Fawker a propósito del protagonista de *Daniel Martin* y su furibundo ataque a los medios de comunicación, simplificadores y deformadores de la realidad¹³.

La obsesión por la fotografía de Clegg se ha asociado también a sus necesidades sexuales reprimidas. Como ha apuntado sagazmente William Palmer, la fotografía es el medio del que se vale el joven para violar a Miranda, ya que su impotencia le impide hacer el amor de otra forma; y así la cámara se convierte en el agente agresor. Vista desde esta perspectiva, la fotografía es, pues, un elemento destructor de la vida, y ya no sólo porque congele la realidad, inmovilizándola y mecanizándola (frente a la pintura, que la recrea y la imagina), sino también porque deshumaniza el sexo y contribuye a pervertirlo. Las fotos que toma Clegg de Miranda desnuda, contra la voluntad de ésta, son así testimonio de la desviación del amor, atentado contra la esencia de la vida, y constituyen pornografía ya que, como comenta Palmer, «pornography for Fowles is an existential crime, and when Clegg cuts off Miranda's head in his photographs he might as well be decapitating her with an ax. He is hacking away her identity and humanity, destroying the art of her life»¹⁴.

Con ser la anormalidad sexual uno de los rasgos más característicos de la personalidad desquiciada de Clegg, quizá sea su obsesión por coleccionar mariposas el aspecto que lo define más claramente, y del que se vale el autor para resaltar su crítica social. El joven es feliz cuando contempla su colección de mariposas muertas y disecadas, porque cree haber apresado la vida en ella. Y como cualquier otro coleccionista, disfruta clasificando, catalogando y etiquetando sus preciados tesoros. Para Miranda, sin embargo, esta afición es enfermiza, y a través de su crítica Fowles puede ir definiendo su peculiar noción de realismo. Así habla Miranda de los valores vacíos de la ciencia de nuestra época: «I hate scientists... I hate people who collect things, and classify things and give them names, and then forget all about them. That's what people are always doing in art. They call a painter an impressionist or a cubist or something and then they put him

¹³ Cfr. H.W. Fawker, *The Timescapes...*, pág. 73.

¹⁴ W.J. Palmer, *The Fiction...*, pág. 43.

in a drawer and don't see him as a living individual painter any more» (pág. 58). Éste es exactamente el tipo de obsesión que domina a Clegg, quien no puede comprender lo que Miranda le dice, cuando la critica porque da tanta importancia a docenas de mariposas muertas en lugar de admirar los millones y millones que hay vivas, volando libremente. Y es también este modo de concebir la existencia lo que lo llevará, al final de la novela, a intentar raptar a otra chica, con el fin de «comparar» su nueva adquisición con la anterior. Ya no lo hará por amor, como en el caso de Miranda: «this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing and to compare them and also the other thing, which as I say I would like to go into in more detail and I could teach her how» (pág. 288).

La colección significa, pues, posesión, y esto la convierte en un nuevo tipo de totalitarismo, como apunta Peter Wolfe, porque el sujeto pasa a ser un objeto poseído, perdiendo su individualidad y su vida, como si se tratara —en palabras del propio Fowles— de un comandante de un campo de concentración¹⁵. Esta descripción conduce al establecimiento de una comparación con las imágenes de destrucción de la vida y así Clegg, al dejar morir a Miranda y enterrarla con frialdad científica (es el adjetivo que utiliza el propio personaje en la página 287 para referirse al hecho: «I did it scientific»), representa el anquilosamiento, el conformismo de una sociedad anclada en sus clasificaciones y definiciones, incapaz de descubrir la realidad que se esconde detrás de las etiquetas. Estamos de nuevo, en efecto, frente a la denuncia del falso naturalismo (esta vez asociado a la ciencia), y frente a la aspiración de profundizar en la realidad verdadera. Palmer ha visto la cuestión de forma paralela, al vincular a Clegg con los elementos que contribuyen a destruir el «arte de la vida», como este crítico prefiere denominar la aprehensión de la realidad, por mantener la relación con el tema del arte¹⁶.

Esta imagen del coleccionista (y la amplia significación que posee) no es arbitraria, ni circunstancial, como podría quizá pensarse por el tema y título de esta primera novela, sino que reaparece bajo diversas formas en las obras posteriores, confirmando así la línea de coherencia en la indagación de la realidad que sigue Fowles. Adviértase, así, la mentalidad de coleccionista de Nicholas en *The Magus*, quien pretende racionalizar y «clasificar» todo lo que le acontece; o la de Charles en *The French Lieutenant's Woman*, biólogo aficionado, que no consigue «catalogar» y entender a Sarah; o la de Daniel Martin, que colecciona espejos primero (cuando estudiante), y después mujeres, para acabar reformándose con la ayuda de Jane; o la de David Williams en «The Ebony Tower» quien, como crítico, adopta la actitud del científico, etcétera¹⁷.

Otro de los aspectos que separan *The Collector* de la narrativa naturalista de los años cincuenta es el medio en el que se desarrolla la acción. Como se decía antes, la carretera deja paso a la habitación cerrada, en este caso el sótano en

¹⁵ Cfr. P. Wolfe, *John Fowles...*, págs. 66-7.

¹⁶ Cfr. W.J. Palmer, *The Fiction...*, págs. 35-9.

¹⁷ Para un examen más detallado de esta imagen del coleccionista en la producción de Fowles puede verse el trabajo de Karen M. Lever, «The Education of John Fowles», *Critique*, 21 (1979), págs. 92-4.

que Clegg encierra a Miranda. Este espacio asfixiante (física y psicológicamente) tiene la virtud, sin embargo, de permitir a la joven reflexionar sobre su mundo y sus relaciones, algo que probablemente no habría podido hacer con igual agudeza si se hubiera encontrado fuera, en la calle, libre. La habitación se torna, así, en un elemento que favorece la aprehensión de la realidad. Es paradójicamente a través de la sociedad y el aislamiento cómo descubre Miranda la vaciedad de la vida que la rodea, la agresividad de la sociedad insensible, fría, constituida por la «New People». Como ocurrirá en *Mantissa*, donde se identifica la habitación cerrada del hospital con la mente del personaje central, aquí también el sótano lleva al descubrimiento de la propia identidad (la de Miranda), y a la vez de la realidad circundante. La imagen, evidentemente, no es nueva, sino más bien muy común en el teatro y en la ficción contemporánea (piénsese en Pinter, Beckett, Ionesco, o en la recurrencia de esta misma imagen en las obras de mujeres como Charlotte Brontë, Virginia Woolf, Doris Lessing, etc.), como han señalado otros críticos¹⁸.

Sugiere Fowles aquí que este retiro al espacio interior (a través de la metáfora del sótano) es necesario para que el hombre (Miranda en esta obra) pueda definirse a sí mismo, y necesario también para que pueda entender mejor el mundo. Lo que es terrible, sin embargo, en el caso de Miranda, y conforma la obra como tragedia, es que la joven no tiene oportunidad de trascender ese autoconocimiento y esa notable percepción de la realidad de la que hace gala en su diario; esto es, no puede actuar fuera del sótano. Es una comprensión de la realidad limitada por la imposibilidad de la acción exterior. Lo ha explicado muy bien William Palmer:

The liberation of the self can only be accomplished by means of moral, human action in the outer world. Miranda grows despite the meager supplies of light and air in her inner space, but she is frustrated in her attempts to take the second step into full selfhood. She cannot accomplish the liberation of her inner self, and therein lies the tragedy of *The Collector*¹⁹.

Aunque este crítico considera la cuestión únicamente desde la perspectiva del conocimiento del «yo» del personaje, es obvio que ello implica asimismo la comprensión del mundo en el que vive, como muestran los juicios de Miranda citados antes.

Los valores simbólicos que contiene *The Collector* no se reducen a la imagen de la habitación cerrada y a los roles sociales que representan sus personajes. Hay, además, como decía Michael Thorpe, un tejido rico en alusiones literarias que envuelve la historia. Se puede constatar fácilmente, por ejemplo, el paralelo que se establece con *The Tempest*, pues ya no sólo el personaje femenino de Fowles

¹⁸ Sobre la imagen de la habitación en las obras dramáticas de los autores citados, cfr. Barry N. Olshen, *John Fowles* (Frederick Ungar, New York, 1978), pág. 24. Para el tratamiento de la imagen en obras de ficción escritas por mujeres, cfr. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton University Press, New Jersey, 1977), págs. 114, 121-2, 202-3, 208-9, 264 y 282-9.

¹⁹ W.J. Palmer, *The Fiction...*, pág. 84.

se llama igual que la heroína de Shakespeare, sino que Clegg pretende llamarse Ferdinand en lugar de Frederick, y Miranda prefiere denominarlo Caliban. A través de los nombres que reciben los personajes, en efecto, Fowles invita al lector a pensar en Clegg y en todo lo que él representa (la «New People») como personificación del espíritu maligno. Este mundo de gente vulgar, rica en posesiones materiales, beneficiada por el «welfare state», es una sociedad de «Calibans», deseosos de destruir, de violar, a las «Mirandas» de ideales superiores. La otra figura importante de la obra de Shakespeare falta aquí, porque Miranda carece del Prospero que la asista frente a Caliban. Tan sólo con reparos podría aceptarse que «G.P.» desempeña la función del mago, de esa especie de Dios que controla el universo, ya que si bien ha conformado a Miranda (sus pensamientos y concepciones de la vida son los de él), nada puede contra Caliban; es un mago solamente para Miranda. Algo muy distinto ocurre en *The Magus*, donde Conchis, artífice de maravillas increíbles, ejerce con todo derecho de Prospero.

Aunque las alusiones a *The Tempest* sean las más evidentes en la novela, no son las únicas. Aun siendo la primera novela publicada por Fowles, encontramos ya en ella la riqueza de referencias literarias que caracteriza el resto de su producción. Desde la propia estructura, que recuerda la novela epistolar del siglo XVIII, hasta el desarrollo mismo de la historia, sentimos la presencia de Richardson y *Clarissa*, como ha señalado Thorpe²⁰. Clegg y Lovelace son, así, figuras paralelas en sus raptos femeninos, con la diferencia notable del desenlace: «Lovelace is unmasked and receives justice, but Clegg's impunity is more consonant with our sense of the rarity of poetic justice in our world»²¹. Puede advertirse, en suma, cómo la alusión indirecta a *Clarissa* contribuye a resaltar más las circunstancias «reales» que rodean al hombre de hoy, a Clegg y Miranda. Como ha escrito también Palmer, Richardson escribía para una época cristiana, que creía en la religión, en la justicia y en una vida después de la muerte. Pero Fowles no; sus personajes no creen en Dios, viven en un mundo y en un tiempo caóticos, «in which evil can and frequently does triumph over justice»²².

Otra herencia literaria es la de *Great Expectations*, como es notorio en la novela, cuando Miranda —al conocer cómo la tía Annie se ha encargado de Clegg, que ha sido abandonado por su madre— exclama: «Like Mrs Joe and Pip» (pág. 194). La obra de Dickens no representa aquí, sin embargo, el tipo de influencia que ejerce en *The Magus*, como el propio autor reconocería en el prólogo a la edición revisada en esta novela en 1977. Más interesante parece el paralelismo que la misma Miranda establece entre ella y el personaje de Emma en la novela de Jane Austen:

I know she does wrong things, she tries to organize other people's lives, she can't see Mr Knightley as a man in a million. She's temporarily silly, yet all the time one knows she's basically intelligent, alive. Creative, determined to set the

²⁰ Cfr. M. Thorpe, *John Fowles*, pág. 14.

²¹ M. Thorpe, *ibid.*, pág. 14.

²² W.J. Palmer, *The Fiction...*, pág. 17.

highest standards. A real human being. Her faults are my faults: her virtues I must make *my* virtues. (pág. 167).

Pero, como ocurre con la ausencia de Prospero, tampoco aquí existe un Mr Knightley que acabe rescatando a Miranda del caos. El empleo de la alusión sirve, sin embargo, para llamar la atención del lector sobre la diversidad de situaciones ocasionadas por los mundos y épocas muy diversos en que viven los dos personajes. En palabras de Palmer, «the world of *The Collector* swerves away from the sanity and order of Jane Austen's comic world, and Miranda's metaphor becomes a wistful illusion as the novel descends into the insane, chaotic world of tragedy»²³.

Se aprecia, en fin, que *The Collector* contiene múltiples alusiones literarias, cuya función no es evidentemente la de mero adorno de un «thriller», sino que son elementos que se engarzan perfectamente en el entramado del relato, contribuyendo a interpretarlo de forma más completa. Y son estos rasgos los que permiten una representación más profunda de la realidad; aunque no podamos considerar *The Collector* como un gran logro estético, sí puede reconocerse que es bastante más que una historia superficial sobre el rapto de una joven estudiante de arte por un perturbado mental. Detrás de ese armazón hay otras muchas cosas que desvelan los símbolos y alusiones literarias que se han examinado. Y es justamente esta cuestión del simbolismo —que aquí no cabe disociar del propósito realista que anima a Fowles— la que nos lleva al problema del género.

Es evidente que no puede decirse de esta novela, como tampoco de otros productos narrativos contemporáneos (y en concreto del canon fowlesiano), que sea una obra «realista» en el sentido restringido del término, esto es, un documento naturalista, objetivo, como el resultado conseguido con una cámara fotográfica. Se ha visto, además, en la exposición precedente, que la intención del escritor es denunciar la falacia de una aprehensión cabal de la realidad a través de ese medio. Al ser esta realidad que se pretende describir y examinar en detalle mucho más compleja que lo que nos muestra una fotografía, hay que emplear un instrumento también más poderoso, menos simple. *The Collector* no alcanza los límites de artificiosidad narrativa que se encuentran en *The French Lieutenant's Woman*, por ejemplo, pero sí posee mecanismos, como los analizados en las páginas anteriores, que no son habituales en la novela realista tradicional. Y ello ha conducido a algunos críticos a calificar la novela de «romance».

Puede estarse de acuerdo con esta definición si entendemos por «romance» ese tipo de narración ficticia que se aparta de la pseudo-objetividad (por su superficialidad) del relato naturalista. El propio Fowles, como se veía al comienzo, se autodefinía como realista al comentar *The Collector*, pero sus matizaciones posteriores facultan al crítico para entender ese realismo como *sui generis*. Recientemente escribía Fowles:

strictly mimetic realism (being endlessly true to life) has always seemed to me the lowest form of literature —even in its greatest practitioners, like Zola— and

²³ W.J. Palmer, *ibíd.*, pág. 15.

finally true to life only in the most superficial and photographic sort of way; indeed untrue to life, in most others²⁴.

Así pues, *The Collector* responde más a esta concepción amplia del realismo, que a la idea de «romance» que se asocia al concepto de «fabulation» desarrollado por Robert Scholes²⁵, porque no es en absoluto «a more verbal kind of fiction», algo que quizá es más apropiado para describir *The Magus* o *The French Lieutenant's Woman*. No obstante, existen otras razones para hablar de esta primera novela como un romance. El origen del relato, entre el mito y la historia, como señala Conradi a partir de las palabras de Fowles en su entrevista con Roy Newquist²⁶, admite la comparación con una fábula: Clegg como un Barba Azul contemporáneo²⁷.

Se ha argüido también que el esquema básico de la historia de Clegg y Miranda coincide con el del romance gótico. Ésta es la interpretación que mantienen Ronald Binns y Robert Burden, basándose ambos en las ideas expuestas por Leslie A. Fiedler en *Love and Death in the American Novel*²⁸. Y no hay duda de que no les falta razón; como ha apuntado Binns, Miranda es un personaje paralelo a la Emily de *The Mysteries of Udolpho* y a la Antonia de *The Monk*. Sin embargo, los paralelos no van mucho más allá, salvo la equivalencia entre el sótano en el que se encierra a Miranda y las lóbregas mazmorras de las narraciones góticas. En *The Collector*, en efecto, no hay elementos maravillosos ni acontecimientos sobrenaturales, ni fantasmas ni poderosos malvados. Coincidimos más con Thorpe en su apreciación de que un efecto del rico simbolismo de la obra (uno entre otros muchos) es el de «a romance given a modern, ironic twist —the captive princess in the clutches of an evil courtly lover, a 'respectful' worshipper— beyond hope of the shining knight's release»²⁹. De ahí a considerar la novela de Fowles como un romance gótico dista un gran trecho.

Uno de los rasgos más sobresalientes de la obra, que confirma su adscripción formal realista, es la técnica que ha empleado el autor para la presentación de la historia, es decir, el uso de las dos voces de los personajes, que cuentan cada uno su versión de los hechos. Aunque pueden encontrarse inconsistencias estilís-

²⁴ John Fowles, en el prólogo al libro de H.W. Fawcner, *The Timescapes...*, pág. 16.

²⁵ Cfr. Robert Scholes, *The Fabulators* (Oxford University Press, New York, 1967), pág. 12.

²⁶ Cfr. R. Newquist (ed.), *Counterpoint*, pág. 219, donde Fowles señala que la idea de escribir la novela surgió de la contemplación de la ópera de Bartók, *Bluebeard's Castle* y de la noticia de que un joven londinense había mantenido secuestrada a una chica en un refugio antiaéreo que había al final de su jardín. Cfr. también Peter Conradi, *John Fowles* (Methuen, London and New York, 1982), págs. 33-4.

²⁷ A partir de este mito desarrolla Bruce Woodcock su análisis de *The Collector*, como una manifestación de las fantasías sexuales masculinas (cfr. el capítulo segundo, «Bluebeard and the Voyeurs: *The Collector*», de su libro *Male Mythologies. John Fowles and Masculinity*, Harvester Press, Sussex, 1984, págs. 27-43).

²⁸ Cfr. Ronald Binns, «John Fowles: Radical Romancer», *Critical Quarterly*, 15 (Winter 1973), págs. 317-34; y Robert Burden, *John Fowles, John Hawkes, Claude Simon: Problems of Self and Form in the Post-Modernist Novel: A Comparative Study* (Epistemata 5, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1980), págs. 156-7.

²⁹ M. Thorpe, *John Fowles*, pág. 13.

tics en el relato de Clegg (cuya educación no podría permitirle escribir como escribe a veces), es evidente que existe una marcada diferencia entre las dos narraciones. Los propios personajes son conscientes de que hablan de forma distinta, lo que hace que Miranda desprecie al joven, y que éste la odie por pertenecer a una clase superior, como revela su manera de hablar³⁰. Las palabras de Clegg muestran su obsesión, sus carencias afectivas e intelectuales, preludiando el estilo que adoptará más tarde Ian McEwan en algunos de sus cuentos (por ejemplo, en «Butterflies» o «Conversation with a Cupboard Man», en *First Love, Last Rites*), mientras que Miranda se expresa con más riqueza y profundidad. Peter Wolfe ha descrito muy acertadamente esta diversidad:

The stylistic differences between the two accounts are jolting. Clegg's style is blunt, flat, and conservative. His shrunken, timorous mind prefers facts to speculation and interpretation. Miranda's style bespeaks her artistic, outgoing nature. It sparkles with color and sound. She uses language like daubs of paint on a sketchpad. Her lyrical, loose-jointed sentences hold together by free association; she sometimes uses one-word paragraphs; whereas Clegg abides slavishly by grammatical rules, her rippling imagistic prose abounds in sentence fragments. A painter by preference and training, she adapts well to the medium of words. So eager is she to try new modes that she writes part of the diary as a play with dialogue and stage directions³¹.

Probablemente el empleo de esta técnica ha permitido a Fowles, como pretendía (véase nota 4), hacer más creíbles a sus personajes. Al hablar por sí mismos, al distanciarse así de un narrador en tercera persona, que ofrecería una imagen cercana al autor, Clegg y Miranda se presentan al lector como criaturas de una realidad casi tangible. Con sus discursos sin conexión, aunque aborden una misma realidad, revelan la profunda incompreensión, el aislamiento insuperable que caracteriza su relación. Por ello, a pesar de que el relato de Miranda suponga en ocasiones un anticlímax y produzca eventuales momentos de desinterés en el lector ávido por el «suspense», parece un acierto que Fowles optara por exponer las dos versiones de forma separada y no intercaladas. Con esto el producto final ha ganado en verosimilitud, al ofrecerse incluso en la estructura narrativa los dos factores básicos de la historia separados, muy diferenciados, como la misma realidad los manifiesta. Se refuerza así el efecto del distanciamiento entre los dos mundos, el del coleccionista, representante de la «New People», vulgar, superficial, poderoso, cruel, insensible; y el de la víctima, una de las que conforman los «Few», artista, sensible, intelectual, indagadora en profundidad de la realidad circundante, pero sin poder, reducida al sótano de su espacio interior. Y todo ello contribuye, como es natural, a lograr el efecto de realismo buscado. Lo ha visto muy bien Peter Conradi cuando escribe, colocando entre comillas el término *realismo* (para no confundirlo con el tipo de realismo naturalista rechazado por Fowles):

³⁰ Véase para un análisis más detenido de este punto K. McSweeney, *Four Contemporary...*, págs. 131-2.

³¹ P. Wolfe, *John Fowles...*, pág. 78.

'Realism' is attained partly through the use of the two first-person narrative voices of the protagonists; the author dispossesses himself by his own technical means, and the effect on the reader of reading two diary accounts of the same action creates the sense of a palimpsest. Each character narrates in their own dialect, and the mutual incomprehensibility of the two is a vital part of the effect³².

La imagen del palimpsesto parece muy apropiada, en cuanto que refleja, de forma casi plástica, el retrato de una realidad compleja, que no tiene una sola superficie, sino varias capas de interpretaciones, de versiones, contradictorias, mutuamente excluyentes unas y otras, pero todas por sí solas insuficientes, parciales. La visión del palimpsesto desde cierta distancia nos promete, sin embargo, mayor adecuación a la realidad genuina. Y esto es lo que *The Collector* brinda al lector, aun siendo una obra menor en el canon de su autor, y aun siendo sólo un intento un poco tímido de adentrarse en las complejidades de la realidad.

En suma, cabría describir *The Collector* como una narración contemporánea que se halla a medio camino entre el relato realista y social, típico de la tradición novelística británica (y especialmente de los años cincuenta), y la novela actual, que intenta romper con los moldes rígidos de la ficción naturalista a través —entre otros medios— de la innovación genérica. Las preocupaciones sociales, intelectuales y morales que manifiesta *The Collector*, el estudio psicológico de dos seres atrapados en la vorágine de su alistamiento y educación, y la estructuración cuasi-epistolar, son rasgos indiscutibles que comparte con los productos más clásicos de esa tradición; sin embargo, la singular textura narrativa, rica en alusiones y simbolismos de diversa especie, y la adaptación de uno de los géneros más populares, como el romance, cuyo empleo contribuye a distanciar el producto final del realismo tradicional, convierten *The Collector* en un relato cercano a las innovaciones de la novela más reciente. Como *The Golden Notebook*, o *A Clockwork Orange*, que se publican un año antes, en 1962, *The Collector* surge así, desde nuestra actual perspectiva temporal, como una obra precursora de los cambios que experimentaría la novela británica en las décadas siguientes.



³² P. Conradi, *John Fowles*, pág. 34.