

VIRGINIA WOOLF
El lector común

Lectulandia

Virginia Woolf fue una lectora y una ensayista muy aguda y penetrante, como lo demuestran sus ensayos sobre literatura de todos los tiempos: Defoe, Austen, Elliot, Conrad, Donne..., en definitiva, la tradición literaria en la que quiso verse y a la que quiso contestar. Estos textos son el complemento ideal a su narrativa.

Lectulandia

Virginia Woolf

El lector común

ePub r1.0
turolero 30.09.15

Título original: *The Common Reader*
Virginia Woolf, 2009
Traducción: Daniel Nisa Cáceres

Editor digital: tuolero
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Sobre los artículos recopilados

- «Acerca de no conocer el griego» fue escrito expresamente para *El lector común*.
- «Defoe» fue publicado originalmente con el título *The Novels of Defoe* en el *Times Literary Supplement* (24 de abril de 1919). La fuente biográfica principal de Virginia Woolf es *The Life of Daniel Defoe*, de Thomas Wright (Cassell, 1894).
- «Jane Austen»; este ensayo contiene «Jane Austen at Sixty», *Nation & Athenaeum* (15 de diciembre de 1923), un análisis de *The Works of Jane Austen*, ed., R.W. Chapman (5 vols., Clarendon Press, 1923).
- «La narrativa moderna» es una versión revisada de «Modern Novels», publicado en *Times Literary Supplement* (10 de abril de 1919).
- «*Jane Eyre* y *Cumbres borrascosas*»; este ensayo incluye en parte «Charlotte Brontë», publicado en el *Times Literary Supplement* (13 de abril de 1916).
- «George Eliot» fue publicado en el *Times Literary Supplement* (20 de noviembre de 1919). Virginia Woolf utilizó la edición para bibliófilos de *George Eliot's Life. As Related in her Letters and Journal*, preparada y editada por su marido, J.W. Cross (W. Blackwood, 1884).
- «Joseph Conrad» fue escrito con ocasión de la muerte de Conrad (3 de agosto de 1924) para el *Times Literary Supplement* (14 de agosto de 1924).
- «Cómo le choca a un coetáneo»; este ensayo, aquí revisado, fue publicado originalmente en *Times Literary Supplement* (5 de abril de 1923).
- «Donne tres siglos después» fue publicado en *Common Reader 2*.
- «*Robinson Crusoe*»; Virginia Woolf revisó este ensayo desde un artículo originalmente publicado en *Nation & Athenaeum* (6 de febrero de 1926), de *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe... Written by Himself*. Con una introducción de Charles Whibley (Constable, 1925).
- «*El viaje sentimental*»; este ensayo es una versión revisada, aunque no en profundidad, del artículo originalmente publicado con el mismo título en el *New York Herald Tribune* (23 de septiembre de 1928), que a su vez fue publicado nuevamente en el mismo año como introducción a la edición de clásicos *A Sentimental Journey Through France and Italy* de Sterne (1768).
- «La autobiografía de De Quincey» fue publicado en *Common Reader 2*. Virginia Woolf utilizó los primeros dos volúmenes de la edición de *Works* de De Quincey de 1853 publicados por James Hogg.
- «Mary Wollstonecraft» fue publicado por primera vez en el *Nation & Athenaeum* (5

de octubre de 1929) y más tarde en el *New York Herald Tribune* (20 de octubre de 1929).

«Dorothy Wordsworth» fue publicado por primera vez en el *Nation & Athenaeum* (12 de octubre de 1929) y más tarde en el *New York Herald Tribune* (29 de septiembre de 1929).

«Aurora Leigh» fue publicado por primera vez por entregas en la *Yale Review* (junio de 1931) y más tarde con algún cambio en el *Times Literary Supplement* (2 de julio de 1931). El ensayo publicado en este volumen corresponde a esa segunda versión. «Aurora Leigh» fue publicado en formato libro por primera vez en 1857, Virginia Woolf utilizó probablemente la decimotercera edición publicada por Smith, Elder en 1873.

«Yo soy Christina Rossetti» fue publicado por primera vez en *Nation & Athenaeum* (6 de diciembre de 1930) como artículo sobre *The Life of Christina Rossetti*, de Mary F. Sanders y *Christina Rossetti and her Poetry*, de Edith Birkhead, y más tarde en el *New York Herald Tribune* (14 de diciembre de 1930).

«Las novelas de Thomas Hardy»; Virginia Woolf revisó este ensayo desde una versión publicada en el *Times Literary Supplement* (19 de enero de 1928) con el título *Thomas Hardy's Novels*.

«¿Cómo debería leerse un libro?»; este ensayo nació de una conferencia que Virginia Woolf dio en un colegio femenino privado en Hayes Court, Kent, el 30 de enero de 1926. Fue publicado por primera vez en la *Yale Review* (octubre de 1926) en una versión muy revisada.

El lector común

Hay una frase en la «Vida de Gray», del doctor Johnson,^[1] que bien pudo ser escrita en todas esas salas, demasiado humildes para ser llamadas bibliotecas, aunque llenas de libros, donde gente anónima se entrega a la lectura: «... me regocijo de coincidir con el lector común; pues el sentido común de los lectores, incorrupto por prejuicios literarios, después de todos los refinamientos de la sutileza y el dogmatismo de la erudición, debe decidir en último término sobre toda pretensión a los honores poéticos». Define sus cualidades; dignifica sus fines; se dedica a una actividad que devora una gran cantidad de tiempo, y sin embargo tiende a no dejar tras de sí nada muy sustancial: la sanción al reconocimiento del gran hombre.

El lector común, como da a entender el doctor Johnson, difiere del crítico y del académico. Está peor educado, y la naturaleza no lo ha dotado tan generosamente. Lee por placer más que para impartir conocimiento o corregir las opiniones ajenas. Le guía sobre todo un instinto de crear por sí mismo, a partir de lo que llega a sus manos, una especie de unidad —un retrato de un hombre, un bosquejo de una época, una teoría del arte de la escritura. Nunca cesa, mientras lee, de levantar un entramado tambaleante y destartado que le dará la satisfacción temporal de asemejarse al objeto auténtico lo suficiente para permitirse el afecto, la risa y la discusión. Apresurado, impreciso y superficial, arrancando ora este poema, ora esa astilla de un mueble viejo, sin importarle dónde lo encuentra o cuál sea su naturaleza siempre y cuando sirva a su propósito y complete su estructura, sus deficiencias como crítico son demasiado obvias para señalarlas; pero si, como afirmaba el doctor Johnson, tiene voz en el reparto último de los honores poéticos, entonces, tal vez, merezca la pena anotar unas cuantas de las ideas y opiniones que, insignificantes por sí mismas contribuyen, no obstante, a tan grandioso resultado.

Acerca de no conocer el griego

Pues es vano y necio hablar de conocer el griego, ya que en nuestra ignorancia debiéramos estar entre los últimos de cualquier aula de colegiales, pues no sabemos cómo sonaban las palabras, o dónde exactamente deberíamos reír, o cómo actuaban los actores, y entre este pueblo extranjero y nosotros existe no sólo una diferencia de raza y lengua, sino una tremenda brecha en la tradición. Cuánto más extraño, entonces, es que deseemos saber griego, que intentemos conocer el griego, que nos sintamos siempre atraídos hacia el griego y nos estemos formando siempre alguna idea sobre el significado del griego, aunque quién sabe a partir de qué retazos incongruentes, con qué escaso parecido con el verdadero sentido del griego.

Es obvio, en primer lugar, que la literatura griega es la literatura impersonal. Esos pocos cientos de años que separan a John Paston de Platón, a Norwich de Atenas, suponen un abismo imposible de salvar para la vasta marea de palabrería europea. Cuando leemos a Chaucer, nos deslizamos hasta él imperceptiblemente a través de la corriente de las vidas de nuestros ancestros y, más adelante, a medida que los documentos crecen y los recuerdos se prolongan, apenas existe una figura que no tenga un nimbo de asociaciones, su vida y sus cartas, su mujer y su familia, su casa, su carácter, su feliz o sombría catástrofe. Pero los griegos permanecen en una fortaleza propia. El hado ha sido benévolo también en eso. Los ha preservado de la vulgaridad. A Eurípides lo devoraron unos perros; Esquilo murió de una pedrada; Safo saltó de un acantilado. No sabemos de ellos nada más. Tenemos su poesía, y eso es todo.

Pero eso no es, y quizá nunca pueda ser, completamente cierto. Tomemos una obra de Sófocles, leamos:

Hijo de Agamenón, el soberano que antaño condujo el ejército contra Troya,^[2]

y enseguida la mente empieza a formarse un entorno. Crea un trasfondo, ya sea de la clase más provisional, para Sófocles; imagina alguna aldea, en una remota parte del país, cerca del mar. Aún hoy día pueden encontrarse aldeas así en las partes más agrestes de Inglaterra, y cuando entramos en ellas apenas podemos evitar la impresión de que aquí, en este grupo de casas rurales, aisladas del ferrocarril o de la ciudad, están todos los elementos de una existencia perfecta. Aquí está la rectoría; aquí la casa señorial, el campo y las casitas; la iglesia para el culto, el club para reunirse, el campo de críquet para jugar. Aquí la vida está sencillamente ordenada en sus principales elementos. Cada hombre y cada mujer tienen su trabajo; cada cual trabaja para la salud o la felicidad de otros. Y aquí, en esta pequeña comunidad, los caracteres pasan a formar parte del linaje común; se conocen las excentricidades del clérigo; los defectos temperamentales de las señoronas; la enemistad del herrero con el lechero, y los amores y emparejamientos de chicos y chicas. Aquí la vida ha

hendido los mismos surcos durante siglos; han surgido las costumbres; las leyendas se han prendido a las cimas de las colinas y a los árboles solitarios, y la aldea tiene su historia, sus fiestas y sus rivalidades.

Lo que resulta imposible es la atmósfera. Si intentamos pensar en Sófocles aquí, tenemos que deshacernos del humo y la humedad y las neblinas espesas y empapadas. Debemos afilar el contorno de las colinas. Debemos imaginar una belleza de piedra y tierra antes que de bosque y vegetación. Con calor y sol y meses de radiante buen tiempo, la vida por supuesto cambia al instante. Transcurre al aire libre, con el resultado, conocido por todos los que visitan Italia, de que los pequeños incidentes se debaten en la calle, no en la sala de estar, y se vuelven espectaculares; hacen a la gente voluble; inspiran en ellos esa burlona y risueña agilidad del ingenio y la palabra propios de las razas meridionales que nada tiene en común con la reserva pausada, los cuchicheos a media voz, la reflexiva e introspectiva melancolía de la gente acostumbrada a vivir más de la mitad del año de puertas adentro.

Esa es la cualidad que primero nos asombra de la literatura griega, la forma de ser de puertas afuera, burlona y rápida como el rayo. Es tan patente en los lugares más augustos como en los más triviales. Reinas y princesas en esta misma tragedia de Sófocles cruzan palabras en el rellano como las aldeanas, con una tendencia, como cabe esperar, a gozar con el lenguaje, a cortar las frases en rodajas, a buscar decididamente la victoria verbal. El humor de la gente no era de natural bondadoso como el de nuestros carteros y cocheros. Los insultos de los hombres que holgazaneaban en las esquinas de las calles tenían algo de cruel y también de ingenioso. Hay una crueldad en la tragedia griega que difiere bastante de nuestra brutalidad inglesa. ¿No queda Penteo, por ejemplo, ese hombre sumamente respetable, ridiculizado en *Las bacantes* antes de ser destruido? En efecto, sin duda, estas reinas y princesas estaban al aire libre, con las abejas zumbando al pasar, sombras cayendo sobre ellas y el viento asiéndose a sus vestiduras. Hablaban para un enorme público dispuesto a su alrededor, en uno de esos radiantes días meridionales de sol muy intenso y, aun así, de atmósfera tan fascinante. El poeta, por lo tanto, tenía que proponerse no un tema que la gente pudiera leer durante horas en la intimidad, sino algo enfático, familiar, breve, que llegara al instante y de forma directa a un público de diecisiete mil personas tal vez, con oídos y ojos impacientes y atentos, con cuerpos cuyos músculos se entumecerían en caso de permanecer sentados demasiado tiempo sin distracción. Necesitaría música y danza, y elegiría naturalmente una de esas leyendas, como nuestra Tristán e Isolda, que todo el mundo conoce a grandes rasgos, de tal forma que una gran reserva de emoción esté ya preparada, pero pueda acentuarse en un nuevo lugar por cada nuevo poeta.

Sófocles tomaría la vieja historia de Electra, por ejemplo, pero inmediatamente le estamparía su sello. De eso, a pesar de nuestra debilidad y distorsión, ¿qué sigue siendo visible para nosotros? Que su genio era de suma categoría, en primer lugar; que eligió un diseño que, de fallar, evidenciaría su defecto en forma de cuchilladas y

estropicio, no en la difuminación suave de algún detalle insignificante; y que, si tenía éxito, llegaría al hueso con cada tajo, estamparía cada huella dactilar en el mármol. Su Electra permanece ante nosotros como una figura tan fuertemente atada que sólo puede moverse un tris hacia aquí, un tris hacia allá. Pero cada movimiento debe expresar necesariamente lo máximo o, atada como está, privada del alivio de toda clase de señales, repeticiones, sugerencias, no será más que un maniquí, firmemente atado. Sus palabras en los momentos críticos están, de hecho, desnudas; son meros gritos de desesperación, alegría, odio:

οἱ γὼ τάλαιν', ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ.

Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.^[3]

Pero estos gritos perfilan la obra y le dan perspectiva. Es así, con mil diferencias de grado, como en la literatura inglesa Jane Austen da forma a una novela. Llega un momento —«Bailaré con usted», dice Emma— que se eleva por encima del resto, que aunque no es elocuente en sí mismo, violento ni impactante por la belleza del lenguaje, tiene todo el peso del libro tras él. En Jane Austen tenemos también esa misma sensación, aunque las ligaduras son mucho menos tensas, de que sus figuras están atadas y se restringen a unos cuantos movimientos concretos. Ella, también, en su modesta prosa de todos los días, eligió el peligroso arte en el que un desliz significa la muerte.

Pero no es tan fácil decidir qué es lo que les da a estos gritos angustiados de Electra el poder de cortar y herir y emocionar. En parte la conocemos y hemos captado en pequeños giros y peculiaridades del diálogo indicios de su carácter, de su apariencia, que, de un modo característico, descuidaba; de algo doliente en ella, ultrajada e incitada hasta el límite de su capacidad, y aun así, como ella misma sabe («actúo de manera intempestiva y de forma inconveniente»),^[4] embotada y degradada por el horror de su posición, una joven *innupta* obligada a ser testigo de la vileza de su madre y a denunciarla con un fuerte clamor, casi vulgar, a lo largo y ancho del mundo. En parte, también, sabemos igualmente que Clitemnestra no es una malvada impenitente. «δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν»,^[5] «es grandioso dar a luz», dice. No es una asesina, violenta e irredimible, a quien Orestes mata dentro de la casa, y Electra le manda destruir por completo: «Golpea, si puedes, una segunda vez».^[6] No; los hombres y mujeres que se hallaban al sol ante el público en la ladera de la colina estaban bastante vivos, eran bastante sutiles, no meras figuras o vaciados de escayola de seres humanos.

Aun así, no es porque podamos analizarlos en sus sentimientos por lo que nos impresionan. En seis páginas de Proust se encuentran emociones más complejas y variadas que en toda *Electra*. Pero en *Electra* o en *Antígona* nos impresiona algo diferente, algo quizá más sobrecogedor: el heroísmo en sí, la fidelidad en sí. A pesar

del esfuerzo y la dificultad, es esto lo que nos atrae una y otra vez hacia los griegos. El ser humano original, el permanente, el estable se encuentra allí. Son necesarias emociones violentas para hacerlo pasar a la acción, pero cuando son así incitados por la muerte, por la traición, por alguna otra calamidad primitiva, Antígona y Áyax y Electra se comportan tal y como nosotros nos comportaríamos si fuésemos fulminados, igual que todo el mundo se ha comportado siempre; y así los entendemos con mayor facilidad y más directamente de lo que entendemos a los personajes de los *Cuentos de Canterbury*. Estos son los originales, los de Chaucer, las variedades de la especie humana.

Es verdad, por supuesto, que estos tipos del hombre y la mujer originales, estos reyes heroicos, estas hijas fieles, estas reinas trágicas que recorren las épocas con paso majestuoso, plantando siempre los pies en los mismos lugares, sacudiéndose sus ropajes con los mismos gestos, por hábito, no por impulso, se encuentran en la más fastidiosa y desmoralizadora compañía del mundo. Ahí están para probarlo las obras teatrales de Addison, Voltaire y multitud de otros autores. Pero encontrémonos con ellos en griego. Incluso en Sófocles, cuya reputación de contención y maestría nos ha llegado filtrada a través de los eruditos, son decididos, despiadados, directos. Un fragmento que se desprendiera de sus palabras, creemos que daría color a océanos y océanos de teatro respetable. Aquí nos encontramos con ellos antes de que sus emociones se hayan ajado y alcanzado la uniformidad. Aquí escuchamos al ruiseñor, cuya canción reverbera por la literatura inglesa, cantando en su propia lengua griega. Por primera vez Orfeo con su laúd hace que hombres y bestias lo sigan. Sus voces resuenan claras y agudas; vemos los cuerpos velludos y leonados jugando al sol entre los olivos, no graciosamente colocados sobre plintos de granito en los pálidos pasillos del Museo Británico. Y entonces, súbitamente, en medio de toda esta intensidad y compresión, Electra, como si se ocultase la cara tras el velo y nos prohibiera pensar más en ella, habla de ese mismo ruiseñor: «el pájaro asustadizo que, siempre gimiendo, se lamenta por Itis, por Itis, mensajero de Zeus. ¡Ay, desgraciadísimo Níobe! ¡A ti te considero una divinidad, tú que en tu tumba de rocas, ay, ay, incesantemente lloras!».^[7]

Y cuando ella silencia su propia queja nos vuelve a dejar perplejos con la insoluble cuestión de la poesía y su naturaleza, y de por qué, cuando habla así, sus palabras adoptan la convicción de la inmortalidad. Porque son griegas; no sabemos cómo sonaban; ignoran las fuentes obvias de la emoción; no deben nada de su efecto a ninguna extravagancia de expresión, y desde luego no arrojan luz alguna sobre el carácter del hablante o del escritor. Pero permanecen, algo que se ha pronunciado y debe perdurar eternamente.

Sin embargo, en una obra, ¡qué peligrosa debe ser por fuerza esta poesía, este lapso de lo particular a lo general, con los actores allí presentes, con sus cuerpos y sus caras esperando pasivamente a que se haga uso de ellos! Por esta razón las últimas obras de Shakespeare, donde hay más de poesía que de acción, se leen mejor que se

ven, se comprenden mejor si se deja fuera el cuerpo propiamente dicho que teniéndolo, con todas sus asociaciones y movimientos, a la vista. Las restricciones intolerables de la obra podrían verse aliviadas, no obstante, si se pudiera encontrar un medio por el cual lo que fuera general y poético, comentario, no acción, pudiera liberarse sin interrumpir el movimiento del conjunto. Es esto lo que ofrecen los coros; los ancianos o ancianas que no toman parte activa en la obra, las voces indiferenciadas que cantan como pájaros en las pausas del viento; que pueden comentar, resumir o permitir que el poeta hable u ofrezca, por contraste, otra faceta de su idea. Siempre, en la literatura imaginativa, donde los personajes hablan por sí mismos y el autor no toma parte, se deja sentir la necesidad de esa voz. Pues aunque Shakespeare (a menos que consideremos que sus bufones y locos suplan ese aspecto) prescindiera del coro, los novelistas siempre están ideando algún sustituto: Thackeray hablando él mismo en persona, Fielding saliendo y dirigiéndose al mundo antes de subir el telón. Así que para captar el significado de la obra, el coro es de suma importancia. Hay que ser capaz de caer fácilmente en esos éxtasis, esas palabras desafortunadas y en apariencia irrelevantes, esas expresiones a veces obvias y tópicas, para determinar su relevancia o irrelevancia, y atribuirles su relación con el conjunto de la obra.

Hay que «ser capaz de caer fácilmente»; pero eso desde luego es justo lo que no podemos hacer. Pues en su mayoría, los coros, con todas sus oscuridades, deben ser explicados en detalle, y su simetría, aplastada. Pero podemos suponer que Sófocles no los usó para expresar algo externo a la acción de la obra, sino para cantar las alabanzas de alguna virtud o las bellezas de algún lugar allí mencionado. Él selecciona lo que desea enfatizar y canta acerca de la blanca Colono y su ruiseñor, o del amor no conquistado en una pugna. Bellos, altivos y serenos, sus coros derivan con naturalidad de las situaciones, y cambian no el punto de vista sino el tono. En Eurípides, sin embargo, las situaciones no quedan contenidas dentro de sí mismas; despiden una atmósfera de duda, de insinuación, de cuestionamiento; pero si nos fijamos en los coros para aclararlo, a menudo quedamos desconcertados más que instruidos. De inmediato en *Las bacantes* nos hallamos en el mundo de la psicología y la duda; el mundo donde la mente distorsiona los hechos y los cambia y hace que los aspectos familiares de la vida se muestren nuevos y cuestionables. ¿Qué es Baco y quiénes son los dioses, y cuál es el deber del hombre para con ellos, y cuáles los derechos de su cerebro sutil? Ante estas preguntas el coro no da respuesta, o responde con sorna, o habla de modo oscuro, como si la angostura de la forma dramática hubiera tentado a Eurípides a violarla con el fin de aliviar su mente de ese peso. El tiempo es tan corto y tengo tanto que decir que, a menos que me permitáis colocar juntas dos afirmaciones aparentemente inconexas y confiaros la tarea de unirlas, deberéis contentaros con un mero esqueleto de la obra que podría haberos entregado. Ese es el razonamiento. Eurípides por tanto se resiente menos que Sófocles y que Esquilo de ser leído en la intimidad de un cuarto, y no visto en la ladera de una colina

al sol. Puede ser representado en la mente; puede hacer observaciones sobre las cuestiones del momento; más que la de los demás, su popularidad variará de una época a otra.

Así pues, si en Sófocles la obra se concentra en las figuras mismas, y en Eurípides se la ha de recuperar de entre fulgores de poesía y preguntas remotas y sin contestar, Esquilo hace que estas pequeñas obras (*Agamenón* tiene 1663 versos; *Lear* alrededor de 2600) sean tremendas al tensar cada frase al máximo, al enviarlas flotando en metáforas, al ordenarles que se eleven y caminen solemnes, sin ojos y majestuosas por la escena. Para comprenderlo no es tan necesario entender el griego como entender la poesía. Es necesario dar, sin el apoyo de las palabras, ese peligroso salto por los aires, lo cual también nos pide Shakespeare. Pues las palabras, cuando se contraponen a semejante explosión de significado, deben dejar de funcionar, deben desvanecerse, y sólo agrupándose transmiten el significado que a cada una le cuesta tanto expresar por separado. Al conectarlas con rapidez en la mente sabemos, de manera instantánea e instintiva, lo que significan, pero no podríamos decantar ese significado de nuevo en otras palabras. Hay una ambigüedad que es la marca de la más alta poesía; no podemos saber exactamente lo que significa. Veamos este verso de *Agamenón*, por ejemplo:

ὁμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα. [8]

El significado está justo en la parte lejana del lenguaje. Es el significado que en momentos de asombrosa emoción y tensión percibimos en nuestras mentes sin palabras; es el significado al que Dostoievski (trabado como estaba por la prosa y nosotros por las traducciones) nos conduce mediante una asombrosa subida por la escala de las emociones, y al que señala, pero no puede indicar; el significado que Shakespeare consigue atrapar.

Esquilo por consiguiente no dará, como hace Sófocles, las propias palabras que la gente podría haber pronunciado, sólo que ordenadas de un modo que tienen misteriosamente una fuerza general, un poder simbólico; ni, como Eurípides, combinará incongruencias y agrandará así su escaso espacio, como un cuarto pequeño se agranda con espejos en rincones caprichosos. Mediante el uso atrevido y continuado de la metáfora, amplificará y nos dará no la cosa en sí, sino las reverberaciones y el reflejo que, llevados a su mente, esa cosa ha creado; lo bastante cercana a la original como para ilustrarla, lo bastante remota como para elevarla, engrandecerla y hacerla espléndida.

Pues ninguno de estos dramaturgos tenía la licencia que pertenece al novelista y, hasta cierto punto, a todos los escritores de libros impresos, de modelar su significado con una infinidad de ligeros toques que sólo se pueden aplicar apropiadamente leyendo en silencio, con atención, y en ocasiones hasta dos o tres veces. Cada frase tiene que explotar al alcanzar el oído, por más lenta y hermosamente que las palabras

puedan descender después, y por más enigmático que pueda ser su sentido último. Ningún esplendor o riqueza de metáfora podría haber salvado *Agamenón* si imágenes o alusiones de lo más sutil o decorativo se hubieran interpuesto entre el grito desnudo y nosotros.

ὅτοτοτοῖ ποιοι δᾶ. ὃ 'πολλων ὃ 'πολλων.[9]

Tenían que ser, a cualquier precio, dramáticas.

Pero el invierno caía sobre estas aldeas, la oscuridad y el frío extremo descendían sobre la ladera de la colina. Debió de haber algún lugar bajo techo adonde los hombres se pudieran retirar, tanto en lo más crudo del invierno como en los calores del verano, donde pudieran sentarse y beber, donde pudieran tumbarse a sus anchas, donde pudieran conversar. Es Platón, por supuesto, quien revela la vida de puertas adentro y describe cómo, reunida una partida de amigos y tras comer sin el menor lujo y beber un poco de vino, un mozo bien parecido se aventuraba a hacer una pregunta o refería una opinión, y Sócrates la recogía, la toqueteaba, le daba vueltas, la miraba así y asá, la desnudaba rápidamente de sus incoherencias e inexactitudes, y conducía a todos los presentes, gradualmente, a contemplar con él la verdad. Es un proceso agotador; concentrarse arduamente en el significado exacto de las palabras; juzgar lo que implica cada reconocimiento; seguir, atenta pero críticamente, la disminución y el cambio de opinión a medida que se endurece y se intensifica hasta convertirse en la verdad. ¿Son lo mismo el placer y el bien? ¿Puede enseñarse la virtud? ¿Es la virtud conocimiento? La mente cansada o débil puede equivocarse con facilidad mientras el despiadado interrogatorio prosigue; pero nadie, por débil que esté, ni aun cuando no aprendiera más de Platón, puede dejar de amar más y mejor el conocimiento. Pues a medida que el razonamiento asciende peldaño a peldaño, Protágoras cediendo, Sócrates avanzando, lo que importa no es tanto el fin que logramos como nuestra manera de lograrlo. Eso todos lo pueden sentir —la indomable honestidad, el valor, el amor a la verdad que atrae a Sócrates y a nosotros tras él a la cumbre, donde, si también nosotros podemos estar por un instante, es para gozar de la mayor felicidad de la que seamos capaces.

Con todo, dicha expresión parece inadecuada para describir el estado mental de un estudiante a quien, después de un arduo razonamiento, le ha sido revelada la verdad. Pero la verdad es diversa; la verdad nos llega con diferentes disfraces; no la percibimos únicamente con el intelecto. Es una noche de invierno; las mesas están puestas en casa de Agatón; la muchacha toca la flauta; Sócrates se ha lavado y se ha calzado las sandalias; se ha detenido en el vestíbulo; se niega a moverse cuando mandan a buscarle. Ahora Sócrates ha terminado; se está burlando de Alcibíades; Alcibíades coge una cinta y la ata alrededor de «la cabeza de este admirable compañero». Alaba a Sócrates. «Sabed que la hermosura de un hombre le es el objeto más indiferente. Nadie se podría imaginar hasta qué punto la desdeña e igualmente a la riqueza y las otras ventajas que envidia el vulgo. Para Sócrates, carecen de todo

valor, y a nosotros mismos nos considera como nada; su vida entera transcurre burlándose de todo el mundo y divirtiéndose en hacerle servir de juguete para distraerse. Pero cuando habla en serio y se abre, no sé si otros habrán visto las bellezas que guarda en su interior; yo sí las he visto y me han parecido tan divinas, tan grandes, tan preciosas y seductoras, que creo es imposible resistirse a Sócrates.»^[10] Todo esto fluye sobre los razonamientos de Platón: risa y movimiento; gente levantándose y saliendo; el tiempo que transcurre; la calma que se pierde; chistes que se cuentan; la aurora despuntando. La verdad, parece, es diversa; la verdad debe buscarse con todas nuestras facultades. ¿Vamos a descartar las diversiones, las ternuras, las frivolidades de la amistad porque amamos la verdad? ¿Se encontrará antes la verdad por el hecho de que nos tapemos los oídos ante la música y no bebamos vino, y durmamos en vez de conversar durante la larga noche de invierno? No es hacia el disciplinario enclaustrado, que se mortifica en soledad, donde hemos de mirar, sino hacia la naturaleza soleada, al hombre que practica el arte de vivir con el máximo provecho, de manera que nada quede atrofiado sino que algunas cosas sean permanentemente de más valor que otras.

Por tanto, en estos diálogos se nos hace buscar la verdad con todo nuestro ser. Pues Platón desde luego poseía el genio dramático. Es por medio de eso, de un arte que transmite en una frase o dos el escenario y el ambiente, y después con perfecta destreza se insinúa en las espiras del razonamiento sin perder su viveza y su gracia, y después se contrae hasta la afirmación desnuda, y después, subiendo, se expande y remonta hacia ese aire más elevado que sólo alcanzan normalmente las más extremas cotas de la poesía, es este el arte que nos influye de tantos modos al mismo tiempo y nos conduce a un júbilo mental solamente alcanzable cuando se emplaza a todas las capacidades a contribuir con su energía al conjunto.

Pero hemos de ser cautos. A Sócrates no le interesaba la «mera hermosura», con lo que quería decir, tal vez, la belleza como ornamento. Un pueblo que tanto juzgaba con el oído como los atenienses, sentados al aire libre en la representación o escuchando un pleito en el mercado, era mucho menos hábil que nosotros para cortar las frases y apreciarlas fuera de su contexto. Para ellos no existían las hermosuras de Hardy, las hermosuras de Meredith, las sentencias de George Eliot. El escritor tenía que pensar más en el conjunto y menos en el detalle. Naturalmente, viviendo en el campo, no era el labio o el ojo lo que les impresionaba, sino el porte del cuerpo y la proporción de sus miembros. Así que cuando citamos y extraemos pasajes, causamos más daño a los griegos que a los ingleses. Hay una desnudez y una aspereza en su literatura que irrita un paladar acostumbrado a la complejidad y al acabado de los libros impresos. Tenemos que distender la mente para captar un conjunto completamente falto de preciosismo en el detalle o de énfasis de la elocuencia. Acostumbrados a mirar directamente y a grandes rasgos, más que de un modo minucioso y sesgado, no les resultó peligroso adentrarse en lo más profundo de las emociones que ciegan y confunden a una época como la nuestra. En la inmensa

catástrofe de la guerra europea tuvieron que dismantelar nuestras emociones por nosotros y apoyarlas contra la pared de enfrente antes de que pudiéramos permitirnos sentir las en poesía o narrativa. Los únicos poetas que hablaron a propósito de ella lo hicieron de la forma soslayada y satírica de Wilfred Owen y Siegfried Sassoon. No les fue posible ser directos sin perder fluidez; o hablar con sencillez de la emoción sin ponerse sentimentales. Pero los griegos podían decir, como si fuera la primera vez: «Aun siendo muertos no han muerto». Podían decir: «Si morir noblemente es la parte principal de la excelencia, a nosotros sobre todos los hombres nos ha dado la Fortuna esta suerte; pues apresurándonos a ponerle una corona de libertad a Grecia nos encontramos en poder de una alabanza que no envejece».^[11] Podían marchar de inmediato, con los ojos abiertos; y así, intrépidamente afrontadas, las emociones se quedan quietas y permiten que se las contemple.

Pero de nuevo (la pregunta vuelve una y otra vez), ¿estamos leyendo el griego como se escribió cuando decimos esto? Cuando leemos esas pocas palabras talladas en una lápida, una estrofa de un coro, el final o el comienzo de un diálogo de Platón, un fragmento de Safo, cuando nos magullamos la cabeza contra alguna metáfora tremenda de *Agamenón* en vez de despojar la rama de sus flores al instante como hacemos al leer *Lear*, ¿no estamos leyendo incorrectamente, perdiendo agudeza visual en una bruma de asociaciones, interpretando erróneamente en la poesía griega no lo que ellos tienen, sino lo que a nosotros nos falta? ¿No se acumula toda Grecia detrás de cada verso de su literatura? Nos abren las puertas de una visión de la tierra aún no devastada, el mar impoluto, la madurez, ejercitada pero ilesa, de la humanidad. Cada palabra se ve reforzada por un vigor que brota del olivo y del templo y de los cuerpos de los jóvenes. Sófocles no tiene más que nombrar al ruiseñor, y él canta; no tiene más que llamar a la floresta ἄβατον, «no hollada», e imaginamos las ramas torcidas y las violetas color púrpura.^[12] Una y otra vez se nos atrae hasta sumirnos en lo que, tal vez, sólo sea una imagen de la realidad, no la realidad misma, un día de verano imaginado en el corazón de un invierno septentrional. Fundamental entre estas fuentes de *glamour*, y tal vez de malentendidos, es el lenguaje. No podemos nunca esperar captar todo el alcance de una frase en griego como lo hacemos en inglés. No lo podemos oír, ora disonante, ora armonioso, lanzando su sonido verso a verso por la página. No podemos captar infaliblemente una por una todas estas diminutas señales que hacen que una expresión sugiera, cambie, viva. No obstante, el lenguaje es lo que nos tiene más esclavizados; el deseo de aquello que nos atrae perpetuamente. Primero está lo compacto de la expresión. Shelley necesita veintiuna palabras en inglés para traducir trece palabras del griego: πᾶς γοῦν ποιητῆς γίγνεται, κἄν ἄμιουσος ἢ τὸ πρῖν, οὗ ἂν Ἔρως ἄψηται («... pues todos, aunque antes fueran siempre hartos indisciplinados, se convierten en poetas tan pronto como les toca el amor»)^[13].

Se ha eliminado cada onza de grasa, dejando la carne firme. Después, enjuta y desnuda como está, ningún idioma se puede mover más rápidamente, bailando,

agitándose, plenamente vivo, pero controlado. Luego están las palabras en sí a las que, en tantos casos, hemos hecho expresar nuestras propias emociones, *θάλασσα, θάνατος, άνθος, άστήρ, σελήνη...*^[14]— por tomar las primeras que tenemos a la mano—; tan claras, tan duras, tan intensas que para hablar de un modo sencillo pero apto, sin difuminar el contorno o enturbiar las profundidades, el griego es la única expresión. Es inútil, entonces, leer griego en traducciones. Los traductores no pueden ofrecer sino un vago equivalente; su idioma está forzosamente lleno de ecos y asociaciones. El profesor Mackail dice «macilento» y se evoca al instante la era de Burne-Jones y Morris. Tampoco puede mantenerse, ni siquiera en manos del erudito más diestro, el acento más sutil, el vuelo y la caída de las palabras:

... tú que en tu tumba de rocas, ay, ay, incesantemente lloras^[15]

ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ
αἰεὶ δακρύεις.

Además, al considerar las dudas y dificultades surge este importante problema: ¿dónde hemos de reír al leer griego? Hay un pasaje en la *Odisea* donde la risa empieza a acercárenos sigilosamente, pero si Homero estuviera mirando, probablemente pensaríamos que lo mejor es controlar nuestro alborozo. Para reírse al instante es casi necesario (aunque Aristófanes puede proporcionarnos una excepción) reírse en inglés. El humor, después de todo, está estrechamente ligado a una sensación corporal. Cuando nos reímos con el humor de Wycherley, nos estamos riendo con el cuerpo de ese fornido campesino que fue nuestro ancestro común en el prado de la aldea. Los franceses, los italianos, los americanos, que derivan físicamente de un linaje tan diferente, hacen una pausa, como nosotros hacemos al leer a Homero, para asegurarse de que se están riendo en el sitio correcto, y la pausa es fatal. Así pues, el humor es el primero de los dones que perece en una lengua extranjera, y cuando pasamos de la literatura griega a la inglesa es, después de un largo silencio, como si un estallido de carcajadas hubiera invitado a entrar nuestra gran época.

Todo ello son dificultades, fuente de malentendidos, de pasión distorsionada y romántica, servil y esnob. Aun así, incluso para los ignorantes subsisten algunas certezas. El griego es la literatura impersonal; es también la literatura de las obras maestras. No hay escuelas; no hay predecesores; no hay herederos. No podemos seguir la pista a un proceso gradual que opera en muchos hombres de manera imperfecta hasta que se expresa al fin adecuadamente en uno de ellos. De nuevo, la literatura griega tiene siempre ese aire de vigor que impregna una «época», sea esta la de Esquilo, la de Racine o la de Shakespeare. Una generación al menos, en ese tiempo afortunado, recibe el soplo para convertirse en escritores del más alto grado; para alcanzar ese no ser consciente que significa que la conciencia está estimulada al máximo; para sobrepasar los límites de los pequeños triunfos y experimentos

provisionales. Así tenemos a Safo con sus constelaciones de adjetivos; a Platón atreviéndose con extravagantes vuelos de poesía en medio de la prosa; a Tucídides, constreñido y contraído; a Sófocles deslizándose como un banco de truchas con suavidad y en silencio, aparentemente inmóvil y, después, con un aleteo, desapareciendo; mientras que en la *Odisea* tenemos lo que continúa siendo el triunfo de la narrativa, la historia más clara y al mismo tiempo más romántica del destino de hombres y mujeres.

La *Odisea* es simplemente una historia de aventuras, la narración instintiva de una raza marinera. Así podemos empezarla, leyendo rápido con espíritu infantil en busca de diversión para averiguar lo que ocurre a continuación. Pero aquí no hay nada inmaduro; aquí hay personas adultas, ingeniosas, sutiles y apasionadas. Y tampoco es pequeño el mundo en sí, puesto que hay que cruzar el mar que separa una isla de otra en botes artesanos y medirlo por el vuelo de las gaviotas. Es verdad que las islas no están densamente pobladas, y la gente, aunque todo se hace a mano, apenas se aplica al trabajo. Han tenido tiempo de desarrollar una sociedad muy seria, majestuosa, con una antigua tradición de costumbres tras de sí, que hace que todas las narraciones sean ordenadas, naturales y llenas de recato al mismo tiempo. Penélope atraviesa la habitación; Telémaco se va a la cama; Nausícaa lava sus linos; y sus acciones parecen cargadas de belleza porque ellos no saben que son bellos, que han nacido en el seno de sus posesiones, que no son más conscientes de sí mismos que los niños, y aun así, hace tantos miles de años, en sus pequeñas islas, saben todo lo que hay que saber. Con el sonido del mar en los oídos, viñas, prados, riachuelos a su alrededor, son más conscientes que nosotros de un hado despiadado. Hay una tristeza en el fondo de la vida que ellos no intentan mitigar. Plenamente conscientes de hallarse eclipsados, y aun así vivos ante cualquier temblor y destello de la existencia, en ella perduran, y es hacia los griegos adonde nos volvemos cuando estamos hartos de la vaguedad, de la confusión, del cristianismo y sus consuelos, de nuestra propia época.

Defoe

El miedo que asalta al conmemorador de centenarios de descubrirse a sí mismo midiendo un espectro menguante y a verse forzado a predecir su inmediata disolución no sólo está ausente en el caso de *Robinson Crusoe*, sino que la mera idea es ridícula. Puede ser cierto que *Robinson Crusoe* cumpla doscientos años de edad el 25 de abril de 1919, pero lejos de levantar las consabidas especulaciones acerca de si la gente lo lee ahora y lo seguirá leyendo, el efecto de su bicentenario es hacer que nos maravillemos de que *Robinson Crusoe*, el perenne e inmortal, lleve existiendo un tiempo tan corto. Este libro se asemeja más a una de las producciones anónimas de la raza que al esfuerzo de una sola mente; y si se trata de celebrar su centenario, tanto nos daría celebrar los centenarios del mismísimo Stonehenge. Algo de esto se lo podemos atribuir al hecho de que a todos nosotros nos han leído en voz alta *Robinson Crusoe* de pequeños, y que estábamos en la misma disposición anímica hacia Defoe y su historia que los griegos hacia Homero. Nunca se nos ocurrió pensar que Defoe existiera, y si nos hubieran dicho que *Robinson Crusoe* era la obra de un hombre con una pluma en la mano, o bien nos habría inquietado desagradablemente, o bien no habría significado para nosotros nada en absoluto. Las impresiones de la niñez son las que más perduran y las que se graban más hondo. Aún hoy parece que el nombre de Daniel Defoe no tiene derecho a figurar en la portada de *Robinson Crusoe*, y si celebramos el bicentenario de este libro estamos haciendo una alusión ligeramente innecesaria al hecho de que, como Stonehenge, aún siga existiendo.

La gran fama del libro ha cometido cierta injusticia con su autor; pues mientras le ha dado una especie de gloria anónima, ha oscurecido el hecho de que fue el escritor de otras obras que, se puede afirmar sin temor a equivocarse, no nos leyeron en voz alta de pequeños. Así, cuando el editor de *Christian World* en el año 1870 hizo un llamamiento a «los muchachos y muchachas de Inglaterra» para erigir un monumento sobre la tumba de Defoe, que un rayo había mutilado, el mármol se inscribió en memoria del autor de *Robinson Crusoe*. No se hizo ninguna mención a *Moll Flanders*. Considerando los temas que se tratan en ese libro y en *Roxana*, *Aventuras del capitán Singleton*, *El coronel Jack* y en todos los demás, no debe sorprendernos, aunque pueda indignar nos, su omisión. Podemos estar de acuerdo con el señor Wright, el biógrafo de Defoe, en que estas «no son obras para la mesa del salón». Pero a menos que consintamos en hacer de ese útil mueble el árbitro definitivo del buen gusto, debemos deplorar el hecho de que la superficial tosquedad de estas obras, o la celebridad universal de *Robinson Crusoe*, las ha llevado a ser mucho menos afamadas de lo que merecen. En cualquier monumento digno de ese nombre, los títulos de *Moll Flanders* y *Roxana*, al menos, debieran estar grabados tan profundamente como el nombre de Defoe. Están entre las pocas novelas inglesas que podemos llamar grandes sin discusión. La ocasión del bicentenario de su compañero más famoso bien puede conducirnos a considerar en qué consiste la grandeza de

ambas, que tanto tiene en común con la suya.

Defoe era un hombre entrado en años cuando se hizo novelista, el predecesor, con muchos años de diferencia, de Richardson y Fielding, y uno de los primeros sin duda en dar forma a la novela y lanzarla por su camino. Pero es innecesario insistir en el asunto de su precedencia, salvo que se dio a la escritura de novelas con ciertas ideas acerca del arte que provenían en parte del hecho de ser él mismo uno de los primeros en practicarlo. La novela tenía que justificar su existencia contando una historia verdadera y predicando una buena moraleja. «El hecho de sacar una historia de la invención es desde luego una falta de lo más escandalosa —escribió—. Es una suerte de mentira que hace un gran agujero en el corazón, donde gradualmente penetra el hábito de mentir.»^[16] Tanto en el prefacio como en el texto de cada una de sus obras se toma, por ende, la molestia de insistir en que él no ha hecho uso de su invención, sino que se ha basado en hechos, y que su propósito ha sido el deseo sumamente moral de convertir a los viciosos o de advertir a los inocentes. Felizmente estos eran principios que concordaban muy bien con su disposición natural y sus atributos. Sesenta años de suerte variable antes de que convirtiera su experiencia en narraciones de ficción. «Hace tiempo que he resumido las escenas de mi vida en este dístico», escribió:

*Ningún hombre ha probado más suertes diversas,
y trece veces he sido rico y pobre.*^[17]

Había pasado dieciocho meses en Newgate^[18] y conversado con ladrones, piratas, salteadores de caminos y falsificadores de moneda antes de escribir la historia de Moll Flanders. Pero que los hechos se te impongan por la fuerza de la vida y sus accidentes es una cosa; engullirlos vorazmente y retener su huella para siempre es otra. No es sólo que Defoe conociera las presiones de la pobreza y que hubiera hablado con sus víctimas, sino que la vida desprotegida, expuesta a las circunstancias y forzada a cambiar por sí misma, lo atrajo imaginativamente como la sustancia apropiada para su arte. En las primeras páginas de cada una de sus grandes novelas, reduce a su héroe o heroína a tal estado de miseria solitaria que su existencia debe ser una lucha continua, y su supervivencia el resultado exclusivo de la suerte y sus propios esfuerzos. Moll Flanders nació en Newgate de una madre delincuente; al capitán Singleton lo raptaron de niño y lo vendieron a los gitanos; al coronel Jack, aunque «nació caballero, lo colocaron de aprendiz de carterista»; Roxana empieza con mejores auspicios, pero, casada a los quince años, ve cómo su marido se arruina y la deja con cinco niños en «la condición más deplorable que las palabras puedan expresar».

De este modo, cada uno de estos muchachos y muchachas tiene el mundo por delante y una batalla que librar en solitario. La situación así creada era totalmente del agrado de Defoe. Desde su mismo nacimiento o con seis meses de tregua a lo sumo, Moll Flanders, la más distinguida de ellos, se ve acosada por «el peor de los

demonios, la pobreza», forzada a ganarse la vida tan pronto como supo zurcir, arrastrada de un sitio para otro, no reclamaba a su creador la sutil atmósfera doméstica que era incapaz de proporcionarle, pero recurría a él para todo lo que él supiera sobre gentes y costumbres extrañas. De entrada se ve cargada con el peso de demostrar su derecho a existir. Tiene que depender enteramente de su propio tino y sentido común, y enfrentarse a cada emergencia cuando surge con la regla general de una moralidad que ella se ha forjado en su cabeza. El dinamismo de la historia se debe en parte al hecho de que, habiendo transgredido las leyes aceptadas a una edad muy temprana, ha tenido desde entonces la libertad del marginado. El único acontecimiento imposible es que siente la cabeza y viva con holgura y seguridad. Pero desde el primer momento el genio peculiar del autor se hace valer y evita el peligro evidente de la novela de aventuras. Nos hace comprender que Moll Flanders era una mujer por cuenta propia, y no únicamente material para una sucesión de aventuras. Prueba de ello es que empieza, igual que empieza Roxana, por enamorarse apasionadamente aunque de manera desafortunada. Que ella deba sobreponerse y casarse con otro hombre y mirar mucho por su situación y sus perspectivas no desmerece su pasión, sino que debe achacarse a la carga de su nacimiento; y, como todas las mujeres de Defoe, es una persona de recio entendimiento. Puesto que miente sin miramientos cuando le resulta útil, hay algo innegable en su verdad también cuando la cuenta. No tiene tiempo que perder en refinamientos de afecto personal; una lágrima cae, se permite un momento de desesperación y, después, «que siga la historia». Tiene un espíritu al que le gusta hacer frente a la tormenta. Se deleita ejercitando sus propias facultades. Cuando descubre que el hombre con el que se ha casado en Virginia es su propio hermano, se siente violentamente contrariada; insiste en dejarle; pero en cuanto pone el pie en Bristol, «me distraje yendo a Bath, porque como todavía distaba de ser vieja, mi humor, que siempre fue alegre, siguió siéndolo en extremo». Desalmada no es, ni nadie puede acusarla de fatuidad; pero la vida le encanta, y una heroína que vive nos arrastra a todos. Además, su ambición tiene esa fina veta de imaginación que la sitúa en la categoría de las pasiones nobles. Astuta y práctica por necesidad, se ve no obstante perseguida por un deseo de romance y por la cualidad que a sus ojos hace de un hombre un caballero. «Él tenía realmente un espíritu galante y eso fue aún más doloroso para mí. Algo consuela si cabe que nos arruine un hombre de honor en vez de un sinvergüenza», escribe cuando ha engañado a un salteador de caminos sobre la cuantía de su fortuna. Resulta acorde con su carácter que se sienta orgullosa de su pareja final, porque este se niega a trabajar cuando llegan a las plantaciones y prefiere cazar, y que le agrada comprarle pelucas y espadas con empuñadura de plata «para que pareciera, como era en realidad, un caballero muy refinado». Su amor por el tiempo caluroso es acorde también, como la pasión con la que besa la tierra que su hijo había hollado, y su noble tolerancia con cualquier clase de falta mientras no sea «una completa bajeza de espíritu, imperiosa, cruel e implacable cuando se está en lo más alto, abyecta y vil cuando se está abajo».

Para el resto del mundo ella no tiene sino buena voluntad.

Puesto que no hemos agotado en absoluto la lista de cualidades y gracias de esta vieja y curtida pecadora, podemos comprender con razón por qué esa vendedora de manzanas de Borrow en el puente de Londres la llamaba «bendita Mary» y estimaba su libro por encima de todas las manzanas de su puesto; y por qué Borrow, llevándose el libro al reservado, lo leyó hasta que le dolieron los ojos.^[19] Pero hacemos hincapié en estas muestras de su carácter únicamente para probar que el creador de Moll Flanders no era, como se le ha acusado, un simple periodista que consigna literalmente sucesos, sin idea alguna de la naturaleza de la psicología. Es verdad que sus personajes toman forma y sustancia por su cuenta, como si lo hicieran a pesar de su autor y no del todo al gusto de este. Él nunca prolonga o subraya ningún aspecto de sutileza o de patetismo, sino que sigue adelante imperturbable como si hubieran llegado allí sin su conocimiento. Un toque de imaginación, como ese en el que el príncipe se sienta junto a la cuna de su hijo y Roxana observa cómo «le gustaba mirarlo cuando estaba dormido», parece significar mucho más para nosotros que para él. Después de la disertación, curiosamente moderna, sobre la necesidad de comunicar los asuntos importantes a una segunda persona, como el ladrón en Newgate, no sea que hablemos de ellos en sueños, se disculpa por su digresión. Parece haber introducido a sus personajes tan profundamente en su mente que los vivió sin saber con exactitud cómo; y, como todos los artistas inconscientes, deja más oro en su obra de lo que su propia generación fue capaz de sacar a la superficie.

No sería de extrañar, por consiguiente, que la interpretación que hacemos de sus personajes le hubiera desconcertado. Nosotros encontramos sentidos que él procuró ocultar, incluso a sus propios ojos. Así sucede que admiramos a Moll Flanders bastante más de lo que la culpamos. Ni podemos creer que Defoe se hubiera decidido en cuanto al grado exacto de dicha culpa; ni que ignorase que al tomar en consideración las vidas de los abandonados suscitaría muchas preguntas profundas e insinuaría, si es que no las proporcionaba abiertamente, respuestas bastante discordantes con su profesión de fe. De la evidencia que aporta su ensayo sobre la «Educación de las mujeres», sabemos que había pensado profundamente y muy por delante de su tiempo acerca de las capacidades de las mujeres, de las que tenía una excelente opinión, y de la injusticia que se cometía con ellas, que consideraba muy dura.

A menudo he observado como una de las más bárbaras costumbres del mundo, ya que nos consideramos un país civilizado y cristiano, que neguemos a las mujeres las ventajas de los estudios. A diario reprochamos a las de su sexo su locura y su impertinencia; de lo cual, estoy seguro, si tuvieran las ventajas de una educación igual que la nuestra, serían menos culpables que nosotros mismos.

Las defensoras de los derechos de las mujeres no estarían dispuestas, quizá, a proclamar a Moll Flanders y a Roxana entre sus santas patronas; y sin embargo queda claro que Defoe no sólo tenía la intención de que expusieran algunas doctrinas muy

modernas sobre ese asunto, sino que las colocó en circunstancias en las que sus peculiares apuros se mostraran de manera que suscitasen nuestra compasión. Coraje, decía Moll Flanders, era lo que necesitaban las mujeres, y la capacidad de «mantenerse firmes»; y al punto hacía una demostración práctica de los beneficios que se obtendrían. Roxana, una dama de la misma convicción, da razones con mayor sutileza en contra de la esclavitud del matrimonio. Ella «había iniciado algo nuevo en el mundo —le dijo el comerciante—; era un modo de razonar contrario a la práctica común». Pero Defoe es el último escritor culpable de predicar con llaneza. Roxana mantiene nuestra atención porque es felizmente inconsciente de ser, en ningún buen sentido, un ejemplo para su sexo y por ello tiene libertad para reconocer que parte de su razonamiento es «de un tono elevado que era del todo ajeno a mis pensamientos al principio». El conocimiento de sus propias debilidades y el cuestionamiento honesto de sus motivos, que ese conocimiento genera, tienen el feliz resultado de mantenerla sana y humana, cuando los mártires y pioneros de tantas novelas que narran dificultades se han encogido y resecado hasta quedarse en las apoyaturas y puntales de sus credos respectivos.

Pero la admiración que nos reclama Defoe no reside en el hecho de que pueda decirse de él que anticipara algunas de las opiniones de Meredith, o que escribiera escenas que (da esa extraña sensación) Ibsen podría haber convertido en obras de teatro. Cualesquiera que sean sus ideas sobre la posición de las mujeres, son el resultado incidental de la principal virtud de Defoe, que es la de tratar el lado importante y perdurable de las cosas y no el pasajero y trivial. A menudo es árido. Puede imitar la precisión práctica de un viajero científico hasta que nos maravillamos de que su pluma pueda trazar, o su cerebro concebir, lo que no tiene ni la excusa de la verdad para suavizar su sequedad. Deja fuera toda la naturaleza vegetal y una gran parte de la naturaleza humana. Todo esto lo podemos admitir, aunque tenemos que admitir defectos igual de graves en muchos escritores que llamamos grandes. Pero eso no empaña el mérito peculiar de lo que queda. Habiendo limitado de entrada su alcance y restringido sus ambiciones, consigue una verdad intuitiva que es mucho más singular y más perdurable que la verdad factual que señalaba como su objetivo. Moll Flanders y sus amigos le resultaron atractivos no porque fueran, podemos decir, «pintorescos»; ni, como él mismo afirmó, porque fueran ejemplos de mala vida de los que el público pudiera sacar provecho. Fue su veracidad natural, engendrada en ellos por una vida llena de apuros, lo que suscitó su interés. Para ellos no había excusas; ningún amparo bondadoso oscurecía sus motivos. La pobreza era su amo. Defoe no enjuiciaba sus defectos sino con la boca pequeña. Pero su coraje, recursos y tenacidad le encantaban. Encontraba que su compañía estaba llena de buena conversación y agradables historias, y de fe recíproca, y una moralidad de índole casera. Sus suertes tenían esa infinita variedad que él alababa y saboreaba y contemplaba con asombro en su propia vida. Estos hombres y mujeres eran, sobre todo, libres de conversar abiertamente sobre las pasiones y deseos que han conmovido a hombres y mujeres

desde el principio de los tiempos, y así conservan incluso ahora su vitalidad intacta. Hay una dignidad en todo lo que se mira abiertamente. Incluso el sórdido asunto del dinero, que desempeña un papel tan amplio en sus historias, se vuelve no sórdido sino trágico cuando no representa el sosiego y la trascendencia, sino el honor, la honestidad y la vida misma. Se puede objetar que Defoe sea monótono, pero nunca que se enfrasque en banalidades.

Él pertenece, en efecto, a la escuela de los grandes escritores sencillos cuyo trabajo se fundamenta en un conocimiento de lo más persistente, aunque no lo más seductor, de la naturaleza humana. La vista de Londres desde Hungerford Bridge, gris, seria, enorme y llena del bullicio apagado del tráfico y los negocios, prosaica si no fuera por los mástiles de los barcos y las torres y cúpulas de la ciudad, nos lo trae a la mente. Las andrajosas muchachas con violetas en las manos por las esquinas, y las viejas y curtidas mujeres mostrando con paciencia sus cerillas y cordones al cobijo de unos pórticos, parecen personajes de sus libros. Él es de la escuela de Crabbe y de Gissing, y no simplemente un compañero de clase en el mismo severo lugar de estudios, sino su fundador y maestro.

Jane Austen

Es probable que si la señorita Cassandra Austen se hubiera salido con la suya, no habríamos tenido nada de Jane Austen excepto sus novelas. Sólo a su hermana mayor le escribía con libertad; sólo a ella le confiaba sus esperanzas y, si es cierto el rumor, la única gran decepción de su vida; pero cuando la señorita Cassandra Austen llegó a una edad avanzada, y el aumento de la fama de su hermana le hizo sospechar que pudiera llegar un día en que los desconocidos husmearan y los eruditos especularan, quemó, a un alto precio para ella, todas las cartas que pudiesen satisfacer su curiosidad y salvó sólo lo que juzgó demasiado trivial para ser de interés.

De ahí que nuestro conocimiento de Jane Austen proceda de unos cuantos chismes, unas pocas cartas y sus libros. En cuanto a las habladurías, nunca son de despreciar aquellas que han sobrevivido a su tiempo; reajustándolas un poco, se adaptan a nuestro propósito admirablemente. Por ejemplo, Jane «no es en absoluto bonita y muy remilgada, a diferencia de una niña de doce años ... Jane es caprichosa y afectada», dice la pequeña Philadelphia Austen de su prima. Después tenemos a la señora Mitford, que conoció a las Austen de niñas y Jane le pareció «la mariposa cazamaridos más bonita, boba y afectada que pudiera recordar». A continuación está la amiga anónima de la señorita Mitford, «que suele ir a visitarla ahora [y] dice que se ha fortalecido como la muestra de “bendición soltera” más recta, meticulosa y taciturna que nunca haya existido, y que, hasta que *Orgullo y prejuicio* no mostró la piedra preciosa que estaba oculta en ese estuche rígido, no había recibido mayor estima social que un atizador o una pantalla de chimenea ... El caso es muy diferente ahora —continúa la buena señora—; aún es un atizador (pero un atizador al que todos temen) ... ¡Una ingeniosa de la palabra, una delineadora del carácter que no habla es verdaderamente aterradora!». Al otro lado, por supuesto, están los Austen, una raza poco dada a su propio panegírico, pero, sin embargo, dicen ellos, sus hermanos «le tenían mucho cariño y estaban muy orgullosos. Le tenían mucho cariño por su talento, sus virtudes y sus modales agradables, y a todos les encantó después imaginar en alguna sobrina o hija suya un parecido con la querida hermana Jane, cuya perfecta igual, no obstante, nunca esperaron ver». Encantadora, pero recta, querida en casa, pero temida por extraños, de lengua mordaz, pero tierna de corazón —estos contrastes no son en manera alguna incompatibles, y cuando vayamos a las novelas nos encontraremos con que allí también tropezamos con las mismas complejidades en la escritora.

Para empezar, esa muchachita remilgada que a Philadelphia le pareció tan distinta de una niña de doce años, caprichosa y afectada, pronto se iba a convertir en la autora de una historia sorprendente y poco pueril, *Amor y amistad*, que, por increíble que parezca, escribió con quince años. Fue escrita, aparentemente, como entretenimiento de la sala de estudios; una de las historias en el mismo libro está dedicada con fingida solemnidad a su hermano; otra está cuidadosamente ilustrada por su hermana con

cabezas a la acuarela. Son chistes que, nos parece, eran propiedad familiar; estocadas de sátira infalibles porque todos los pequeños Austen se mofaban en común de las finas damas que «suspiraban y se desmayaban en el sofá».

Hermanos y hermanas debieron de haberse reído cuando Jane leyó en voz alta su última arremetida contra los vicios que todos aborrecían: «Muero como mártir de mi pena por la pérdida de Augustus. Un vahído fatal me ha costado la vida. Cuídate de los vahídos, querida Laura ... Enloquece tanto como *quieras*, pero nunca te desmayes...». Y siempre presurosa, tan rápido como era capaz de escribir y más veloz de lo que le permitía la ortografía para contar las increíbles aventuras de Laura y Sophia, de Philander y Gustavus, del caballero que conducía un carruaje entre Edimburgo y Stirling en días alternos; del robo de la fortuna que se guardaba en el cajón de la mesa, de las madres famélicas y los hijos que hacían de Macbeth. Sin duda, la historia debió de provocar una risa escandalosa en la sala de estudios. Y, sin embargo, no hay nada más obvio que el hecho de que esta muchacha de quince años, sentada en su rincón privado del salón común, no estaba escribiendo para hacer reír a su hermano y sus hermanas ni para consumo doméstico. Estaba escribiendo para todo el mundo, para nadie, para nuestra época, para la suya; en otras palabras, incluso a esa edad temprana Jane Austen ya estaba escribiendo. Se oye en el ritmo, el buen acabado y la intensidad de las oraciones: «No era más que una joven sencilla, afable, cortés y agradecida; como tal, apenas nos podría disgustar: era sólo objeto de desdén». Semejante frase está pensada para sobrevivir a las vacaciones navideñas. Llena de vida, natural, muy divertida, rayana con libertad en el puro absurdo, todo eso es *Amor y amistad*; pero ¿cuál es esa nota que nunca se une al resto, que suena clara y penetrante por todo el libro? Es el sonido de la risa. La quinceañera, en su rincón, se está riendo del mundo.

Las quinceañeras siempre se están riendo. Ríen cuando el señor Binney se sirve sal en vez de azúcar. Casi se mueren de risa cuando la vieja señora Tomkins se sienta encima del gato. Pero al instante se echan a llorar. No tienen una morada fija desde donde vean que hay algo eternamente irrisorio en la naturaleza humana, alguna cualidad en hombres y mujeres que suscite siempre nuestra sátira. Desconocen que *lady Greville*, que desaira, y la pobre Maria, que sufre un desaire, son los distintivos permanentes de todo salón de baile. Pero Jane Austen lo sabía ya desde su nacimiento. Muy probablemente, una de esas hadas que se posan sobre las cunas le diera un paseo volando por el mundo apenas nació. Cuando la dejaron de nuevo en la cuna, no sólo sabía cómo era el mundo, sino que había elegido ya su reino. Estaba de acuerdo en que, de gobernar ese territorio, ella no codiciaría otro. Así, a los quince años tenía pocas impresiones falsas de otras personas y ninguna de ella misma. Cualquier cosa que escribe se concluye, se le da la vuelta y se coloca no en relación con la casa parroquial, sino con el universo. Ella es impersonal; es inescrutable. Cuando la escritora, Jane Austen, recogió un poco de la conversación de *lady Greville* en la escena más extraordinaria del libro, no queda rastro alguno de ira por el

desaire que la hija del clérigo, Jane Austen, una vez recibiera. Su mirada pasa directamente al punto marcado, y sabemos precisamente dónde está esa marca en el mapa de la naturaleza humana. Lo sabemos porque Jane Austen fue fiel a su pacto; nunca sobrepasó sus límites. Nunca, ni siquiera a la impulsiva edad de quince años, se lanzó un reproche avergonzada, borró un sarcasmo en un arranque de compasión o desdibujó un contorno en una bruma de rapsodia. Los arranques y rapsodias, dijo al parecer, señalando con su bastón, acaban ahí; y la línea fronteriza se ve perfectamente. Pero ella no niega que las lunas, las montañas y los castillos existan —al otro lado—. Tiene incluso su propio romance popular. Versa sobre la reina de los escoceses. La admiraba muchísimo. «Uno de los primeros personajes del mundo —la llamó—, una princesa embrujadora cuyo único amigo fue entonces el duque de Norfolk, y los únicos ahora el señor Whitaker, la señora Lefroy, la señora Knight y yo misma». Con estas palabras queda circunscrita con esmero su pasión y redondeada con una carcajada. Resulta entretenido recordar en qué términos escribieron las jóvenes Brontë, no mucho después, en su casa parroquial más al norte, sobre el duque de Wellington.

La muchachita remilgada creció. Se convirtió en «la mariposa cazamaridos más bonita, boba y afectada» que la señora Mitford podía recordar y, por cierto, en la autora de una novela llamada *Orgullo y prejuicio*, escrita furtivamente, al amparo de una puerta que chirriaba y que permaneció muchos años sin publicar. Poco tiempo después, según se cree, comenzó otra historia, *Los Watson*, y como, por alguna razón, no estaba contenta con ella, la dejó inacabada. Las obras de segunda fila de un gran escritor merecen ser leídas porque brindan la mejor crítica de sus obras maestras. Aquí sus dificultades son más aparentes, y el método que empleó para superarlas no está disimulado con tanto ingenio. En primer lugar, la rigidez y la desnudez de los primeros capítulos demuestran que era una escritora de las que exponen sus hechos, simple y llanamente, en la primera versión y después vuelven una y otra vez y les dan cuerpo y ambiente. Cómo lo habría hecho, no lo sabemos —por medio de qué supresiones, inserciones y recursos ingeniosos. Pero el milagro se habría obrado; la historia aburrida de catorce años de vida familiar se habría convertido en otra de esas introducciones exquisitas y sin esfuerzo aparente; y nosotros nunca habríamos adivinado a cuántas páginas de duro trabajo preliminar sometió Jane Austen su pluma. Aquí percibimos que no era una hechicera después de todo. Como otros escritores, tenía que crear la atmósfera en que su genio particular pudiera dar fruto. Aquí va a tientas; aquí nos hace esperar. De pronto lo ha conseguido; ahora las cosas pueden suceder tal y como a ella le gusta que ocurran. Los Edward van al baile. Pasa por delante el carruaje de los Tomlinson; puede decirnos que a Charles «le entregan sus guantes y le dicen que no se los quite»; Tom Musgrave se retira a un rincón alejado con un barril de ostras, donde se encuentra a las mil maravillas. Su genio se halla liberado y activo. A la vez nuestros sentidos se agudizan, nos posee la intensidad peculiar que sólo ella puede impartir. Pero ¿de qué se compone todo? De

un baile en una población rural; varias parejas que se encuentran y se cogen de las manos en un salón de actos; un poco de comida y de bebida; y, como catástrofe, un chico al que desaira una joven dama y al que otra trata amablemente. No hay ni tragedia ni heroísmo. Sin embargo, por alguna razón la pequeña escena es conmovedora más allá de toda proporción con relación a la solemnidad de su superficie. Se nos ha hecho ver que si Emma actuó así en el salón de baile, con cuánta consideración, con cuánta ternura, inspirada por qué sinceridad de sentimiento se habría mostrado en esas crisis más graves de la vida que, cuando la observamos, se presentan inevitablemente ante nuestros ojos. Jane Austen es así la dueña de una emoción mucho más honda que la que aparece en la superficie. Nos estimula para que aportemos lo que no está ahí. Lo que ella ofrece es, en apariencia, algo insignificante, pero está compuesto de algo que se expande en la mente del lector y dota con la forma de vida más perdurable escenas que son aparentemente triviales. Siempre recae el énfasis en el personaje. ¿De qué modo, se nos invita a preguntarnos, se comportará Emma cuando lord Osborne y Tom Musgrave hagan su visita a las tres menos cinco minutos, justo cuando Mary esté trayendo la bandeja y el estuche del cuchillo? Es una situación tremendamente embarazosa. Estos jóvenes están acostumbrados a un refinamiento mucho mayor. Emma puede mostrarse maleducada, vulgar, una nulidad. Los giros y vueltas del diálogo nos mantienen en las ascuas de la intriga. Nuestra atención se reparte entre el momento presente y el futuro. Y cuando, al final, Emma se comporta de un modo que justifica nuestras mayores esperanzas depositadas en ella, nos conmovemos como si hubiéramos sido testigos de un asunto de suma importancia. Aquí, sin duda, en esta historia inacabada y en la principal, menos importante, se dan cita todos los elementos de la grandeza de Jane Austen. Tiene la cualidad permanente de la literatura. Eliminemos mentalmente la animación de la superficie, la semejanza con la vida, y ahí permanece, para proporcionar un placer más intenso, un discernimiento exquisito de los valores humanos. Retiremos también esto de la mente y podemos hablar largo y tendido con satisfacción extrema sobre ese arte más abstracto que, en la escena del salón de baile, tanto hace variar las emociones y tanta proporción da a las partes, que puede disfrutarse como uno disfruta de la poesía, por sí misma, y no como un eslabón que lleva la historia por aquí y por allá.

Pero las habladurías cuentan de Jane Austen que era recta, meticulosa y taciturna —«un atizador al que todos temen»—. De eso también hay indicios; podía ser bastante inmisericorde; es una de las escritoras satíricas más consistentes de toda la literatura. Esos primeros capítulos ásperos de *Los Watson* demuestran que el suyo no era un genio prolífico; no tenía, como Emily Brontë, que abrir simplemente la puerta para hacer notar su presencia. Humilde y alegremente recogió las ramitas y briznas de paja para hacer el nido y las colocó cuidadosamente juntas. Las ramitas y briznas en sí estaban un poco secas y polvorientas. Estaba la casa grande y la casa pequeña; una merienda, una cena y una comida campestre esporádica; la vida estaba cercada por

valiosas conexiones e ingresos suficientes; por carreteras enfangadas, pies mojados y una tendencia por parte de las damas a cansarse; sostenida en parte por principios, en parte por las consecuencias y la educación que disfrutaban comúnmente las familias de clase media alta que vivían en el campo. El vicio, la aventura, la pasión se dejaban fuera. Pero de todo este prosaísmo, de toda esta pequeñez no elude nada, y nada se pasa astutamente por alto. Con paciencia y meticulosidad nos cuenta cómo «no hicieron ninguna parada hasta que llegaron a Newbury, donde una comida placentera, enlazando la cena y el almuerzo, puso punto y final a los gozos y las fatigas del día».

[20] Tampoco rinde tributo a las convenciones simplemente de boca para fuera; cree en ellas además de aceptarlas. Cuando describe a un clérigo, como Edmund Bertram, o a un marino, en particular, ella parece excluida por la santidad de su oficio del libre uso de su herramienta principal, el genio cómico, y es propensa por tanto a caer en el panegírico decoroso o la descripción prosaica. Pero estas son excepciones; en su mayor parte, su actitud trae a la memoria la exclamación de la dama anónima: «¡Una ingeniosa de la palabra, una delineadora del carácter que no habla es verdaderamente aterradora!». No desea reformar ni aniquilar; ella calla; y eso, hablando en propiedad, es aterrador. Uno tras otro crea sus necios, sus mojigatos, sus seres mundanales, sus señores Collins, sus *sir* Walter Elliot, sus señoras Bennet. Los rodea con la tralla de una frase cual látigo que, al circundarlos, recorta sus siluetas para siempre. Pero ahí permanecen, no se les encuentra excusa y no se les muestra ninguna piedad. Nada queda de Julia y Maria Bertram cuando ha acabado con ellas; *lady* Bertram se queda «sentada, llamando a Pug e intentando constantemente que no se acerque a los parterres». Se reparte justicia divina; el doctor Grant, a quien comienza gustándole su oca tierna boba, acaba buscándose una «apoplejía y la muerte, por medio de tres cenas institucionales en una semana». A veces es como si sus criaturas hubieran nacido sencillamente para darle a Jane Austen el placer supremo de cortarles la cabeza. Se da por satisfecha; está contenta; no cambiaría un pelo de la cabeza de nadie, ni movería un ladrillo ni una brizna de hierba en un mundo que le proporciona un placer tan exquisito.

Ni nosotros verdaderamente tampoco. Pues aunque las punzadas de la vanidad agraviada, o el acaloramiento de la ira moral, nos incitaran a mejorar un mundo tan lleno de rencor, mezquindad y estulticia, la tarea excede nuestras competencias. La gente es así —la quinceañera lo sabía; la mujer madura lo demuestra. En este preciso momento alguna *lady* Bertram está intentando que Pug no se acerque a los parterres; manda a Chapman a ayudar a la señorita Fanny un poco tarde. El discernimiento es tan perfecto, la sátira tan ajustada a la realidad que, por muy consecuente que sea, casi nos pasa inadvertida. Ningún toque de mezquindad, ningún atisbo de rencor nos despierta de nuestra contemplación. El placer se mezcla extrañamente con nuestra diversión. La belleza ilumina a estos necios.

Esa cualidad elusiva, en efecto, está a menudo compuesta de partes muy diferentes que requieren un genio peculiar para unirlos. La agudeza de Jane Austen

tiene por compañera a la perfección de su gusto. Su necio es un necio; su esnob, un esnob porque se aleja del modelo de cordura y sensatez que ella tiene en mente y nos hace llegar de forma inequívoca, incluso cuando nos hace reír. Nunca ningún novelista hizo mayor uso de un impecable sentido de los valores humanos. Contrapuestas al receptáculo de un corazón certero, a un buen gusto infalible, a una moralidad casi severa muestra esas desviaciones de la amabilidad, la verdad y la sinceridad que se hallan entre las cosas más deliciosas de la literatura inglesa. Retrata a una Mary Crawford por entero en su mezcla de bondad y maldad de este modo. Permite que hable sin parar del clero, o a favor de una baronía y diez mil al año, con toda la tranquilidad y el temple posibles; pero una y otra vez toca una nota propia, con suavidad pero perfectamente afinada, y de inmediato el parloteo de Mary Crawford, aunque sigue entreteniéndolo, suena desafinado. De ahí la profundidad, la belleza, la complejidad de sus escenas. De semejantes contrastes procede una belleza, incluso una solemnidad, que no son sólo tan extraordinarias como su agudeza, sino una parte inseparable de ella. En *Los Watson* nos da un anticipo de esta facultad; nos hace preguntarnos por qué un acto de amabilidad corriente, como ella lo describe, llega a cobrar tanto sentido. En sus obras maestras, el mismo don logra la perfección. Aquí no hay nada fuera de su sitio; es mediodía en Northamptonshire; un joven soso conversa con una joven enclenque en las escaleras cuando suben a vestirse para la cena, con criadas pasando. Pero, de la trivialidad, del lugar común, sus palabras pasan de pronto a llenarse de sentido, y el momento se convierte para ambos en uno de los más memorables de sus vidas. Se basta a sí mismo; brilla; reluce; queda suspendido ante nosotros, profundo, trémulo, sereno por un segundo; luego pasa la doncella, y esta gota, en la que toda la dicha de la vida se ha congregado, desciende suavemente de nuevo para entrar a formar parte de la marea y el fluir de la existencia común.

¿Qué hay más natural, entonces, con esta clarividencia de su profundidad, que el hecho de que Jane Austen eligiera escribir de las trivialidades de la existencia cotidiana, de cenas, comidas campestres y bailes rurales? Ninguna «sugerencia para modificar su estilo de escritura» del príncipe regente o del señor Clarke pudieron tentarla; ningún romance, ninguna aventura, ni la política o la intriga tenían punto alguno de comparación con la vida en la escalera de una casa rural tal y como ella la veía. En efecto, el príncipe regente y su bibliotecario se habían dado de cabeza contra un obstáculo realmente formidable; estaban intentando forzar una conciencia incorruptible, turbar una discreción infalible. La niña que formaba sus frases tan bien a los quince años nunca dejó de hacerlas, y nunca escribió para el príncipe regente o su bibliotecario, sino para el mundo entero. Sabía exactamente cuáles eran sus facultades y cuál el material adecuado para ellas, el que debía tratar un escritor con altura de miras. Había impresiones que no eran de su incumbencia; emociones que sus propios recursos no podían, por ningún medio o artificio, bañar o cubrir debidamente. Por ejemplo, no era capaz de hacer hablar con entusiasmo a una chica de estandartes y capillas. No se podía lanzar sin reservas a un momento romántico.

Tenía toda clase de estratagemas para eludir escenas de pasión. A la naturaleza y sus bellezas se aproximaba de un modo soslayado propio de ella. Describe una noche preciosa sin mencionar ni una vez la luna. No obstante, al leer las frases formales sobre «la claridad de una noche despejada y el contraste de la sombra oscura del bosque», la noche es a la vez tan «solemne, y relajante, y hermosa» como ella nos cuenta que era con suficiente sencillez.

El equilibrio de sus dones era singularmente perfecto. Entre sus novelas acabadas no hay fracasos, y entre sus muchos capítulos, pocos que desciendan llamativamente por debajo del nivel de los otros. Pero, después de todo, murió a los cuarenta y dos años. Murió en su mejor momento. Estaba todavía sometida a esos cambios que a menudo hacen del período final de la carrera de un escritor el más interesante de todos. Vivaz, incontenible, dotada de una inventiva de gran vitalidad, no cabe duda de que habría escrito más, de haber vivido, y resulta tentador considerar si no habría escrito de otra forma. Los límites estaban marcados; lunas, montañas y castillos se hallaban al otro lado. Pero ¿no tenía a veces la tentación de cruzar por un minuto? ¿No estaba empezando, a su manera alegre y brillante, a contemplar la posibilidad de un pequeño viaje de descubrimiento?

Tomemos *Persuasión*, la última novela acabada, y a su luz observemos los libros que podría haber escrito si hubiese vivido. Hay una belleza y una monotonía peculiares en *Persuasión*. La monotonía es la que tan a menudo señala la etapa de transición entre dos períodos diferentes. La escritora está un poco aburrida. Está demasiado familiarizada con los entresijos de su mundo; ya no los percibe con frescura. Hay una aspereza en su comedia que indica que las vanidades de un *sir* Walter o el esnobismo de una señorita Elliot casi han cesado de entretenerla. La sátira es cruel y la comedia cruda. Ya no es consciente con tanta intensidad de las distracciones de la vida diaria. Su mente ya no está del todo en su objeto. Pero mientras creemos que Jane Austen ha hecho esto antes, y mejor, también creemos que está tratando de hacer algo que nunca ha intentado. Hay un elemento nuevo en *Persuasión*, la cualidad, quizá, que entusiasmó al doctor Whewell y le hizo insistir en que era «la más bella de sus obras». Está empezando a descubrir que el mundo es más grande, más misterioso y más romántico de lo que había supuesto. Creemos que alude a sí misma cuando dice de Anne: «La habían forzado a aceptar la prudencia en su juventud, conoció el amor al hacerse mayor: la secuela natural de un comienzo antinatural». Se detiene con frecuencia en la belleza y la melancolía de la naturaleza, en el otoño allí donde antes había sido su costumbre detenerse en la primavera. Habla del «influjo tan dulce y tan triste de los meses otoñales en el campo». Se fija en «las hojas leonadas y los setos marchitos». «No se ama menos un lugar porque se haya sufrido en él», observa. Pero no es solamente en una nueva sensibilidad hacia la naturaleza donde detectamos el cambio. Su actitud hacia la vida misma ha cambiado. La ve, durante la mayor parte del libro, a través de los ojos de una mujer que, en su desdicha, siente una simpatía especial por la felicidad y la infelicidad de los demás,

de las que, hasta el mismísimo final, se ve forzada a hacer comentarios en silencio. Por tanto, la observación se dirige menos a hechos y más a sentimientos de lo usual. Hay una emoción expresa en la escena del concierto y en la famosa conversación sobre la constancia de la mujer que no demuestra simplemente el hecho biográfico de que Jane Austen había amado, sino el hecho estético de que ella ya no tenía miedo a decirlo. La experiencia, cuando era seria, tenía que enterrarse muy hondo y ser desinfectada a conciencia por el paso del tiempo, antes de que ella se permitiera tratarla en la ficción. Pero ahora, en 1817, estaba preparada. En apariencia, también, en sus circunstancias, un cambio era inminente. Su fama había crecido muy lentamente. «Dudo —escribió el señor Austen Leigh— que sea posible mencionar algún otro autor de importancia cuya oscuridad personal fuese tan completa». Si hubiera vivido sólo unos años más, todo eso habría cambiado. Se habría quedado en Londres, habría cenado fuera, comido fuera, conocido a gente famosa, hecho nuevas amistades, leído, viajado y llevado de vuelta a la tranquila casa de campo un montón de observaciones con que regalarse a placer.

¿Y qué efecto habría tenido todo esto sobre las seis novelas que Jane Austen no escribió? No habría escrito de crímenes, de pasiones ni de aventuras. No la habría acuciado la importunidad de editores o la adulación de amistades hacia la chapucería o la falta de sinceridad. Pero habría sabido más. Su sentido de la seguridad se habría tambaleado. Habría incidido en su comicidad. Habría confiado menos (esto ya se puede percibir en *Persuasión*) en el diálogo y más en la reflexión para que conociéramos a sus personajes. Esas pequeñas intervenciones maravillosas que resumen, en unos pocos minutos de charla, todo lo que necesitamos para conocer a un almirante Croft o a una señora Musgrove para siempre, ese método taquigráfico y a la buena de Dios, que contiene capítulos de análisis y psicología, habrían llegado a ser demasiado crudos para contener todo lo que ella ahora percibiría de la complejidad de la naturaleza humana. Habría ideado un método, claro y sereno como siempre, pero más profundo y más sugerente, para transmitir no sólo lo que la gente dice, sino lo que calla; no sólo quiénes son, sino qué es la vida. Se habría mantenido más apartada de sus personajes y los habría visto más como un grupo y menos como individuos. Su sátira, aunque sería menos continua, habría sido más rigurosa y severa. Habría sido la predecesora de Henry James y de Proust —pero ya es suficiente. Vanas son estas especulaciones: la artista más perfecta entre las mujeres, la escritora cuyos libros son inmortales, murió «justo cuando estaba empezando a sentir confianza en su propio éxito».

La narrativa moderna

Al llevar a cabo cualquier estudio, incluso el más libre y relajado, de la narrativa moderna, resulta difícil no dar por descontado que la práctica moderna del arte es de algún modo superior a la antigua. Con sus herramientas sencillas y materiales primitivos, podría decirse que Fielding lo hizo bien y Jane Austen aún mejor, pero ¡comparemos sus oportunidades con las nuestras! Sus obras maestras tienen sin duda un extraño aire de simplicidad. Y aun así la analogía entre la literatura y el proceso, por poner un ejemplo, de fabricación de motores de coches apenas es válida más allá de la primera ojeada. No es seguro que en el transcurso de los siglos, aunque hemos aprendido mucho sobre hacer coches, hayamos aprendido algo sobre hacer literatura. No llegamos a escribir mejor; todo lo que se puede decir que hacemos es seguir moviéndonos, ahora un poco en esta dirección, ahora en esa otra, pero con una tendencia circular si pudiera verse el recorrido completo del camino desde un pináculo lo suficientemente alto. De más está decir que no afirmamos estar, ni siquiera momentáneamente, sobre ese terreno ventajoso. En el llano, entre la multitud, medio cegados por el polvo, echamos la vista atrás con envidia a esos guerreros más dichosos, cuya batalla está ganada y cuyos logros conservan un aire de éxito tan sereno que difícilmente podemos abstenernos de susurrar que la lucha no fue tan feroz para ellos como lo es para nosotros. El historiador literario es quien debe decidir; decir si estamos comenzando, acabando o en la mitad de una gran época de la narrativa en prosa, porque abajo en la llanura poco es visible. Únicamente sabemos que nos inspiran determinadas gratitudes y hostilidades; que determinados senderos parecen conducir a tierra fértil, otros al polvo y al desierto; y esto quizá merezca la pena tratar de explicarlo.

Nuestra discrepancia, pues, no es con los clásicos, y si hablamos de discrepar con el señor Wells, el señor Bennett y el señor Galsworthy, se debe en parte a que, por el mero hecho de ser de carne y hueso, su obra posee una imperfección cotidiana que respira y vive y nos ofrece que nos tomemos con ella cuantas libertades queramos. Pero también es cierto que mientras les agradecemos sus mil obsequios, reservamos nuestra gratitud incondicional para el señor Hardy, para el señor Conrad y, en mucho menor grado, para el señor Hudson de *La tierra purpúrea*, *Mansiones verdes* y *Allá lejos y tiempo atrás*. El señor Wells, el señor Bennett y el señor Galsworthy han suscitado tantas esperanzas y las han defraudado tan de continuo, que nuestra gratitud en buena parte se manifiesta en forma de agradecimiento por habernos mostrado lo que habrían podido hacer, pero no han hecho; lo que seguramente no sabríamos hacer, pero, con la misma certeza, quizá, no deseemos hacer. Ninguna frase resumirá los cargos o los resentimientos que tenemos que presentar contra una mole de trabajo tan voluminosa y que encarna tantas cualidades, tan admirables como lo contrario. Si intentáramos formular lo que queremos decir con una palabra, diríamos que estos tres escritores son materialistas. Nos han defraudado porque tratan no con el espíritu, sino

con el cuerpo, y nos han dejado la impresión de que cuanto antes les vuelva la espalda la narrativa inglesa, tan cortésmente como sea posible, y se marche, ojalá fuese al desierto, mejor será para el alma de esta. Naturalmente, ninguna palabra da en el centro de tres dianas separadas. En el caso del señor Wells, yerra llamativamente el blanco por mucho. Y aun así, incluso tratándose de él, indica en nuestra opinión la aleación funesta de su genio, el gran terrón de arcilla que se ha mezclado con la pureza de su inspiración. Pero tal vez sea el señor Bennett el más culpable de los tres, dado que él es de lejos el mejor obrero. Sabe hacer un libro tan bien construido y de tan sólida factura que hasta al más exigente de los críticos le resulta difícil ver a través de qué resquicio o grieta puede colarse el deterioro. No hay una sola ventana por cuyos marcos entren corrientes de aire, ni rendija alguna en las tablas. Y sin embargo, ¿y si la vida se negara a habitar ahí? Ese es un riesgo que el creador de *Cuento de viejas*, George Cannon, Edwin Clayhanger y muchas figuras más bien pueden afirmar haber superado. Sus personajes viven de sobra, aun cuando nadie lo espere, pero resta preguntarse cómo viven y para qué viven. Cada vez más nos dan la sensación, abandonando incluso la villa, tan bien construida, de los cinco pueblos,^[21] de que pasan el tiempo en el tren, en algún vagón de primera clase con un suave acolchado, pulsando innumerables timbres y botones; y el destino de su tan lujoso viaje se convierte cada vez más, sin lugar a dudas, en una eternidad de dicha absoluta disfrutada en el mejor hotel de Brighton. No se puede decir del señor Wells que sea ni mucho menos un materialista en el sentido de deleitarse en exceso con la solidez de su entramado. Su mente es demasiado generosa en sus simpatías como para permitirle emplear mucho tiempo en dejarlo todo limpio, ordenado y sólido. Es un materialista de pura bondad de corazón, que se echa al hombro el trabajo que debería haber sido realizado por cargos políticos, y que en la plétora de sus ideas y datos apenas tiene un momento libre para darse cuenta de, u olvidarse de considerar importante, la crudeza y tosquedad de los seres humanos que crea. Con todo, ¿qué crítica a su tierra y a su cielo puede haber más dañina que la de tener que ser habitados aquí y en el más allá por sus Joans y sus Peters?^[22] ¿No empaña la inferioridad de sus naturalezas cualquier costumbre o ideal que la generosidad de su creador les proporcione? Ni tampoco, por muy profundo que sea nuestro respeto por la integridad y la humanidad del señor Galsworthy, encontraremos lo que buscamos en sus páginas.

Si etiquetamos, pues, todos estos libros con el rótulo de materialistas, lo que queremos decir es que escriben sobre cosas sin importancia; que emplean una inmensa destreza y una inmensa laboriosidad haciendo que lo trivial y lo transitorio parezcan lo verdadero y perdurable.

Hemos de admitir que somos exigentes y, además, que encontramos difícil justificar nuestro descontento explicando qué es lo que exigimos. Formulamos nuestra pregunta de modo distinto en diferentes momentos. Pero reaparece una y otra vez cuando soltamos en lo más hondo de un suspiro la novela que acabamos de

terminar. ¿Merece la pena? ¿Qué sentido tiene todo? ¿Puede ser que, debido a una de esas pequeñas fluctuaciones que el espíritu humano parece sufrir de vez en cuando, el señor Bennett haya aterrizado con su magnífico mecanismo para atrapar la vida, justo por centímetros, en el lado equivocado? La vida huye; y acaso sin la vida nada más merece la pena. Supone una confesión de vaguedad tener que hacer uso de una figura como esta, pero apenas mejoramos las cosas hablando de la realidad, como son proclives a hacer los críticos. Admitiendo la imprecisión de que adolece toda crítica novelística, aventuremos la opinión de que, para nosotros en este momento, la forma de ficción más en boga yerra, con mayor frecuencia que logra, lo que estamos buscando. Ya lo llamemos vida o espíritu, verdad o realidad, esto, lo esencial, se ha puesto en marcha, o ha avanzado, y se niega a continuar dentro de unas vestiduras de tan mala hechura como las que le facilitamos. No obstante, seguimos adelante con perseverancia, concienzudamente, construyendo nuestros treinta y dos capítulos de acuerdo con una idea que cada vez más deja de parecerse a la imagen formada en nuestras mentes. Una gran parte de la enorme labor de comprobar la solidez y la semejanza de la historia con la vida no es simplemente una labor desperdiciada, sino una labor fuera de lugar hasta el punto de oscurecer y tapar la luz de la concepción original. El escritor parece constreñido no por su libre albedrío, sino por algún tirano poderoso y sin escrúpulos que lo tiene cautivo para que ofrezca una trama, humor, tragedia, el componente romántico y un aire de verosimilitud que embalsama el conjunto tan impecablemente que si todas sus figuras cobraran vida, se encontrarían vestidas hasta el último botón de sus abrigos a la moda del momento. Se obedece al tirano; la novela se hace a la perfección. Pero a veces, cada vez con mayor frecuencia a medida que pasa el tiempo, sospechamos que hay una duda momentánea, un arrebató de rebeldía mientras las páginas se llenan como de costumbre. ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?

Miremos dentro y la vida, al parecer, se halla muy lejos de ser «así». Examinemos por un instante una mente corriente en un día corriente. La mente recibe un sinfín de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con afilado acero. Llegan de todos lados, una lluvia incesante de innumerables átomos; y al caer, al tomar forma como la vida del lunes o el martes, el acento recae de modo distinto que antaño; el momento de importancia no venía aquí sino allí; de manera que si un escritor fuera un hombre libre y no un esclavo, si pudiera escribir lo que quisiera, no lo que debiera, si pudiera basar su obra en su propia sensibilidad y no en convenciones, no habría entonces trama, ni humor, ni tragedia, ni componente romántico ni catástrofe al estilo establecido, y quizá ni un solo botón cosido como lo harían los sastres de Bond Street. La vida no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos recubre desde el principio de la conciencia hasta el final. ¿No es el cometido del novelista transmitir este espíritu cambiante, desconocido e ilimitado, cualquiera que sea la aberración o la complejidad que pueda mostrar, con

tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible? No estamos simplemente suplicando coraje y sinceridad; estamos sugiriendo que la materia prima adecuada de la narrativa difiere un poco de lo que la costumbre pretende que creamos.

En cualquier caso, es de un modo semejante como buscamos definir la virtud que distingue la obra de varios jóvenes escritores, entre quienes el señor James Joyce es el más distinguido, de la de sus predecesores. Tratan de acercarse más a la vida y preservar con mayor sinceridad y precisión lo que les interesa y les conmueve, aun cuando para hacerlo deban desechar la mayoría de las convenciones observadas comúnmente por un novelista. Tomemos nota de los átomos a medida que caen sobre la mente en el orden en el que caen, tracemos el patrón, por inconexo e incoherente que sea en apariencia, que cada escena o incidente deja grabado en la conciencia. No demos por sentado que la vida existe de un modo más pleno en lo que comúnmente se cree grande que en lo que comúnmente se cree pequeño. Cualquiera que haya leído *Retrato del artista adolescente* o, el que promete ser un libro mucho más interesante, *Ulises*, que ahora aparece en *Little Review*, habrá aventurado alguna teoría de esta naturaleza acerca de la intención del señor Joyce. Por nuestra parte, con dicho fragmento ante nosotros, se aventura más que se afirma; pero sea cual fuere la intención de la totalidad, no cabe duda de que es importante. A diferencia de aquellos a quienes hemos llamado materialistas, el señor Joyce es espiritual; está preocupado por revelar a toda costa los parpadeos de esa llama recóndita que transmite como una centella sus mensajes por el cerebro, y con el fin de preservarla hace caso omiso con gran valentía de todo lo que le parezca adventicio, ya sea la verosimilitud o la coherencia, o cualquier otro de esos puntos de referencia que han servido durante generaciones para respaldar la imaginación del lector cuando se le pide que imagine lo que no puede tocar ni ver. La escena en el cementerio, por ejemplo, con su brillantez, su sordidez, su incoherencia, sus repentinos destellos de trascendencia, se acerca tanto a lo vivo que hay en la mente que, al leerla por primera vez al menos, resulta difícil no proclamarla una obra maestra. Si queremos la vida misma, está claro que aquí la tenemos. Desde luego, nos encontramos tartamudeando algo torpemente si intentamos decir qué más deseamos, y por qué motivo una obra de semejante originalidad no consigue pese a todo compararse, pues debemos poner ejemplos de gran talla, con *Juventud* o *El alcalde de Casterbridge*. No lo consigue debido a la pobreza relativa de la mente del escritor, podríamos decir simplemente y poner así punto y final al asunto. Pero podemos insistir un poco más y preguntarnos si no estaremos refiriendo nuestra sensación de estar en un cuarto iluminado, aunque estrecho, confinados y encerrados, más que sueltos y en libertad, a alguna limitación impuesta por el método tanto como por la mente. ¿Es el método lo que inhibe la facultad creativa? ¿Se debe al método que no nos sintamos ni joviales ni magnánimos, sino concentrados en un yo que, pese a su estremecimiento de susceptibilidad, nunca abarca ni crea lo que está fuera de él y más allá? ¿Es que el énfasis que se pone, quizá con pedantería, en la indecencia contribuye al efecto de

algo anguloso y aislado? ¿O es simplemente que en una proeza cualquiera de semejante originalidad es mucho más fácil, sobre todo para los coetáneos, percibir lo que falta que nombrar lo que aporta? En cualquier caso es una equivocación quedarse fuera examinando «métodos». Cualquier método es correcto, todos los métodos son correctos, siempre que expresen lo que nosotros deseemos expresar si somos escritores; siempre que nos acerquen más a la intención del novelista si somos lectores. Este método tiene el mérito de acercarnos más a lo que estábamos preparados para llamar la vida misma, si la lectura de *Ulises* no nos sugiriera cuánto de la vida queda excluido o se ignora, y si no nos sorprendiéramos al abrir *Tristram Shandy* o incluso *Pendennis* y que nos convencieran de que no sólo existen otros aspectos de la vida, sino que son, para colmo, más importantes aún.

Comoquiera que sea, el problema que se le presenta al novelista en la actualidad, como suponemos que así ha sido en el pasado, es arreglárselas para tener la libertad de relatar lo que le plazca. Debe tener el valor de decir que lo que más le interesa ya no es «esto», sino «eso»: a partir de «eso» debe construir sólo su obra. Para los modernos, «eso», el asunto de interés, radica muy probablemente en las oscuras regiones de la psicología. Y entonces, de inmediato el acento recae de un modo ligeramente distinto; se pone énfasis en algo hasta la fecha ignorado; de inmediato se hace necesario un contorno formal diferente, uno que a nosotros nos cuesta comprender y era incomprensible para nuestros predecesores. Nadie, salvo un moderno, nadie salvo tal vez un ruso, hubiera sentido interés por la situación que Chéjov ha convertido en el relato que llama «Gusev». Unos soldados rusos yacen enfermos a bordo de un barco que los lleva de vuelta a Rusia. Se nos ofrecen unos cuantos retazos de su conversación y de sus pensamientos; después muere uno de ellos y se lo llevan; la conversación prosigue entre los demás durante un tiempo, hasta que el mismo Gusev muere, y con el aspecto de «una zanahoria o un rábano» lo arrojan por la borda. El énfasis se pone en puntos tan insospechados que al principio es como si no hubiera énfasis en absoluto, y entonces, mientras los ojos se acostumbran al crepúsculo y discernen las formas de las cosas en una habitación, vemos lo completa que es la historia, qué profunda, y con qué auténtica obediencia a su visión Chéjov ha elegido esto, eso y lo otro, y los ha colocado juntos para componer algo nuevo. Pero resulta imposible decir «esto es cómico» o «esto es trágico», ni estamos seguros, puesto que los relatos, como se nos ha enseñado, deberían ser breves y concluyentes, de si este, que es impreciso y no concluyente, debiera acaso recibir el apelativo de relato.

Las observaciones más elementales sobre la narrativa inglesa moderna apenas pueden evitar mencionar la influencia rusa, y si se menciona a los rusos, se corre el riesgo de creer que escribir de cualquier narrativa excepto la suya es una pérdida de tiempo. Si queremos una comprensión del alma y el corazón, ¿dónde, si no, la encontraremos con una profundidad comparable? Si estamos hartos de nuestro propio materialismo, el menos importante de sus novelistas posee por derecho de nacimiento

una reverencia natural por el espíritu humano. «Aprende a hacerte semejante a la gente ... Pero que esta simpatía no sea con la mente (pues es fácil con la mente), sino con el corazón, con amor hacia ellos.»^[23] En todo gran escritor ruso nos parece discernir los rasgos de un santo, si es que la compasión por el sufrimiento de los demás, el amor hacia ellos o el empeño por lograr algún objetivo digno de los requerimientos más exigentes del espíritu constituyen la santidad. El santo en ellos es lo que nos desconcierta con la sensación de nuestra propia trivialidad irreligiosa, y convierte tantas de nuestras novelas famosas en oropel y patrañas. Las conclusiones de la mente rusa, tan extensa y compasiva, son inevitablemente, quizá, de una tristeza absoluta. Con mayor exactitud desde luego podríamos hablar del carácter inconcluyente de la mente rusa. Una vez acaba la historia con un interrogante de impotencia que nos llena de una profunda, y al final puede que resentida, desesperación, hay que dejar que resuene incesantemente la sensación de que no hay respuesta, de que, si se examina con honestidad, la vida plantea una pregunta tras otra. Quizá tengan razón; sin duda ellos ven más allá que nosotros y sin nuestros burdos impedimentos de visión. Pero tal vez nosotros veamos algo que se les escapa, ¿o por qué si no habría de mezclarse esta voz de protesta con nuestra desesperanza? La voz de protesta es la voz de otro, de una antigua civilización que parece haber engendrado en nosotros el instinto de gozar y luchar, más que de tolerar y comprender. La narrativa inglesa desde Sterne a Meredith atestigua nuestra fascinación natural por el humor y la comedia, por la belleza terrena, por las labores del intelecto y por el esplendor del cuerpo. Pero cualquier deducción que podamos hacer partiendo de la comparación de dos narrativas tan inconmensurablemente alejadas es inútil, exceptuando por supuesto cuando nos inunda con una vista panorámica de las infinitas posibilidades del arte, y nos recuerda que el horizonte no tiene límites y que nada —ningún «método», ningún experimento, ni siquiera de los más descabellados— está prohibido, tan sólo la falsedad y el fraude. La «materia prima adecuada de la narrativa» no existe; todo es materia prima adecuada para la narrativa, todo sentimiento, todo pensamiento; se hace uso de todas las cualidades del intelecto y del espíritu; ninguna percepción viene mal. Y si podemos imaginarnos al arte narrativo vivo y entre nosotros, sin duda nos pediría que lo quebrantáramos y lo intimidáramos, tanto como que lo honráramos y lo amáramos, pues así se renueva su juventud y se reafirma su soberanía.

«Jane Eyre» y «Cumbres borrascosas»

De los cien años que han pasado desde que naciera Charlotte Brontë, ella, centro ahora de tanta leyenda, devoción y literatura, vivió sólo treinta y nueve. Resulta extraño reflexionar sobre cuán diferentes podrían haber sido esas leyendas de haber alcanzado la esperanza de vida humana normal. Se podría haber convertido, como algunos de sus famosos contemporáneos, en uno de esos personajes a los que acostumbramos a encontrar en Londres y otros lugares, en objeto de retratos y anécdotas innumerables, en la escritora de muchas novelas, de memorias posiblemente, lejos de nosotros y muy adentro en el recuerdo de los de mediana edad en todo el esplendor de la fama consolidada. Podría haber sido rica, podría haber sido próspera. Pero no es así. Cuando pensamos en ella tenemos que imaginar a alguien que no tuvo suerte en nuestro mundo moderno; nuestras mentes deben remontarse hasta la década de 1850, hasta una remota casa parroquial sobre los agrestes páramos de Yorkshire. En esa casa parroquial, y sobre esos páramos, desgraciada y sola, en su pobreza y su exaltación, permanece para siempre.

Estas circunstancias, del mismo modo que incidieron en su carácter, pudieron también dejar huella en su obra. Un novelista, reflexionamos, está destinado a construir su estructura con abundante material de lo más perecedero, que empieza por darle realidad y acaba por atestarla de basura. Cuando abrimos *Jane Eyre* de nuevo, no podemos disipar la sospecha de que encontraremos el mundo de su imaginación tan anticuado, tan de mediados de la era victoriana y pasado de moda como la casa parroquial del páramo, un lugar que sólo han de visitar los curiosos y sólo van a preservar los fieles. Entonces abrimos *Jane Eyre*; y en dos páginas nuestras mentes quedan libres de toda duda.

Pliegues de paño escarlata confinaban mi visión a mano derecha; a la izquierda estaban los límpidos cristales de vidrio protegiéndome pero no separándome del temible día de noviembre. A intervalos, mientras pasaba las hojas de mi libro, estudiaba el aspecto de esa tarde de invierno. A lo lejos ofrecía un pálido vacío de niebla y nubes; cerca, una escena de hierba mojada y arbustos maltratados por la tormenta, con lluvia incesante arrastrándose salvajemente ante la presencia de una prolongada y lastimera ráfaga de viento.

No hay nada ahí más efímero que el páramo mismo, ni más sujeto al influjo de los usos que la «prolongada y lastimera ráfaga de viento». Ni dura poco la emoción. Nos lleva en volandas por todo el libro, sin darnos tiempo para pensar, sin dejarnos levantar los ojos de la página. Tan intensa es nuestra absorción que, si alguien se mueve en el cuarto, el movimiento parece tener lugar no allí, sino en Yorkshire. La escritora nos lleva de la mano, nos fuerza a ir por su camino, nos hace ver lo que ella ve, nunca nos abandona ni un momento ni permite que la olvidemos. Al final hemos quedado impregnados del genio, la vehemencia, la indignación de Charlotte Brontë. Rostros memorables, personajes de firme contorno y rasgos nudosos nos han lanzado

su destello al pasar; pero los hemos visto a través de sus ojos. Una vez que ella se ha ido, los buscamos en vano. Pensemos en Rochester y tenemos que pensar en Jane Eyre. Pensemos en el páramo y de nuevo allí está Jane Eyre. Pensemos en el salón,^[*] justamente, en esas «alfombras blancas, donde parecía haber brillantes guirnaldas de flores», en esa «pálida repisa de la chimenea de Paros» con su cristal de Bohemia de «rojo rubí» y la «fusión general de nieve y fuego». ¿Qué es todo eso sino Jane Eyre?

Las desventajas de ser Jane Eyre no hay que buscarlas lejos. Ser siempre una institutriz y estar siempre enamorada es una seria limitación en un mundo que, después de todo, está lleno de gente que no es ni lo uno ni lo otro. Los personajes de una Jane Austen o un Tolstói tienen un millón de facetas comparados con estos. Están vivos y son complejos por medio de su efecto sobre mucha gente distinta que sirve para reflejarlos por completo. Van de acá para allá, tanto si sus creadores los observan como si no, y el mundo en el que viven nos parece un mundo independiente que podemos visitar, ahora que ellos lo han creado, por nuestra cuenta. Thomas Hardy tiene una mayor afinidad con Charlotte Brontë en la fuerza de su personalidad y la estrechez de su visión. Pero las diferencias son inmensas. Cuando leemos *Jude el oscuro* no se nos lleva a toda prisa hasta un final. Cavilamos y ponderamos y nos alejamos del texto a la deriva con una pletórica serie de pensamientos que construyen en torno a los personajes un ambiente de duda e insinuación del que ellos mismos son, a veces, inconscientes, y a veces no. A pesar de que son sencillos campesinos, nos vemos forzados a enfrentarlos a destinos e interrogantes de la mayor trascendencia, de modo que a menudo es como si los personajes más importantes de una novela de Hardy fueran aquellos que no tienen nombre. De esta facultad, de esta curiosidad especulativa, no hay ni rastro en Charlotte Brontë. Ella no intenta resolver los problemas de la vida humana; ni siquiera es consciente de que tales problemas existan; toda su fuerza, aún más tremenda por estar constreñida, va en la afirmación «amo», «odio», «sufro».

Pues los escritores egocéntricos y con limitaciones propias tienen una capacidad que se les niega a los más católicos y de mente más abierta. Sus impresiones son compactas y están firmemente selladas entre sus estrechos muros. Nada sale de su mente que no hayan marcado con su propio membrete. Aprenden poco de otros escritores y lo que adoptan no lo saben asimilar. Tanto Hardy como Charlotte Brontë parecen haber fundamentado sus estilos en un rígido y decoroso periodismo. La materia prima de su prosa es incómoda e inflexible. Pero ambos, con esfuerzo y con la más obstinada integridad, elaborando cada pensamiento hasta que este ha domeñado las palabras, han logrado forjarse una prosa moldeada enteramente por sus mentes; que tiene, por añadidura, una belleza, una intensidad, una rapidez propias. Charlotte Brontë, al menos, no debió nada a la lectura de muchos libros. Nunca aprendió la tersura del escritor profesional, ni adquirió la habilidad de este para rellenar y dominar el lenguaje a su arbitrio. «Nunca pude sentirme relajada conversando con mentes fuertes, discretas y refinadas, ya fueran masculinas o

femeninas —escribe, como podría haber escrito cualquier editorialista en un periódico de provincias; pero, haciendo acopio de fuego y cobrando velocidad, continúa con su auténtica voz—: hasta no haber superado las trincheras de la reserva convencional y cruzado el umbral de la confianza, y no haberme ganado un rincón en sus corazones». Ahí es donde ella toma asiento; el rojo e incesante fulgor del fuego del corazón es lo que ilumina su página. En otras palabras, leemos a Charlotte Brontë no por una exquisita observación del carácter —sus personajes son enérgicos y primitivos—; no por la comedia —su humor es sardónico y crudo—; no por una visión filosófica de la vida —la suya es la de la hija de un párroco rural—, sino por su poesía. Probablemente ocurre lo mismo con todos los escritores que, como ella, tienen una personalidad avasalladora, de modo que, como decimos en la vida real, sólo tienen que abrir la puerta para hacer notar su presencia. Hay en ellos cierta ferocidad indómita, perpetuamente en guerra con el orden de las cosas aceptado, que les hace desear crear al instante más que observar con paciencia. Este mismo ardor, rechazando las medias tintas y otros impedimentos menores, deja atrás con sus alas la conducta diaria de la gente corriente y se alía con sus pasiones más inefables. Los hace poetas o, si eligen escribir en prosa, intolerantes con sus restricciones. De ahí que tanto Emily como Charlotte estén siempre invocando la ayuda de la naturaleza. Ambas sienten la necesidad de un símbolo de las inmensas y adormecidas pasiones de la naturaleza humana, más impactante que lo que las palabras o los actos pueden transmitir. Con la descripción de una tormenta termina Charlotte su mejor novela, *Villette*: «Los cielos se ciernen llenos y oscuros: un naufragio navega desde el oeste; las nubes adoptan extrañas formas». Así invoca a la naturaleza para describir un estado mental que no podría ser expresado de otro modo. Pero ninguna de las hermanas observó la naturaleza fielmente como la observó Dorothy Wordsworth, ni la pintó minuciosamente como la pintó Tennyson. Ellas echaron mano de aquellos aspectos de la tierra que eran más afines a lo que sentían o atribuían a sus personajes, y así sus tormentas, sus páramos, sus bellos intervalos de tiempo estival no son ornamentos para decorar una página aburrida ni para mostrar las dotes de observación de la escritora, sino que llevan consigo la emoción e iluminan el significado del libro.

El significado de un libro, que tan a menudo se halla apartado de lo que sucede y lo que se dice, y que consiste más bien en alguna conexión que han tenido para el escritor cosas de por sí distintas, es por fuerza difícil de comprender. Eso ocurre sobre todo cuando, como las Brontë, el escritor es poético, y su significado inseparable de su lenguaje y en sí más un estado de ánimo que una observación concreta. *Cumbres borrascosas* es un libro más difícil de entender que *Jane Eyre*, porque Emily fue mejor poeta que Charlotte. Cuando Charlotte escribía, decía con elocuencia y esplendor y pasión: «amo», «odio», «sufro». Su experiencia, aunque más intensa, está a la misma altura que la nuestra. Pero no hay un «yo» en *Cumbres borrascosas*. No hay institutrices. No hay patronos. Hay amor, pero no es el amor de los hombres y las mujeres. A Emily le inspiraba una idea más general. El impulso que la urgía a crear

no era su propio sufrimiento o sus propias heridas. Ella contemplaba un mundo escindido en un gigantesco desorden y sentía dentro de sí la potestad de unirlo en un libro. Se puede percibir esa gigantesca ambición en toda la novela; una lucha, medio frustrada pero de una convicción soberbia, por decir algo a través de sus personajes que no sea simplemente «amo» u «odio», sino «nosotros, toda la raza humana» y «vosotros, los poderes eternos...», queda inacabada la frase. No resulta extraño que así fuera; más bien es asombroso que pueda hacernos sentir lo que tenía dentro y quería decir. Surge en las palabras medio articuladas de Catherine Earnshaw: «Si todo lo demás sucumbiera y él quedara, yo seguiría existiendo; y si todo lo demás permaneciera y él fuera aniquilado, el universo se volvería un gran extraño; yo no podría parecer parte de él». Aparece de nuevo en presencia de los muertos: «Veo un reposo que ni la tierra ni el infierno pueden romper, y siento la convicción de la otra vida infinita y sin sombras, la eternidad en la que han entrado, donde la vida es ilimitada en su duración, el amor en su compasión y la alegría en su plenitud». Esta sombra del poder que subyace en las manifestaciones de la naturaleza humana, y que las eleva ante la presencia de la grandeza, es lo que da al libro su colosal estatura en comparación con otras novelas. Pero no le bastó a Emily Brontë con escribir unos cuantos poemas, con proferir un grito, con expresar un credo. En sus poemas lo hizo, de una vez por todas, y sus poemas quizá sobrevivirán a su novela. Pero era novelista, a la vez que poeta. Tenía que emprender una tarea más laboriosa y más ingrata. Tenía que hacer frente a la realidad de otras existencias, luchar con el mecanismo de las cosas externas, levantar, con forma reconocible, granjas y casas y reproducir las palabras de unos hombres y mujeres que existían con independencia de ella. Y así alcanzamos estas cimas de emoción, no mediante el grito o la rapsodia, sino oyendo a una muchacha cantarse viejas canciones a sí misma, mientras se mece en las ramas de un árbol; observando las ovejas del páramo pelar la grama; escuchando el suave viento que sopla por entre la hierba. La vida de la granja con todos sus absurdos y su improbabilidad se muestra ante nosotros. Se nos brindan todas las oportunidades de comparar *Cumbres borrascosas* con una granja de verdad, y a Heathcliff con un hombre de verdad. ¿Cómo, se nos permite preguntar, puede haber verdad o discernimiento o los matices más sutiles de emoción en hombres y mujeres que se parecen tan poco a los que nosotros mismos hemos visto? Pero incluso al preguntarlo vemos en Heathcliff al hermano que una hermana de genio podría haber visto; él es imposible, decimos, pero aun así ningún muchacho en la literatura tiene una existencia más llena de vitalidad que la suya. Así ocurre con las dos Catherine; las mujeres nunca podrían sentir como ellas o actuar de ese modo, decimos. A pesar de todo, son las mujeres más adorables de la narrativa inglesa. Es como si ella pudiera hacer trizas todo aquello por lo que conocemos a los seres humanos y llenar esas transparencias irreconocibles con una ráfaga de vida de tal índole que trascienden la realidad. La suya, pues, es la más excepcional de todas las capacidades. Supo liberar la vida de su dependencia de los hechos; con unos cuantos toques, indicar el espíritu

de un rostro para que no necesitara cuerpo; hablando del páramo, hacer que el viento soplara y rugiera el trueno.

George Eliot

Leer atentamente a George Eliot es percatarse de lo poco que se sabe de ella. También es percatarse de la credulidad, no muy encomiable para nuestra perspicacia, con la que, mitad conscientemente y en parte con malicia, hemos aceptado la versión tardovictoriana de una mujer engañada que ejerció un influjo fantasmal sobre ciudadanos aún más engañados que ella misma. Es difícil averiguar en qué momento y de qué manera se rompió su hechizo. Algunos lo atribuyen a la publicación de su *Vida*. Quizá George Meredith, con su frase sobre la «voluble artistilla» y la «mujer errante» en el entarimado, afiló y envenenó las flechas de otros miles incapaces de apuntar hacia ella con tanta precisión, pero encantados de disparar. Se convirtió en uno de los blancos de las bromas de los jóvenes, en el símbolo apropiado de un grupo de personas serias todas culpables de la misma idolatría y a las que se podía despachar con el mismo desprecio. Lord Acton había dicho que ella era más grande que Dante; Herbert Spencer eximió sus novelas, como si no fueran novelas, cuando prohibió todas las obras de ficción en la Biblioteca de Londres. Ella fue el orgullo y el modelo de excelencia de su sexo. Además, el testimonio de su vida privada no es más atractivo que de la pública. Al pedirle que describiera una tarde en el Priorato,^[24] el narrador siempre insinuó que el recuerdo de esas serias tardes de domingo había llegado a hacerle gracia. A él le había inquietado sobremanera la grave dama sentada en su humilde silla; había estado deseoso de decir algo inteligente. Desde luego la conversación había sido muy seria, como una nota de la mano clara y delicada de la gran novelista testificó. Tenía la fecha de la mañana del lunes, y ella se acusaba de haber hablado sin la debida reflexión sobre Marivaux cuando su intención era otra; pero sin duda, dijo, su interlocutor ya había aportado la corrección. Con todo, el recuerdo de conversar sobre Marivaux con George Eliot en una tarde de domingo no era un recuerdo romántico. Se había difuminado con el paso de los años. No había llegado a ser pintoresco.

En efecto, no se puede eludir la convicción de que el rostro tosco y alargado, con su seria expresión de autoridad huraña y casi equina, ha dejado su impronta deprimente en las mentes de aquellos que recuerdan a George Eliot de tal manera que parece observarlos desde sus páginas. El señor Gosse la ha descrito recientemente tal y como la vio paseando por Londres en una victoria:

una sibila corpulenta, distraída e inmóvil, cuyos rasgos enormes, algo siniestros vistos de perfil, estaban incongruentemente ribeteados por un sombrero, siempre a la última moda de París, que en aquellos días incluía por lo común una pluma de avestruz inmensa.

Lady Ritchie, con igual destreza, ha dejado un retrato interior más íntimo:

Se sentaba cerca del fuego ataviada con un hermoso vestido de satén negro, con una lámpara verde con pantalla en la mesa a su lado, donde vi libros alemanes, panfletos y cortapapeles de marfil. Era muy

reservada y noble, con dos ojitos fijos y una voz dulce. Al verla la consideré una amiga, no exactamente una amiga íntima, sino un impulso bondadoso y benévolo.

Se conserva un fragmento de su conversación. «Debiéramos respetar nuestro ascendiente —dijo—. Sabemos por experiencia propia lo mucho que otros influyen en nuestras vidas, y debemos recordar que nosotros por nuestra parte debemos causar el mismo efecto en los demás». Celosamente atesorada, memorizada, se puede imaginar a esa persona recordando la escena, repitiendo las palabras, treinta años después y de pronto, por primera vez, soltando una carcajada.

En todos estos recuerdos da la sensación de que quien dejó constancia de ellos, incluso cuando estuvo presente de verdad, mantuvo las distancias y la calma, y nunca leyó las novelas años después con la luz de una personalidad llena de vitalidad, enigmática o hermosa, deslumbrante para sus ojos. En la ficción, donde se revela tanto de la personalidad, la ausencia de encanto es una gran carencia; y sus críticos, que en su mayoría han sido, por supuesto, del sexo opuesto, se han sentido contrariados, tal vez conscientes de ello sólo a medias, por su deficiencia en una cualidad que se considera sumamente deseable en las mujeres. George Eliot no era encantadora; no era demasiado femenina; no tenía ninguna de esas excentricidades y desequilibrios de temperamento que dan a tantos artistas la simpática sencillez de los niños. Da la impresión de que para la mayoría de la gente, como para *lady* Ritchie, ella no era «exactamente una amiga íntima, sino un impulso bondadoso y benévolo». Pero si contemplamos estos retratos más de cerca encontraremos que son todos retratos de una mujer célebre entrada en años, vestida de negro satén, paseando en su victoria, una mujer que ha tenido su lucha y salido de ella con un deseo profundo de ser útil a los demás, pero sin deseos de intimidad, salvo con el pequeño círculo que la había conocido en sus días de juventud. Conocemos muy poco de sus días de juventud; pero sabemos que la cultura, la filosofía, la fama y el ascendiente se construyeron sobre unos cimientos muy humildes: era nieta de un carpintero.

El primer volumen de su vida es un documento especialmente deprimente. En él la vemos alzándose con quejidos y empeño del tedio intolerable de la mezquina sociedad de provincias (su padre había escalado socialmente y llegó a ser más de clase media, pero menos pintoresco) para ser la editora adjunta de una revista londinense sumamente intelectual y la estimada compañera de Herbert Spencer. Las etapas son dolorosas tal y como ella pone de manifiesto en el triste soliloquio con el que el señor Cross la condenó a contar la historia de su vida. Marcada en su juventud temprana como alguien «que seguro organizaría muy pronto algo del estilo de un club de confección», pasó a recaudar fondos para restaurar una iglesia trazando un mapa de la historia eclesiástica; y a eso le siguió una pérdida de la fe que molestó tanto a su padre que se negó a vivir con ella. A continuación vino la lucha con la traducción de Strauss, la cual, deprimente y «aletargante del espíritu» de por sí, no parece que pudiera mitigarse con las tareas femeninas habituales de llevar la casa y cuidar de un padre moribundo, así como la penosa convicción, para alguien tan dependiente del

afecto, de que al convertirse en una marisabidilla estaba perdiendo el respeto de su hermano. «Solía andar por ahí como un búho —decía—, para enorme disgusto de mi hermano». «Pobre criatura —escribió alguna de sus amistades que la vio afanándose con Strauss delante de la estatua de un Cristo ascendido—, me compadezco de ella a veces, con su cara pálida y enfermiza, sus temibles dolores de cabeza y su preocupación, también, por su padre». Sin embargo, aunque no podamos leer la historia sin un fuerte deseo de que las etapas de su peregrinaje hubieran sido si no más fáciles, al menos más hermosas, existe una determinación empecinada en su avance sobre la ciudadela de la cultura que la vuelve inalcanzable para nuestra lástima. Su desarrollo fue muy lento y muy difícil, pero tuvo detrás el ímpetu irresistible de una ambición noble y arraigada. Todo obstáculo al final se apartó del camino. Conocía a todo el mundo. Leía todo. Su sorprendente vitalidad intelectual había triunfado. La juventud había llegado a su fin, pero la juventud había estado repleta de sufrimientos. Entonces, a los treinta y cinco años, en su mejor momento y en la plenitud de su libertad, tomó esa decisión de tanta importancia para ella y que aún nos incumbe incluso a nosotros, y se marchó a Weimar, sola con George Henry Lewes.

Los libros que siguieron inmediatamente a su unión testifican en grado sumo la gran liberación que le había llegado con la felicidad personal. En sí mismos nos proporcionan un opíparo festín. Mas en el umbral de su carrera literaria, uno puede encontrar en algunas de las circunstancias de su vida influjos que hacían que su mente volviese al pasado, a la aldea rural, a la tranquilidad, la belleza y la sencillez de los recuerdos de infancia, lejos de ella y del presente. Comprendemos que su primer libro fuera *Escenas de vida clerical* y no *Middlemarch*. Su unión con Lewes la había rodeado de afecto, pero en vista de las circunstancias y de las convenciones, también la había aislado. «Deseo que se comprenda —escribió en 1857— que nunca invitaría a verme a quien no pidiera ser invitado». La habían «aislado de lo que se conoce como mundo», dijo posteriormente, pero no se arrepintió de ello. Al quedar así marcada, primero por las circunstancias y más tarde, inevitablemente, por su fama, perdió la capacidad de pasar desapercibida en igualdad de condiciones entre sus congéneres; y la pérdida, para una novelista, era seria. Aun así, disfrutando de la luz y el sol de *Escenas de vida clerical* y sintiendo cómo la gran mente madura se despliega con un sentido exuberante de libertad por el mundo de su «pasado remoto», hablar de pérdida parece inapropiado. Todo era ganancia para una mente así. Toda la experiencia se filtraba a través de una capa tras otra de percepción y reflexión, enriquecedora y nutricia. Lo más que podemos decir, al calificar su actitud hacia la narrativa por lo poco que sabemos de su vida, es que se había tomado a pecho determinadas lecciones que no suelen aprenderse pronto, si es que se aprenden, entre las cuales, quizá, la que quedó grabada en ella de un modo más visible fue la virtud melancólica de la tolerancia; sus simpatías están con el destino de lo cotidiano y resuenan de lo más alegres al detenerse en la sencillez de las alegrías y tristezas

comunes. Ella no tiene nada de esa intensidad romántica que se conecta con un sentido de la propia individualidad, insatisfecha e insumisa, recortándose afiladamente contra el trasfondo del mundo. ¿Qué eran los amores y penas de un viejo clérigo cascarrabias, soñando con su *whisky*, para el fiero egotismo de Jane Eyre? La belleza de esos primeros libros, *Escenas de vida clerical*, *Adam Bede*, *El molino junto al Floss*, es muy grande. Es imposible estimar el mérito de los Poyser, los Dodson, los Gilfil, los Barton y los demás con todos sus entornos y dependencias, porque se han vuelto de carne y hueso y nos movemos entre ellos, ora aburridos, ora comprensivos, pero siempre con esa aceptación sin reservas de todo lo que dicen y hacen que concedemos sólo a los grandes originales. El torrente de memoria y humor que vierte tan espontáneamente en una figura, escena tras escena, hasta que vuelve a la vida el tejido completo de la vieja Inglaterra rural, tiene tanto en común con un proceso natural que nos deja poco conscientes de que haya algo que criticar. Lo aceptamos; sentimos la cordialidad deliciosa y la liberación espiritual que únicamente los grandes escritores creativos nos procuran. Al volver a los libros tras años de ausencia, estos derraman, incluso contra todo pronóstico, el mismo acopio de energía y calor, de manera que más que nada queremos relajarnos con el calor, como lo haríamos al sol que da desde la tapia roja del huerto. Si hay un elemento de desenfreno en entregarse así a los humores de los granjeros y sus esposas de la región central de Inglaterra, también eso es propio de las circunstancias. Poco deseamos analizar lo que creemos tan grande y profundamente humano. Y cuando consideramos lo distante en el tiempo que está el mundo de Shepperton y Hayslope, y lo remotas que están las mentes de granjeros y labriegos de la mayoría de los lectores de George Eliot, tan sólo podemos atribuir la tranquilidad y el placer con el que caminamos de la casa a la herrería, del salón de la casa al jardín de la rectoría, al hecho de que George Eliot nos haga compartir sus vidas no con un espíritu condescendiente o curioso, sino con un espíritu de afinidad. No es una escritora satírica. El movimiento de su mente era demasiado lento y pesado como para prestarse a la comedia. Pero ella recoge con su profundo entendimiento un gran manojo de los elementos primordiales de la naturaleza humana y los agrupa holgadamente con una comprensión sana y tolerante que, como descubrimos al releerla, no sólo ha preservado a sus figuras frescas y libres, sino que también les ha dado un control inesperado sobre nuestras risas y lágrimas. Está la famosa señora Poyser. Hubiera sido fácil elaborar sus idiosincrasias hasta la extenuación y, de hecho, quizá, George Eliot sitúe su risa en el mismo sitio demasiado a menudo. Pero la memoria, una vez cerrado el libro, realza, como a veces en la vida real, los detalles y sutilezas que alguna característica más sobresaliente ha evitado que viéramos en su momento. Recordamos que su salud no era buena. Había ocasiones en las que no decía nada en absoluto. Era la paciencia encarnada con un niño enfermo. Se le caía la baba con Totty. Así puede uno cavilar y especular sobre la mayoría de los personajes de George Eliot, y descubrir, incluso en el menos importante, una amplitud y un

margen donde laten esas cualidades que ella no tiene por qué sacar de su oscuridad.

Pero en medio de toda esta tolerancia y comprensión hay, incluso en los primeros libros, momentos de mayor tensión. Su humor se ha mostrado lo bastante extenso como para cubrir una amplia gama de necios y de fracasos, madres y niños, perros y fértiles prados de la región central, granjeros, sagaces o embriagados con su cerveza, tratantes de caballos, posaderos, curas y carpinteros. Sobre todos ellos se cierne cierto romanticismo, el único que George Eliot se permitía a sí misma: el romanticismo del pasado. Sus libros son asombrosamente legibles y no tienen el menor rastro de pompa o pretensiones. Pero al lector que tiene a la vista un gran tramo de su obra temprana le resultará obvio que la bruma del recuerdo se retire gradualmente. No es que su capacidad disminuya, pues, en nuestra opinión, está en su cenit en la madura *Middlemarch*, el magnífico libro que, pese a todas sus imperfecciones, es una de las pocas novelas inglesas escritas para personas adultas. Pero el mundo de los prados y granjas ya no le satisface. En la vida real ella había buscado fortuna en otro lugar; y aunque volver la vista al pasado le producía sosiego y consuelo, incluso en sus obras tempranas existen indicios de ese espíritu turbado, esa presencia exigente e inquisitiva y desconcertada que en sí misma era George Eliot. En *Adam Bede* hay un dejo suyo en Dinah. Se muestra a sí misma con mucho mayor descaro y por completo en Maggie en *El molino junto al Floss*. Es Janet en el *Arrepentimiento*, y Romola, y Dorothea en busca de la sabiduría y encontrando quién sabe qué en el matrimonio con Ladislaw. Los que atacan a George Eliot lo hacen, tendemos a pensar, a causa de sus heroínas; y con buena razón, pues no hay duda de que sacan lo peor de ella, le complican la vida, la cohíben, la vuelven pedante y a veces vulgar. Sin embargo, si se pudiera suprimir toda esa hermandad femenina, quedaría un mundo mucho más pequeño y mucho más pobre, aunque un mundo de mayor perfección artística y superior jovialidad y bienestar. Al explicar ese fallo, en la medida en que era un fallo, reparamos en que ella no escribió ni un relato hasta los treinta y siete años y que para entonces había empezado ya a pensar en sí misma con una mezcla de dolor y algo parecido al resentimiento. Durante mucho tiempo prefirió no pensar en sí misma en absoluto. Después, cuando se agotó el primer brote de energía creativa y empezó a sentirse segura de sí misma, empezó a escribir cada vez más desde el punto de vista personal, pero lo hizo sin el abandono resuelto de los jóvenes. Su conciencia de sí misma es siempre marcada cuando sus heroínas dicen lo que ella misma hubiera dicho. Las disfrazaba de todas las formas posibles. Les otorgaba hermosura y riqueza por si fuera poco; inventó, lo cual es más inverosímil, cierto gusto por el *brandy*. Pero lo que seguía siendo desconcertante y estimulante era que ella se veía compelida por la intensidad de su genio a adentrarse en persona en la tranquila escena bucólica.

La noble y hermosa muchacha que se empeñó en nacer en *El molino junto al Floss* es el ejemplo más obvio de la ruina que una heroína puede esparcir a su alrededor. El humor la controla y la mantiene encantadora mientras sea pequeña y pueda contentarse fugándose con los gitanos o clavándole puntillas a su muñeca; pero

se desarrolla; y antes de que George Eliot sepa qué ha pasado, tiene a una mujer hecha y derecha en sus manos, exigiendo lo que ni los gitanos ni las muñecas ni el mismo Saint Ogg's son capaces de darle. Primero viene al mundo Philip Wakem, y más tarde Stephen Guest. Se ha señalado a menudo la debilidad del uno y la zafiedad del otro; pero ambos, en su debilidad y ordinariez, ilustran no tanto la incapacidad de George Eliot para retratar a un hombre, como la incertidumbre, el sufrimiento y el titubeo que hacía que le temblase la mano cuando tenía que concebir un compañero adecuado para una heroína. En primer lugar es llevada lejos del mundo que conocía y amaba, y obligada a entrar en salones de la clase media, donde los jóvenes cantan toda la mañana en los días de verano, y las jóvenes bordan gorros de fumar para ventas benéficas. Se siente fuera de su elemento, como prueba su tosca sátira de lo que llama la «buena sociedad»:

La buena sociedad tiene su clarete y sus alfombras de terciopelo, sus cenas para dentro de seis semanas, su ópera y sus salones de baile de ensueño ... deja su ciencia en manos de Faraday y su religión en las del clero superior que se puede dar cita en las mejores casas; ¿cómo podría esta sociedad necesitar fe y énfasis?

No hay rastro de humor o discernimiento en esto, sino sólo el afán de venganza de un rencor que creemos de origen personal. Pero pese a lo terrible que resulta la complejidad de nuestro sistema social en sus exigencias a la comprensión y el discernimiento de una novelista que se desvía y cruza los límites, Maggie Tulliver hizo algo peor que sacar a George Eliot de su entorno natural. Insistió en introducir la gran escena emocional. Ella debía amar; debía perder la esperanza; debía ahogarse estrechando a su hermano entre sus brazos. Cuanto más examinamos las grandes escenas emocionales, con mayor nerviosismo anticipamos la gestación, concentración y condensación de la nube que estallará sobre nuestras cabezas en el momento de crisis en un aguacero de desilusión y verbosidad. Esto se debe en parte a que su control del diálogo, cuando no es un dialecto, es flojo; y en parte a que parece retraerse, con un viejo temor a la fatiga por el esfuerzo de la concentración emocional. Permite que sus heroínas hablen demasiado. Tiene poca destreza verbal. Carece de ese gusto infalible que elige una frase y condensa en ella el meollo de la escena. «¿Con quién va a bailar usted?», preguntó el señor Knightley en el baile de los Weston. «Con usted, si me lo pide»,^[25] dijo Emma; y ya ha dicho bastante. La señora Casaubon habría hablado durante una hora y nosotros mientras tanto habríamos mirado por la ventana.

Sin embargo, despachemos a sus heroínas sin compasión, confinemos a George Eliot al mundo agrícola de su «más remoto pasado», y no sólo empequeñecemos su grandeza, sino que se pierde su verdadero sabor. Que aquí hay grandeza no lo podemos dudar. La amplitud de las posibilidades, los grandes y fuertes contornos de los rasgos principales, la luz rojiza de los primeros libros, la capacidad de búsqueda y la riqueza reflexiva de los posteriores nos tientan a detenernos y espaciarnos más allá

de nuestros límites. Pero es a las heroínas a quienes lanzaríamos una última mirada. «Siempre he estado descubriendo mi religión desde que era niña —dice Dorothea Casaubon—. Solía rezar mucho; ahora no rezo casi nunca. Intento no desear cosas sólo para mí misma...»^[26] Habla por todas ellas. Ese es el problema que tienen. No pueden vivir sin una religión y comienzan a buscar una cuando son unas niñas. Cada una tiene la profunda pasión femenina por la bondad, lo que transforma el lugar donde ella se mantiene con sus aspiraciones y su agonía en el centro del libro —en calma y enclaustrado como un lugar de culto, excepto que ya no sabe a quién rezar. En el aprendizaje buscan su realización; en las tareas ordinarias de las mujeres; en el más amplio servicio de las de su clase. No encuentran lo que buscan, y no es de extrañar. La antigua conciencia de la mujer, cargada de sufrimiento y sensibilidad, y muda durante tantos siglos, parece haber rebotado en ellas y haberse derramado y exigido algo —apenas saben qué—, algo que es quizá incompatible con la realidad de la existencia humana. George Eliot poseyó una inteligencia demasiado fuerte para manipular esa realidad, y un humor demasiado amplio para mitigar la verdad porque era dura. Salvo por el supremo coraje de su empeño, la lucha acaba, para sus heroínas, en tragedia o en un compromiso que es incluso más triste. Pero su historia es la versión incompleta de la historia de la propia George Eliot. Para ella, también, la carga y la complejidad de ser mujer no bastaban; debía ir más allá del santuario y arrancar por sí misma los extraños y brillantes frutos del arte y el conocimiento. Sujetándolos como pocas mujeres los han sujetado, no renunciaría a su propia herencia —la diferencia de punto de vista, la diferencia de norma— ni aceptaría una recompensa inapropiada. Así la contemplamos, una figura memorable, desmesuradamente alabada y retrayéndose de su fama, desalentada, reservada, estremeciéndose en su vuelta a los brazos del amor como si sólo allí existiera satisfacción y, puede ser, justificación; al mismo tiempo extendiendo la mano con «ambición melindrosa aunque hambrienta» en busca de todo lo que la vida pudiera ofrecer a una mente libre e inquisitiva, y confrontando sus aspiraciones femeninas con el mundo real de los hombres. Resultó triunfante en su intento, al margen de lo que haya ocurrido con sus creaciones, y cuando recopilemos todo lo que se atrevió a hacer y todo lo que consiguió, cómo a pesar de todos los obstáculos en su camino —el sexo y la salud y los convencionalismos— buscó más conocimiento y más libertad hasta que su cuerpo, bajo el peso de su doble carga, se hundió exánime, debemos depositar sobre su tumba todo el laurel y todas las rosas que esté en nuestra mano ofrecer.

Joseph Conrad

De repente, sin darnos tiempo a ordenar los pensamientos o a preparar unas frases, nuestro invitado nos ha dejado; y su retirada sin despedida o ceremonia está en consonancia con su misteriosa llegada, hace muchos años, para establecer su residencia en este país. Pues siempre lo rodeó un aire de misterio. Se debía en parte a su origen polaco, en parte a su memorable apariencia, en parte a su preferencia por vivir en pleno campo, alejado de las habladurías, alejado de oídos que se prestan al cotilleo, fuera del alcance de las anfitrionas, de modo que para tener noticias dependíamos del testimonio de simples visitantes con la manía de llamar a las puertas, quienes comunicaban que su desconocido anfitrión tenía los más perfectos modales, ojos muy brillantes y que hablaba el inglés con un fuerte acento extranjero.

No obstante, aunque la muerte acostumbra a estimular y concentrar nuestros recuerdos, se aferra al genio de Conrad algo esencialmente, y no por casualidad, difícil de abordar. Su reputación en los últimos años fue indudablemente, con una obvia excepción, la más alta en Inglaterra; en cambio él no fue popular. Fue leído con apasionado deleite por unos; a otros los dejó fríos y apagados. Entre sus lectores hubo gente de las edades y simpatías más dispares. Escolares de catorce años, abriéndose camino por Marryat, Scott, Henty y Dickens, lo engulleron con los demás; mientras que los curtidos y los melindrosos, que con el tiempo se han abierto paso a mordiscos hasta lo más profundo de la literatura y ahí remueven una y otra vez unas pocas migas preciosas, colocan a Conrad escrupulosamente en su mesa de banquetes. Una fuente de dificultad y desacuerdo ha de encontrarse, sin duda, donde los hombres la han encontrado siempre: en su belleza. Uno abre sus páginas y se siente como debió de sentirse Helena cuando se miró en el espejo y se dio cuenta de que, hiciera lo que hiciese, nunca, bajo ningún concepto, podría pasar por una mujer normal. Así había sido el talento de Conrad, así se había educado a sí mismo, y tal era su agradecimiento a una lengua extraña, cortejada de modo característico por sus cualidades latinas, más que por las sajonas, que le resultó imposible trazar nada feo o insignificante con la pluma. Su amada, su estilo, es un poco somnolienta, a veces en reposo. Pero que alguien le hable, ¡y qué magníficamente se nos viene encima, con qué color, triunfo y majestad! Aun así podría decirse que Conrad habría ganado tanto en crédito como en popularidad si hubiera escrito lo que tenía que escribir sin esa incesante preocupación por las apariencias. Estas bloquean y traban y distraen, dicen sus críticos, señalando esos famosos pasajes que tan habitualmente se están sacando de su contexto y exhibiendo entre otras flores cortadas de la prosa inglesa. Era tímido y rígido y recargado, se quejan, y le era más querido el sonido de su propia voz que la voz de la humanidad en su angustia. Esta crítica es conocida y tan difícil de refutar como las observaciones de gente sorda cuando se representa *Figaro*. Ven la orquesta; a lo lejos oyen un chirrido deprimente; sus propias observaciones quedan interrumpidas y, con toda naturalidad, concluyen que serían de más utilidad en la vida

si, en vez de chirriar a Mozart, esos cincuenta violinistas se dedicaran a picar piedras en los caminos. De que la belleza enseña, de que la belleza impone una disciplina, ¿cómo los vamos a convencer, dado que sus enseñanzas son inseparables del sonido de su voz y son sordos a ella? Pero léase a Conrad no en los libritos de cumpleaños, sino a lo grande, y será incapaz de captar el sentido de las palabras aquel que no oiga en esa música algo forzado y lúgubre, con su reserva, su orgullo, su inmensa e implacable integridad, cómo es mejor ser bueno que malo, cómo la lealtad es buena, y la honradez y el valor, aunque en apariencia Conrad se preocupe simplemente por mostrarnos la belleza de una noche en el mar. Pero es mal asunto sacar tales indicaciones de su elemento. Secadas en nuestros platillos, sin la magia y el misterio del lenguaje, pierden la capacidad de entusiasmar e incitar; pierden la drástica intensidad que es una cualidad constante de la prosa de Conrad.

Pues fue en virtud de algo drástico en él, las dotes de líder y capitán, por lo que Conrad mantuvo su influjo sobre muchachos y gente joven. Hasta que escribió *Nostramo*, sus personajes, como los jóvenes percibieron muy pronto, eran fundamentalmente sencillos y heroicos, por más sutil que fuera la mente e indirecto el método de su creador. Eran marinos, acostumbrados a la soledad y el silencio. Estaban en conflicto con la naturaleza, pero en paz con los hombres. La naturaleza era su antagonista; ella era quien sacaba el honor, la magnanimidad, la lealtad, las cualidades propias del hombre; ella la que en resguardadas bahías criaba hasta que se hacían mujeres a hermosas muchachas indescifrables y austeras. Sobre todo, era la naturaleza la que sacaba de su molde a personajes nudosos y experimentados como el capitán Whalley y el viejo Singleton, oscuros pero gloriosos en su oscuridad, que eran para Conrad la flor de nuestra raza, los hombres cuyas alabanzas nunca se cansaba de cantar:

Habían sido fuertes como fuertes son aquellos que no conocen la duda ni la esperanza. Habían sido impacientes y sufridos, turbulentos y devotos, insumisos y fieles. Los bienintencionados habían intentado representar a estos hombres tanto sollozando por cada bocado de comida como temiendo por su vida al hacer su trabajo. Pero en verdad habían sido hombres que conocieron la brega, la privación, la violencia, la perversión, pero que no conocieron el miedo y no tuvieron ningún deseo de rencor en sus corazones. Hombres difíciles de manejar, pero fáciles de inspirar; hombres sin voz, pero lo bastante hombres para despreciar en su corazón las voces sentimentales que lamentaban la dureza de su hado. Era un hado único y propio; ¡la capacidad de sobrellevarlo les parecía el privilegio de los elegidos! Su generación vivió sin poder hablar y siendo indispensable, sin conocer la dulzura de los afectos o el refugio de un hogar, y murió libre de la oscura amenaza de una angosta tumba. Fueron los hijos eternos de la misteriosa mar.^[27]

Así fueron los personajes de los primeros libros: *Lord Jim*, *Tifón*, *El negro del «Narcissus»*, *Juventud*; y estos libros, a pesar de los cambios y modas, sin duda tienen su sitio asegurado entre nuestros clásicos. Pero alcanzan dicha talla por medio de unas cualidades que la simple historia de aventuras, como la contó Marryat, o Fenimore Cooper, no pretende poseer. Pues queda claro que para admirar y loar a tales hombres y tales hechos, de manera romántica, con entusiasmo y con el fervor de un amante, hay que estar dotado de una doble visión; se debe estar a la vez dentro y

fuera. Para alabar su silencio hay que poseer una voz. Para apreciar su capacidad de sufrimiento hay que ser sensible a la fatiga. Hay que ser capaz de vivir en igualdad de condiciones con los Whalleys y los Singletons y no obstante ocultar a sus ojos suspicaces las propias cualidades que nos capacitan para entenderlos. Únicamente Conrad fue capaz de vivir esa doble vida, pues Conrad estaba compuesto de dos hombres; junto al capitán naval moraba ese analista sutil, refinado y crítico a quien él llamó Marlow. «Un hombre de lo más discreto y comprensivo», dijo de Marlow.

Marlow era uno de esos observadores natos que son de lo más feliz en la vida retirada. A Marlow nada le gustaba más que sentarse en cubierta, en algún oscuro recodo del Támesis, fumando y recordando; fumando y especulando; enviando tras su humo hermosos anillos de palabras hasta que toda la noche de verano se nublaba un poco con humo de tabaco. Marlow, además, sentía un profundo respeto por los hombres con los que había navegado; pero veía su talante. Husmeaba y describía de forma magistral a esas criaturas lívidas que logran aprovecharse bien de los veteranos torpes. Tenía un don especial para la deformidad humana; su humor era sardónico. Tampoco vivía Marlow envuelto por completo en el humo de sus cigarros. Tenía la costumbre de abrir los ojos de repente y observar —un montón de basura, un puerto, el mostrador de una tienda— y después, completo en su anillo ardiente de luz, ese objeto se ilumina y brilla contra el misterioso trasfondo. Introspectivo y analítico, Marlow era consciente de su peculiaridad. Dijo que ese poder le llegaba de repente. Podía, por ejemplo, oír sin querer a un oficial francés murmurar: *¡Mon Dieu, cómo pasa el tiempo!*

Nada [comenta] podría haber sido más banal que esta observación; pero su expresión coincidió, en mi opinión, con un momento de visión. Es extraordinario cómo pasamos por la vida con los ojos medio cerrados, con los oídos tardos, con los pensamientos adormecidos ... No obstante, puede que sólo unos pocos de nosotros no hayan conocido nunca uno de esos raros momentos de despertar, cuando vemos, oímos, comprendemos, más que nunca —todo— en un abrir y cerrar de ojos, antes de caer de nuevo en nuestra agradable somnolencia. Levanté la vista cuando él habló, y lo vi como si nunca lo hubiera visto.^[28]

Una imagen tras otra pintaba así sobre ese trasfondo oscuro; barcos primero y ante todo, barcos anclados, barcos flameando ante la tormenta, barcos atracados en el puerto; pintaba puestas de sol y alboradas; pintaba la noche; pintaba el mar en todos sus aspectos; pintaba la estridente brillantez de los puertos de Oriente, y hombres y mujeres, sus casas y sus actitudes. Era un observador minucioso e imperturbable, educado en esa «absoluta lealtad a sus sentimientos y emociones», los cuales, escribió Conrad, «un autor debería mantener bajo control en sus más exaltados momentos de creación». Y muy queda y compasivamente deja caer Marlow a veces unas pocas palabras de epitafio que nos traen a la memoria, con toda esa belleza y brillantez ante nuestros ojos, la oscuridad del trasfondo.

De manera que una distinción apresurada nos llevaría a decir que es Marlow el que comenta, Conrad, el que crea. Eso nos conduciría, conscientes de que estamos en un terreno peligroso, a dar cuentas de ese cambio que, nos dice Conrad, se produjo

una vez hubo acabado la última historia del volumen de *Tifón* —«un sutil cambio en la naturaleza de la inspiración»— por medio de alguna alteración en la relación de los dos viejos amigos: «... Era, por alguna, razón como si no hubiera nada más en el mundo sobre lo que escribir». Fue Conrad, supongámoslo así, Conrad el creador, el que dijo eso, volviendo la vista con afligida satisfacción a las historias que había contado; creyendo, como posiblemente hizo, que nunca podría mejorar la tormenta de *El negro del «Narcissus»*, o rendir un tributo más fiel a la valía de los marinos británicos de lo que había hecho ya en *Juventud y Lord Jim*. Fue entonces cuando Marlow, el observador, le recordó cómo, en el curso de la naturaleza, uno debe hacerse viejo, sentarse a fumar en cubierta y renunciar a navegar. Pero, le recordó, esos años de esfuerzo habían depositado sus recuerdos; y quizá llegara tan lejos como para insinuar que, aunque se hubiera dicho hasta la última palabra sobre el capitán Whalley y su relación con el universo, allí quedaban en la orilla una serie de hombres y mujeres cuyas relaciones, aunque de una índole más personal, podrían ser dignas de estudio. Si además suponemos que había un volumen de Henry James a bordo y que Marlow le dio a su amigo el libro para que se lo llevara a la cama, podemos apoyarnos en el hecho de que fue en 1905 cuando Conrad escribió un excelente ensayo sobre el maestro.

Durante algunos años, pues, fue Marlow el socio dominante. *Nostramo*, *Azar*, *La flecha de oro* representan esa época de la alianza que algunos seguirán encontrando la más rica de todas. El corazón humano es más intrincado que el bosque, dirán; tiene sus tormentas; tiene sus criaturas de la noche; y si como novelista deseas poner a prueba al hombre en todas sus relaciones, el antagonista adecuado es el hombre; su ordalía está en la sociedad, no en la soledad. Para ellos siempre habrá una fascinación peculiar en los libros en los que la luz de estos ojos brillantes se posa no sólo en las aguas residuales, sino también en el corazón en su perplejidad. Pero debe admitirse que si Marlow aconsejó así a Conrad que desplazara su ángulo de visión, el consejo fue audaz. Pues la visión de un novelista es a la vez compleja y especializada; compleja porque detrás de sus personajes y alejado de ellos debe encontrarse algo estable con lo que él los relacione; especializada porque, dado que él es una sola persona con una sola sensibilidad, los aspectos de la vida en los que él puede creer con convicción son estrictamente limitados. Un equilibrio tan delicado es fácil de perturbar. Después de su época intermedia, Conrad nunca más fue capaz de conectar perfectamente a sus figuras con su trasfondo. Nunca creyó en sus personajes posteriores, mucho más sofisticados, como había creído en sus marineros de los comienzos. Cuando tuvo que indicar su relación con ese otro mundo invisible de los novelistas, el mundo de los valores y las convicciones, creyó estar mucho menos seguro de cuáles eran esos valores. Entonces, una y otra vez, una sola frase, «Pilotó con cuidado»,^[29] que aparece al final de una tormenta, contenía una moralidad completa. Pero en este mundo más concurrido y complicado, esas frases tan lacónicas se volvían cada vez menos apropiadas. Complejos hombres y mujeres con muchos

intereses y relaciones no se resignarían a un juicio tan sumario; o, si lo hacían, mucho de lo que era importante en ellos se libraba del veredicto. Y aun así, con su poder exuberante y romántico, al genio de Conrad le era muy necesario tener alguna ley que pudiera juzgar a sus creaciones. En esencia —así seguía siendo su credo— este mundo de gente civilizada y cohibida está basado en «unas pocas ideas muy simples»; pero ¿dónde, en el mundo de los pensamientos y las relaciones personales, podemos encontrarlas? No hay mástiles en los salones; el tifón no pone a prueba la valía de políticos y hombres de negocios. Buscando y no encontrando esos apoyos, el mundo de la última época de Conrad se halla envuelto en una oscuridad involuntaria, un carácter no concluyente, casi una desilusión que desconcierta y fatiga. Echamos mano, en el crepúsculo, tan sólo de las viejas noblezas y sonoridades: la fidelidad, la compasión, el honor, el deber —siempre bellos, pero ahora un poco cansinamente reiterados, como si los tiempos hubieran cambiado. Quizá fuera Marlow el culpable. Su forma de pensar era un tanto sedentaria. Había pasado demasiado tiempo sentado en cubierta; espléndido en el soliloquio, era menos hábil en el toma y daca de la conversación; y «esos momentos de visión» que relampaguean y se desvanecen no son tan útiles como la luz de una lámpara fija para iluminar el oleaje de la vida y sus largos, paulatinos años. Sobre todo, quizá, no tuvo en cuenta que, si Conrad tenía que crear, era esencial que primero creyera.

Por tanto, aunque hagamos expediciones por los últimos libros y traigamos de vuelta maravillosos trofeos, una gran extensión de ellos seguirá sin ser hollada por la mayoría de nosotros. Los primeros libros —*Juventud*, *Lord Jim*, *Tifón*, *El negro del «Narcissus»*— son los que leeremos en su totalidad. Porque cuando se pregunta qué sobrevivirá de Conrad y dónde hemos de clasificarlo entre los novelistas, estos libros, con su aire de contarnos algo muy antiguo y completamente auténtico, que había estado escondido pero ahora ha salido a la luz, nos vendrán a la mente y harán que esas preguntas y comparaciones parezcan un poco vanas. Completos y en calma, muy castos y muy hermosos, se alzan en la memoria tal y como en estas calurosas noches de verano, en su lento y majestuoso camino, primero sale una estrella y después otra.

Cómo le choca a un coetáneo

En primer lugar, es difícil que no le choque a un coetáneo el hecho de que dos críticos, a la misma mesa, en el mismo momento, pronuncien opiniones completamente distintas acerca del mismo libro. Aquí, a la derecha, se lo declara obra maestra de la prosa inglesa; a la izquierda, simultáneamente, un simple montón de papelotes que, si el fuego pudiera aguantarlo, debería ser arrojado a las llamas. Sin embargo, ambos críticos están de acuerdo sobre Milton y sobre Keats. Muestran una sensibilidad exquisita y tienen sin duda un entusiasmo genuino. Es sólo al debatir la obra de escritores contemporáneos cuando llegan inevitablemente a las manos. El libro en cuestión, que es a la vez una contribución perdurable a la literatura inglesa y un mero fárrago de mediocridad pretenciosa, se publicó hace alrededor de dos meses. He ahí la explicación; por eso discrepan.

La explicación es extraña. Es igualmente desconcertante para el lector que desee orientarse dentro del caos de la literatura contemporánea, y para el escritor que desee, como es natural, saber si es probable que su propia obra, traída al mundo con infinitos esfuerzos y en casi total oscuridad, arda para siempre entre las inmutables luminarias de las letras inglesas o, por el contrario, se apague. Pero si nos identificamos con el lector y exploramos primero su dilema, nuestra perplejidad resulta bastante efímera. Lo mismo ha ocurrido antes muy a menudo. Hemos oído a los doctores disintiendo sobre lo nuevo y coincidiendo en lo viejo, una media de dos veces al año, en la primavera y el otoño, desde que *Robert Elsmere* —¿o fue Stephen Phillips?— impregnó de algún modo el ambiente, y se dio la misma discrepancia entre adultos con estos libros también. Sería mucho más maravilloso, y en verdad mucho más desconcertante si, por un milagro, ambos caballeros coincidieran, declararan el libro de Blank una obra maestra indudable y así nos plantearan la necesidad de decidir si respaldamos su sentencia con la cantidad de dieciséis peniques. Ambos son críticos reputados; esas opiniones vertidas tan espontáneamente se volverán tiasas y almidonadas hasta formar columnas de sobria prosa que sostendrán la dignidad de las letras en Inglaterra y América.

Debe de ser, por tanto, algún cinismo innato, cierta desconfianza mezquina hacia el genio contemporáneo, lo que hace que automáticamente decidamos a medida que la conversación avanza que, si ellos se pusieran de acuerdo —y no dan muestras de hacerlo—, media guinea es una suma muy grande para despilfarrarla en entusiasmos contemporáneos, y asunto resuelto con un carnet para la biblioteca. Con todo, la pregunta sigue en pie, y vamos a planteársela con audacia a esos mismos críticos. ¿No hay una orientación hoy día para un lector que no se postra ante nadie por reverencia hacia los muertos, pero al que le atormenta la sospecha de que la reverencia a los muertos está fundamentalmente conectada con la comprensión de los vivos? Tras una rápida panorámica ambos críticos coinciden en que desgraciadamente no existe tal persona. ¿Pues qué valor tiene su propio criterio

cuando se trata de libros nuevos? Desde luego, no dieciséis peniques. Y del acervo de su experiencia pasan a extraer terribles ejemplos de pifias pasadas; delitos de la crítica que, de haberse cometido contra los muertos y no contra los vivos, les habrían costado su empleo y habrían hecho peligrar su reputación. El único consejo que pueden ofrecer es que respetemos nuestros propios instintos, que los sigamos sin temor y, mejor que someterlos al control de ningún crítico o recensor vivo, los pongamos a prueba leyendo y releendo las obras maestras del pasado.

Dándoles las gracias humildemente, no podemos evitar reflexionar que esto no fue siempre así. Érase una vez, debemos creer, en que existió una regla, una disciplina, la cual controlaba la gran república de los lectores de un modo que hoy nos es desconocido. Eso no quiere decir que los grandes críticos —los Dryden, Johnson, Coleridge, Arnold— fueran impecables jueces de obras contemporáneas, cuyos veredictos sellaran el libro de un modo indeleble y ahorraran al lector la molestia de estimar su valor por sí mismo. Las equivocaciones de estos grandes hombres con sus propios coetáneos son demasiado notorias para que merezca la pena recordarlas. Pero el mero hecho de su existencia ejerció una influencia centralizadora. No resulta descabellado suponer que eso por sí solo habría controlado las discrepancias de la sobremesa y concedido a la charla fortuita sobre algún libro recién publicado una autoridad que ahora se echa en falta. Las diversas escuelas habrían debatido tan acaloradamente como siempre, pero en la trastienda de la mente de cada lector habría estado la conciencia de que había al menos un hombre que mantenía bien a la vista los principios esenciales de la literatura, que si le hubiéramos llevado alguna excentricidad del momento, él la habría puesto en contacto con lo permanente y con su propia autoridad la habría dejado firmemente atada ante las oleadas contrarias del elogio y la condena.^[*] Pero cuando se trata de la gestación de un crítico, la naturaleza debe ser generosa y la sociedad madura. Las aisladas sobremesas del mundo moderno, la caza y la vorágine de las varias corrientes que componen la sociedad de nuestro tiempo, solamente podría dominarlas un gigante de dimensiones fabulosas. ¿Y dónde está exactamente ese hombre tan alto que tenemos derecho a esperar? Recensores tenemos, pero no un crítico; un millón de policías competentes e incorruptibles, pero no un juez. Hombres de buen gusto, eruditos y hábiles sermonean a los jóvenes y loan a los muertos constantemente. Pero el resultado demasiado frecuente de sus capaces y laboriosas plumas es que los tejidos vivos de la literatura se desecan hasta convertirse en un entramado de huesecillos. En ninguna parte encontraremos el vigor manifiesto de un Dryden, o a Keats con su porte fino y natural, su profunda intuición y cordura, o a Flaubert y la tremenda intensidad de su fanatismo, o a Coleridge, sobre todo, elaborando en su cabeza la totalidad de la poesía y dando salida de vez en cuando a una de esas profundas afirmaciones generales que atrapa la mente cuando está caldeada por la fricción de la lectura, como si fueran el alma del libro mismo.

Y con todo ello, también, están ampliamente de acuerdo los críticos. Un gran

crítico, dicen, es la más rara de las criaturas. Pero si milagrosamente apareciera uno, ¿cómo lo mantendríamos, de qué lo alimentaríamos? Los grandes críticos, si en sí no son también grandes poetas, se nutren de la profusión de la época. Hay algún gran hombre que reivindicar, alguna escuela que fundar o destruir. Pero nuestra época es escasa hasta el extremo de la miseria. No hay un nombre que domine sobre el resto. No hay un maestro en cuyo taller se sienten los jóvenes orgullosos de ser aprendices. Hace mucho que el señor Hardy se retiró de la arena, y hay algo exótico en el genio del señor Conrad que hace que sea más una influencia que un ídolo, honrado y admirado, pero distante y apartado. En cuanto al resto, aunque son muchos y enérgicos y están en la pleamar de su actividad creadora, no hay ninguno cuya influencia pueda afectar seriamente a sus coetáneos o adentrarse más allá de nuestros días en ese futuro no muy distante que nos complace llamar inmortalidad. Si hacemos de un siglo nuestro experimento y nos preguntamos cuántas de las obras nacidas en la actualidad en Inglaterra seguirán existiendo entonces, tendremos que contestar no ya que no podemos ponernos de acuerdo sobre el mismo libro, sino que mucho dudamos que dicho libro exista. Es una época de fragmentos. Unas pocas estrofas, unas pocas páginas, un capítulo aquí y allá, el arranque de esta novela, el final de aquella, igualan lo mejor de cualquier época o autor. Pero ¿podemos pasar a la posteridad con una gavilla de hojas sueltas o pedirles a los lectores de entonces, con el conjunto de la literatura delante de ellos, que criben nuestros enormes montones de basura hasta encontrar nuestras diminutas perlas? Tales son las preguntas que los críticos podrían formular legítimamente a sus comensales, los novelistas y los poetas.

Al principio, el lastre del pesimismo parece suficiente para aplastar toda oposición. Sí, es una época enjuta, repetimos, con mucho para justificar su pobreza; pero francamente, si contrastamos un siglo con otro, la comparación parece ir abrumadoramente en nuestra contra. *Waverley*, *La excursión*, *Kubla Khan*, *Don Juan*, los *Ensayos* de Hazlitt, *Orgullo y prejuicio*, *Hiperión* y *Prometeo liberado* se publicaron entre 1800 y 1821. Nuestro siglo no ha carecido de laboriosidad; pero si pedimos obras maestras, da la impresión de que aparentemente los pesimistas tienen razón. Es como si a una época de genio tuviera que sucederle una época de esfuerzo; al derroche y la extravagancia, la pulcritud y el trabajo duro. Todo el honor, por supuesto, para aquellos que han sacrificado su inmortalidad para poner la casa en orden. Pero si pedimos obras maestras, ¿dónde hemos de buscarlas? Algo de poesía, podemos estar seguros, sobrevivirá; unos cuantos poemas del señor Yeats, del señor Davies, del señor De la Mare. El señor Lawrence, por supuesto, tiene momentos de grandeza, pero horas de algo muy diferente. El señor Beerbohm, a su manera, es perfecto, pero como manera no es gran cosa. Hay pasajes en *Allá lejos y tiempo atrás* que indudablemente pasarán enteros a la posteridad. *Ulises* fue una catástrofe memorable —inmenso en su audacia, terrible en su desastre. Y así, escogiendo y eligiendo, seleccionamos ahora esto, ahora aquello, lo mostramos en alto, oímos cómo lo defienden y ridiculizan, y finalmente tenemos que hacer frente a la objeción

de que, incluso así, sólo coincidimos con los críticos en que esta es una época incapaz de un esfuerzo sostenido, plagada de fragmentos y a la que no se puede comparar en serio con la época que la precedió.

Pero a veces tomamos más conciencia de que no nos creemos ni una palabra de lo que estamos diciendo precisamente cuando esas opiniones prevalecen universalmente y hemos apoyado de boca para fuera esa autoridad. Es una época estéril y agotada, repetimos; debemos volver la vista con envidia al pasado. Mientras tanto, hace uno de los primeros días buenos de la primavera. La vida no carece del todo de color. El teléfono, que interrumpe las conversaciones más serias y corta en seco las observaciones de más peso, vive su propio romance. Y la charla informal de la gente que no puede aspirar a la inmortalidad y por eso puede decir todo lo que piensa sin rodeos, a menudo tiene su escenario de luces, calles, casas, seres humanos, bellos o grotescos, que quedará entretejido con ese momento para siempre. Pero eso es la vida; la conversación versa sobre literatura. Debemos tratar de desenmarañar las dos y de justificar la rebelión impetuosa del optimismo contra la superior verosimilitud, la distinción más sutil, del pesimismo.

Nuestro optimismo, pues, es en gran parte instintivo. Brota de un día hermoso y del vino y la conversación; brota del hecho de que, cuando la vida dispensa tales tesoros a diario, cuando a diario sugiere más de lo que lo más voluble puede expresar, por mucho que admiremos a los muertos preferimos la vida tal y como es. Hay algo en el presente que no trocaríamos, aunque se nos ofreciera la posibilidad de elegir cualquier época pasada para vivir. Y la literatura moderna, con todas sus imperfecciones, ejerce sobre nosotros el mismo influjo y la misma fascinación. Es como un pariente al que desairamos y criticamos severamente a diario, pero de quien, después de todo, no podemos prescindir. Tiene la misma cualidad atrayente de ser eso que somos, eso que hemos creado, eso en lo que vivimos, en vez de ser algo, por augusto que sea, ajeno a nosotros y contemplado desde fuera. Ni tiene ninguna generación más necesidad que la nuestra de apreciar a sus coetáneos. Una brecha tremenda nos separa de nuestros predecesores. Un cambio en la escala —el deslizamiento repentino de unas masas retenidas en su sitio durante siglos— ha sacudido la estructura de arriba abajo, nos ha alienado del pasado y nos ha vuelto quizá demasiado vívidamente conscientes del presente. Cada día nos encontramos haciendo, diciendo o pensando cosas que habrían sido imposibles para nuestros padres. Y notamos las diferencias que han pasado inadvertidas con mucha más intensidad que las semejanzas, que se han señalado a la perfección. Libros nuevos nos seducen para que los leamos en parte con la esperanza de que logren reflejar esta reorganización de nuestra actitud —estas escenas, pensamientos y agrupamientos aparentemente fortuitos de cosas incongruentes que repercuten en nosotros con un sentido tan agudo de la novedad— y, como hace la literatura, la devuelvan a nuestro cuidado, entera y comprendida. Aquí sí que se dan todas las razones para el optimismo. Ninguna época puede haber sido más rica que la nuestra en escritores

decididos a dar expresión a las diferencias que los separan del pasado y no a las semejanzas que los conectan con él. Sería odioso dar nombres, pero hasta el lector más ocasional que hojeara poesía, narrativa o biografía, mal podría evitar sentirse impresionado por el valor, la sinceridad; en una palabra, por la originalidad generalizada de nuestro tiempo. Pero nuestro júbilo se ve truncado de un modo extraño. Libro a libro nos deja con la misma sensación de promesa incumplida, de pobreza intelectual, de brillantez que ha sido arrebatada a la vida pero no transmutada en literatura. Mucho de lo mejor de las obras contemporáneas aparenta haber sido escrito bajo presión, en una triste taquigrafía que preserva con asombrosa brillantez los movimientos y expresiones de los personajes cuando cruzan el biombo. Pero el destello desaparece pronto, y nos queda una profunda insatisfacción. La irritación es tan aguda como intenso fue el placer.

Después de todo, pues, hemos vuelto al principio, oscilando de un extremo a otro, entusiasmados en un momento dado y pesimistas al siguiente, incapaces de llegar a ninguna conclusión acerca de nuestros coetáneos. Hemos pedido a los críticos que nos ayuden, pero han menospreciado la tarea. Ahora, pues, es hora de aceptar su consejo y corregir estos extremos consultando las obras maestras del pasado. Nos sentimos en efecto atraídos hacia ellas, impelidos no por el calmo discernimiento, sino por alguna necesidad imperiosa de anclar nuestra inestabilidad en su seguridad. Pero, honestamente, la conmoción que causa la comparación entre el pasado y el presente es desconcertante al principio. Sin duda los grandes libros tienen algo de aburrido. Hay una tranquilidad imperturbable en las páginas de Wordsworth y Scott y la señorita Austen que es sedante hasta rozar la somnolencia. Se presentan oportunidades y las desaprovechan. Se acumulan matices y sutilezas y ellos los ignoran. Parece que rehúsan deliberadamente gratificar esos sentidos que los modernos estimulan tan vivamente; los sentidos de la vista, del sonido, del tacto — sobre todo el sentido del ser humano, su profundidad y la variedad de sus percepciones, su complejidad, su confusión, su yo, en una palabra. Hay poco de todo esto en las obras de Wordsworth y Scott y Jane Austen. ¿De dónde, pues, surge ese sentido de seguridad que nos deja gradual, deliciosa y completamente rendidos? Es el poder de su fe —de su convicción— el que se impone sobre nosotros. En Wordsworth, el poeta filósofo, esto es bastante obvio. Pero es igualmente cierto en el descuidado Scott, que garabateaba obras maestras para construir castillos antes del desayuno, y en la modesta dama soltera que escribía a hurtadillas y sin hacer ruido simplemente para agradar. En ambos se da la misma convicción natural de que la vida es de un determinado carácter. Tienen su propio criterio sobre la conducta. Conocen las relaciones de los seres humanos entre sí y con el universo. Quizá ninguno de los dos tiene ni una palabra que decir sobre ese asunto abiertamente, pero de eso depende todo. Que tan sólo tengan fe, nos encontramos diciendo, y lo demás vendrá por sí mismo. Que tan sólo tengan fe, por poner un ejemplo muy sencillo que trae a la mente la reciente publicación de *Los Watson*, en que una hermosa muchacha intentará

calmar instintivamente los sentimientos de un muchacho al que han desairado en un baile, y después, si se lo creen implícita e incuestionablemente, no sólo harán que la gente sienta lo mismo cien años después, sino que harán que lo sientan como literatura. Pues una certeza de esa índole es la condición que hace posible escribir. Creer que tus impresiones son válidas para otros es emanciparse de la limitación y el confinamiento de la personalidad. Es ser libre, como fue libre Scott, para explorar con una energía que todavía nos mantiene embelesados todo el universo de la aventura y las novelas de caballerías. Es también el primer paso en ese misterioso proceso en el que Jane Austen fue tan experta. Una vez seleccionó el pequeño grano de la experiencia, creyó en él y lo depositó fuera de ella misma, este pudo ser colocado con precisión en su sitio, y ella fue entonces libre para transformarlo, por medio de un proceso que nunca revela sus secretos al analista, en esa afirmación absoluta que es la literatura.

Así pues, nuestros contemporáneos nos afligen porque han dejado de creer. El más sincero de ellos únicamente nos dirá qué es lo que le sucede a él. No pueden crear un mundo porque no están libres de otros seres humanos. No pueden contar historias porque no creen que las historias sean verdaderas. No pueden generalizar. Dependen de sus sentidos y emociones, cuyo testimonio es fidedigno, más que de sus intelectos, cuyo mensaje es oscuro. Y forzosamente han de privarse del uso de algunas de las más exquisitas y poderosas armas de su oficio. Con toda la riqueza de la lengua inglesa a sus espaldas ellos se pasan de mano en mano y de libro en libro sólo la más miserable calderilla. Dispuestos en un ángulo nuevo de la perspectiva eterna, sólo pueden sacar apresuradamente sus cuadernos y registrar con agónica intensidad los destellos fugaces —que quién sabe qué iluminan—, y los esplendores transitorios —que quizá no puedan componer nada en absoluto—. Pero aquí se interponen los críticos, y con cierto alarde de justicia.

Si esta descripción es válida, dicen, y no depende enteramente, como bien podría ser, de nuestro sitio a la mesa y de ciertas relaciones puramente personales con tarros de mostaza y floreros, entonces los riesgos de juzgar las obras contemporáneas son mayores que nunca. Tienen todo tipo de excusas si no dan en el blanco; y sin duda sería mejor retirarse, como aconsejara Matthew Arnold, de la tierra en llamas del presente a la segura tranquilidad del pasado. «Entramos en una tierra en llamas — escribió Matthew Arnold— cuando nos aproximamos a la poesía de tiempos tan cercanos a nosotros, poesía como la de Byron, Shelley y Wordsworth, cuyas valoraciones son tan a menudo no sólo personales, sino personales con pasión», y esto, nos recuerdan, fue escrito en el año 1880. Mucho cuidado, dicen, con poner en el microscopio un trocito de una franja de gran extensión; las cosas se arreglan solas si esperas; se recomienda moderación y un buen estudio de los clásicos. Además, la vida es corta; el centenario de Byron está muy cerca; y la cuestión candente del momento es: ¿se casó o no se casó con su hermana? En resumen, entonces —si es que es posible llegar a una conclusión cuando todo el mundo está hablando al mismo

tiempo y es hora de irse—, parece que lo prudente por parte de los escritores del presente sería renunciar a la esperanza de crear obras maestras. Sus poemas, piezas teatrales, biografías, novelas no son libros, sino cuadernos, y el tiempo, como un buen maestro de escuela, los tomará a su cuidado, señalará sus tachones y sus garabatos y sus borraduras, y se ensañará con ellos; pero no los tirará a la papelera. Los conservará porque otros estudiantes los encontrarán muy útiles. De estos cuadernos del presente es de donde se crean las obras maestras del futuro. La literatura, como los críticos decían hace un momento, ha durado mucho tiempo, ha sufrido muchos cambios, y sólo una mirada miope y una mente estrecha pueden exagerar la importancia de esos vendavales, por mucho que agiten las barquitas que ahora zozobran en el mar. La tormenta y el remojón están en la superficie; la continuidad y la calma en las profundidades.

En cuanto a los críticos cuya tarea es dictaminar sobre los libros de hoy, cuyo trabajo, admitámoslo, es difícil, peligroso y a menudo lleno de sinsabores, pidámosles que sean generosos dando aliento, pero parcios en coronas y festones que son tan propensos a torcerse, y ajarse, y hacer que sus portadores al cabo de seis meses parezcan un poco ridículos. Dejémosles que adopten una perspectiva más amplia, menos personal de la literatura moderna, y que miren realmente a los escritores como si tuvieran entre manos un inmenso edificio en el que, aunque se construye con el esfuerzo común, los trabajadores individualmente bien pueden permanecer anónimos. Dejémosles dar un portazo ante esa compañía acogedora, donde el azúcar es barato y la mantequilla abundante; que acaben, por una vez al menos, de discutir ese fascinante tema —si Byron se casó con su hermana— y, retirándose acaso un palmo de la mesa a la que estamos sentados charlando, que digan algo interesante sobre la literatura misma. Agarrémoslos al salir y traigámosles a la memoria a esa enjuta aristócrata, *lady* Hester Stanhope, que guardaba en su establo un caballo blanco como la leche preparado para el Mesías y se pasó la vida oteando las cumbres de las montañas, impacientemente pero con confianza, en busca de signos de su venida, y pidámosles que sigan su ejemplo; que oteen el horizonte; que vean el pasado en relación con el futuro; y preparen así el camino para las obras maestras venideras.

Donne tres siglos después

Cuando pensamos en cuántos millones de palabras se han escrito e impreso en Inglaterra en los pasados trescientos años, y cómo en su vasta mayoría se han extinguido sin dejar ni rastro, resulta tentador preguntarse qué cualidad poseen las palabras de Donne para que hoy día aún sigamos oyéndolas con claridad. Lejos de nuestra intención insinuar acaso en este año de celebración y adulación excusable (1931) que los poemas de Donne sean una lectura popular o que descubramos a la mecanógrafa, si miramos por encima de su hombro en el metro, leyendo a Donne al regresar de su oficina. Pero se lo lee; es audible —como testifican nuevas ediciones y frecuentes artículos— y quizá merece la pena intentar analizar el significado que tiene su voz para nosotros cuando alcanza el oído tras su largo vuelo a través de los mares tormentosos que nos separan de la era de Isabel. Pero la primera cualidad que nos atrae no es su significado, por más colmada de significado que esté su poesía, sino algo mucho más puro y cercano; es la explosión con la cual prorrumpe en palabras. Todo prefacio, todo parlamento ha sido arrasado; él se lanza a la poesía por el camino más corto. Una frase consume toda preparación:

Suspiro por hablar con el espectro de algún antiguo amante,^[30]

*Está loco de atar aquel que dice
que en él nació el amor hace una hora.*^[31]

De inmediato nos detiene. Espera un poco, ordena,

*Amor, espera un poco, que te lea
esta filosofía del amor.*^[32]

Y debemos esperar un poco. Con las primeras palabras una descarga nos atraviesa; las percepciones, antes entumecidas y aletargadas, se estremecen al revivir; se estimulan los nervios de la vista y el oído; el «brazalete de cabello rubio^[33] arde en nuestros ojos». Pero, cuánto más extraordinario, sencillamente no tomamos conciencia de hermosos versos recordados; nos sentimos impulsados hacia una actitud mental en particular. Los elementos que estaban dispersos por la corriente habitual de la vida se vuelven, bajo el trazo de la pasión de Donne, uno y todo. El mundo, un momento antes alegre, aburrido, lleno a reventar de carácter y variedad, se ha consumido. Estamos ahora en el mundo de Donne. Quedamos bruscamente aislados de cualquier otra perspectiva.

En esta capacidad de sorprender y subyugar al lector de repente, Donne supera a

la mayoría de los poetas. Es su cualidad característica; es así como nos atrapa, resumiendo su esencia en una palabra o dos. Pero es una esencia que, mientras opera dentro de nosotros, se separa en extraños contrarios que no casan entre sí. Pronto empezamos a preguntarnos de qué está compuesta esta esencia, qué elementos se han dado cita para producir una impresión tan profunda y compleja. Algunas pistas obvias yacen esparcidas por la superficie de los poemas. Cuando leemos las *Sátiras*, por ejemplo, no necesitamos ninguna prueba externa que nos diga que son obra de un muchacho. Está en posesión de toda la crueldad y la confianza de la juventud, su odio por las locuras de la mediana edad y por las convenciones. Pesados, embusteros, cortesanos —embaucadores e hipócritas como son—, ¿por qué no reunirlos y borrarlos de la faz de la tierra de unos cuantos plumazos? Y así estas figuras necias son aplastadas con un ardor que prueba cuánta esperanza y fe y gozo vital inspira el salvajismo del desprecio juvenil. Pero, al seguir leyendo, empezamos a sospechar que el muchacho de rostro curioso y complejo del retrato de juventud —atrevido, pero sutil; sensual, aunque rigurosamente perfilado— poseía cualidades que lo hacían excepcional entre los jóvenes. No es simplemente que el corrillo y la presión de la juventud que es más sabia que sus palabras le hubieran alentado a alcanzar la gracia o la claridad con demasiada premura. Puede que en este recorte y reducción, en este amontonamiento abrupto de pensamiento sobre pensamiento, haya algún descontento más profundo que el de la juventud hacia la edad, de la honestidad hacia la corrupción. Él se rebela no simplemente contra sus mayores, sino contra algo que le resulta antipático en el talante de su tiempo. Su verso posee la desnudez deliberada de aquellos que rechazan aprovecharse de los usos vigentes. Tiene la extravagancia de aquellos que no sienten la presión de la opinión, de manera que a veces les falla el juicio, y acumulan la novedad por amor a la novedad. Él es uno de esos inconformistas, como Browning y Meredith, que no se pueden resistir a glorificar su inconformismo con una pizca de excentricidad deliberada y gratuita. Pero para descubrir lo que no le gustaba a Donne de su propia época, imaginemos algunas de las influencias más obvias que debieron de ser decisivas cuando escribió sus primeros poemas, preguntémosnos qué libros leyó. Y por el propio testimonio de Donne descubrimos que sus libros escogidos eran las obras de «graves sacerdotes»; o filósofos; de «alegres estadistas que enseñan cómo atar / las fibras del místico cuerpo de la ciudad»; y cronistas. Claramente le gustaban los hechos y los razonamientos. Si hay también poetas entre sus libros, los epítetos que les aplica, «caprichosos, fantasiosos»,^[34] parecen menospreciar el arte, o al menos mostrar que Donne sabía a la perfección qué cualidades le resultaban antipáticas en poesía. Y sin embargo vivía en la mismísima primavera de la poesía inglesa. Algo de Spenser podría haber estado en sus estantes; y la *Arcadia* de Sidney; y el *Paradise of Dainty Devices* y el *Euphues* de Lyly. Tuvo la oportunidad, y aparentemente la aprovechó —«Le digo de nuevos dramas»—,^[35] de ir al teatro; de ver los montajes de las obras de Marlowe y Shakespeare. En sus salidas por Londres debió de haber conocido sin duda a todos los

escritores de ese tiempo —Spenser y Sidney y Shakespeare y Jonson—; debió de haber oído hablar en esta taberna o en esa charla de comedias nuevas, de nuevas modas en verso, el debate acalorado y erudito sobre las posibilidades del idioma inglés y el futuro de la poesía inglesa. Y, con todo, si acudimos a su biografía, encontramos que ni se asociaba con sus coetáneos ni leía lo que escribían. Era uno de esos seres originales incapaces de sacar provecho y que más bien les molesta y les distrae lo que se esté haciendo a su alrededor en ese momento. Si volvemos de nuevo a las *Sátiras*, es fácil ver por qué. Aquí hay una mente activa y atrevida a la que le encanta tratar con las cosas de verdad, que lucha por expresar cada impresión del modo exacto en que incide en sus agudizados sentidos. Un pelma lo para en la calle. Él lo ve con exactitud, vívidamente:

*Sus ropas eran extrañas y burdas, y negras aunque raídas;
sin mangas su justillo, había sido terciopelo,
pero era ahora (tanto su trama se veía)
tafetán...*

Después le gusta dar las palabras reales que la gente dice:

*Él, igual que cuerda tensa de laúd, chilló: «Oh, señor,
es bello hablar de reyes». «En Westminster —dije yo—,
el que cuida las tumbas de la abadía,
y por su precio habla con cualquiera que llega
de todos nuestros Enriques y Eduardos,
de rey a rey y a todos sus familiares puede ir:
tus oídos no oirán nada sino reyes; tus ojos verán
solamente reyes, y hasta la entrada es por la calle del Rey.»^[36]*

Su fuerza y su debilidad se van a encontrar aquí. Selecciona un detalle y lo observa fijamente hasta que lo ha reducido a las pocas palabras que expresan su peculiaridad:

*E igual que un atado de zanahorias
se ven los dedos cortos e hinchados de tu mano gotosa,^[37]*

pero no es capaz de ver en derredor, como un conjunto. No puede permanecer apartado y repasar el extenso contorno, de manera que la descripción es siempre de una intensidad momentánea, rara vez del aspecto más amplio de las cosas. Luego, como es natural, encontró difícil usar el teatro con su conflicto de otros personajes; él debe hablar siempre desde su propio centro mediante el soliloquio, la sátira, el autoanálisis. Spenser, Sidney y Marlowe no proporcionaron modelos útiles a un

hombre que observaba desde este ángulo de visión. El típico isabelino con su amor por la elocuencia, con su vivo deseo de palabras nuevas y valientes, tendía a ampliar y a generalizar. Él amaba los grandes paisajes, las virtudes heroicas y las figuras, vistas en un esbozo sublime o en conflicto heroico. Incluso los prosistas tienen el mismo hábito del engrandecimiento. Cuando Dekker se dispone a contarnos cómo murió la reina Isabel en la primavera, es incapaz de describir su muerte en particular o esa primavera en particular; tiene que extenderse con todas las muertes y todas las primaveras:

... el cuco (como un único violinista en solitario que se tambalea de taberna en taberna) no paró en todo el día. Los corderos brincaban arriba y abajo en los valles; niños y cabras saltaban acá y allá en las montañas. Los pastores tocaban la flauta sentados, las mozas campesinas cantaban; los enamorados componían sonetos para sus zagalas, mientras ellas hacían guirnaldas para sus enamorados. E igual que el campo era juguetero, la ciudad era alegre ... ningún pájaro de mal agüero asustaba al rústico a medianoche, ni ningún tambor al ciudadano a mediodía, sino que todo estaba más en calma que el agua estancada, todo en silencio, como si las esferas hubieran estado sonando en armonía. En conclusión, el cielo parecía un palacio, y la gran estancia de la tierra un paraíso. Pero ¡ay de la efímera felicidad del hombre! ¡Oh mundo, de qué escasa y fina estofa es tu felicidad!^[38]

En resumidas cuentas, la reina Isabel murió, y de nada sirve preguntar a Dekker lo que dijo la vieja que le barría su cuarto o cómo estaba Cheapside esa noche si por casualidad se encontraba atrapado en plena muchedumbre. Tenía que dilatar; tenía que generalizar; tenía que embellecer.

El genio de Donne era justamente lo contrario. Él reducía; él particularizaba. No sólo veía cada mancha y arruga que desfigurase el bello contorno, sino que advertía con la mayor curiosidad su propia reacción ante semejantes contrastes y ansiaba disponer las dos visiones en conflicto una al lado de la otra y dejarlas producir su propia disonancia. Este deseo de desnudez en una época florida, esta determinación por dejar constancia no de los parecidos que van a componer un todo completo y correcto, sino de las incongruencias que rompen las apariencias, el poder para hacernos sentir las diferentes emociones de amor y odio y risa al mismo tiempo, es lo que separa a Donne de sus contemporáneos. Y si el tráfago habitual del día —el asalto de un pelma, caer en la trampa que nos ha tendido un letrado, el desaire de un cortesano— causaba una impresión tan acusada, el efecto de enamorarse iba a ser con toda seguridad incomparablemente mayor. Enamorarse significaba, para Donne, mil cosas; significaba estar atormentado e indignado, desilusionado y extasiado; pero también significaba decir la verdad. Los poemas amorosos, las elegías y las cartas revelan así una figura de un calibre muy diferente al de la típica figura de la poesía amorosa isabelina. Ese gran ideal, construido por una veintena de plumas elocuentes, aún arde brillante ante nuestros ojos. Su cuerpo era de alabastro, sus piernas de marfil; su cabello era hilo dorado y sus dientes perlas de Oriente. Había música en su voz y majestuosidad en su caminar. Ella podía amar y divertirse y ser infiel y complaciente y cruel y fiel; pero sus emociones eran sencillas, como correspondía a su persona. Los poemas de Donne ponen de manifiesto a una dama de un molde muy

diferente. Era de tez oscura, pero también hermosa; era solitaria, pero también sociable; era pueblerina, aunque también le gustaba la vida de ciudad; era escéptica aunque devota, emotiva pero reservada —en resumen, era tan variada y compleja como el mismo Donne. En cuanto a elegir un tipo de perfección humana y limitarse a amarla y solamente a ella, ¿cómo pudo Donne, o cualquier hombre que diera rienda suelta a sus sentidos y constatará honestamente sus propios estados de ánimo, limitar así su naturaleza y contar semejantes mentiras para aplacar lo convencional y lo decoroso? ¿No era «la misma variedad, que es lo mejor que existe en el amor»?^[39] «La mudanza es la madre de alegría, de música y de vida perenne»,^[40] cantaba. Puede que la tímida moda de la época limitara a un enamorado por mujer. Por su parte, él envidiaba y admiraba a los antiguos, «que no tenían por crimen la pluralidad de los amores»:

*Pero desde que el título de honor comenzó a usarse,
han abusado de nuestra débil credulidad.*^[41]

Hemos caído de nuestra elevada condición; las leyes de oro de la naturaleza son revocadas.

Así, a través del cristal de la poesía de Donne, ora con oscuras nubes, ora de una brillante claridad, vemos pasar en procesión a las muchas mujeres que amó y odió: la vulgar Julia, a quien despreciaba; la boba, a quien enseñó el arte del amor; la que estaba casada con un marido inválido, «enjaulado en su sillón de mimbre»,^[42] únicamente se la podía amar con estrategias peligrosas; la que soñó con él y lo vio asesinado cuando cruzaba los Alpes, a quien tenía que disuadir del riesgo de amarlo; y por último, la otoñal, la dama aristocrática por quien sintió más reverencia que amor. Así desfilan, corrientes y excepcionales, sencillas y sofisticadas, jóvenes y viejas, nobles y plebeyas, y cada una lanza un hechizo diferente y hace surgir un enamorado diferente, aunque el hombre sea el mismo hombre, y las mujeres, quizá, sean también fases de la condición de mujer, más que mujeres individuales y distintas. Años más tarde, el deán de la catedral de San Pablo hubiera editado gustosamente algunos de estos poemas y suprimido uno de estos enamorados, presumiblemente el poeta de «Yendo al lecho» y «La guerra del amor». Pero el deán se habría equivocado. Es la unión de tantos deseos diferentes lo que confiere a la poesía amatoria de Donne no sólo su vitalidad, sino también una cualidad que rara vez se encuentra con fuerza semejante en el enamorado ortodoxo y convencional: su espiritualidad. Si no amamos con el cuerpo, ¿podemos amar con la mente? Si no amamos variada y libremente, admitiendo la atracción primero de esta cualidad y después de esa otra, ¿podemos finalmente escoger la única cualidad que sea esencial y adherirnos a ella y así firmar las paces entre los elementos beligerantes y pasar a un estado existencial que trascienda el «Él y Ella»?^[43] Incluso cuando era más voluble

y daba carta blanca a su lujuria de juventud, Donne podía predecir la estación de la madurez, cuando amaría de forma diferente, con dolor y dificultad, a una y solamente una. Incluso cuando desdeñaba y despotricaba e insultaba, él adivinaba otra relación que trascendía el cambio y la partida, y podía, incluso en la ausencia de los cuerpos, conducir a la unidad y a la comunión:

*Tú podrás separarnos, pero no desunir
nuestros cuerpos: las almas seguirán enlazadas,
seguiremos amándonos con finezas y cartas,
pensamientos y sueños...*^[44]

*quienes se dan la vida el uno al otro,
nunca se van a separar.*^[45]

*Así, a un ser neutral se adaptan ambos sexos,
morimos y surgimos iguales, y nos hace
este amor misteriosos.*^[46]

Tales pistas y premoniciones de un estado mejor por venir le incitan y le condenan a un desasosiego perpetuo y a una insatisfacción con el presente. Se ve atormentado por la impresión de que existe un milagro más allá de cualquiera de estos placeres y disgustos transitorios. Los enamorados pueden, aunque sólo sea por un corto espacio, alcanzar un estado de unidad más allá del tiempo, más allá del sexo, más allá del cuerpo. Y finalmente, durante un momento, lo alcanzan. En «El éxtasis» yacen juntos en una orilla:

*todo el día estuvimos en la misma postura,
y no dijimos nada en todo el día.*

*Este éxtasis aporta claridad»,
dijimos, y nos dice lo que amamos;
vemos gracias a él que no era el sexo,
vemos que no veíamos lo que nos impulsaba;*

*Y nosotros, entonces, que esa alma nueva somos,
sabremos de qué estamos compuestos y formados,
pues los átomos de los que crecemos
son almas que no admiten ningún cambio.
Pero, ay, ¿hasta cuándo todavía
vamos a prescindir de nuestros cuerpos?...*^[47]

Mas, ay de mí, cesa de hablar, y las palabras nos recuerdan que por mucho que

deseemos conservar a Donne en una postura —pues en estos éxtasis los versos de poesía pura fluyen repentinamente como licuados por un gran calor—, permanecer así en una postura iba contra su naturaleza. Quizá fuera contra la naturaleza de las cosas también. Donne aprovecha la intensidad porque es consciente del cambio que debe causar una alteración, de la disonancia que debe interrumpir.

Las circunstancias, en cualquier caso, imposibilitaron que mantuviera ese éxtasis durante mucho tiempo. Se había casado en secreto; fue padre; fue, como pronto se nos recuerda, un hombre muy pobre pero muy ambicioso, que vivía en una casita llena de humedad en Mitcham con una familia de hijos pequeños. Los hijos enfermaban a menudo. Lloraban, y sus llantos, que traspasaban los delgados muros de la pésima casa, le molestaban cuando trabajaba. Buscó santuario como es natural en otro sitio y, como es natural, tuvo que pagar una renta por ese alivio. Había que ganarse a grandes damas —*lady* Bedford, *lady* Huntingdon, la señora Herbert— con mesas bien servidas y hermosos jardines; había que congraciarse con hombres acaudalados que poseyeran habitaciones. Así, después de Donne el cruel poeta satírico, y Donne el enamorado imperioso, viene la figura obsequiosa y servil de Donne el sirviente devoto de los grandes, el panegirista extravagante de muchachitas. Y nuestra relación con él cambia de pronto. En las sátiras y los poemas amorios había una cualidad —cierta intensidad y complejidad psicológica— que lo hace más cercano que sus coetáneos, quienes siempre parecen estar atrapados en un mundo diferente del nuestro y existir inmunes a nuestra perplejidad y arrobados por pasiones que admiramos, pero no podemos sentir. Por fácil que resulte exagerar las afinidades, aun así podemos sostener que somos semejantes a Donne en nuestra buena disposición para admitir contrastes, en nuestro deseo de apertura, en esa complejidad psicológica que los novelistas nos han enseñado con su prosa lenta, sutil y analítica. Pero ahora, cuando seguimos el curso de Donne, nos abandona a nuestra suerte. Se hace más remoto, inaccesible y obsoleto que cualquiera de los isabelinos. Es como si el espíritu de la época, que él había desdeñado y desacatado, de pronto se reafirmara y convirtiera a este rebelde en su esclavo. Y mientras perdemos de vista al joven descarado que odiaba la sociedad, y al enamorado apasionado que buscaba cierta unidad misteriosa con su amor y la encontraba milagrosamente, ahora aquí, ahora allá, resulta natural vilipendiar el sistema de mecenas y mecenazgo que sedujo así al más incorruptible de los hombres. No obstante, puede ser que nos estemos apresurando. Todo escritor tiene un público en mente y se puede, con razón, dudar de si los Bedford y los Drury y los Herbert fueron influencias peores que las bibliotecas y los propietarios de periódicos que desempeñan el oficio de mecenas hoy día.

La comparación, es cierto, presenta grandes dificultades. Las nobles damas que incorporaron un elemento tan extraño a la poesía de Donne viven sólo en el reflejo —o en la distorsión— que encontramos en los poemas mismos. La época de las memorias y la correspondencia estaba aún por venir. Si es que escribían, y se dice que tanto *lady* Pembroke como *lady* Bedford eran poetas de mérito que no se atrevieron a

poner sus nombres a lo que escribieron y ha desaparecido. Pero sobrevive un diario aquí y allá desde el cual podemos ver a la mecenas más de cerca y con menos romanticismo. *Lady Ann Clifford*, por ejemplo, la hija de un Clifford y una Russell, aunque activa y práctica y poco educada —no se le permitió «aprender ningún idioma porque su padre no lo toleraba»—, sintió, así podemos deducirlo de las escuetas afirmaciones de su diario, un deber para con la literatura y sus creadores, tal y como su madre, la mecenas del poeta Daniel, había hecho antes que ella. Una gran heredera, contagiada de toda la pasión de su edad por las tierras y las casas, ocupada con todas las preocupaciones de la riqueza y la propiedad, a pesar de todo leía buenos libros ingleses con tanta naturalidad como comía ternera y cordero. Leyó *La reina de las hadas* y la *Arcadia* de Sidney; actuó en las mascaradas de Ben Jonson en la corte; y prueba del respeto que se le profesaba a la lectura es que una muchacha a la moda debía ser capaz de leer a un viejo poeta corrupto como Chaucer sin sentir que estuviera exponiéndose al ridículo como una marisabidilla. La costumbre era parte de una vida normal y con una buena educación. Esto persistió incluso cuando fue ama de una finca y reclamaba posesiones suyas aún más vastas. Hacía que le leyeran a Montaigne en voz alta cuando se sentaba a coser en Knole; se sentaba totalmente entregada a Chaucer mientras su marido trabajaba. Más tarde, cuando los años de lucha y soledad la hubieron entristecido, volvió a su Chaucer con un hondo suspiro de satisfacción: «... si no tuviera aquí el excelente libro de Chaucer para confortarme — escribí—, estaría en una situación lamentable teniendo tantos problemas como tengo aquí, pero, cuando leo de ahí, los menosprecio todos, apenas les doy importancia y quedo impregnada por una pequeña parte de su bello espíritu». La mujer que dijo eso, aunque nunca trató de organizar un salón literario o fundar una biblioteca, sentía que era de su incumbencia respetar a los hombres de humilde alcurnia y sin fortuna que pudieran escribir *Los cuentos de Canterbury* o *La reina de las hadas*. Donne dio sermones ante ella en Knole. Fue ella quien pagó el primer monumento a Spenser en la abadía de Westminster, y si, cuando erigió una tumba a su antiguo tutor, se explayó en sus propias virtudes y títulos, reconoció no obstante que incluso una gran dama como ella les debía gratitud a los creadores de libros. Palabras de grandes escritores clavadas en las paredes del cuarto donde se sentaba, eternas transacciones comerciales, la rodeaban mientras trabajaba, como rodeaban a Montaigne en su torre de Borgoña.

Por tanto, podemos deducir que la relación de Donne con la condesa de Bedford fue muy diferente de la que pudiera existir entre un poeta y una condesa en la actualidad. Tenía algo de distante y ceremoniosa. Para él, ella era «como un virtuoso príncipe lejano».^[48] La grandeza de su título le inspiraba reverencia, aparte de su personalidad, tanto como las recompensas dentro de su obsequio le inspiraban humildad. Él era su laureado, y sus canciones en su honor se veían recompensadas con invitaciones a quedarse con ella en Twickenham y con esos encuentros acogedores con hombres de poder que eran tan efectivos para la promoción de la

carrera de un hombre con ambición —y Donne era sumamente ambicioso—, sin duda no de la fama de un poeta, sino más bien del poder de un hombre de Estado. De modo que cuando leemos que *lady* Bedford era «la obra maestra de Dios»,^[49] que sobresalía de entre todas las mujeres de todas las épocas, nos damos cuenta de que John Donne no está escribiendo para Lucy Bedford; la poesía está saludando al rango. Y esta distancia sirvió para inspirar razón más que pasión. *Lady* Bedford debió de ser una mujer muy lista, bien versada en los matices más sutiles de la teología, como para obtener un placer inmediato y embriagador de las alabanzas de su servidor. Sin duda, la erudición y sutileza extremas de los poemas de Donne a sus mecenas parece mostrar que un efecto de escribir para semejante audiencia sea el de exagerar el ingenio del poeta. Lo que no es poesía, sino algo torturado y difícil, demostrará ante la mecenas que el poeta está ejercitando sus destrezas en su nombre. Entonces, una vez más, puede pasarse un poema erudito entre hombres de Estado y negociantes para demostrar que el poeta no es un simple versificador, sino que es competente en el cargo y en la responsabilidad. Pero un cambio de inspiración que ha matado a muchos poetas —pensemos en Tennyson y los *Idilios del rey*— solamente estimuló otra faceta de la naturaleza compleja y el cerebro polifacético de Donne. Cuando leemos los extensos poemas escritos ostensiblemente en alabanza de *lady* Bedford o en conmemoración de Elizabeth Drury («An Anatomy of the World» y «Of the Progress of the Soul»), se nos hace reflexionar sobre cuánto le resta a un poeta por escribir cuando la estación del amor se ha acabado. Cuando mayo y junio han pasado, la mayoría de los poetas cesan de escribir o cantar desafinadas las canciones de su juventud. Pero Donne sobrevivió a los peligros de la mediana edad en virtud de la agudeza y el ardor de su intelecto. Cuando los «fuegos satíricos que me incitaban a escribir con desprecio de todo»^[50] se apagaron, cuando «Mi musa (pues tenía una), porque estoy frío, / divorciarse»,^[51] todavía quedaba la capacidad de dirigirse a la naturaleza de las cosas y diseccionarla. Incluso en los días apasionados de la juventud, Donne había sido un poeta pensador. Había diseccionado y analizado su propio amor. Pasar de eso a la anatomía del mundo, de lo personal a lo impersonal, fue el desarrollo natural de una naturaleza compleja. Y el nuevo ángulo al que su mente ahora señalaba bajo el influjo de la mediana edad y el tráfigo con el mundo, liberó capacidades que eran refrenadas cuando se dirigían hacia algún cortesano o mujer en particular. Ahora su imaginación, como liberada de impedimentos, se eleva cual cohete por las nubes en exageraciones extravagantes. Ciertamente, el cohete explota; se esparce en una lluvia de diminutas partículas distintas —especulaciones curiosas, comparaciones forzadas, erudición obsoleta—; pero, alada por la doble presión de la mente y el corazón, de la razón y la imaginación, se eleva lejos y veloz hacia un aire más liviano. Exaltándose con su propia alabanza extravagante a la joven sin vida, sale disparado:

*Espoleamos, refrenamos las estrellas, y en su carrera
les contenta a su manera obedecer nuestra marcha.
Mas ¿conserva la tierra aún su redonda proporción?
¿No se eleva un Tenerife, o más alta colina*

*tanto como un peñón, que uno pudiera pensar
que la luna flotante embarrancara y se hundiera ahí?
Los mares son tan profundos que las ballenas, heridas hoy,
acaso mañana, apenas a mitad de camino
del fin deseado de su viaje, el fondo, mueran.
Y los hombres para sondear las profundidades tanta soga sueltan,
que uno pudiera pensar con razón que se irguiese
en su punta uno de los Antípodas...* ^[52]

O, de nuevo, Elizabeth Drury ha muerto y su alma ha huido:

*no se queda ella en el aire
para ver lo que allí los meteoros disponen;
no lleva consigo deseos de conocer, ni discernir,
si el aire en su región media será denso;
del elemento fuego, ella no sabe
si es que pasó por tal lugar o no;
no sonda en la luna, ni se preocupa por comprobar
si en ese nuevo mundo viven los hombres y mueren.
Venus no la entretiene para preguntarle cómo ella
puede (siendo una estrella) Héspero y Véspero ser;
aquel que hechizara los ojos de Argos, el dulce Mercurio,
no la afecta, siendo ahora todo ojos...* ^[53]

De modo que nos adentramos en las regiones más lejanas, y alcanzamos especulaciones raras y remotas apartadas un millón de millas de la muchacha sencilla cuya muerte causó la explosión. Pero arrancar fragmentos de poemas cuya virtud radica en la unión de sus tendones y su fortaleza para aguantar mucho rato la respiración es disminuirlos. Es necesario que, en estos tiempos, se lean más para captar la energía y la fuerza del conjunto que para admirar esos versos destacados que Donne enciende de pronto para iluminar las etapas de nuestra larga ascensión.

Así, finalmente, alcanzamos la última sección del libro, los *Sonetos sacros* y los *Poemas divinos*. De nuevo la poesía cambia al cambiar las circunstancias y los años. El mecenas se ha ido, llevándose consigo la necesidad de mecenazgo. *Lady Bedford* ha sido sustituida por un príncipe aún más virtuoso y aún más remoto. Hacia él se vuelve ahora el próspero, el importante, el famoso deán de la catedral de San Pablo. Pero ¡qué diferente es la poesía divina de este gran dignatario de la poesía divina de los Herbert y los Vaughan! El recuerdo de sus pecados vuelve a él cuando escribe. Ha ardido de «deseo y envidia», ^[54] ha perseguido amores profanos; ha sido desdeñoso y voluble y apasionado y servil y ambicioso. Ha alcanzado su meta; pero ahora está

más débil y es peor que el caballo o el toro. Ahora también se siente solo. «Desde que la que amaba» murió, «mi dicha ha muerto».^[55] Ahora por fin su mente está «totalmente volcada en lo celestial». Y sin embargo, ¿cómo pudo Donne —ese «pequeño mundo creado ingeniosamente de elementos»—^[56] estar totalmente centrado en una sola cosa?

*Ay, para vejarme, los contrarios se encuentran en uno:
la inconstancia ha concebido contra natura
un hábito constante; que cuando no quiera,
mude mis votos y mi devoción.*^[57]

Le era imposible al poeta que había advertido con tanta curiosidad el flujo y el cambio de la vida humana y sus contrastes, que era a la vez tan inquisitivo de conocimiento y tan escéptico,

*sabiamente dudar y en extraño camino
inquirir bien no es extraviarse;
dormir o correr es lo erróneo*^[58]

que había rendido lealtad a tantos grandes príncipes, al cuerpo, al rey, a la Iglesia de Inglaterra, para alcanzar ese estado de plenitud y certeza que los poetas de vida más pura fueron capaces de mantener. Sus devociones en sí eran febriles y discontinuas: «mis raptos devotos vienen y van como una fiebre fantástica».^[59] Están repletas de contrarios y agonías. Igual que su poesía amatoria en su punto más sensual de pronto dejará al descubierto el deseo de una unidad trascendente «más allá del Él y Ella», y sus cartas más reverentes a grandes damas repentinamente se convertirán en poemas de amor remitidos por un hombre prendado a una mujer de carne y hueso, así estos últimos poemas divinos son poemas de escalada y caída, de clamores y solemnidades incongruentes, como si la puerta de la iglesia se abriera al bullicio de la calle. Quizá por eso aún suscitan interés y disgusto, desprecio y admiración. Pues el deán aún conservaba la curiosidad incorregible de su juventud. La tentación de decir la verdad desafiando al mundo, incluso cuando había tomado todo lo que el mundo tenía que dar, aún era intensa en él. Un interés obstinado por la naturaleza de sus propias sensaciones todavía turbaba su edad y rompía su reposo como había turbado su juventud y le había convertido en el más enérgico de los autores satíricos y el más apasionado de los amantes. No había descanso, fin ni solución, ni siquiera en la cúspide de la fama y al borde de la tumba, para una naturaleza de trenzados ramales tan diversos entre sí. Las famosas preparaciones que llevó a cabo, yacer en su mortaja y ser esculpido para su tumba cuando sintió la muerte aproximarse, son polos opuestos del quedarse dormidos de cansados y satisfechos. Debía aún tallar una

figura y permanecer erguido —una advertencia quizá, un augurio sin duda—, pero siempre consciente y conspicuamente él mismo. Esa, finalmente, es una de las razones por las que todavía buscamos a Donne; por las que, después de más de trescientos años, aún oímos el sonido de su voz a través de los tiempos con tanta claridad. Puede que sea verdad que cuando de pura curiosidad llegamos a cortar en pedazos y «contemplar cada parte», somos como los doctores y «no sabemos por qué»;^[60] no somos capaces de ver cuántas cualidades diferentes se congregan en un solo hombre. Pero únicamente tenemos que leerlo, que someternos al sonido de esa voz apasionada y penetrante, y su figura se alza de nuevo a través del yermo de los años más erguido, más imperioso, más inescrutable que nadie de su tiempo. Incluso los elementos parecen haber respetado esa identidad. Cuando el fuego de Londres destruyó casi todos los demás monumentos en San Pablo, dejó la figura de Donne intacta, como si las llamas mismas encontraran ese nudo demasiado difícil de deshacer, ese acertijo demasiado difícil de resolver y esa figura demasiado ella misma para convertirse en común arcilla.

«Robinson Crusoe»

Existen muchas formas de abordar este volumen clásico; pero ¿cuál elegiremos? ¿Comenzaremos diciendo que, desde que Sidney murió en Zutphen dejando la *Arcadia* inacabada, grandes cambios habían acaecido en la vida inglesa, y la novela había elegido, o se la había forzado a elegir, su dirección? Una clase media había nacido, capaz de leer y ansiosa por leer no sólo los amores de príncipes y princesas, sino también sobre ellos mismos y los detalles de sus monótonas vidas. Expresándose a través de mil plumas, la prosa se había amoldado a tal demanda; se había adaptado para enunciar los hechos de la vida más que la poesía. Esa es seguramente una forma de abordar *Robinson Crusoe* —a través del desarrollo de la novela—; pero otra se insinúa inmediatamente —a través de la vida del autor—. Aquí también, en los prados celestiales de la biografía, podemos emplear muchas más horas de las necesarias para leer el libro en sí de principio a fin. La fecha del nacimiento de Defoe, para empezar, es dudosa: ¿fue 1660 o 1661? Además, ¿escribía su nombre con una palabra o con dos? ¿Y quiénes fueron sus ancestros? Se dice que fue calcetero; pero ¿qué era, después de todo, un calcetero en el siglo XVII? Se convirtió en panfletista y disfrutó de la confianza de Guillermo III; uno de sus panfletos lo llevó a la picota y a ser encarcelado en Newgate; fue contratado por Harley y luego por Godolphin; fue el primero de los periodistas asalariados; escribió innumerables panfletos y artículos; también *Moll Flanders* y *Robinson Crusoe*; tuvo esposa y seis hijos; era menudo de figura, con nariz aguileña, barbilla puntiaguda, ojos grises y un lunar grande cerca de la boca. Nadie que tenga un mínimo conocimiento de la literatura inglesa necesita que le cuenten cuántas horas se pueden emplear y cuántas vidas se han empleado para analizar el desarrollo de la novela y para examinar las barbillas de los novelistas. Únicamente de vez en cuando, al pasar de la teoría a la biografía y de la biografía a la teoría, se insinúa una duda: si conociéramos el momento preciso del nacimiento de Defoe y a quién amó y por qué, si supiéramos de memoria la historia del origen, auge, crecimiento, declive y caída de la novela inglesa desde su concepción (digamos) en Egipto a su fallecimiento en algún lugar perdido (quizá) de Paraguay, ¿le sacaríamos una pizca de placer adicional a *Robinson Crusoe* o lo leeríamos con una chispa más de inteligencia? Porque el libro sigue estando ahí. Por más que serpenteemos y nos retorzamos, nos rezaguemos y perdamos el tiempo en nuestra forma de abordar los libros, nos espera al final una batalla en solitario. Hay que llevar a cabo una transacción comercial entre escritor y lector antes de que sea posible cualquier otro trato, y que, en medio de esa entrevista privada, se nos recuerde que Defoe vendía medias, tenía el cabello castaño y que lo llevaron a la picota es una distracción y una molestia. Nuestra primera tarea, que por cierto suele ser formidable, es dominar su perspectiva. Hasta que no sabemos cómo ordena su mundo el novelista, los ornamentos de ese mundo con que los críticos nos atosigan,

las aventuras del escritor, con las que los biógrafos atraen la atención, no son más que posesiones superfluas de las que no podemos sacar ninguna utilidad. Debemos encaramarnos en solitario sobre los hombros del novelista y mirar con sus ojos hasta que también nosotros entendamos en qué orden dispone los grandes objetos comunes destinados a ser observados por los novelistas: el hombre y los hombres; tras ellos la naturaleza; y por encima de ellos ese poder que por comodidad y brevedad podemos llamar Dios. Y al instante empiezan la confusión, el juicio erróneo y la dificultad. Por simples que nos parezcan, estos objetos pueden llegar a ser monstruosos y realmente irreconocibles según la manera en que el novelista los relacione unos con otros. Parecería ser cierto que la gente que vive uno junto al otro y respira el mismo aire varía enormemente en su sentido de la proporción; para uno, el ser humano es inmenso, el árbol diminuto; para otro, los árboles son enormes y los seres humanos pequeños objetos insignificantes al fondo. Así que, a pesar de los libros de texto, los escritores pueden vivir en el mismo tiempo y en cambio no ver nada del mismo tamaño. Está Scott, por ejemplo, con sus montañas que se yerguen enormes y sus hombres por tanto dibujados a escala; Jane Austen, que distingue las rosas en sus tazas de té para emparejarlas con el ingenio de sus diálogos; mientras que Peacock inclina sobre el cielo y la tierra un espejo deformante fantástico en el que una taza de té puede ser el Vesubio o el Vesubio una taza de té. Sin embargo, Scott, Jane Austen y Peacock vivieron en los mismos años; vieron el mismo mundo; se estudian en los libros de texto en el mismo período de la historia de la literatura. En lo que difieren es en sus perspectivas. Si se nos permitiera, pues, asir esto con firmeza, por nosotros mismos, la batalla acabaría en victoria y podríamos, seguros en nuestra intimidad, disfrutar de los variados placeres que críticos y biógrafos nos proporcionan con tanta generosidad.

Pero aquí surgen muchas dificultades. Pues tenemos nuestra propia visión del mundo; lo hemos creado a partir de nuestras propias experiencias y prejuicios, y está por tanto ligado a nuestras vanidades y amores. Es imposible no sentirse herido e insultado si se hacen trampas y se turba nuestra armonía privada. Así, cuando aparece *Jude el oscuro* o un nuevo volumen de Proust, los periódicos se llenan de protestas. El comandante Gibbs de Cheltenham se metería una bala en la cabeza si la vida fuera como la pinta Hardy; la señorita Wiggs de Hampstead debe quejarse de que aunque el arte de Proust es maravilloso, el mundo real, y se lo agradece a Dios, no tiene nada en común con las distorsiones de un francés pervertido. Tanto el caballero como la dama están intentando controlar la perspectiva del novelista de manera que se asemeje y refuerce la suya propia. Pero el gran escritor —Hardy o Proust— sigue su camino sin tener en cuenta los derechos de la propiedad privada; con el sudor de su frente engendra orden a partir del caos; planta su árbol allá y su hombre acá; vuelve la figura de su deidad remota o presente a voluntad. En las obras maestras —libros donde la visión es clara y se ha logrado el orden— nos impone su propia perspectiva con tanta fuerza que sufrimos un martirio la mitad de las veces: nuestra vanidad

resulta herida porque nuestro propio orden está turbado; tenemos miedo porque nos están arrebatando los viejos apoyos; y nos aburrimos —pues, ¿qué placer o diversión se puede arrancar de una idea nueva y flamante? Con todo, de la ira, del miedo y del aburrimiento nace en ocasiones un goce excepcional y duradero.

Robinson Crusoe tal vez sea un ejemplo al efecto. Es una obra maestra, y lo es, en gran medida, porque Defoe se ha mantenido consistente con su propio sentido de la perspectiva durante toda la obra. Por esta razón él nos frustra y nos falta al respeto a cada paso. Observemos el tema en general y de manera imprecisa, comparándolo con nuestras ideas preconcebidas. Es, sabemos, la historia de un hombre al que se le arroja, tras muchos peligros y aventuras, a una isla desierta solo. Un simple esbozo — peligro y soledad y una isla desierta— basta para suscitar en nosotros la expectativa de ciertas tierras lejanas en los confines del mundo; del amanecer y la puesta de sol; del hombre, aislado de su especie, meditando sobre la naturaleza de la sociedad y los extraños usos de los hombres. Antes de que abramos el libro quizá hayamos perfilado vagamente la clase de placer que esperamos que nos proporcione. Leemos; y se nos contradice de manera poco cortés en cada página. No hay puestas de sol ni amaneceres; no hay soledad ni alma. Hay, por el contrario, mirándonos directamente a la cara ni más ni menos que un gran recipiente de barro. Se nos cuenta, en otras palabras, que era el 1 de septiembre de 1651; que el nombre del héroe es Robinson Crusoe; y que su padre sufre de gota. Obviamente, entonces, tenemos que cambiar de actitud. La realidad, el hecho, la sustancia va a dominar todo lo que sigue. Debemos alterar del todo apresuradamente nuestras proporciones; la naturaleza debe remangarse sus espléndidas púrpuras; es la única que da la sequía y el agua; se debe reducir al hombre a un animal que lucha para sobrevivir; y Dios debe encogerse hasta convertirse en un magistrado cuyo asiento, sólido y algo duro, apenas quede por encima del horizonte. Cada una de nuestras salidas en busca de información sobre estos puntos cardinales de la perspectiva —Dios, el hombre, la naturaleza— se ve rechazada con un sentido común despiadado. Robinson Crusoe piensa en Dios: «a veces discutía conmigo mismo acerca de por qué la providencia tenía que arruinar así por completo a sus criaturas ... Pero algo siempre volvía raudo a mí para refrenar estos pensamientos». Dios no existe. Piensa en la naturaleza, los campos «adornados con flores y hierba y llenos de bellos bosques», pero lo importante de un bosque es que acoge una gran cantidad de loros a los que se puede domesticar y enseñar a hablar. La naturaleza no existe. Piensa en aquellos a quienes él mismo ha matado. Es de suma importancia que sean enterrados de inmediato, pues «se hallan expuestos al sol y pronto resultarían muy desagradables». La muerte no existe. Nada existe excepto un recipiente de barro. Al final, en otras palabras, se nos fuerza a prescindir de nuestras ideas preconcebidas y a aceptar lo que el mismo Defoe desee darnos.

Volvamos entonces al comienzo y repitamos de nuevo: «Nací en el año 1632 en la ciudad de York, de buena familia». Nada podría ser más llano, más realista, que ese comienzo. Se nos atrae con sobriedad para que consideremos todas las bendiciones de

la ordenada y laboriosa vida de la clase media. Se nos asegura que no hay mejor fortuna que la de nacer en el seno de la clase media británica. Hay que compadecerse de los grandes y también de los pobres; ambos están expuestos a destemplanzas y desasosiegos; la estación media entre los humildes y los grandes es la mejor; y sus virtudes —comedimiento, moderación, sosiego y salud— son las más deseables. Era algo lamentable, pues, cuando por culpa de algún mal hado un joven de la clase media caía en el engaño del necio amor por la aventura. Así que prosigue con su prosa, dibujando, poco a poco, su propio retrato, de manera que nunca lo olvidemos, dejando en nosotros la impronta indeleble, pues él nunca la olvida tampoco, de su tino, su cautela, su amor por el orden, el bienestar y la respetabilidad; hasta que, como sea, nos encontramos en el mar, en una tormenta; y, oteando, todo se ve precisamente como aparece ante Robinson Crusoe. Las olas, los marinos, el cielo, el barco, todos se ven a través de esos ojos astutos e imaginativos de clase media. Nada se le escapa. Todo aparece como aparecería ante esa inteligencia cauta por naturaleza, inquieta, convencional y sólidamente práctica. Es incapaz de sentir entusiasmo. Siente una aversión natural por lo sublime de la naturaleza. Sospecha incluso que la providencia exagera. Está tan ocupado y concede tanta importancia a sus propios intereses que apenas se da cuenta de una décima parte de lo que sucede a su alrededor. Todo puede tener una explicación racional, está seguro, de tener tiempo para ocuparse de ello. Nos alarman mucho más que a él las «criaturas tan enormes» que salen por el agua de noche y rodean su embarcación. Inmediatamente coge su arma, les dispara y se van nadando —le resulta imposible decir si son o no leones. De modo que, antes de que lo sepamos, nuestras bocas están cada vez más abiertas. Engullimos monstruos que habríamos rechazado si nos los hubiera ofrecido un viajero extravagante e imaginativo. Pero cualquier cosa de la que este hombretón de la clase media se percate puede tomarse por un hecho. Está siempre contando sus barriles y previendo con sensatez su abastecimiento de agua; y nunca encontramos que se equivoque ni siquiera en un detalle. ¿Ha olvidado, nos preguntamos, que tiene un gran trozo de cera de abeja a bordo? En absoluto. Pero dado que de ella ha hecho ya velas, no es ni por asomo tan grande en la página treinta y ocho como lo era en la veintitrés. Cuando por un milagro deja colgando alguna incoherencia —¿por qué si los gatos salvajes son tan mansos las cabras son tan tímidas?—, no nos inquieta, porque estamos seguros de que había una razón, y muy buena, si tuviese tiempo de dárnosla. Pero la presión de la vida cuando uno se las está apañando por uno mismo, sólo en una isla desierta, no es cosa de risa. Tampoco de lágrimas. Un hombre tiene que estar pendiente de todo; no hay lugar para arrojarse ante la naturaleza cuando el rayo puede hacer estallar su pólvora —resulta imperioso buscarle un lugar más seguro. Y así, a base de decir la verdad sin errar, tal y como aparece ante él —al ser un gran artista y renunciar a esto y atreverse con aquello para llevar a la práctica su cualidad primordial, un sentido de la realidad—, llega finalmente a dignificar los actos comunes y embellecer los objetos corrientes. Escarbar, cocer, plantar, construir

—qué serias son estas sencillas ocupaciones; hachas, tijeras, troncos— qué hermosos llegan a ser estos objetos. Sin comentarios que le estorben, la historia avanza con una sencillez magnífica y absoluta. Sin embargo, ¿cómo podrían los comentarios haberla hecho más impresionante? Es cierto que toma el camino contrario al del psicólogo: describe el efecto de la emoción sobre el cuerpo, no sobre la mente. Pero cuando cuenta cómo, en un momento de angustia, apretó con fuerza sus manos de tal forma que habría aplastado cualquier cosa blanda; cómo «mis dientes en la cabeza se entrechocaban y se apretaban uno contra otro con tanta fuerza que por un tiempo no pude separarlos de nuevo», el efecto es tan profundo como lo hubieran producido unas páginas de análisis. Su propio instinto en la materia es acertado. «Que los naturalistas —dice— expliquen estas cosas, y su razón y formas; todo lo que puedo hacer es describirles el hecho...». Si eres Defoe, con describir el hecho sin duda basta; pues el hecho es el hecho verdadero. Por medio de su genio para lo real, Defoe consigue efectos que están más allá del alcance de cualquiera, excepto de los grandes maestros de la prosa descriptiva. Sólo tiene que decir una palabra o dos sobre «el gris de la mañana» para pintar vívidamente un amanecer ventoso. Se transmite un sentido de desolación y de las muertes de muchos hombres cuando comenta de la forma más prosaica del mundo: «Nunca más los vi después, ni signo alguno de ellos excepto tres de sus sombreros, un gorro y dos zapatos que no eran compañeros». Cuando al final exclama: «Entonces para ver cómo a la manera de un rey no hice todo solo, atendido por mis sirvientes» —su loro y su perro y sus dos gatos—, no podemos evitar sentir que toda la humanidad está sola en una isla desierta —aunque Defoe inmediatamente nos informe, pues tiene un modo peculiar de desairar nuestros entusiasmos, de que los gatos no eran los mismos gatos que habían venido en el barco. Los dos estaban muertos; estos gatos eran nuevos, y de hecho los gatos se convirtieron en un problema al poco tiempo debido a su fecundidad, mientras que los perros, por extraño que parezca, no tuvieron cría alguna.

Así, al reiterar que nada, excepto un recipiente sencillo de barro se encuentra en primer plano, Defoe nos persuade para que veamos islas remotas y las soledades del alma humana. Al creer firmemente en la solidez del recipiente y su calidad terrena, ha sometido todos los demás elementos a su plan. Atándolo con sogas, le ha dado armonía al universo al completo. Y, ¿hay alguna razón, nos preguntamos al cerrar el libro, por la que la perspectiva que exige un recipiente sencillo de barro no debiera contentarnos, una vez la asimamos, con la misma plenitud que el hombre mismo, en toda su esencia sublime, erguido contra un fondo de montañas accidentadas y océanos tumultuosos con estrellas ardiendo en el cielo?

«El viaje sentimental»

T*ristram Shandy*, pese a ser la primera novela de Sterne, fue escrita en un momento en que muchos han escrito su vigésima obra, es decir, a los cuarenta y cinco años. Pero muestra todos los signos de la madurez. Ningún escritor joven se hubiera atrevido a tomarse semejantes libertades con la gramática y la sintaxis y la sensatez y la propiedad y la bien asentada tradición de cómo se debería escribir una novela. Necesitó una fuerte dosis de la confianza de la mediana edad y su indiferencia ante la censura para correr tales riesgos de escandalizar a los instruidos con un estilo propio tan alejado de lo convencional, y a los respetables con la irregularidad de los principios morales de uno. Pero corrió el riesgo y el resultado fue prodigioso. Todos los grandes, todos los melindrosos se quedaron encantados. Sterne se convirtió en el ídolo de la localidad. Únicamente, en medio del clamor de la risa y el aplauso que acogieron al libro, se iba a oír la voz del público en general, de mentalidad simple, quejándose de que era un escándalo, viniendo de un clérigo, y declarando que el arzobispo de York debía administrarle, como mínimo, una reprimenda. El arzobispo, al parecer, no hizo nada. Pero Sterne, por poco que permitiera que se notara por fuera, se tomó a pecho las críticas. Ese pecho también había estado afligido desde la publicación de *Tristram Shandy*. Eliza Draper, el objeto de su pasión, se había embarcado para reunirse con su marido en Bombay. En su siguiente libro, Sterne estaba decidido a hacer efectivo el cambio que le había sobrevenido y demostrar no sólo la brillantez de su ingenio, sino lo más hondo de su sensibilidad. En sus propias palabras, «mi propósito fue enseñarnos a amar al mundo y a nuestros congéneres más de lo que acostumbremos». Fueron dichos motivos los que lo animaron cuando se sentó a escribir la narración de un pequeño recorrido por Francia a la que llamó *El viaje sentimental*.

Mas aunque a Sterne le fuese posible corregir sus modales, le fue imposible corregir su estilo. Este, en gran medida, había llegado a ser parte de sí mismo, tanto como su gran nariz o sus ojos brillantes. Con las primeras palabras —«De este asunto —dije— se encargan mejor en Francia»— estamos en el mundo de *Tristram Shandy*. Es un mundo en el que cualquier cosa puede suceder. Apenas sabemos qué broma, qué sarcasmo, qué destello de poesía mirará de pronto a través de la brecha que esta pluma tan sorprendentemente ágil ha abierto en el espeso seto de la prosa inglesa. ¿Es el mismo Sterne responsable de ello? ¿Sabe lo que va a decir a continuación a pesar de estar totalmente resuelto a comportarse mejor que nunca esta vez? Las frases, nerviosas e inconexas, son tan rápidas y, se diría, están tan poco controladas como las frases que salen de los labios de un conversador brillante. La puntuación en sí es la del habla, no la de la escritura, y trae consigo el sonido y las asociaciones de la voz. El orden de las ideas —su brusquedad e irrelevancia— le hace más justicia a la vida que a la literatura. Hay una intimidad en esta relación que permite que eludan las recriminaciones algunas cosas que habrían sido de dudoso gusto de haberse dicho en

público. Bajo el influjo de este extraordinario estilo, el libro se vuelve semitransparente. Las ceremonias y convenciones corrientes que guardan las distancias entre lector y escritor desaparecen. Nos encontramos tan cerca de la vida como es posible.

Que Sterne consiguió crear esta ilusión sólo mediante el uso de un extremado arte y esfuerzos extraordinarios resulta obvio sin que vayamos a su manuscrito para comprobarlo. Pues aunque el escritor vive siempre obsesionado con la creencia de que, de alguna manera, debe ser posible apartar las ceremonias y convenciones de la escritura y hablarle al lector de forma tan directa como de viva voz, cualquiera que haya intentado el experimento se habrá quedado de una pieza por la dificultad, o inmovilizado en un desorden y una vaguedad impronunciables. Sterne comoquiera que fuese logró esa asombrosa combinación. Ninguna escritura parece fluir con más exactitud hacia los pliegues y arrugas de cada mente, expresar sus cambios de humor, responder al más mínimo de sus caprichos e impulsos, y sin embargo el resultado es perfectamente preciso y medido. La fluidez absoluta coexiste con la permanencia absoluta. Es como si la marea llegara a la playa acá y acullá y dejara cada onda y cada remolino esculpidos en mármol sobre la arena.

Nadie, por supuesto, tuvo mayor necesidad de ser él mismo que Sterne. Pues mientras haya escritores cuyo don sea impersonal, de manera que un Tolstói, por ejemplo, puede crear un personaje y dejarlo solo con nosotros, Sterne debe estar siempre ahí en persona para ayudarnos en nuestro intercambio. Poco o nada quedaría de *El viaje sentimental* si de él extrajéramos lo que llamamos el propio Sterne. No tiene información valiosa que dar, ni filosofía razonada que impartir. Dejó Londres, nos cuenta, «con tanta precipitación que nunca se me pasó por la cabeza que estuviéramos en guerra con Francia». No tiene nada que decir de cuadros, iglesias o de la miseria o el bienestar del campo. Iba viajando por Francia, en efecto, pero el camino transcurría a menudo por su propia mente, y sus aventuras principales no eran con bandidos y precipicios, sino con las emociones de su propio corazón.

Este cambio en la perspectiva fue en sí mismo una innovación atrevida. Hasta entonces, el viajero había observado determinadas leyes de la proporción y la perspectiva. La catedral había sido siempre un edificio enorme en cualquier libro de viajes y el hombre una figurita, lo suficientemente diminuta, a su lado. Pero Sterne fue lo bastante hábil para omitir la catedral por completo. Una muchacha con un bolso de satén verde podía ser mucho más importante que Notre-Dame. Porque no existe, parece insinuar, una escala universal de valores. Una muchacha puede ser más interesante que una catedral; un burro muerto más instructivo que un filósofo vivo. Todo es cuestión del punto de vista de uno. La mirada de Sterne estaba tan afinada que las cosas pequeñas a menudo abultaban más que las grandes. La conversación de un barbero sobre la curvatura de su peluca le decía más sobre el carácter de los franceses que la grandilocuencia de sus gobernantes.

Creo que puedo ver las señas precisas y distintivas de personajes nacionales más en estas *minutiae* sin sentido que en los asuntos de Estado más importantes; tan parejos hablan y caminan majestuosamente los grandes hombres de todas las naciones que no daría un comino por poder escoger entre ellos.

Asimismo, si deseamos captar la esencia de las cosas como lo haría un viajero sentimental deberíamos buscarla no en pleno mediodía en calles grandes y abiertas, sino en un inadvertido rincón por un acceso oscuro. Deberíamos cultivar una especie de taquigrafía que plasmara las distintas formas de miradas y de miembros en palabras sencillas. Era un arte para cuya práctica Sterne se había entrenado durante largo tiempo.

Por mi parte, por mor de hábito de antiguo, lo hago tan mecánicamente que cuando voy andando por las calles de Londres voy traduciendo todo el camino; y más de una vez me he quedado atrás en el corrillo, donde no se han dicho ni tres palabras, y he sacado veinte diálogos diferentes conmigo, que bien podría haber escrito o jurado.

Así es como Sterne transfiere nuestro interés desde lo exterior a lo interior. No sirve de nada ir a la guía de viajes; debemos consultar nuestras propias mentes; sólo ellas pueden decirnos cuál es la importancia comparativa de una catedral, de un burro y de una muchacha con un bolso de satén verde. En esta preferencia por los serpenteos de su propia mente hacia la guía urbana y su gastada ruta principal, Sterne es particularmente de nuestra propia época. En su interés por el silencio más que por el habla, Sterne es el precursor de los modernos. Y por estas razones mantiene una relación muchísimo más estrecha con nosotros hoy que con sus grandes coetáneos, Richardson y Fielding.

Aun así existe una diferencia. A pesar de todo su interés por la psicología, Sterne era mucho más diestro y menos profundo de lo que los maestros de esta escuela algo sedentaria han llegado a ser desde entonces. Después de todo, él está contando una historia, llevando a cabo un viaje, por más arbitrarios y zigzagueantes que sean sus métodos. Pese a nuestras divagaciones, cubrimos la distancia entre Calais y Modane en el espacio de muy pocas páginas. Interesado como estaba por la forma en que veía las cosas, las cosas en sí le interesaban también sobremanera. Su elección es caprichosa e individual, pero ningún realista podría obtener un resultado más brillante al plasmar las impresiones del momento. *El viaje sentimental* es una sucesión de retratos —el monje, la dama, el *chevalier* vendiendo patés, la muchacha en la librería, La Fleur con sus bombachos nuevos— y una sucesión de escenas. Y aunque el vuelo de su mente errática es tan zigzagueante como el de una libélula, uno no puede negar que esta libélula tenga alguna lógica en su vuelo, y elija las flores no al azar, sino por alguna armonía exquisita o por alguna discordancia brillante. Nos reímos, lloramos, despreciamos y compadecemos por turnos. Cambiamos de una emoción a la opuesta en un abrir y cerrar de ojos. Este leve vínculo con la realidad aceptada, este descuido de la secuencia ordenada de la narrativa permite a Sterne casi la licencia de un poeta. Puede expresar ideas que unos novelistas corrientes tendrían que pasar por alto; y ello

en un lenguaje que, aun cuando el novelista corriente lo controlara, se vería como una extravagancia intolerable en la página.

Caminé gravemente hacia la ventana con mi polvoriento abrigo negro y, mirando a través del cristal, vi a todo el mundo de amarillo, azul y verde, apresurando el paso por el corral de recreo: los viejos con lanzas rotas y cascos que habían perdido sus viseras; los jóvenes con brillantes armaduras que resplandecían como el oro, con penachos de todas las coloridas plumas del este. Todos y cada uno de ellos arremetiendo como caballeros fascinados en torneos de antaño en pos de fama y amor.

Hay muchos pasajes de semejante pureza poética en Sterne. Uno puede recortarlos y leerlos aparte del texto y, sin embargo —pues Sterne era un maestro en el arte del contraste—, se hallan armónicamente contiguos en la página impresa. Su frescura, su optimismo, su perpetuo poder de sorprender y sobresaltar son el resultado de esos contrastes. Nos lleva hasta el mismísimo borde de algún profundo precipicio del alma; echamos un rápido vistazo a sus profundidades; al momento siguiente, se nos lleva bruscamente a contemplar los verdes pastos que refulgen al otro lado.

Si Sterne nos angustia, es por otra razón. Y aquí la culpa va a recaer parcialmente al menos en el público, ese público que había quedado conmocionado, que había proclamado a gritos tras la publicación de *Tristram Shandy* que el escritor era un cínico que merecía que lo apartaran del sacerdocio. Sterne, por desgracia, creyó necesaria la réplica:

El mundo ha imaginado [le dijo a lord Shelburne], porque escribí *Tristram Shandy*, que yo mismo era más shandiano de lo que nunca fui ... Si *El viaje sentimental* no se considera un libro casto, ¡que Dios se apiade de quienes lo lean, pues ellos sí que deben de tener una imaginación calenturienta!

De modo que en *El viaje sentimental* nunca se nos permite olvidar que Sterne está por encima de todas las cosas sensibles, compasivas, humanas; que por encima de todo valora los rasgos de decencia, de sencillez del corazón humano. Y tan pronto como un escritor intenta demostrarse esto o lo otro, ya ha levantado nuestras sospechas. A pesar de ese poco de más con que acentúa la cualidad que desea que veamos en él, el resultado es tosco y recargado, de manera que, en vez de humor, tenemos una farsa y, en vez de sentimiento, sensiblería. Aquí, en vez de estar convencidos de la ternura del corazón de Sterne —que en *Tristram Shandy* nunca se ponía en duda— empezamos a cuestionarlo. Pues creemos que Sterne no está pensando solamente en la cosa en sí, sino también en su efecto sobre nuestra opinión de él. Los pordioseros se reúnen a su alrededor y le da al *pauvre honteux* más de lo que hubiera sido su intención. Pero su mente no está única y simplemente con los mendigos; su mente está en parte con nosotros para asegurarse de que apreciamos su bondad. Así su conclusión, «y pensé que él me lo agradecería más que todos ellos», colocada, para un mayor énfasis, al final del capítulo, nos repugna con su dulzura como la gota de azúcar sin disolver en el fondo de una taza. En efecto, el fallo principal de *El viaje sentimental* proviene de la preocupación de Sterne por nuestra buena opinión de su corazón. Tiene una monotonía, pese a todo su brillo, como si el

autor hubiera refrenado la variedad y vivacidad natural de sus gustos, no fueran a resultar ofensivos. El temperamento se atenúa hasta que es demasiado uniforme en su amabilidad, ternura y compasión como para ser del todo natural. Uno echa de menos la variedad, el vigor, el lenguaje procaz de *Tristram Shandy*. La preocupación por su sensibilidad ha embotado su agudeza natural, y se requiere de nosotros que contemplemos, quizá durante demasiado tiempo, la modestia, la sencillez y la virtud, cuando estas apenas llaman la atención en su casi excesiva inmovilidad.

Pero es indicativo del cambio que hemos sufrido en cuestión de gustos que sea la sensiblería de Sterne lo que nos moleste y no su inmoralidad. A los ojos decimonónicos, todo lo que Sterne escribió estaba empañado por su conducta como marido y amante. Thackeray lo azotó con su recta indignación y exclamó: «No hay una página escrita por Sterne que no tenga algo de lo que fuera mejor deshacerse, una corrupción latente, la insinuación de una presencia impura». A nosotros en esta época, la arrogancia del novelista victoriano nos parece al menos tan culpable como las infidelidades del párroco del siglo XVIII. Donde los victorianos deploraron sus mentiras y sus liviandades, la valentía que transformó todos los problemas de la vida en risas y la brillantez de la expresión son mucho más evidentes ahora.

Verdaderamente, *El viaje sentimental*, pese a toda su ligereza e ingenio, se basa en algo fundamentalmente filosófico. Es cierto que es una filosofía que estaba bastante pasada de moda en la época victoriana, es decir, la filosofía del placer; la filosofía que mantiene que es tan necesario comportarse bien en lo pequeño como en lo grande, lo que hace que el goce, incluso de los demás, parezca más deseable que el sufrimiento. El hombre descarado tuvo la fortaleza de confesar «haber estado enamorado de una u otra princesa casi toda mi vida», y de añadir, «y espero seguir así hasta que muera, estando firmemente convencido de que si alguna vez hago una mala acción, tendrá que ser en algún intervalo entre una pasión y otra». El pícaro tuvo la osadía de gritar por boca de uno de sus personajes: «Mais vive la joie ... Vive l'amour! et vive la bagatelle!». Por muy del clero que fuera, cometió la irreverencia de reflexionar, cuando observaba a los campesinos franceses danzando, que sabía distinguir una elevación del espíritu de la causa o del efecto de la mera alegría: «En una palabra, creí contemplar la *Religión* mezclándose con la danza».

Fue algo atrevido para un clérigo el percibir una relación entre la religión y el placer. Sin embargo, le puede, quizá, excusar que en su propio caso la religión de la felicidad tuvo que superar una gran cantidad de dificultades. Si ya no eres joven, si estás endeudado hasta el cuello, si tu esposa es desagradable, si, mientras viajas ruidosamente por Francia en un carruaje, agonizas de tuberculosis, entonces la búsqueda de la felicidad no es tan fácil después de todo. Mas el deber nuestro es buscarla. Debemos hacer piruetas por el mundo, mirando furtiva y detenidamente, disfrutando de un flirteo aquí, dando unas monedas allá y sentándonos en cualquier lugar soleado que podamos encontrar. Debemos contar un chiste, aunque el chiste no sea del todo decoroso. Ni siquiera en la vida diaria debemos olvidarnos de gritar:

«¡Os saludo, pequeñas, dulces gentilezas de la vida, porque allanáis el camino!». Debemos —pero basta de deber; no es una palabra con la que Sterne estuviera muy encariñado. Solamente cuando se deja el libro a un lado y se recuerda su simetría, su gracia, su disfrute sincero de todos los aspectos diversos de la vida, la facilidad y belleza brillantes con las que se nos transmiten, sólo entonces reconocemos la columna vertebral de convicción que lo sostiene. ¿No fue el cobarde de Thackeray— el hombre que trivializó tan inhumana y tan inmundamente con tantas mujeres y escribió misivas de amor en papel con borde dorado cuando debiera haber estado postrado en un lecho de enfermo o escribiendo sermones—, no fue un estoico a su modo, un moralista y un profesor? La mayoría de los grandes escritores lo son, al fin y al cabo. Y que Sterne lo fue, y muy grande, no podemos dudarlo.

La autobiografía de De Quincey

A menudo al lector debe de darle la impresión de que poca crítica que merezca ese apelativo se ha escrito en inglés sobre prosa —nuestros grandes críticos han dedicado lo mejor de sus mentes a la poesía. Y quizá la razón de por qué la prosa requiere tan raras veces las más altas facultades de un crítico, pero le invita a argumentar una circunstancia o a debatir la personalidad del autor— a tomar un tema del libro y hacer de su crítica un aire interpretado como una variación—, ha de buscarse en la actitud del prosista hacia su propia obra. Aunque escriba como un artista, sin perseguir un fin práctico, aun así trata la prosa como a una humilde bestia de carga que debe albergar todo tipo de menudencias; como una sustancia impura donde el polvo y las verdascas y las moscas encuentran cobijo. Pero la mayoría de las veces el prosista tiene un objetivo práctico en mente, una teoría que argumentar o una causa que defender, y con ello adopta la opinión del moralista de que se debe abjurar de lo remoto, lo difícil y lo complejo. Su deber es con el presente y con los vivos. Se siente orgulloso de llamarse a sí mismo periodista. Debe usar las palabras más sencillas y expresarse lo más claramente posible para llegar al mayor número de personas del modo más llano. Por tanto no se puede quejar de los críticos si su escritura, como la irritación en la ostra, sirve sólo para engendrar otro arte; ni sorprenderse si sus páginas, una vez que han transmitido su mensaje, acaban en una pila de basura con otros objetos que ya han cumplido su propósito.

Pero algunas veces nos encontramos incluso en la prosa con una escritura que parece inspirada por otros fines. No desea dar razones, ni convertir, ni siquiera contar una historia. Para disfrutar nos basta con las palabras mismas; no tenemos que realizarla leyendo entre líneas o haciendo un viaje de descubrimiento por la psicología del escritor. De Quincey, desde luego, es uno de estos raros seres. Cuando pensamos en su obra la recordamos por algún pasaje de tranquilidad y plenitud, como el siguiente:

«¡La vida ha acabado!» era el recelo secreto de mi corazón; pues el corazón de la infancia es tan aprensivo como el de la más madura sabiduría en relación con cualquier herida capital infligida a la felicidad. «¡La vida ha acabado! ¡Acabada está!» era el significado oculto que, inconsciente sólo a medias, se escondía en mis suspiros; e igual que las campanas oídas desde la distancia en una tarde estival parecen cargadas en ocasiones de una forma articulada de palabras, cierto mensaje admonitorio que redobla sin cesar, aun así a mí me parecía que una voz silenciosa y subterránea cantaba continuamente una palabra secreta, audible únicamente para mi propio corazón: que «ya el florecer de la vida se marchitó para siempre».

Tales pasajes aparecen de forma natural, pues consisten en visiones y sueños, no en acciones o escenas dramáticas, en sus *Bocetos autobiográficos*. Y sin embargo no hacen que pensemos en De Quincey cuando leemos. Si intentamos analizar nuestras sensaciones encontraremos que han actuado en nosotros como lo haría la música, se han conmovido los sentidos más que el cerebro. La elevación y caída de la frase nos

templa inmediatamente el ánimo y nos aleja en la mente hasta una distancia en la que se difumina lo cercano y el detalle se apaga. Nuestras mentes, así ensanchadas y adormecidas al punto de la aprensión, están abiertas para recibir una a una, en lenta y majestuosa procesión, las ideas que De Quincey desea que recibamos; la áurea plenitud de la vida; las pompas celestiales en las alturas; la gloria de las flores abajo, mientras él está «entre una ventana abierta y un cuerpo sin vida en un día de verano». Ese tema se sostiene, y se amplía y se le hacen variaciones. La idea de la prisa y la celeridad, de intentar alcanzar algo que vuela para siempre, intensifica la impresión de quietud y eternidad. Campanas que se oyen en las tardes de verano, palmeras que se mecen, tristes vientos que soplan eternamente nos mantienen mediante sucesivas oleadas de emoción con el mismo ánimo. Nunca se proclama abiertamente la emoción; se la sugiere y evoca con lentitud con imágenes repetidas hasta que, en toda su complejidad, queda completa.

Este efecto se intenta muy raras veces en prosa y raras veces le resulta apropiado a causa de este preciso carácter de finalidad. No conduce a ninguna parte. No añadimos a nuestra idea del pleno estío y la muerte y la inmortalidad conciencia alguna de quien esté oyendo, viendo y sintiendo. De Quincey quería apartar de nosotros todo salvo el retrato de «un niño solitario, y su combate en solitario con la pena —una poderosa oscuridad y una tristeza sin voz», para hacernos sondear y explorar las profundidades de esa única emoción. Es este un estado general y no particular. Por ello De Quincey estaba reñido con los fines del prosista y su moralidad. Tenía que poner a su lector en posesión de un significado de esa compleja clase que es, en gran manera, una sensación. Tenía que adquirir plena conciencia no simplemente del hecho de que un niño estuviera junto a una cama, sino de la quietud, la luz del sol, las flores, el paso del tiempo y la presencia de la muerte. Nada de esto podía transmitirse con simples palabras en su orden lógico; la claridad y la simplicidad sólo travestirían y deformarían ese significado. De Quincey, sin duda, era totalmente consciente del abismo que había entre él, como escritor que quería transmitir dichas ideas, y sus coetáneos. Se volvió desde el terso y preciso discurso de su tiempo hacia Milton y Jeremy Taylor y Thomas Browne; de ellos aprendió el balanceo de la frase extensa que barre sus volutas hacia dentro y hacia fuera, que eleva la cima de la pila cada vez más. Después vino una disciplina conseguida, de forma sumamente drástica, por la precisión de su propio oído— la ponderación de las cadencias, la consideración de las pausas; el efecto de las repeticiones y las consonancias y asonancias—; todo esto formaba parte de la obligación de un escritor que desea presentar un significado complejo, de manera plena y completa, ante su lector. Cuando, por tanto, llegamos a considerar críticamente uno de esos pasajes que han causado tan honda impresión, hallamos que ha sido compuesto de modo muy parecido a como lo habría escrito un poeta como Tennyson. Hay el mismo cuidado en el uso del sonido; la misma variedad de medida; cambia la longitud de la frase y se desplaza su peso. Pero todas estas medidas quedan diluidas en un menor grado de

vigor y su fuerza se extiende por un espacio mucho mayor, de modo que la transición del compás más bajo al más alto se hace mediante una gradación de peldaños con poca pendiente, y alcanzamos las cumbres supremas sin violencia. De ahí la dificultad de destacar la cualidad particular de un verso en concreto, como en un poema, y la futilidad de sacar un pasaje de su contexto, pues su efecto se compone de evocaciones que se han recibido a veces varias páginas más atrás. Además, De Quincey, a diferencia de algunos de sus maestros, no sobresalía en la majestad repentina de la frase; su facultad residía en evocar imágenes de tamaño considerable y a grandes rasgos; paisajes en los que no se ve nada con detalle; rostros sin facciones; la quietud de la medianoche o del verano; el tumulto y el miedo de la multitud que huye; la angustia que eternamente cae y se levanta y alza sus brazos desesperada.

Pero De Quincey no fue simplemente el maestro de pasajes individuales de bella prosa; de haber sido así, su logro habría sido mucho menor de lo que es. Fue también un escritor de narraciones, un autobiógrafo y, si consideramos que escribió en el año 1833, con puntos de vista muy peculiares sobre el arte de la autobiografía. En primer lugar estaba convencido del enorme valor de la franqueza:

Si él fuera realmente capaz de atravesar la bruma que tantas veces envuelve, incluso ocultándolas de su vista, sus propias y secretas fuentes de acción y reserva, no habría una sola vida estimulada en lo más mínimo por impulsos intelectuales que, mediante esa fuerza de la absoluta franqueza, no se pusiera al alcance de un interés hondo, solemne y a veces incluso emocionante.

Entendía por autobiografía no sólo la historia de la vida externa, sino de las más profundas y ocultas emociones. Y se daba cuenta de la dificultad de hacer semejante confesión: «... un inmenso número de personas, aunque liberadas de cualquier motivo razonable de autocontrol, no pueden hacer confidencias; no está en su mano dejar a un lado su reserva». Cadenas en el aire, embelesos invisibles, atan y hielan el espíritu libre de la comunicación. «Es debido a que un hombre no puede ver y medir estas fuerzas místicas que lo paralizan por lo que no puede manejarlas de modo eficaz». Con tales percepciones e intenciones es extraño que De Quincey no lograra estar entre los grandes autobiógrafos de nuestra literatura. Ciertamente no se cohibía ni estaba embelesado. Quizá una de las razones que le llevaron a fracasar en su tarea de descripción personal no fuera la falta de capacidad expresiva, sino la sobreabundancia. Era profusa e indiscriminadamente locuaz. La cualidad de divagar —la enfermedad que atacó a tantos de los escritores decimonónicos ingleses— lo rodeaba y envolvía. Pero mientras resulta fácil ver por qué las obras de Ruskin o Carlyle son colosales e informes —había que encontrar espacio para toda suerte de objetos heterogéneos como fuera, donde fuera—, De Quincey no tenía su misma excusa. No le había sido impuesta la carga del profeta. Era por otra parte el más meticuloso de los artistas. Nadie entona el sonido y modula la cadencia de una oración con más esmero y exquisitez. Pero, por extraño que parezca, la sensibilidad

que estaba vigilante para avisarle instantáneamente si un sonido chocaba o un ritmo decaía le fallaba por completo cuando se trataba de la arquitectura del conjunto. Entonces podía tolerar una desproporción y una profusión que hacen que su libro sea tan hidrópico e informe como cada frase es simétrica y fluida. Es sin duda, por usar la expresiva palabra acuñada por su hermano para describir la tendencia de De Quincey niño «a alegar alguna distinción o reparo verbal», el príncipe de los picapleitos. No sólo encontraba «en las palabras de todo el mundo una oportunidad involuntaria para las dobles interpretaciones», sino que era incapaz de contar la historia más simple sin calificar e ilustrar e introducir información adicional, hasta que la cuestión que había que aclarar se había extinguido desde hacía tiempo en las turbias brumas de la distancia.

Junto a su fatal verbosidad y la debilidad de su capacidad arquitectónica, De Quincey padecía también como autobiógrafo de una tendencia a la abstracción meditativa. «Era mi enfermedad —decía—, meditar demasiado y observar demasiado poco.»^[61] Una curiosa formalidad difumina su visión y la convierte en una vaguedad general, la cual deriva en una monotonía incolora. Vertía sobre todas las cosas el lustre y la amenidad de su propio ensimismamiento soñador y meditabundo. Se aproximó incluso a los dos desagradables idiotas de los ojos enrojecidos con la elaboración de un gran caballero que por error ha acabado en un tugurio. Así pudo también deslizarse melifluamente a través de todas las fisuras de la escala social —hablando en pie de igualdad con los jóvenes aristócratas en Eton o con la familia de clase obrera al elegir un trozo de carne para la comida del domingo. De Quincey, por cierto, se preciaba de la facilidad con la que pasaba de una esfera a otra: «... desde mi más temprana juventud —observaba—, me he sentido orgulloso de conversar sin ceremonias, *more Socratico*, con todos los seres humanos, hombre, mujer y niño, que el azar pudiera poner en mi camino». Pero cuando leemos sus descripciones de estos hombres, mujeres y niños, nos vemos inducidos a pensar que conversaba con ellos con tanta soltura por lo poco que para él se diferenciaban entre sí. El mismo trato servía para todos por igual. Sus relaciones, incluso con aquellos con los que más intimaba, ya fuera lord Altamont, su amigo de la escuela, o Ann, la prostituta, eran ceremoniosas y gentiles por igual. Sus retratos poseen los contornos fluidos, las poses estatuarias, los rasgos indiferenciados de los héroes y las heroínas de Scott. Y tampoco su propio rostro queda exento de la ambigüedad general. Cuando llegaba la hora de decir la verdad sobre sí mismo, se encogía ante esa tarea con todo el horror de un distinguido caballero inglés. La franqueza que nos fascina en las confesiones de Rousseau —la determinación de revelar lo ridículo, lo mezquino, lo sórdido que había en él— le resultaba abominable. «Sin duda nada es más repugnante para los sentimientos de los ingleses —escribió— que el espectáculo de un ser humano aireando en nuestra presencia sus úlceras y escaras morales».

Claramente, pues, De Quincey como autobiógrafo adolece de grandes defectos. Es difuso y redundante; es distante y soñador y esclavo de las viejas mojigaterías y

convenciones. A la vez era capaz de quedar transfigurado por la misteriosa solemnidad de algunas emociones; de darse cuenta de cómo un momento podía trascender en valor cincuenta años. Era capaz de dedicar a su análisis un talento que los analistas profesos del corazón humano —los Scott, las Jane Austen, los Byron— no poseían entonces. Lo encontramos escribiendo pasajes que, en su conciencia de sí mismo, apenas tienen parangón en la ficción decimonónica:

Y, recordándolo, me impresiona la certeza de que muchos más de nuestros pensamientos y sentimientos más profundos nos llegan a través de complejas combinaciones de objetos concretos, nos llegan como *involutas* (si puedo acuñar esa palabra) en experiencias mezcladas imposibles de desenredar, de las que alguna vez nos alcanzan directamente y en sus propias formas abstractas ... El hombre es uno sin duda, gracias a algún nexo sutil, a algún sistema de vínculos que no podemos percibir, que se extiende desde el niño recién nacido hasta el anciano senil; pero en lo que se refiere a muchos afectos y pasiones que acaecen a su naturaleza en diferentes etapas, no es uno, sino una criatura intermitente que acaba y comienza de nuevo; la unidad del hombre, a este respecto, se coextiende únicamente a la etapa particular a la que pertenece tal pasión. Algunas pasiones, como el amor sexual, son en su origen la mitad celestiales, y la otra mitad animales y terrenas. Estas no sobrevivirán a la etapa que les es propia. Pero el amor que es absolutamente sagrado, como el de dos niños, tiene el privilegio de volver a visitar, con vistazos fugaces, el silencio y la oscuridad de los años del ocaso...^[62]

Cuando leemos semejantes pasajes de análisis, cuando, en retrospectiva, semejantes estados de la mente parecen ser un elemento importante de la vida y por ende merecer el escrutinio y la fama, el arte de la autobiografía, tal y como lo conociera el siglo XVIII, está cambiando su carácter. El arte de la biografía también se está transformando. Nadie después de esto podría mantener que toda la verdad de la vida se puede contar sin «atravesar la bruma»; sin revelar «sus propias y secretas fuentes de acción y reserva». Con todo, los sucesos externos también tienen su importancia. Para contar la historia completa de una vida, el autobiógrafo debe idear unos medios que puedan registrar los dos niveles de la existencia: el rápido transcurso de los acontecimientos y las acciones y la lenta apertura de momentos únicos y solemnes de emoción concentrada. Lo fascinante de las páginas de De Quincey es que los dos niveles están, si bien de forma desigual, hermosamente combinados. Pues página tras página nos encontramos en compañía de un caballero cultivado que describe con encanto y elocuencia lo que ha visto y conocido —las diligencias, la rebelión irlandesa, la apariencia y la conversación de Jorge III. Entonces, de pronto, la suave narración se hiende, un arco se abre tras otro, se revela la imagen de algo que siempre se escapa, siempre a la fuga, y el tiempo se detiene.

Mary Wollstonecraft

Las grandes guerras son extrañamente intermitentes en sus efectos. La Revolución francesa cogió a algunas personas y las hizo pedazos; a otras les pasó por encima sin tocarles un pelo de la cabeza. Jane Austen, se dice, nunca la mencionó; Charles Lamb la pasó por alto; Beau Brummell nunca le dio la más mínima importancia. Pero para Wordsworth y para Godwin fue el amanecer; vieron inconfundiblemente que

*Francia en la cumbre estaba de sus horas áureas,
y el ser humano parecía nacer de nuevo.*^[63]

Resultaría por tanto fácil para un historiador de lo pintoresco colocar a la par los contrastes más evidentes; aquí en Chesterfield Street estuvo Beau Brummell apoyando delicadamente la barbilla sobre su corbata y hablando, en un tono estudiado para evitar un énfasis vulgar, del corte adecuado de la solapa de un abrigo; y aquí en Somers Town estuvo una partida de jóvenes mal vestidos y entusiasmados, uno con una cabeza demasiado grande para su cuerpo y una nariz demasiado larga para su rostro, que a diario hablaban detenidamente durante el té sobre la posibilidad de la perfección humana, la unidad ideal y los derechos del hombre. Había también una mujer presente con ojos muy brillantes y una lengua incansable. Los jóvenes, que tenían nombres de la clase media, como Barlow, Holcroft y Godwin, la llamaban simplemente «Wollstonecraft», como si no importara que estuviese o no casada, como si fuera un muchacho como ellos mismos.

Semejantes disonancias entre gente inteligente —pues Charles Lamb y Godwin, Jane Austen y Mary Wollstonecraft eran todos sumamente inteligentes— sugieren cuánta influencia ejercen las circunstancias sobre las opiniones. Si Godwin se hubiera criado dentro de los precintos del Temple y se hubiera empapado de antigüedad y letras de antaño en el Christ's Hospital, puede que nunca le hubiera importado un comino el futuro del hombre y sus derechos en general. Si Jane Austen de niña se hubiera tumbado en el descansillo para evitar que su padre golpeará a su madre, su alma podría haber ardido con tal pasión contra la tiranía que tal vez todas sus novelas se habrían consumido en un grito de justicia.

Así había sido la primera experiencia de los gozos de la vida de casada de Mary Wollstonecraft. Y después su hermana Everina se había casado míseramente y había mordido su anillo de casada hasta hacerlo pedazos en el carruaje. Su hermano había sido una carga para ella; la granja de su padre se había perdido y para que ese hombre de mala fama con la cara arrebolada, de temperamento violento y pelo sucio comenzara de nuevo, se había sometido a la aristocracia como institutriz. En resumen, no había sabido nunca qué era la felicidad y, en su defecto, se había

inventado un credo apropiado para hacer frente a la sórdida miseria de la vida humana. Lo básico de su doctrina era que nada importaba, excepto la independencia. «Toda obligación que recibimos de nuestros congéneres es un nuevo grillete, algo que sustrae nuestra libertad de nacimiento y envilece la mente.»^[64] La independencia era la primera necesidad para una mujer; ni gracia ni encanto, sino energía, coraje y el poder para hacer efectiva su voluntad eran sus cualidades necesarias. Su mayor alarde era ser capaz de decir: «Nunca he tomado la determinación de hacer nada importante a lo que no me pudiera adherir libremente». Por supuesto había mucha verdad en las palabras de Mary. Cuando apenas sobrepasaba los treinta, fue capaz de mirar atrás hacia una serie de acciones que había llevado a cabo en directa y manifiesta oposición. Había conseguido una casa a base de esfuerzos prodigiosos para su amiga Fanny, tan sólo para encontrarse con que Fanny había cambiado de opinión y no quería una casa después de todo. Había abierto una escuela. Había persuadido a Fanny para que se casara con el señor Skeys. Había dejado su escuela y se había ido a Lisboa sola para cuidarla cuando Fanny estaba muriendo. En el trayecto de vuelta había obligado al capitán del navío para que rescatara un barco francés naufragado amenazándole con contarle si se negaba. Y cuando, vencida por una pasión por Fuseli, declaró su deseo de vivir con él y recibió una negativa rotunda de parte de su mujer, había hecho efectivo al instante su principio de la acción resolutiva y se había ido a París con la determinación de ganarse la vida con su pluma.

La Revolución no fue por consiguiente un acontecimiento que hubiera sucedido fuera de ella; fue un agente activo en su propia sangre. Se había sublevado toda su vida —contra la tiranía, contra la ley, contra las convenciones. El amor a la humanidad del reformador, que tenía tanto de odio como de amor, fermentó dentro de ella. El estallido revolucionario en Francia puso de manifiesto algunas de sus más hondas teorías y convicciones, y escribió a la carrera, al calor de aquel momento extraordinario, esos dos libros atrevidos y elocuentes, la *Replay to Burke* y la *Vindicación de los derechos de la mujer*, que son tan auténticos que ahora parecen no contener nada nuevo— su originalidad se ha convertido en lugar común para nosotros. Pero cuando se encontraba en París alojándose sola en una casona y vio con sus propios ojos al rey, a quien despreciaba, pasar delante de ella rodeado por la guardia nacional e irguiéndose con mayor dignidad de lo que ella había esperado, entonces, «apenas puedo decirte por qué», se le saltaron las lágrimas. «Me voy a la cama —finalizaba la carta—, y, por primera vez en mi vida, no puedo apagar la vela». Las cosas no eran tan sencillas, después de todo. No era capaz de comprender ni siquiera sus propios sentimientos. Vio la más cara de sus convicciones llevada a la práctica, y sus ojos se llenaron de lágrimas. Se había granjeado fama e independencia y el derecho a vivir su propia vida, y quiso algo diferente. «No quiero que me amen como a una diosa —escribió—, pero deseo serte necesaria». Pues Imlay, el americano fascinante a quien su carta iba dirigida, se había portado muy bien con ella. Lo cierto es que se había enamorado apasionadamente de él. Pero una de sus teorías era que el

amor debía ser libre —«que el afecto mutuo era el matrimonio y que el lazo del matrimonio no debía atar tras la muerte del amor, si el amor muriese». Y aun así, a la vez que quería libertad quería certeza: «Me gusta la palabra afecto —escribió—, porque significa algo habitual».

El conflicto de todas estas contradicciones se muestra en su rostro, a la vez tan resuelto y tan abstraído, tan sensual y tan inteligente, y bello por añadidura con sus gruesos tirabuzones y los grandes ojos brillantes que Southey creyó los más expresivos que jamás hubiera visto. La vida de semejante mujer estaba destinada a ser tempestuosa. Todos los días elaboraba teorías de cómo se debería vivir la vida; y todos los días se daba de bruces contra la roca de los prejuicios ajenos. Todos los días también —pues no era ni pedante ni una teórica insensible— nacía algo en ella que apartaba a un lado sus teorías y la obligaba a remodelarlas. Actuó acorde con la teoría de que no tenía atribuciones legales sobre Imlay; se negó a casarse con él; pero cuando la dejó sola, una semana tras otra con el hijo que ella le había dado, su agonía fue insoportable.

Así de confusa, así de desconcertante incluso para ella misma, no se puede culpar totalmente al embaucador y traicionero Imlay por no poder seguir la rapidez de sus cambios y la alternancia entre razón y sinrazón de su temperamento. Incluso a amigos cuyo afecto era imparcial les afectaron sus discrepancias. Mary sentía un amor exuberante y apasionado por la naturaleza; y sin embargo, una noche cuando los colores en el cielo eran tan exquisitos que Madeleine Schweizer no pudo evitar decirle, «Ven, Mary, —ven, amante de la naturaleza— y disfruta de este maravilloso espectáculo — esta transición constante de color a color», Mary no apartó ni una vez sus ojos del barón de Wolzogen. «Debo confesar —escribió la señora Schweizer— que esta absorción erótica me produjo una impresión tan desagradable que todo mi goce se desvaneció». Pero si la suiza sentimental estaba desconcertada con la sensualidad de Mary, a Im lay, el astuto hombre de negocios, le exasperaba su inteligencia. Siempre que la veía sucumbía a su encanto; pero entonces su celeridad, su perspicacia, su idealismo intransigente lo atormentaba. Ella veía claro a través de sus excusas; hacía frente a todos sus razonamientos; era incluso capaz de llevar sus negocios. No había paz con ella y él tenía que marcharse de nuevo. Y entonces sus cartas lo siguieron, torturándolo con su sinceridad y su discernimiento. Eran tan categóricas; imploraban tan apasionadamente que se les contara la verdad; mostraban tanto desprecio por el jabón y el alumbre y la riqueza y el bienestar; repetían, como él sospechaba, con tanta veracidad que él sólo tenía que decir la palabra, «y nunca más sabrás de mí», que él no pudo soportarlo. Pescando pececillos insignificantes había mordido el anzuelo un delfín, y la criatura lo arrastró por las aguas hasta que se mareó y lo único que quiso fue escapar. A fin de cuentas, aunque también él había jugado a elaborar teorías, era un hombre de negocios, dependía del jabón y del alumbre; «los placeres secundarios de la vida —tenía que admitir— son muy necesarios para mi bienestar». Y entre ellos había uno que siempre eludió el celoso

escrutinio de Mary. ¿Eran negocios, era la política, era una mujer lo que lo apartaba de ella perpetuamente? Él titubeaba; era de lo más encantador cuando se encontraban; después desaparecía de nuevo. Exasperada al final, y medio enloquecida por la sospecha, le sacó la verdad a la cocinera. Supo que una pequeña actriz en una compañía itinerante era su amante. Fiel a su propio credo de acción resolutiva, Mary empapó inmediatamente sus faldas para estar segura de hundirse y se arrojó del puente de Putney. Pero la rescataron; tras una agonía indescriptible se recuperó, y entonces la «inconquistable grandeza de su mente», su pueril credo de independencia se reafirmó de nuevo y decidió darle otra oportunidad a la felicidad y ganarse la vida sin tomar ni un penique de Imlay para ella misma ni para su hijo.

Fue en esta crisis cuando vio a Godwin de nuevo, el hombrecito de la cabeza grande, a quien había conocido cuando la Revolución francesa estaba haciendo creer a los jóvenes de Somers Town que estaba naciendo un nuevo mundo. Se encontró con él; pero eso es un eufemismo, porque de hecho lo cierto es que Mary Wollstonecraft lo visitó en su propia casa. ¿Fue el efecto de la Revolución francesa? ¿Fue la sangre que ella había visto derramada en la acera y los gritos de la muchedumbre furiosa que habían resonado en sus oídos, lo que hizo parecer un asunto sin importancia que se pusiera la capa y fuera a visitar a Godwin en Somers Town, o esperara en Judd Street West a que él fuera? ¿Y qué extraña agitación de la vida humana fue la que inspiró a ese hombre curioso, que era una mezcla tan rara de mezquindad y magnanimidad, de frialdad y hondo sentimiento —pues el recuerdo de su mujer no se podría haber escrito sin una hondura de corazón inusual—, para mantener la opinión de que ella hizo lo correcto y respetar a Mary por pisotear la convención estúpida por la cual las vidas de las mujeres estaban bien atadas? Mantuvo las opiniones más extraordinarias sobre muchos temas y sobre la relación de los sexos en particular. Él pensó que la razón debía influir incluso en el amor entre hombres y mujeres. Pensó que había algo espiritual en su relación. Había escrito que «el matrimonio es una ley, y la peor de todas las leyes ... el matrimonio es un asunto de propiedad, y la peor de todas las propiedades». Mantuvo la creencia de que si dos personas del sexo opuesto se gustan, deberían vivir juntas sin ceremonia alguna o, pues la convivencia tiende a embotar el amor, a unas veinte casas, digamos, en la misma calle. Y fue más allá; dijo que si a otro hombre le gustaba tu esposa, «eso no creará dificultades. Todos podemos disfrutar de su conversación, y seremos todos lo bastante sabios para considerar la relación sexual como un objeto muy trivial». Cierto, cuando escribió estas palabras todavía no se había enamorado; ahora por primera vez iba a experimentar esa sensación. Llegó en silencio y con naturalidad, creciendo «a pasos iguales en la mente de cada uno» a partir de esas conversaciones en Somers Town, de esos debates acerca de todo lo que hay bajo el sol que ellos habían mantenido tan indecorosamente en sus habitaciones. «Era amistad fundiéndose en amor... —escribió—. Cuando, en el transcurso de los acontecimientos, vino la revelación, no hubo nada por así decirlo que revelar por una parte a la otra». Desde luego coincidían en los puntos más

esenciales; ambos opinaban que, por ejemplo, el matrimonio era innecesario. Seguirían viviendo separados. Sólo que cuando intervino de nuevo la naturaleza y Mary se encontró esperando un hijo, ¿merecía la pena perder amigos estimados, preguntó ella, por mor de una teoría? Ella creyó que no, y se casaron. Y entonces esa otra teoría, que lo mejor para marido y mujer es vivir separados, ¿no era eso incompatible también con otros sentimientos que estaban naciendo en ella? «Un marido es una parte práctica del mobiliario de la casa», escribió. Está claro que descubrió su pasión hogareña. Por qué no, entonces, revisar esa teoría también y compartir el mismo techo. Godwin tendría una habitación a varias puertas de distancia para trabajar; y cenarían por separado si les apetecía —su trabajo, sus amistades, estarían apartados. Así lo dispusieron, y el plan funcionó admirablemente. El arreglo combinaba «la novedad y la sensación interesante de una visita con los placeres más sinceros y deliciosos de la vida hogareña». Mary admitió que era feliz; Godwin confesó que, a pesar de toda su filosofía, era «gratificante en extremo» encontrar que «hay alguien que se interesa por la felicidad de uno». Su nueva satisfacción liberó todo tipo de capacidades y emociones en Mary. Las naderías le daban un placer exquisito: ver a Godwin y al hijo de Imlay jugando juntos; pensar en el de ambos que iba a nacer; una excursión al campo. Un día, al encontrarse con Imlay en New Road, lo saludó sin resentimiento. Pero, como escribió Godwin: «La nuestra no es una felicidad ociosa, un paraíso de placeres egoístas y transitorios». No, fue también un experimento, como la vida de Mary había sido un experimento desde el comienzo, un intento de hacer que las convenciones humanas se ajustaran más estrechamente a las necesidades humanas. Y su matrimonio fue sólo el principio; toda clase de cosas iban a seguirlo. Mary iba a dar a luz. Iba a escribir un libro llamado *Los agravios de la mujer*. Iba a reformar la educación. Iba a bajar a cenar al día siguiente del alumbramiento. Iba a contratar a una comadrona y no a un médico en su confinamiento— pero ese experimento fue el último. Murió en el parto. Ella, cuyo sentido de su propia existencia era tan intenso, que había gritado incluso en su miseria: «No puedo soportar pensar en no existir —en perderme, no, me parece imposible que pueda dejar de existir», murió con treinta y seis años de edad. Pero se ha tomado su revancha. Muchos millones de seres han muerto y han sido olvidados desde que fuera enterrada; y, sin embargo, al leer sus cartas, escuchar sus razonamientos y considerar sus experimentos, sobre todo ese experimento de lo más fructífero, su relación con Godwin, y darnos cuenta de cuánta autoridad y apasionamiento puso en abrirse paso hasta lo más sentido de la vida, una forma de inmortalidad es suya indudablemente: está viva y activa, razona y experimenta, oímos su voz y descubrimos su influjo incluso ahora entre los vivos.

Dorothy Wordsworth

Dos viajeras sumamente incongruentes, Mary Wollstonecraft y Dorothy Wordsworth, se siguieron los pasos muy de cerca. Mary estuvo en Altona a orillas del Elba en 1795 con su bebé; tres años después Dorothy llegó al mismo lugar con su hermano y Coleridge. Ambas dejaron constancia por escrito de sus viajes; ambas vieron los mismos lugares, pero los ojos con los que los vieron eran muy diferentes. Todo cuanto Mary veía servía para embarcar su mente en alguna teoría sobre la actuación del gobierno, sobre el estado de la gente, sobre el misterio de su propia alma. El batir de los remos sobre las olas la llevó a preguntar: «Vida, ¿qué eres? ¿Adónde va este aliento, este yo tan vivo? ¿En qué elemento se mezclará, dando y recibiendo energía fresca?».^[65] Y a veces olvidaba mirar hacia la puesta de sol y miraba en cambio al barón de Wolzogen. Dorothy, por otro lado, anotaba lo que había ante ella con meticulosidad, literalmente y con prosaica precisión. «El paseo muy agradable entre Hamburgo y Altona. Una gran extensión de terreno plantada de árboles y entrecruzada por paseos de gravilla ... El terreno en la parte opuesta del Elba parece pantanoso.»^[66] Dorothy nunca despotricaba contra «las pezuñas hendidas del despotismo». Dorothy nunca hacía «preguntas de hombres» acerca de exportaciones e importaciones; Dorothy nunca confundía su propia alma con el cielo. Este «yo tan vivo» estaba implacablemente subordinado a los árboles y a la hierba. Porque si ella dejara a ese «yo» y sus aciertos y sus errores y sus pasiones y su sufrimiento inmiscuirse entre ella y el objeto, llamaría, seguro, a la luna «la Reina de la Noche»; hablaría de los «rayos de oriente» del alba; se remontaría en ensoñaciones y rapsodias, y olvidaría encontrar la frase exacta para las ondulaciones de la luz de la luna sobre el lago. Era como «arenques en el agua» —no podría haber dicho eso si hubiera estado pensando en ella misma. Así, mientras Mary se golpeaba la cabeza contra un muro tras otro y clamaba: «Seguro que en este corazón reside algo que no es perecedero, y la vida es más que un sueño», Dorothy seguía metódicamente en Alfoxden anotando la llegada de la primavera. «El endrino en flor, el espino verde, los alerces del parque pasaron de negros a verdes en dos o tres días». Y al día siguiente, el 14 de abril de 1798, «la tarde muy tormentosa, de modo que permanecemos dentro. La vida de Mary Wollstonecraft, etc.», llegó. Y al día siguiente pasearon por los terrenos del hacendado y notó que «La naturaleza se estaba afanando satisfactoriamente en hacer hermoso lo que el arte había deformado— ruinas, ermitas, etcétera, etcétera». No se hace referencia a Mary Wollstonecraft; es como si su vida y todas sus tormentas hubieran quedado barridas en uno de esos compendiosos etcéteras, y sin embargo la frase siguiente suena como un comentario inconsciente: «Por suerte no podemos dar forma a las inmensas colinas, ni esculpir los valles según nuestra fantasía». No, no podemos rehacer, no debemos rebelarnos; sólo podemos aceptar y tratar de comprender el mensaje de la naturaleza. Y así prosiguen las

anotaciones.

Pasó la primavera; llegó el verano; el verano se tornó otoño; fue invierno, y después de nuevo los endrinos estaban en flor y los espinos verdes y la primavera había llegado. Pero era primavera en el norte ahora y Dorothy estaba viviendo sola con su hermano en una casita de campo en Grasmere en medio de las colinas. Ahora, tras los apuros y separaciones de la juventud, estaban juntos bajo su propio techo; ahora se podían dedicar sin ser molestados a la absorbente ocupación de vivir en plena naturaleza y a tratar, día a día, de interpretar su significado. Tenían dinero suficiente para permitirse al fin vivir juntos sin la necesidad de ganar un penique. No había deberes familiares o tareas profesionales que los distrajeran. Dorothy podía pasear todo el día por las colinas y pasar toda la noche allí sentada hablando con Coleridge sin que su tía se lo reprochara como una conducta impropia de una mujer. Las horas eran suyas desde el amanecer hasta la puesta de sol, y se podían alterar para adecuarlas a la estación. Si hacía bueno, no había necesidad de entrar; si llovía, no había por qué levantarse. Uno se podía ir a la cama a cualquier hora. Se podía dejar que la cena se enfriara si el cuco cantaba en la colina y William no había encontrado el epíteto exacto que buscaba. El domingo era un día como cualquier otro. La costumbre, la convención, todo estaba subordinado a la absorbente, exigente, extenuante tarea de vivir en plena naturaleza y escribir poesía. Porque era extenuante. William solía esforzarse en encontrar la palabra exacta hasta que le dolía la cabeza. Machacaba un poema hasta que Dorothy temía sugerir un cambio. Cualquier frase casual de ella se le metía en la cabeza haciéndole imposible recuperar el estado de ánimo adecuado. Solía bajar a desayunar y se sentaba «con el cuello de la camisa desabrochado y el chaleco abierto», escribiendo un poema sobre una mariposa que alguna historia suya le había evocado, y no comía nada, y después empezaba a alterar el poema y otra vez quedaría extenuado.

Resulta extraño lo vívidamente que se nos presenta todo esto, considerando que el diario lo forman breves anotaciones como las que cualquier mujer sosegada podría tomar sobre los cambios de su jardín y los estados de ánimo de su hermano y el paso de las estaciones. Hacía un tiempo templado y apacible, anota, tras un día de lluvia. Se encontró con una vaca en un prado. «La vaca me miró, y yo miré a la vaca, y cada vez que me movía la vaca dejaba de comer». Se encontró con un viejo que caminaba con dos bastones —durante días no se encontró con nada más aparte del camino que una vaca comiendo y un viejo caminando. Y sus motivos para escribir eran bastante comunes: «porque no quiero pelear conmigo misma y porque le daré una alegría a William cuando vuelva a casa». Sólo paulatinamente se manifiesta la diferencia entre este tosco cuaderno y otros; sólo poco a poco se despliegan esas breves notas en la mente y abren un paisaje completo delante de nosotros, así como la simple constatación demuestra que se dirige tan directamente a su objeto que, si miramos justo allí donde apunta, veremos precisamente lo que ella vio. «La luz de la luna yacía sobre las colinas como la nieve». «El aire se había calmado, el lago de un

brillante color pizarra, las colinas oscureciéndose. Los laureles brotaban en las orillas difuminadas del agua poco profundas. Las ovejas, descansando. Todo callado». «No había una cascada sobre otra; era el sonido de las aguas en el aire; la voz del aire». Incluso en esas breves anotaciones se siente el poder de evocación que es don del poeta más que del naturalista, el poder que, partiendo de los hechos más sencillos, los ordena de tal modo que la escena entera presenta ante nosotros, realzada y compuesta, el lago en su quietud, las colinas en su esplendor. Aun así no fue una escritora descriptiva en el sentido habitual. Su primera preocupación fue ser veraz— la gracia y la simetría debían quedar subordinadas a la verdad. Pero entonces se busca la verdad porque falsificar el aspecto del lago agitado por la brisa es adulterar el espíritu que inspira las apariencias. Es ese espíritu el que la fustiga y la urge y mantiene sus facultades constantemente en tensión. Una mirada o un sonido no la dejaban tranquila hasta no haber seguido el rastro a su percepción en su recorrido y haberla fijado con palabras, aunque pudieran ser parcas, o con una imagen, aunque pudiera ser áspera. La naturaleza era una auténtica tirana. Había que dar cuenta del detalle prosaico exacto al igual que del boceto inmenso y visionario. Incluso cuando las distantes colinas se estremecían ante ella en la gloria de un sueño, debía anotar con precisión literal «la resplandeciente línea de plata del lomo de las ovejas», o comentar cómo «las cornejas a corta distancia de nosotros se volvían blancas como la plata cuando volaban a la luz del sol; y cuando se iban aún más lejos, parecían figuras de agua pasando sobre los campos verdes». Siempre ejercitadas y en uso, sus facultades de observación se hicieron con el tiempo tan expertas y agudas que un día de paseo colmaba el ojo de su mente con una inmensa congregación de objetos curiosos para clasificar con calma. ¡Qué extrañas se veían las ovejas mezcladas con los soldados en el castillo de Dumbarton! Por alguna razón las ovejas parecían ser de tamaño real, pero los soldados parecían marionetas. Y además los movimientos de las ovejas eran muy naturales y confiados, y el movimiento de los soldados enanitos era incansable y sin sentido aparente. Era extremadamente raro. O, tendida en la cama, solía mirar el techo y pensar cómo las vigas barnizadas «brillaban tanto como rocas negras en un día de sol atrapadas en el hielo». Sí,

se cruzaban entre sí de una manera casi tan intrincada y fantástica como lo he visto en las ramas bajas de una gran haya, agostadas por la densidad de la sombra que las cubre ... Era como puedo imaginarme que serían una cueva subterránea o un templo, con un techo que gotea o húmedo, y la luz de la luna entrando de un modo u otro, y sin embargo los colores eran más como joyas irisadas. Estuve tendida mirando hasta que la luz del fuego se extinguió ... No dormí mucho.

Es más, parecía que ella apenas cerraba los ojos. Miraban y miraban, urgidos no sólo por una curiosidad infatigable, sino también por una reverencia, como si algún secreto de la mayor importancia yaciera escondido bajo la superficie. A veces su pluma tartamudeaba con la intensidad de la emoción que controlaba, tal y como decía de ella De Quincey que su lengua se trababa al hablar por el conflicto entre su ardor y su pudor. Pero era contenida. Emotiva e impulsiva por naturaleza, sus ojos, «salvajes

y sobresaltados»;^[67] atormentada por sentimientos que casi la dominaban, y que aun así debía controlar, debía reprimir o fracasaría en su tarea —dejaría de ver. Pero si uno se contenía y abdicaba de sus turbaciones íntimas, entonces, como si fuera una recompensa, la naturaleza le depararía una satisfacción exquisita. «Rydale era muy hermoso, con vetas en forma de lanza de acero pulido ... Apacigua el corazón. Había estado muy melancólica», escribió. Pues ¿no vino Coleridge caminando por las colinas y llamó a la puerta de la casita bien entrada la noche? ¿No llevó ella una carta de Coleridge a buen recaudo en su seno?

Dando así a la naturaleza y así recibiendo de ella, parecía, mientras pasaban los arduos y ascéticos días, que la naturaleza y Dorothy habían crecido juntas en perfecta armonía; no una armonía fría, vegetal o inhumana, porque en lo más profundo ardía ese otro amor por «mi bienamado», su hermano, que era en verdad su corazón e inspiración. William y la naturaleza y Dorothy misma, ¿no eran un único ser? ¿No componían una trinidad, autónoma y autosuficiente e independiente, tanto dentro como fuera? Estaban sentados dentro. Eran

alrededor de las diez y una noche tranquila. El fuego titila y suena el tictac del reloj. No oigo nada más que la respiración de mi bienamado hermano cuando de vez en cuando avanza en la lectura de su libro y pasa una hoja.

Y ahora es un día de abril, y cogen la vieja capa y se tumban juntos en la floresta de John al aire libre.

William oía mi respiración y los crujidos al moverme de vez en cuando, pero ambos yacíamos inmóviles y sin vernos el uno al otro. Él pensó que sabría a gloria yacer así en la tumba, escuchar los sosegados sonidos de la tierra y saber tan sólo que nuestros queridos amigos se hallaban cerca. El lago estaba tranquilo; había una barca por allí.

Era un amor extraño, profundo, casi mudo, como si hermano y hermana hubieran crecido juntos y hubieran compartido no la forma de hablar sino el temperamento, de modo que apenas sabían cuál sentía, cuál hablaba, cuál veía los narcisos o la ciudad dormida; sólo Dorothy almacenaba ese estado de ánimo en prosa, y más tarde llegó William y se bañó en él y lo hizo poesía. Pero uno no podía actuar sin el otro. Debían sentir, debían pensar, debían estar juntos. De modo que ahora, tras permanecer tumbados en la ladera de la colina, solían levantarse e iban a casa y preparaban el té, y Dorothy escribía a Coleridge, y plantaban juntos las judías escarlata, y William trabajaba en su «Sanguijolero» y Dorothy le transcribía los versos. Arrebatada pero contenida, libre pero estrictamente ordenada, la narrativa hogareña pasa con naturalidad del éxtasis de las colinas al horneado del pan, al planchado y a la cena que le lleva a William a la casita.

La casita, aunque su jardín subía por las lomas, estaba en el camino principal. Dorothy miraba por la ventana de su salón y veía a quienquiera que pasara: una mendiga alta quizá con su hijo a la espalda; un viejo soldado; un landó festonado, con

señoras de excursión escudriñando dentro inquisitivamente. Solía dejar pasar al rico y al grande —no le interesaban más que las catedrales, las galerías de pintura o las grandes ciudades—; pero nunca podía ver un mendigo en la puerta sin pedirle que pasara y preguntarle detenidamente. ¿Dónde había estado? ¿Qué había visto? ¿Cuántos hijos tenía? Investigaba en las vidas de los pobres como si contuvieran el mismo secreto que las colinas. Un vagabundo comiendo panceta fría sobre el fogón de la cocina pudiera haber sido una noche estrellada, tan detenidamente lo miraba; tan claramente notaba cómo su viejo abrigo estaba remendado «con tres parches en forma de campana de un azul más oscuro detrás, donde habían estado los botones», cómo su barba de quince días era como «felpa gris». Y cuando seguían divagando con sus cuentos de marinería y de alistamiento y del marqués de Granby, ella siempre conseguía reproducir la única frase que resuena en la mente después de que la historia se haya olvidado: «¿Cómo? ¿Se encamina usted al oeste?». «Sin duda el cielo es halagüeño para las vírgenes». «Ella podía andar con paso ligero por las tumbas de los que habían muerto jóvenes». Los pobres tenían su poesía como las colinas tenían la suya. Pero era al raso, en los caminos o en el páramo, no en el salón de la casita, donde su imaginación daba más de sí. Sus momentos más felices los pasaba caminando junto a un caballo terco por un húmedo camino de Escocia sin seguridad de cama o de cena. Todo lo que sabía era que había alguna vista adelante, alguna floresta de árboles en la que fijarse, algún salto de agua que indagar. Seguían caminando hora tras hora, en silencio casi todo el tiempo, aunque Coleridge, que era del grupo, solía arrancarse a debatir en voz alta el verdadero significado de las palabras «majestuoso», «sublime» y «grande». Tenían que hacer el camino a pie porque el caballo había tirado el carro por un terraplén y habían arreglado el arnés únicamente con una cuerda y pañuelos. Tenían hambre, además, porque Wordsworth había dejado caer al lago el pollo y el pan, y no tenían otra cosa que cenar. No estaban seguros del camino y no sabían dónde encontrarían posada; lo único que sabían es que había un salto de agua delante. Finalmente Coleridge no pudo soportarlo más. Tenía reuma en las articulaciones; el carro irlandés para las excursiones no protegía de la intemperie; sus compañeros se quedaron callados y absortos. Los dejó. Pero William y Dorothy siguieron caminando. Parecían vagabundos. Dorothy tenía las mejillas morenas como las de una gitana, sus ropas eran harapientas, su paso era rápido y desgarrado. Pero aun así, era infatigable; el ojo nunca le fallaba; se fijaba en todo. Por fin llegaron al salto de agua. Y entonces todas las facultades de Dorothy cayeron sobre él. Investigó su carácter, observó sus semejanzas, definió sus diferencias, con todo el ardor del descubridor, con toda la exactitud del naturalista, con todo el rapto de una enamorada. Lo poseía al fin —lo había depositado en su mente para siempre. Se había convertido en una de esas «visiones interiores» que podría rememorar en cualquier momento con toda claridad y particularidad. Volvería a ella muchos años después cuando fuera mayor y la mente le hubiera fallado; la recordaría apaciguada y enaltecida y mezclada con todos los

recuerdos más felices de su pasado, con el pensamiento en Racedown y Alfoxden y en Coleridge leyendo «Chris ta bel» y su bienamado hermano William. Traería consigo lo que ningún ser humano podría dar, lo que ninguna relación humana podría ofrecer: consuelo y quietud. Si, entonces, el grito apasionado de Mary Wollstonecraft hubiera llegado a sus oídos —«Seguro que en este corazón reside algo que nunca muere; y la vida es más que un sueño»—, ella no habría dudado en lo más mínimo en su respuesta. Habría dicho con toda sencillez: «Miramos a nuestro alrededor y nos pareció que éramos felices».

«Aurora Leigh»

Por una de esas ironías de la moda que habría hecho reír a los mismos Browning, parece probable que sean ahora mucho mejor conocidos como seres de carne y hueso de lo que lo hayan sido nunca en espíritu. Enamorados apasionados, con rizos y patillas, oprimidos, desafiantes, fugándose para casarse... de esta guisa es como miles de personas que nunca han leído un verso de su poesía seguramente conocen y aman a los Browning. Se han convertido en dos de las figuras más llamativas de esa compañía brillante y animada de autores que, gracias a nuestro hábito moderno de escribir memorias, imprimir cartas y posar para ser fotografiado, son de carne y hueso y no viven simplemente, como antaño, en la palabra; son conocidos por sus sombreros, no simplemente por sus poemas. Están por calcular aún los daños que el arte de la fotografía ha infligido al arte de la literatura. Hasta qué punto vamos a leer a un poeta cuando podemos leer sobre un poeta es un problema que debe plantearse a los biógrafos. Mientras tanto, nadie puede negar el poder de los Browning para despertar nuestras simpatías y suscitar nuestro interés. «El cortejo de *lady Geraldine*» quizá la vean dos profesores en universidades americanas cada año; pero todos sabemos cómo la señorita Barrett se reclinaba en su sofá; cómo se escapó de la casa oscura en Wimpole Street una mañana de septiembre; cómo conoció la salud y la felicidad, la libertad y a Robert Browning en la iglesia a la vuelta de la esquina.

Pero el destino no se ha portado bien con la señora Browning como escritora. Nadie la lee, nadie habla de ella, nadie se molesta en colocarla donde se merece. Basta comparar su reputación con la de Christina Rossetti para descubrir las huellas de su declive. Christina Rossetti asciende irresistiblemente al primer puesto entre las poetisas inglesas. Elizabeth, tanto más aplaudida durante su vida, se queda cada vez más rezagada. Los manuales básicos la excluyen de manera ofensiva. Su importancia, dicen, «ahora sólo es histórica. Ni la educación ni la asociación con su marido consiguieron nunca enseñarle el valor de las palabras y un sentido de la forma». En resumen, el único lugar en la mansión de la literatura que se le asigna es abajo, con la servidumbre, donde, en compañía de la señora Hemans, Eliza Cook, Jean Ingelow, Alexander Smith, Edwin Arnold y Robert Montgomery, va haciendo ruido con la vajilla y se come enormes puñados de guisantes con la punta del cuchillo.

Si, por consiguiente, tomamos *Aurora Leigh* del estante no es tanto para leerlo como para meditar con una condescendencia bondadosa sobre esta muestra de moda pasada, tal y como jugamos con los flecos de los mantos de nuestras abuelas y meditamos sobre las reproducciones de alabastro del Taj Mahal que una vez adornaron las mesas de sus salas de estar. Pero para los victorianos, indudablemente, fue un libro muy querido. La demanda había alcanzado ya trece ediciones de *Aurora Leigh* hacia el año 1873. Y, a juzgar por la dedicatoria, la misma señora Browning no tuvo miedo de decir lo mucho que la apreciaba: «la más madura de mis obras», la llama, «y la única en la que han entrado mis más altas convicciones sobre la vida y el

arte». Sus cartas demuestran que había pensado en el libro durante muchos años. Estaba dándole vueltas cuando conoció a Browning, y su intención al respecto forma casi la primera de esas confidencias sobre su obra que a los enamorados les encantaba compartir:

... mi intención principal [escribió] ahora mismo es escribir una especie de poema-novela ... lanzarme al centro de nuestras convenciones y entrar precipitadamente en salones y sitios por el estilo, «donde los ángeles temen poner el pie»; y así hacer frente cara a cara y sin máscara a la humanidad de la época, y contar llanamente su verdad. Esa es mi intención.

Pero por razones que más tarde se aclaran, ella acumuló su intención durante los diez asombrosos años de evasión y felicidad; y cuando por fin el libro apareció en 1856, con razón pudo creer que había vertido en él lo mejor de sí. Quizá el acaparamiento y la saturación resultantes tienen algo que ver con la sorpresa que nos aguarda. En ningún caso podemos leer las primeras veinte páginas de *Aurora Leigh* sin tomar conciencia de que el anciano marinero que se entretiene un rato, por razones desconocidas, en el porche en un libro y no en el de otro, nos tiene cogidos de la mano y hace que escuchemos como un niño de tres años mientras que la señora Browning vierte en nueve volúmenes de verso libre la historia de Aurora Leigh. Velocidad y energía, franqueza y una confianza en sí misma total, estas son las cualidades que nos mantienen cautivados. Elevados así por el aire, descubrimos cómo Aurora era hija de una madre italiana «cuyos raros ojos azules se cerraron para ella cuando apenas tenía cuatro años». Su padre era un «inglés austero / a quien, después de una vida seca siempre en casa / entre erudición académica, leyes y charlas parroquiales, / lo inundó una pasión sin que él se percatase»; pero murió también, y se envió a la niña de vuelta a Inglaterra para ser educada por una tía. La tía, de la conocida familia de los Leigh, la esperaba en el escalón del vestíbulo de su casa de campo vestida de negro para recibirla. Su frente algo estrecha dejaba ver tensas trenzas de cabellos castaños salpicados de gris; tenía la boca pequeña, suave; ojos sin color y mejillas como rosas prensadas en libros, «guardadas más por piedad que por gusto, si bien pasada su floración, / el Pasado también se marchita». La dama había llevado una vida de sosiego, empleando sus virtudes cristianas en hacer calceta y enaguas de punto «porque somos de una sola carne, después de todo, y necesitamos una prenda de franela». De su mano Aurora sufrió la educación que, se pensaba, era la apropiada para las mujeres. Aprendió un poco de francés, un poco de álgebra; las leyes internas del Imperio birmano; qué río navegable se une al Lara; qué censo del año cinco se tomó en Klagenfurt; también cómo dibujar nereidas cuidadosamente vestidas, a soplar el vidrio, a disecar pájaros y a modelar flores de cera. Porque a su tía le gustaba que una mujer fuera femenina. Ocupaba las tardes con el punto de cruz y, debido a alguna equivocación en su elección de la seda, una vez bordó una pastora con ojos de color rosa. Bajo esta tortura de la educación femenina, exclamó la apasionada Aurora, algunas mujeres han muerto; otras se han consumido de pena;

unas cuantas que han tenido, como tenía Aurora, «relaciones con lo que no se ve», sobreviven y caminan con recato, son corteses con sus primos, escuchan al vicario y sirven tazas de té. La misma Aurora tuvo la suerte de contar con un pequeño cuarto. Estaba empapelado de verde, tenía una alfombra verde y había cortinajes verdes hasta la cama, como a juego con el follaje insípido de la campiña inglesa. Allí se retiraba; allí leía. «He encontrado el secreto de una buhardilla / llena hasta arriba de cajas apiladas con el nombre de mi padre, / hasta arriba, bien grandes, donde, entrando y saliendo con sigilo ... como un ratoncito ágil entre las costillas de un mastodonte», ella leía y leía. En verdad, al ratón (así pasa con los ratones de la señora Browning) le crecían alas y se elevaba, pues «Es más bien cuando / nos olvidamos gloriosamente de nosotros mismos y nos sumergimos / con el alma por delante, de cabeza, en las profundidades de un libro, / exaltados con su belleza y la sal de la verdad, / es entonces cuando sacamos lo mejor de un libro». Y así leía y leía, hasta que su primo Romney iba de visita para pasear con ella, o el pintor Vincent Carrington, «a quien los hombres juzgan duramente como alguien de ideas fijas / porque opina que pintar bien un cuerpo implica tener que pintar el alma», daba unos golpecitos en su ventana.

Este resumen apresurado del primer volumen de *Aurora Leigh* no le hace por supuesto justicia alguna; pero habiendo engullido el original como la misma Aurora aconseja, con el alma por delante, de cabeza, nos encontramos en un estado en el que se vuelve imperativo algún intento de ordenar nuestras múltiples impresiones. La primera de estas impresiones, y la más extendida, es la sensación de la presencia de la escritora. A través de la voz del personaje de Aurora resuenan en nuestros oídos las circunstancias, las idiosincrasias de Elizabeth Barrett Browning. La señora Browning no podía ocultarse más de lo que podía contenerse, un signo sin duda de imperfección en un artista, pero signo también de que la vida se ha dejado sentir en el arte más de lo debido. Una y otra vez en las páginas que hemos leído, la Aurora ficticia parece arrojar luz sobre la verdadera Elizabeth. La idea del poema, debemos recordar, le vino a los cuarenta y pocos años, cuando la conexión entre el arte de una mujer y la vida de una mujer era ilógicamente estrecha, de manera que al más austero de los críticos le resulta imposible no tocar a veces la carne cuando su mirada debería estar fija en la página. Y como todo el mundo sabe, la naturaleza de la vida de Elizabeth Barrett fue de las que inciden en el más auténtico e individual de los dones. Su madre había muerto cuando ella era una niña; había leído con profusión y a solas; su hermano favorito se ahogó; le falló la salud; la tiranía de su padre la había emparedado en una reclusión casi conventual en un dormitorio en Wimpole Street. Pero, en vez de repetir lo que todo el mundo sabe, es mejor leer en sus propias palabras su relato de los efectos que le causaron:

He vivido sólo interiormente [escribió] o con pena, por decir una emoción fuerte. Antes de este aislamiento por mi enfermedad, siempre estuve recluida, y hay pocas mujeres de entre las más jóvenes del mundo que no hayan visto más, oído más, sabido más de la sociedad que yo, que apenas puedo llamarme joven ahora. Crecí en el campo; no tuve oportunidades sociales, mi corazón estaba en los libros y la poesía, y mi experiencia en ensueños ... Y así pasó y pasó el tiempo; y después, cuando vino mi

enfermedad ... y sin esperanzas (como pareció en un momento dado) de traspasar alguna vez el umbral de un cuarto de nuevo; por qué entonces me dio por pensar con cierta amargura ... que había estado ciega en este templo que estaba a punto de dejar, que no había visto naturaleza humana alguna, que mis hermanos y hermanas de la tierra eran nombres para mí, que no había contemplado ni grandes montañas ni ríos; nada de hecho ... ¿Y sabes también qué desventaja para mi arte supone esta ignorancia? ¿Por qué, si sigo viva y sin embargo no huyo de esta reclusión, no percibes que trabajo incansablemente con una desventaja significativa, que soy, en cierto sentido, como una poeta ciega? Naturalmente, compensa hasta cierto punto. He ganado mucho de la vida interior, a la vez que del hábito de la timidez y el autoanálisis hago grandes conjeturas sobre la naturaleza humana en general. Pero de qué buen grado cambiaría como poeta algo de este conocimiento pesado, ponderoso e inútil de los libros, por alguna experiencia de la vida y el hombre, por alguna...

Ahí interrumpo sus palabras, con tres puntitos, y podemos aprovechar su pausa para volver una vez más a *Aurora Leigh*.

¿Qué daño le había hecho su vida a ella como poeta? Un daño grande, no lo podemos negar. Pues está claro, al hojear *Aurora Leigh* o las *Cartas* —a menudo una recuerda a la otra—, que la mente que encontró su expresión natural en este poema ágil y caótico sobre hombres y mujeres auténticos no fue una mente que sacara provecho de la soledad. Una mente lírica, erudita, melindrosa podría haber usado la reclusión y la soledad para perfeccionar sus facultades. Tennyson no pedía más que vivir con libros en pleno campo. Pero la mente de Elizabeth Barrett era vivaz y secular y satírica. No era una erudita. Los libros no eran para ella un fin en sí mismos, sino un sustituto de la vida. Corrió por las páginas porque tenía prohibido corretear por la hierba. Lidió con Esquilo y Platón porque era impensable que discutiera sobre política con hombres y mujeres vivos. Sus lecturas favoritas durante su invalidez fueron Balzac, George Sand y otras «impropiedades inmortales», porque «hasta cierto punto mantuvieron el color en mi vida». Nada es más llamativo cuando por fin rompió los barrotes de la prisión, que el fervor con el que se lanzó a la vida del momento. Le encantaba sentarse en un café y observar a la gente que pasaba; le encantaban las discusiones, la política y los conflictos del mundo moderno. El pasado y sus ruinas, incluso el pasado de Italia y las ruinas italianas le interesaban mucho menos que las teorías del señor Hume, el médium, o la política de Napoleón, emperador de los franceses. Los cuadros italianos o la poesía griega despertaron en ella un entusiasmo desmañado y convencional, en extraño contraste con la independencia original de su mente cuando se aplicaba a los hechos reales.

Al ser esa su inclinación natural, no resulta sorprendente que, incluso en las profundidades del cuarto donde estuvo enferma, a su mente le diera por la vida moderna como materia poética. Esperó, sabiamente, hasta que su huida le hubo dado alguna medida del conocimiento y de la proporción. Pero es indudable que los largos años de reclusión le habían hecho un daño irreparable como artista. Había vivido encerrada, intentando adivinar lo que había fuera y magnificando inevitablemente lo que había dentro. La pérdida de Flush, el perro de aguas, le afectó como hubiera afectado a otra mujer la pérdida de un hijo. Los golpecitos de la hiedra contra el cristal se convertían en los azotes a los árboles en un vendaval. Se amplificaban todos

los sonidos, se exageraban todos los incidentes, pues el silencio del cuarto de la enferma era profundo y la monotonía de Wimpole Street era intensa. Cuando por fin fue capaz de «entrar precipitadamente en salones y sitios similares, y hacer frente cara a cara y sin máscara a la humanidad de la época, y contar llanamente su verdad», estaba demasiado débil para soportar la conmoción. La habitual luz del día, las habladurías del momento, el ir y venir habitual de los seres humanos la dejaba exhausta, eufórica y deslumbrada en un estado en el que veía tanto y sentía tanto que no sabía del todo qué sentía ni qué veía.

Aurora Leigh, el poema-novela, no es, por consiguiente, la obra maestra que pudiera haber sido. Más bien es el embrión de una obra maestra; una obra cuyo genio flota difuso y fluctuante en alguna etapa prenatal esperando la pincelada final de capacidad creativa para traerla al mundo. Estimulante y aburrida, desgarrada y elocuente, monstruosa y exquisita, todo ello por turnos, sobrecoge y desconcierta; pero, no obstante, siempre requiere nuestro interés y nos inspira respeto. Pues queda claro mientras leemos que, sean los que sean los fallos de la señora Browning, fue una de esas escritoras excepcionales que se arriesgan atrevida y desinteresadamente en una vida imaginativa que es independiente de sus vidas privadas y exige que no se la considere una personalidad. Su «intención» sobrevive; el interés de su teoría redime mucho de lo fallido en su práctica. Abreviada y simplificada según el razonamiento de Aurora en el libro quinto, esa teoría se presenta en este sentido. La verdadera obra de los poetas, decía la autora, es presentar su propia época, no la de Carlomagno. Más pasión se concita en los salones que en Roncesvalles con Roldán y sus caballeros. «Retroceder ante el barniz moderno, el abrigo o los volantes, / pedir a gritos togas y lo pintoresco es fatal y también necio». Porque el arte vivo presenta y deja constancia de la vida real, y la única vida que podemos conocer realmente es la nuestra. Pero ¿qué forma —pregunta— puede adoptar un poema sobre la vida moderna? La dramática es imposible, porque sólo obras serviles y dóciles tienen alguna oportunidad de éxito. Además, lo que tenemos que decir (en 1846)^[68] sobre la vida no es apropiado para «las tablas, actores, apuntadores, la luz de gas y el vestuario; nuestra escena es ahora el alma misma». ¿Qué puede hacer ella entonces? El problema es difícil, la actuación está destinada a quedarse corta en el empeño; pero ella al menos ha exprimido su alma sobre cada página de su libro y, por lo demás «permíteme que piense menos en formas y en lo externo. / Confía en el espíritu ... mantén el fuego encendido / y deja que las generosas llamas se den forma a sí mismas». Y así el fuego ardió y las llamas se elevaron.

El deseo de abordar la vida moderna en poesía no fue exclusivo de la señorita Barrett. Robert Browning dijo que él había tenido la misma ambición toda su vida. *The Angel in the House* de Coventry Patmore y *Bothie* de Clough fueron ambos intentos en el mismo sentido y precedieron a *Aurora Leigh* en unos años. Fue bastante natural. Los novelistas estaban tratando triunfalmente la vida moderna en prosa. *Jane Eyre*, *La feria de las vanidades*, *David Copperfield*, *Richard Feverel*,

todos se pisaron los talones entre los años 1847 y 1860. Bien puede ser que los poetas pensaran, con Aurora Leigh, que la vida moderna tenía una intensidad y un sentido propio. ¿Por qué deberían estos despojos caer únicamente en los regazos de los prosistas? ¿Por qué debería el poeta verse obligado a volver a lo remoto de Carlo magno y Roldán, a la toga y a lo pintoresco, cuando el talante y las tragedias de la vida de aldea, la vida de salón, la vida de club y la vida de la calle, reclamaban en voz alta su celebración? Era cierto que la vieja forma en que la poesía había tratado la vida —el teatro— estaba obsoleta; pero ¿no había ninguna otra que pudiera ocupar su lugar? La señora Browning, convencida de la divinidad de la poesía, meditó, tomó para sí tanto como pudo de la experiencia real y, entonces, finalmente le lanzó su reto a las Brontë y los Thackeray en nueve libros de verso libre. Fue en verso libre como cantó las alabanzas de Shoreditch y Kensington; de mi tía y el vicario; de Romney Leigh y Vincent Carrington; de Marian Erle y lord Howe; de las bodas a la moda y las monótonas calles residenciales; de los bonetes y las patillas y los carruajes de cuatro ruedas y los ferrocarriles. Los poetas pueden tratar con estas cosas, exclamó, tanto como con caballeros y damiselas, fosos y puentes levadizos y patios de castillos. Pero ¿pueden de verdad? Veamos qué le sucede a un poeta cuando caza en los cotos vedados de un novelista y nos da no una épica o un poema lírico, sino la historia de muchas vidas que se mueven y cambian y son inspiradas por intereses y pasiones que son los nuestros en plena época de la reina Victoria.

En primer lugar está la historia; hay que narrar un relato; de algún modo el poeta debe transmitirnos la información necesaria de que han invitado a su héroe a cenar. Esta es una frase que un novelista transmitiría lo más tranquila y prosaicamente posible; por ejemplo, «mientras yo besaba su guante, con tristeza, trajeron una nota diciendo que su padre enviaba saludos y me pedía que cenase con él al día siguiente». Es inofensiva. Pero el poeta tiene que escribir:

*Mientras así me afligía y besaba su guante,
mi sirviente trajo una nota de ella que decía
que papá la instaba a trasladarme su afecto
¡y a que yo aceptara cenar con ellos al día siguiente!*^[69]

Lo cual es absurdo. Se ha logrado que las palabras sencillas se pavoneen, adopten poses y tomen un énfasis que las vuelve ridículas. Entonces, de nuevo, ¿qué hará el poeta con el diálogo? En la vida moderna, como indicó la señora Browning cuando dijo que nuestro escenario es ahora el alma, la palabra ha reemplazado a la espada. En la conversación es donde se definen los momentos álgidos de la vida, la impresión de un personaje sobre otro. Pero cuando la poesía intenta imitar las palabras que salen de la boca de la gente se ve terriblemente impedida. Oigamos a Romney en un momento de suma emoción conversando con su antiguo amor Marian sobre la criatura que ha tenido con otro hombre:

*Quiera Dios así apadrinarme, como yo hago con él,
y así renunciar a mí, dado que le dejo creer
que tal vez sea huérfano. Tomo aquí al niño
para que comparta mi copa, para que duerma sobre mi rodilla,
para que brinque cuanto pueda en mi pie,
para que me lleve del dedo por las calles...*

y así sucesivamente. Romney, en resumen, vocifera y lanza gritos como cualquiera de esos héroes isabelinos a quien la señora Browning había mantenido tan imperiosamente fuera de su sala de estar. El verso libre se había revelado como el enemigo más despiadado del habla viva. La conversación, sacudida por la marejada y el vaivén del verso, se eleva, se vuelve retórica, vehemente; y como la conversación, ya que la acción queda descartada, debe seguir adelante, la mente del lector se torna rígida y su mirada ausente bajo la monotonía del ritmo. Siguiendo los alegres compases de su ritmo más que las emociones de sus personajes, la señora Browning se ve arrastrada hacia la generalización y la declamación. Forzada por la naturaleza de su medio, pasa por alto los matices emocionales más leves, sutiles y ocultos con los que un novelista construye trazo a trazo un personaje en prosa. El cambio y el desarrollo, el efecto de un personaje sobre otro, todo esto se abandona. El poema se convierte en un prolongado soliloquio, a la vez que el único personaje que nos resulta conocido y la única historia que se nos cuenta son el personaje y la historia de la propia Aurora Leigh.

Así, si la intención de la señora Browning con un poema-novela fue de crear un libro donde el personaje se revelase de forma reservada y sutil, donde se mostrasen al desnudo las relaciones de muchos corazones y transcurriera una historia sin vacilación, entonces el suyo fue un fracaso completo. Pero si su intención fue más bien la de transmitirnos una impresión de la vida en general, de personas que son inconfundiblemente victorianas, que luchan contra los problemas de su propio tiempo, todas iluminadas, intensificadas y compactadas por el fuego de la poesía, entonces lo consiguió. Aurora Leigh, con su interés apasionado por las cuestiones sociales, su conflicto como artista y mujer, su anhelo de conocimiento y libertad, es la verdadera hija de su tiempo. Romney, también, es con igual certeza un caballero de mediados de la época victoriana con elevados ideales, que ha reflexionado profundamente sobre la cuestión social y ha fundado, por desgracia, un falansterio en Shropshire. La tía, los antimacasares y la casa de campo de la cual huye Aurora son lo bastante reales como para alcanzar hoy día un alto precio en Tottenham Court Road. Los aspectos más generales de qué se sentía al ser un victoriano son asidos con tanta firmeza y estampados tan vívidamente en nosotros como en cualquier novela de Trollope o la señora Gaskell.

Y efectivamente, si comparamos la novela en prosa y el poema-novela, de ninguna manera deben atribuirse todos los triunfos a la prosa. A medida que avanzamos con rapidez por una página de narración tras otra, donde una decena de

escenas que el novelista resolvería por separado quedan prensadas en una, en la que unas páginas de descripción deliberada se funden en un solo verso, no podemos pues evitar pensar que la poeta se ha adelantado al prosista. Su página está el doble de atestada que la de él. Los personajes, además, si se muestran no en conflicto, sino más bien cortados a tijeretazos y resumidos con algo de la exageración de un caricaturista, poseen una significación enaltecida y simbólica con la que la prosa y su enfoque gradual no pueden rivalizar. El aspecto general de las cosas —el mercado, la puesta de sol, la iglesia— tiene un brillo y una continuidad, debido a las compresiones y elisiones de la poesía, que se ríen del prosista y su lenta acumulación de detalles minuciosos. Por estas razones *Aurora Leigh* sigue siendo, con todas sus imperfecciones, un libro que aún vive y respira y tiene su razón de ser. Y cuando pensamos en lo apagadas y frías que yacen las piezas teatrales de Beddoes o de *sir* Henry Taylor, a pesar de toda su belleza, y que rara vez en nuestros días se turba el reposo de las obras clásicas de Robert Bridges, puede que sospechemos que a Elizabeth Barrett la inspiró un destello de auténtico genio cuando entró precipitadamente en el salón y dijo que aquí, donde vivimos y trabajamos, está el verdadero lugar del poeta. Por lo menos su valor estuvo justificado en su propio caso. Su mal gusto, su inventiva torturada, su abrirse paso con dificultad, su debatirse y su impetuosidad confusa tienen espacio para consumirse sin infligir una herida mortal, mientras que su ardor y abundancia, sus brillantes facultades descriptivas, su humor astuto y cáustico, todos nos contaminan con su propio entusiasmo. Reímos, protestamos, nos quejamos —es absurdo, es imposible, no podemos tolerar esta exageración ni un momento más—, pero, no obstante, leemos hasta el final cautivados. ¿Qué más puede pedir un autor? Pero el mejor cumplido que le podemos lanzar a *Aurora Leigh* es que hace que nos preguntemos por qué no ha dejado sucesores. Seguro que la calle o el salón son temas prometedores; la vida moderna es digna de la musa. Pero el rápido bosquejo del que se deshizo Elizabeth Barrett Browning cuando saltó de su sillón y entró lanzada al salón está aún por concluir. El conservadurismo o la timidez de los poetas todavía le deja el botín principal de la vida moderna al novelista. No tenemos ningún poema-novela de la era de Jorge V.

«Yo soy Christina Rossetti»

El 5 de diciembre próximo^[*] Christina Rossetti celebrará su centenario, o, para ser más exactos, lo celebraremos por ella, y quizá no poco a su pesar, pues fue una mujer de lo más tímida, y que hablan de ella, como nosotros desde luego vamos a hacer, le habría causado un agudo malestar. Sin embargo, es inevitable; los centenarios son inexorables; debemos hablar de ella. Leeremos su vida; leeremos sus cartas; estudiaremos sus retratos, especularemos sobre sus enfermedades —de las que padeció una amplia variedad—; y revolveremos los cajones de su escritorio, que están vacíos en su mayoría. Comencemos con la biografía, pues ¿qué podría ser más entretenido? Como todo el mundo sabe, la fascinación de leer biografías es irresistible. Tan pronto hemos abierto las páginas del cuidado y competente libro de la señorita Sandars (*Life of Christina Rossetti*, por Mary F. Sandars [Hutchinson]) nos sobreviene la vieja ilusión. Aquí están el pasado y todos sus habitantes, milagrosamente sellados como en un tanque mágico; todo lo que tenemos que hacer es mirar y escuchar y mirar y mirar, y pronto las figuritas —porque no están a tamaño natural— comenzarán a moverse y hablar, y mientras se mueven las dispondremos según toda clase de pautas que ellas desconocían, pues en vida creyeron que podían ir a donde quisieran; y mientras hablan encontraremos en sus dichos toda clase de significados que nunca se les ocurrieron, ya que en vida creyeron que decían sin rodeos todo lo que se les venía a la cabeza. Pero una vez se está en una biografía, todo es diferente.

Aquí, pues, está Hallam Street, Portland Place, por el año 1830; y aquí están los Rossetti, una familia italiana compuesta de padre, madre y cuatro hijos pequeños. La calle era poco distinguida y la casa estaba un tanto dañada por la pobreza; pero la pobreza no importaba, pues, al ser extranjeros, los Rossetti no se preocupaban mucho por las costumbres y convenciones de la familia británica corriente de clase media. No hablaban con nadie, vestían como querían, invitaban a exiliados italianos, entre ellos organistas y otros compatriotas en apuros, y se las arreglaban económicamente impartiendo clases, escribiendo y con otros trabajos esporádicos. Gradualmente Christina se distanció del grupo familiar. Está claro que fue una niña callada y observadora, con su propio estilo de vida ya fijado en su cabeza —iba a escribir—; pero por ello admiraba aún más la competencia superior de sus mayores. Pronto comenzamos a rodearla de unos cuantos amigos y a dotarla de unas cuantas características. Detestaba las fiestas. Vestía de cualquier manera. Le gustaban las amistades de su hermano y las pequeñas reuniones de jóvenes artistas y poetas que iban a reformar el mundo, más que nada porque la entretenían, pues aunque muy sosegada también era caprichosa y excéntrica, y le gustaba reírse de la gente que se comportaba con una solemnidad egotista. Y aunque quería ser poeta tenía muy poco de la vanidad y el tesón de los poetas jóvenes; sus versos parecían haberse formado

íntegramente en su cabeza, y no le preocupaba mucho lo que se dijera de ellos, porque en su propia mente ella sabía que eran buenos. Carecía de grandes facultades de sentir admiración; por su madre por ejemplo, que era tan callada, tan sagaz, tan sencilla y tan sincera; o por su hermana mayor, Maria, a quien no le gustaba la pintura ni la poesía, pero era, por esa misma razón, quizá más vitalista y eficiente en la vida diaria. Por ejemplo, Maria siempre se negó a visitar la sala de las momias en el Museo Británico, porque decía que de repente podría llegar el día de la Resurrección y que sería de lo más indecoroso si los cadáveres tuvieran que asumir la inmortalidad ante la mirada de simples turistas, una reflexión que a Christina no se le había pasado por la mente, pero que le parecía admirable. Aquí, por supuesto, nosotros, que estamos fuera del tanque, soltamos una sonora carcajada, pero Christina, que está dentro del tanque y expuesta a todos sus calentamientos y corrientes, consideró la conducta de su hermana digna del mayor respeto. Si verdaderamente la observamos un poco más de cerca, veremos que algo oscuro y duro, como el hueso en el núcleo de una fruta, se había formado ya en el centro del ser de Christina Rossetti.

Era la religión, por supuesto. Siendo apenas una niña su entrega de por vida a la relación del alma con Dios ya se había apoderado de ella. Podría parecer desde fuera que sus sesenta y cuatro años transcurrieron en Hallam Street, Endsleigh Gardens y Torrington Square, pero en realidad ella habitó en una curiosa región donde el espíritu se esfuerza por llegar a un Dios que no se ve —en su caso, un Dios oscuro, un Dios severo—, un Dios que decretó que todos los placeres del mundo le eran odiosos. El teatro era odioso, la ópera era odiosa, la desnudez era odiosa —cuando su amiga la señorita Thompson pintaba figuras desnudas en sus cuadros tenía que decirle a Christina que eran hadas, pero Christina veía perfectamente la impostura—, todo en la vida de Christina irradió de ese nudo central de agonía e intensidad. Su creencia rigió su vida hasta en los asuntos más insignificantes. Le enseñó que el ajedrez estaba mal, pero que el *whist* y el *cribbage*^[70] no importaban. Pero también interfirió en asuntos de enorme importancia de su corazón. Hubo un joven pintor llamado James Collinson; ella amaba a James Collinson y él la amaba a ella, pero era católico, de manera que lo rechazó. Para complacerla se hizo miembro de la Iglesia angli cana, y ella lo aceptó. Vacilante, sin embargo, pues era un hombre poco de fiar, volvió tambaleándose a Roma, y Christina, aunque esto le rompió el corazón y ensombreció su vida para siempre, anuló el compromiso. Años más tarde se presentaron otras, y al parecer mejor fundadas, esperanzas de felicidad. Charles Cayley se le declaró. Pero, ay, este hombre abstraído y erudito que arrastraba los pies por el mundo en un estado de desaliño despistado, que traducía el evangelio al iroqués y preguntaba a las damas elegantes en una fiesta «si les interesaba la corriente del Golfo», y que como regalo le dio a Christina un ratón de mar conservado en alcohol, era, no sin razón, un librepensador. También Christina lo apartó de ella. Aunque «ninguna mujer amó jamás a un hombre más profundamente», ella no sería

la esposa de un escéptico. Ella, que amaba lo «obtuso y peludo» —los wombats, sapos y ratones de la tierra—, y llamaba a Charles Cayley «mi ciega águila ratonera, mi topo especial», no admitió topos, wombats, ratoneros ni Carleys en su cielo.

Así podríamos seguir mirando y escuchando eternamente. No hay límite para la extrañeza, el entretenimiento y la rareza del pasado sellado en un tanque. Pero justo cuando nos estamos preguntando qué recoveco de este extraordinario territorio vamos a explorar a continuación, interviene la figura principal. Es como si un pez, que hubiéramos estado observando entrar y salir sin darse cuenta de entre los juncos, alrededor de las rocas, de pronto se lanzara contra el cristal y lo rompiera. La ocasión es un té. Por alguna razón Christina asistió a un té que dio la señora Virtue Tebbs. Lo que sucedió allí se desconoce —quizá se dijera algo en una merienda informal y frívola acerca de la poesía—. En cualquier caso,

de pronto se levantó de una silla y caminó hacia el centro de la estancia una mujercita vestida de negro, que anunció solemnemente: «¡Yo soy Christina Rossetti!»; y habiendo dicho esto, volvió a su asiento.

Con esas palabras se rompe el cristal. Sí [parece decir], yo soy poeta. Ustedes que pretenden honrar mi centenario no son mejores que la gente ociosa del té de la señora Tebbs. Aquí están divagando sobre trivialidades sin importancia, revolviendo los cajones de mi escritorio, riéndose de las momias y de Maria y de mis asuntos amorosos cuando todo lo que me apetece que sepan está aquí. Contemplan este volumen verde. Es una copia de mis obras completas. Cuesta cuatro chelines con seis peniques. Lean eso. Y así se vuelve a la silla.

¡Qué absolutos y poco complacientes son estos poetas! La poesía, dicen, no tiene nada que ver con la vida. Las momias y los wombats, Hallam Street y los omnibuses, James Collinson y Charles Cayley, los ratones de mar y la señora Tebbs, Torrington Square y Endsleigh Gardens, incluso los caprichos de las creencias religiosas son irrelevantes, ajenos, superfluos, irreales. Lo que importa es la poesía. La única cuestión de algún interés es si la poesía es buena o mala. Pero esta cuestión de la poesía, podríamos señalar aunque únicamente fuera para ganar tiempo, es de suma dificultad. Muy poco de valor se ha dicho sobre la poesía desde que el mundo es mundo. El juicio de los coetáneos es casi siempre erróneo. Por ejemplo, la mayoría de los poemas que figuran en las obras completas de Christina Rossetti fueron rechazados por los editores. Sus ganancias anuales con su poesía fueron durante muchos años de unas diez libras. Por otro lado, las obras de Jean Ingelow, como ella apuntó sardónicamente, llegaron hasta la octava edición. Hubo, por supuesto, entre sus contemporáneos uno o dos poetas y uno o dos críticos cuyo juicio debe ser respetuosamente consultado. Pero ¡qué impresiones tan diferentes parecen formarse de las mismas obras, con qué pautas tan diferentes las juzgan! Por ejemplo, cuando Swinburne leyó su poesía, exclamó: «Siempre he pensado que nunca se ha escrito poesía más gloriosa», y prosiguió para apuntar de su «Himno de Año Nuevo»

que estaba tocado como por el fuego y bañado como en la luz de los rayos del sol, afinado en acordes y cadencias de la música de la marea fuera del alcance del arpa y el órgano, grandes ecos de las olas serenas y sonoras del cielo.

Entonces el profesor Saintsbury llega con su vasta erudición, examina «El mercado de los duendes» e informa de que

como mejor se puede describir la métrica del poema principal [«El mercado de los duendes»] es como la de Skelton, pero exenta de ripios, con la música cosechada del diverso progreso métrico desde Spencer, utilizado en lugar del traqueteo de madera de los seguidores de Chaucer. Se puede discernir la misma inclinación a la irregularidad de verso que ha irrumpido, en momentos diferentes, en el pindárico del siglo XVII tardío y a comienzos del XVIII, y en la falta de rima de Sayers antes y de Arnold después.

Y entonces viene *sir* Walter Raleigh:

Pienso que es la mejor poeta viva ... Lo peor del asunto es que no se pueden impartir lecciones magistrales de poesía pura de verdad no más de lo que se puede hablar de los ingredientes del agua pura — la poesía adulterada, desnaturalizada, lijada es la que propicia las mejores lecciones—. Lo único que Christina me da es ganas de llorar, no de impartir lecciones.

Parecería, entonces, que hay al menos tres escuelas de crítica: la escuela de la música marina que refluye; la escuela de la irregularidad del verso y la escuela que invita al lector no a analizar sino a llorar. Esto es confuso; si las seguimos todas no llegaremos sino al fracaso. Mejor quizá sea leer por uno mismo, exponer la mente desnuda al poema y transcribir en toda su premura e imperfección cualquiera que sea el resultado del impacto. En este caso sería algo como lo que sigue: Oh, Christina Rossetti, tengo que confesar humildemente que aunque sé muchos de tus poemas de memoria, no he leído tus obras de cabo a rabo. No he seguido tu curso ni analizado tu evolución. Verdaderamente dudo que evolucionaras mucho. Fuiste una poeta instintiva. Viste el mundo siempre desde el mismo ángulo. Los años y el ir y venir de la mente con hombres y libros no te afectó en lo más mínimo. Prudentemente hiciste caso omiso de cualquier libro que pudiera turbar tu fe o de cualquier ser humano que pudiera desconcertar tus instintos. Fuiste sabia tal vez. Tu instinto fue tan seguro, tan directo, tan intenso que produjo poemas que suenan a música en los oídos, como una melodía de Mozart o un aria de Gluck. Mas a pesar de toda su simetría, el tuyo fue un canto complejo. Cuando tocabas el arpa, muchas cuerdas sonaban a la vez. Como todos los instintivos, poseías un agudo sentido de la belleza visual del mundo. Tus poemas están llenos de polvo dorado y «el brillo diverso de fragantes geranios»;^[71] tus ojos advertían incesantemente cómo los juncos tienen «puntas aterciopeladas» y los lagartos tienen una «extraña malla metálica»;^[72] tu ojo en verdad observaba con una sensual intensidad prerrafaelita que debió de sorprender a Christina la anglicana. Pero a ella le debías quizá la fijeza y la tristeza de tu musa. La presión de una tremenda fe rodea y sujeta firmemente juntas estas cancioncillas. Tal vez a eso le deban su solidez. Sin duda le deben su tristeza —tu Dios era un Dios severo, tu corona celestial tenía espinas—. Tan pronto como te regalas la vista con la belleza, tu

mente te dice que la belleza es vana y que es pasajera. La muerte, el olvido y el descanso giran alrededor de tus canciones con su oscura ola. Y entonces de un modo incongruente, se oye un sonido de prisas y risas. Son los pasitos de animales, las extrañas notas guturales de los grajos y los gimoteos de obtusos animales peludos gruñendo y olfateando. Pues en modo alguno fuiste puramente una santa. Tomabas el pelo; tirabas de la nariz. Estabas en guerra con toda farsa y todo fraude. Por más modesta que fueras, aun así eras drástica, estabas segura de tu don, convencida de tu visión. Una mano firme podaba tus versos; un oído agudo comprobaba su música. Nada blando, ocioso, irrelevante entorpecía tus páginas. En una palabra, eras una artista. Y así quedaba abierto, incluso cuando escribías para ti recreándote con campanitas, un sendero para el descenso de ese visitante abrasador que llegaba de vez en cuando y fundía tus versos en esa unión indisoluble que ninguna mano puede deshacer:

*mejor quiero amapolas llenas de dulce muerte
o yedra que estrangula aquello que engalana,
junto con velloritas que se abren a la luna.*^[73]

Ciertamente, tan extraña es la constitución de las cosas, y tan grande el milagro de la poesía, que algunos de los poemas que escribiste en tu pequeño cuarto de atrás se encontrarán unidos en perfecta simetría cuando el monumento en memoria del príncipe Alberto sea polvo y oropel. Nuestra posteridad remota cantará:

Cuando yo haya muerto, amado,^[74]

o:

Mi corazón es como un pájaro que canta,^[75]

cuando Torrington Square sea un arrecife de coral quizá y los peces entren y salgan de donde solía estar la ventana de tu habitación; o tal vez el bosque habrá reclamado esas aceras, y el wombat y el tejón africano se arrastrarán sobre mullidas patas inseguras entre la verde maleza que entonces se enredará en las verjas del lugar. En vista de todo esto, y volviendo a tu biografía, si yo hubiera estado presente cuando la señora Tebbs dio su té, y si una mujer mayor, bajita y de negro se hubiera puesto en pie y caminado hacia el centro de la sala, sin lugar a dudas habría cometido alguna indiscreción. Habría roto un cortaplumas o estrellado una taza de té en el embarazoso ardor de mi admiración cuando dijo: «Yo soy Christina Rossetti».

Las novelas de Thomas Hardy

Cuando decimos que la muerte de Thomas Hardy deja la narrativa inglesa sin un líder, queremos decir que no hay otro escritor cuya supremacía sea generalmente aceptada, nadie a quien parezca tan apropiado y natural rendirle homenaje. Nadie por supuesto lo reclamó menos. El anciano sencillo y poco mundano se habría sentido dolorosamente avergonzado por la retórica que florece en ocasiones como esta. Sin embargo es la pura verdad decir que mientras vivió hubo un novelista que, en toda circunstancia, hizo que el arte de la literatura pareciera una vocación honorable; mientras Hardy vivió no hubo excusas para pensar mal del arte que practicaba. Y tampoco fue esto únicamente resultado de su genio singular. Algo brotó de su carácter en su modestia e integridad, de su vida, llevada con sencillez en Dorsetshire sin egoísmo ni autobombo. Por ambas razones, por su genio y por la dignidad con la que empleó su don, resultaba imposible no rendirle tributo al artista y sentir respeto y afecto por el hombre. Pero es de la obra de lo que debemos hablar, de las novelas, que fueron escritas hace ya tanto que parecen tan distanciadas de la ficción del momento como el mismo Hardy se encontraba alejado de la agitación del presente y su insignificancia.

Tenemos que remontarnos más de una generación si queremos examinar la carrera de Hardy como novelista. En 1871 tenía treinta y un años; había escrito una novela, *Desperate Remedies*, pero no era en modo alguno un artesano con confianza en sí mismo. Estaba «tanteando el camino hacia un método»,^[76] él mismo lo dijo, como si fuera consciente de que poseía toda clase de dones, mas no conocía su naturaleza ni sabía cómo sacarles provecho. Leer esa primera novela es participar de la perplejidad de su autor. La imaginación del escritor es poderosa y sardónica; su aprendizaje de los libros ha sido casero; sabe crear personajes, pero no es capaz de controlarlos; obviamente le estorban las dificultades de su técnica y, lo que es más singular aún, se ve impulsado por cierta sensación de que los seres humanos son la diversión de unas fuerzas externas, para hacer un uso extremo e incluso melodramático de la coincidencia. Ya está poseído por la convicción de que una novela no es un juguete ni un razonamiento; es un medio para transmitir impresiones veraces, si bien duras y violentas, de las vidas de hombres y mujeres. Pero quizá la cualidad más llamativa del libro sea el sonido de una cascada que reverbera y retumba por sus páginas. Es la primera manifestación del poder que asumirá unas proporciones tan colosales en los libros posteriores. Él se muestra ya ante sí como un minucioso y hábil observador de la naturaleza; sabe que la lluvia cae de forma diferente sobre raíces que sobre tierras de cultivo; sabe que el viento suena de forma distinta al pasar a través de las ramas de árboles diferentes. Pero es consciente, en un sentido más amplio, de la naturaleza como una fuerza; siente en ella un espíritu que puede compadecerse, burlarse o permanecer como el espectador indiferente de la

fortuna de los humanos. Ya es suyo ese sentido; y la cruda historia de la señorita Aldclyffe y Cythe rea es memorable porque es observada por los ojos de los dioses y elaborada en presencia de la naturaleza.

Que era un poeta, debería haber resultado obvio; que era un novelista, todavía se podría haber considerado incierto. Pero al año siguiente, cuando apareció *Under the Greenwood Tree*, quedó claro que mucho del esfuerzo de tantear «el camino hacia un método» había sido superado. Se perdió algo de la terca originalidad del libro anterior. El segundo está logrado, es encantador, idílico comparado con el primero. Parece que el escritor bien pueda convertirse en uno de nuestros paisajistas ingleses, cuyos cuadros son todos de jardines de casitas y viejas campesinas, y que se queda atrás para reunir y preservar del olvido las formas y palabras anticuadas que están cayendo rápidamente en desuso. Y, sin embargo, ¿qué amante cordial de la Antigüedad, qué naturalista con un microscopio en su bolsillo, qué erudito atento a las formas cambiantes del idioma oyó alguna vez con tanta intensidad el sonido penetrante de un pajarito que un búho mata en un bosque cercano? El sonido «pasó a ser silencio sin mezclarse con él». De nuevo oímos, muy lejano, como el sonido de un cañón en el mar una mañana serena de verano, un eco extraño y ominoso. Pero leer estos primeros libros produce una impresión de desperdicio. La impresión de que el genio de Hardy era obstinado y perverso; primero florecería un talento en él y después otro. No iban a consentir marchar juntos tan fácilmente en colaboración. Lo cierto es que ese iba a ser el destino probable de un escritor que fue a la vez poeta y realista, un hijo fiel del campo y las colinas, atormentado sin embargo por dudas y desalientos engendrados por la lectura y el aprendizaje; un amante de las viejas formas y los campesinos sencillos, no obstante condenado a ver la fe y la carne de sus antepasados volverse transparencias delgadas y espectrales ante sus ojos.

A esta contradicción la naturaleza había añadido otro elemento que probablemente iba a desordenar un desarrollo simétrico. Algunos escritores nacen conscientes de todo; otros no lo son de muchas cosas. Algunos, tales como Henry James o Flaubert, no sólo son capaces de sacarle el mejor partido al botín que su talento aporta, sino también de controlar su genio en el acto de creación; son conscientes de todas las posibilidades de cada situación y nada les coge por sorpresa. Los escritores que no son conscientes, por otro lado, como Dickens y Scott, dan la impresión de que de pronto algo los eleve y los empuje hacia delante, y sin su consentimiento. La ola desciende y no saben qué ha sucedido ni por qué. Entre ellos —esa es la fuente de su fuerza y de su debilidad— debemos colocar a Hardy. Sus propias palabras, «momentos de visión»,^[77] describen exactamente esos pasajes de belleza y fuerza asombrosas que se pueden encontrar en todos los libros que escribió. Con una súbita sacudida de energía que nosotros no podemos predecir, ni él, al parecer, controlar, una escena en solitario destaca del resto. Vemos, como si existiera solo y para siempre, el carro con el cuerpo inerte de Fanny en su interior recorriendo el camino bajo los árboles que gotean, vemos las ovejas abotargadas riñendo entre el

trébol; vemos a Troy blandiendo su espada con rapidez alrededor de Bathsheba en el lugar en que ella está inmóvil, cortando el mechón de su cabeza y ensartando la oruga que estaba en su pecho. Vívido para el ojo, pero no para el ojo únicamente, pues todos los sentidos participan, caemos en la cuenta de estas escenas y su esplendor permanece. Pero la energía va y viene. Al momento de visión le suceden tiempos largos de clara y simple luz del día, y no podemos creer que ninguna habilidad o destreza pueda haber atrapado la energía incontrolada y emplearla mejor. Las novelas por tanto están llenas de desigualdades; son algo grumosas y pesadas e inexpresivas; pero nunca son áridas; siempre se ven algo desdibujadas por cierta inconsciencia, ese halo de frescura y ese margen de lo inexpresado que suelen producir la más honda sensación de satisfacción. Es como si el mismo Hardy no fuera del todo consciente de lo que hacía, como si su conciencia retuviera más de lo que él podía producir, y les dejara a sus lectores la tarea de comprender su significado íntegro y complementarlo con su propia experiencia.

Por estas razones el genio de Hardy fue incierto en su desarrollo, desigual en su acabado, pero, llegado el momento, magnífico en sus logros. El momento llegó, en su plenitud, en *Lejos del mundanal ruido*. El tema era el correcto; el método era el correcto; el poeta y el campesino, el hombre sensual, el sombrío hombre reflexivo, el sabio, todos se alistaron para producir un libro al que, por mucho que las modas cambien como el viento, le corresponde un lugar entre las grandes novelas inglesas. Está, en primer lugar, esa sensación del mundo físico que Hardy más que ningún otro novelista puede traer ante nosotros; la sensación de que las pocas esperanzas de la existencia del hombre están rodeadas por un paisaje que, pese a existir aparte, le confiere una belleza profunda y solemne a su dramatismo. Las oscuras colinas, destacadas por los túmulos de los muertos y las cabañas de los pastores, se alzan contra el cielo, suaves como una ola del mar, pero sólidas y eternas; extendiéndose hacia la distancia infinita, pero cobijando en sus apriscos aldeas apacibles cuyo humo se alza en frágiles columnas de día, cuyas lámparas arden en la oscuridad inmensa de la noche. Gabriel Oak, cuidando de sus ovejas ahí arriba en el envés del mundo, es el pastor eterno; las estrellas son antiguas almenaras; y él durante siglos ha vigilado sus ovejas.

Pero abajo en el valle la tierra está llena de calor y vida; hay mucho trabajo en las granjas, los graneros están repletos, los campos bulliciosos con el mugido del ganado y el balido de las ovejas. La naturaleza es prolífica, espléndida e impúdica; no maligna aún, sino todavía la Gran Madre de los labriegos. Y ahora por primera vez Hardy da rienda suelta a su humor donde es más libre y de lo más rico: en boca de los hombres de campo. Jan Coggan, Henry Fray y Joseph Poorgrass se reúnen en la taberna acabada la jornada de trabajo y liberan ese humor medio ladino, medio poético que se ha ido elaborando en sus cerebros y encontrando expresión con la cerveza desde que los peregrinos hacían a pie el Camino del Peregrino;^[78] ese que le encantaba oír a Shakespeare, Scott y George Eliot, pero a ninguno le gustaba más u

oía con mayor entendimiento que Hardy. Pero no les corresponde a los campesinos en las novelas de Wessex^[79] destacar como individuos. Integran un fondo de sabiduría común, de humor común, una fuente de vida perpetua. Comentan las acciones del héroe y la heroína, pero mientras Troy u Oak o Fanny o Bathsheba entran, salen y pasan a mejor vida, Jan Coggan, Henry Fray y Joseph Poorgrass se quedan. Beben de noche y aran los campos de día. Son eternos. Nos los encontramos una y otra vez en las novelas y siempre hay en ellos algo típico, más del carácter que marca una raza que de los rasgos que pertenecen a un individuo. Los campesinos son el gran santuario de la cordura; el campo, el último bastión de la felicidad. Cuando desaparezcan, no habrá esperanza para la raza.

Con Oak y Troy y Bathsheba y Fanny Robin llegamos a los hombres y las mujeres de las novelas en toda su estatura. En cada libro predominan tres o cuatro figuras, erigidas en conductores del rayo para atraer la fuerza de los elementos. Oak y Troy y Bathsheba; Eustacia, Wildeve y Venn; Henchard, Lucetta y Farfrae; Jude, Sue Bridehead y Phillotson. Hay incluso cierto parecido entre los diferentes grupos. Viven como individuos; pero también viven como tipos y tienen un parecido como tipos. Bathsheba es Bathsheba, pero es una mujer y hermana de Eustacia y Lucetta y Sye; Gabriel Oak es Gabriel Oak, pero es un hombre y hermano de Henchard, Venn y Jude. Por más adorable y encantadora que sea Bathsheba, aun así es débil; por más obstinado que sea y mal aconsejado que esté Henchard, aun así es fuerte. Esta es una parte fundamental de la visión de Hardy; la esencia de muchos de sus libros. La mujer es más débil y más carnal, se agarra al más fuerte y oscurece su visión. ¡Con cuánta libertad, no obstante, se vierte la vida sobre el marco inalterable en sus más grandes libros! Cuando Bathsheba se sienta en el carro entre sus plantas, sonriendo a su propia hermosura en el espejito, podemos saber —y prueba de la capacidad de Hardy es que lo sepamos— todo lo que va a sufrir y hacer que los demás sufran antes del final. Pero hay en el momento todo el resplandor y belleza de la vida. Y así es, una y otra vez. Sus personajes, tanto hombres como mujeres, eran para él criaturas de una atracción infinita. Por las mujeres exterioriza una preocupación más tierna que por los hombres, y por ellos, quizá, se interesa más. Vana puede ser su belleza y terrible su destino, pero mientras el fulgor de la vida está en ellos, sus pasos son libres, su risa dulce y suyo es el poder para hundirse en el seno de la naturaleza y pasar a formar parte de su silencio y solemnidad, o para alzarse y darles el movimiento de las nubes y lo agreste de los bosques floridos. Los hombres que sufren —no como las mujeres, por una dependencia de otros seres humanos, sino por un conflicto con el destino— se hacen acreedores de nuestras más rigurosas simpatías. Por un hombre como Gabriel Oak no tenemos por qué sentir temores pasajeros. Debemos rendirle homenaje, aunque no se nos conceda amarlo tan libremente. Tiene los pies bien firmes en el suelo y puede dar golpes tan astutos, a otros hombres por lo menos, como cualquiera de los que probablemente recibió. Tiene una capacidad de prever lo que ha de venir que brota del carácter, más que de la

educación. Es estable en su temperamento, constante en sus afectos y capaz de aguantar lo que venga con los ojos abiertos sin ni siquiera parpadear. Pero, además, no es una marioneta. Es un tipo hogareño, aburrido en situaciones cotidianas. Puede caminar por la calle sin hacer que la gente se vuelva para mirarlo. En resumen, es innegable el poder de Hardy —la verdadera fuerza del novelista— para hacernos creer que sus personajes son tales impulsados por sus propias pasiones e idiosincrasia, aunque tengan —y este es el don del poeta— algo de simbólico que nos es común a todos.

Y es precisamente al considerar la facultad de Hardy para crear hombres y mujeres cuando tomamos conciencia de las profundas diferencias que lo distinguen de sus pares. Volvemos la vista atrás hacia cierto número de estos personajes y nos preguntamos por qué los recordamos. Rememoramos sus pasiones. Recordamos lo profundamente que se han amado y a menudo con qué trágicos resultados. Recordamos el amor fiel de Oak por Bathsheba; las pasiones tumultuosas pero fugaces de hombres como Wildeve, Troy y Fitzpiers; recordamos el amor filial de Clym por su madre, la celosa pasión paternal de Henchard por Elizabeth Jane. Pero no recordamos cómo han amado. No recordamos cómo han conversado y cambiado y llegado a conocerse los unos a los otros, poco a poco, gradualmente, paso a paso y de etapa en etapa. Su relación no está compuesta de esas aprehensiones intelectuales y sutilezas de percepción que parecen tan insignificantes, pero que son tan profundas. En todos los libros el amor es uno de los grandes hechos que moldean la vida humana. Pero es una catástrofe; sucede de repente, de forma arrolladora, y hay poco que decir al respecto. La conversación entre los que se aman, cuando no es apasionada, es práctica o filosófica, como si el ejercicio de sus tareas diarias les dejara con más deseo de cuestionar la vida y el propósito de esta que de investigar la sensibilidad del otro. Aunque estuviera en su poder analizar sus emociones, la vida es demasiado agitada para que les dé tiempo. Necesitan de toda su fuerza para arrastrar los golpes frontales, el ingenio insólito, la creciente malignidad del destino. No les queda ya para dedicar a las sutilezas y delicadezas de la comedia humana.

Así llega un momento en que podemos decir con certeza que no encontraremos en Hardy algunas de las cualidades que más nos han deleitado en las obras de otros novelistas. No tiene la perfección de Jane Austen, el ingenio de Meredith, la gama de Thackeray ni la sorprendente capacidad intelectual de Tolstói. Hay en la obra de los grandes escritores clásicos una finalidad de efecto que coloca algunas de sus escenas, aparte de la historia, fuera del alcance del cambio. No preguntamos cuál es su relevancia en la narración ni hacemos uso de ellas para interpretar problemas que radican en los márgenes de la escena. Una carcajada, una mejilla sonrojada, media docena de palabras de diálogo y es suficiente; la fuente de nuestro placer es perenne. Pero Hardy no tiene nada de esta concentración y totalidad. Su luz no cae directamente sobre el corazón humano. Pasa por encima y va a dar a la oscuridad del brezo y en los árboles que se mecen en la tormenta. Cuando volvemos la vista atrás

hacia el interior de la estancia, el grupo de la chimenea se ha dispersado. Todos los hombres y todas las mujeres están batallando con la tormenta, solos, dejándose ver con más fuerza cuando menos observados se encuentren por otros seres humanos. No los conocemos como conocemos a Pierre o Natasha o Becky Sharp. No los conocemos por dentro ni por fuera ni en todas sus facetas, tal y como se muestran a la visita casual, al funcionario del gobierno, a la gran dama o al general en el campo de batalla. Desconocemos la complicación, implicación y el torbellino de sus pensamientos. Geográficamente, también, permanecen bien sujetos a la misma extensión de la campiña inglesa. Rara vez, y siempre con tristes resultados, permite Hardy al pequeño hacendado o granjero describir la clase por encima de la suya en la escala social. En la sala de estar, en el club y el salón de baile, donde se congrega la gente con tiempo libre y educada, donde se engendra la comedia y se dejan ver matices de carácter, se encuentra incómodo y nervioso. Pero lo contrario es igualmente cierto. Si no conocemos a sus hombres y mujeres en sus relaciones entre sí, los conocemos en sus relaciones con el tiempo, la muerte y el destino. Si no los vemos vivamente inquietos, recortados ante las luces y la multitud de las ciudades, los vemos ante la tierra, la tormenta y las estaciones. Conocemos su actitud hacia algunos de los problemas más tremendos que pueden presentarse a la humanidad. Asumen en la memoria un contenido de un tamaño mayor que el del común de los mortales. Los vemos no en detalle, sino agrandados y dignificados. Vemos a Tess leyendo el servicio bautismal en camión «con una estampa de dignidad que era casi regia». Vemos a Marty South, «como un ser que ha rehusado con indiferencia el atributo del sexo a favor de la cualidad más elevada del humanismo abstracto»,^[80] dejando las flores sobre la tumba de Winterbourne. Su forma de hablar tiene dignidad bíblica y poesía. Dentro de ellos hay una fuerza que no se puede definir, una fuerza de amor o de odio, una fuerza que en los hombres es la causa de la rebelión contra la vida, y en las mujeres supone una capacidad ilimitada para el sufrimiento, y esto es lo que domina al personaje y hace innecesario que veamos los rasgos más delicados que yacen ocultos. Esta es la facultad trágica; y, si hemos de situar a Hardy entre sus iguales, debemos llamarle el más grande de los escritores trágicos entre los novelistas ingleses.

Pero, al aproximarnos a la zona de riesgo de la filosofía de Hardy, pongámonos en guardia. Nada es más necesario, al leer a un escritor imaginativo, que mantenerse a la distancia acertada sobre su página. Nada hay más fácil, sobre todo con un escritor de marcada idiosincrasia, que aferrarse a opiniones, hacerlo convicto de un credo, atarlo al roncal de un punto de vista consistente. Tampoco era Hardy una excepción a la regla en el hecho de que la mente más capaz de recibir impresiones suele ser la menos capaz de extraer conclusiones. Es tarea del lector, empapado en las impresiones, proporcionar los comentarios. Le corresponde saber cuándo dejar a un lado la intención consciente del escritor a favor de una intención más profunda de la cual quizá no es consciente. El mismo Hardy lo sabía. Una novela «es una impresión,

no un razonamiento»,^[81] nos ha advertido, y, de nuevo:

Las impresiones inconexas tienen su valor, y el camino hacia una verdadera filosofía de la vida parece consistir en anotar humildemente diversas interpretaciones de sus fenómenos tal y como nos los imponen el azar y el cambio.^[82]

Desde luego estamos en lo cierto al decir de él que, en sus momentos de grandeza, nos transmite impresiones; en los de debilidad, razonamientos. En *The Woodlanders*, *El regreso del nativo*, *Lejos del mundanal ruido* y, sobre todo, en *El alcalde de Casterbridge*, sentimos la impresión vital de Hardy tal y como le llegó a él, sin ordenación consciente. Permitámosle que una vez empiece a adular sus intuiciones directas, y su energía se habrá ido. «¿Dijiste que las estrellas eran mundos, Tess?», pregunta el pequeño Abraham mientras van al mercado con sus panales. Tess contesta que son como «los frutos en nuestro pequeño manzano, la mayoría de ellos espléndidos y sanos, unos pocos podridos». «¿En cuál vivimos nosotros, en uno espléndido o en uno podrido?» «En uno podrido», contesta ella, o más bien habla por ella la pensadora afligida que ha asumido su máscara. Las palabras sobresalen, frías y crudas, como los resortes de una máquina en la que habíamos visto sólo carne y hueso. Se nos arranca con brusquedad de esa atmósfera de simpatía, que se renueva al cabo de un momento cuando el carro se ve embestido y tenemos un ejemplo concreto de los métodos irónicos que rigen nuestro planeta.

Esa es la razón por la que *Jude el oscuro* es el más doloroso de todos los libros de Hardy y el único contra el que podemos con justicia formular una acusación de pesimismo. En *Jude el oscuro* se permite que los razonamientos dominen las impresiones, con el resultado de que aunque la miseria del libro sea sobrecogedora, no es trágica. Calamidad tras calamidad, nos parece que la causa contra la sociedad no se está exponiendo con imparcialidad ni con un entendimiento profundo de los hechos. No hay nada de esa amplitud y fuerza y conocimiento de la humanidad con la que, cuando Tolstói critica a la sociedad, hace de su acusación algo formidable. Aquí se nos ha revelado la crueldad mezquina de los hombres, no la gran injusticia de los dioses. Sólo es necesario comparar *Jude el oscuro* con *El alcalde de Casterbridge* para ver dónde radicaba el verdadero poder de Hardy. Jude continúa con su contienda lamentable contra los decanos de universidades y las convenciones de la sociedad sofisticada. A Henchard se le mide no contra otro hombre, sino contra algo externo a él y que es contrario a los hombres de su ambición y poder. Ningún ser humano le desea mal alguno. Incluso Farfrae y Newson y Elizabeth Jane, con quienes ha sido injusto, llegan todos a compadecerse de él y a admirar su fuerza de carácter. Él le hace frente al destino, y al apoyar al viejo alcalde de cuya ruina ha sido él mismo el culpable en gran parte, Hardy nos hace sentir que estamos respaldando la naturaleza humana en una contienda desigual. No hay pesimismo aquí. Durante todo el libro somos conscientes de lo sublime de la situación, y aun así nos la presenta en su forma más concreta. Desde la escena inicial, en la que Henchard vende a su mujer al marino

en la feria, hasta su muerte en Egdon Heath, la energía de la historia es magnífica, su humor rico y vivo, su movimiento libre y flexible. La *procesión de los cuernos*,^[83] la lucha entre Far frae y Henchard en el pajar, las palabras de la señora Cuxsom sobre la muerte de la señora Henchard, la conversación de los rufianes en Peter's Finger con la naturaleza presente como tras fondo o misteriosamente predominante en primer plano se hallan entre las glorias de la narrativa inglesa. Breve y escasa, tal vez, sea la medida de felicidad que a cada uno se le concede, pero mientras la lucha sea, como fue la de Henchard, con los decretos del destino y no con las leyes del hombre, mientras sea al aire libre y requiera la acción del cuerpo más que de la mente, hay entonces grandeza en la contienda, hay orgullo y placer en ella, y la muerte del comerciante de maíz enfermo en su casita de Egdon Heath es comparable a la muerte de Áyax, señor de Sala mina. La verdadera emoción mágica es nuestra.

Ante un poder como este, se nos hace creer que las pruebas habituales a las que sometemos la ficción son inútiles. ¿Insistimos en que un gran novelista será un maestro de la prosa melodiosa? Hardy no era nada de eso. Él trata de encontrar a base de sagacidad y una sinceridad absoluta la frase que desea, que con frecuencia es de una mordacidad inolvidable. Si no da con ella, se las arreglará con cualquier giro lingüístico casero, espeso o anticuado, ora de lo más desmañado, ora de una elaboración erudita. Ningún estilo en literatura, excepto el de Scott, es tan difícil de analizar; a primera vista es muy malo, mas sin lugar a dudas logra su propósito. También podríamos intentar racionalizar el encanto de un camino enfangado de la campiña, o de un simple campo de tubérculos en invierno. Y entonces, como el mismo Dorsetshire, a partir de estos mismos elementos rígidos y desmañados, su prosa ganará en grandeza; fluirá con la sonoridad del latín; tomará forma con una simetría enorme y monumental, como la de sus propias colinas desnudas. Entonces, de nuevo, ¿necesitamos que un novelista observe las probabilidades y se mantenga cerca de la realidad? Para encontrar algo que se aproxime a la violencia y la complejidad de las tramas de Hardy debemos remontarnos al teatro isabelino. Aun así aceptamos su relato por completo al leerlo; más aún, llega a ser obvio que su violencia y su melodrama, cuando no se deben a un curioso amor por lo monstruoso porque sí, propio de un campesino, son parte de ese salvaje espíritu de la poesía que vio con intensa ironía y sarcasmo que ninguna interpretación de la vida puede superar la rareza de la vida misma, que ningún símbolo del capricho y la sinrazón puede ser lo bastante intenso para representar las sorprendentes circunstancias de nuestra existencia.

Pero cuando consideramos la gran estructura de las novelas de Wessex, parece irrelevante aferrarse a pequeños puntos —este personaje, esa escena, esta frase de profunda y poética belleza. Lo que Hardy nos ha legado es algo mayor. Las novelas de Wessex no son un libro, sino muchos. Cubren un terreno inmenso; inevitablemente están llenas de imperfecciones— algunas son fallos y otras muestran únicamente el lado equivocado del genio de su creador. Pero sin duda, cuando nos hemos entregado

a ellas totalmente, cuando es la hora de hacer inventario de nuestra impresión del conjunto, el efecto es imperioso y satisfactorio. Se nos ha liberado de las trabas y la mezquindad que impone la vida. Nuestra imaginación se ha dilatado y enaltecido; nuestro humor se ha vuelto risa; nos hemos empapado profundamente de la belleza de la tierra. También se nos ha hecho adentrarnos en la sombra de un espíritu en pena y melancólico que, incluso cuando estaba más triste, se conducía con grave honestidad y nunca, ni siquiera cuando más motivos había para la ira, perdía su profunda compasión por los sufrimientos de los hombres y las mujeres. Así que lo que Hardy nos ha aportado no es una mera transcripción de la vida en un tiempo y lugar determinados. Es una visión del mundo y de la suerte del hombre tal y como se mostraron ante una imaginación poderosa, un genio profundo y poético, un alma tierna y humana.

¿Cómo debería leerse un libro?

En primer lugar, quiero enfatizar los signos de interrogación de mi título. Aunque pudiera contestar a esa pregunta por mi cuenta, la respuesta se aplicaría sólo a mí y no a usted. El único consejo, en verdad, que una persona puede dar a otra acerca de la lectura es que no se deje aconsejar, que siga su propio instinto, que utilice su sentido común, que llegue a sus propias conclusiones. Si estamos de acuerdo en esto, entonces me siento con autoridad para proponer algunas ideas y sugerencias, porque usted no dejará que coarte esa independencia que es la cualidad más importante que puede tener un lector. Después de todo, ¿qué leyes se pueden imponer a los libros? La batalla de Waterloo tuvo lugar, por supuesto, un día determinado; pero ¿es *Hamlet* una obra mejor que *Lear*? Nadie lo sabe. Cada uno debe resolver esa cuestión por sí mismo. Permitir que unas autoridades, por muy cubiertas de pieles sedosas y muy togadas que estén, entren en nuestras bibliotecas y dejar que nos digan cómo leer, qué leer, qué valor dar a lo que leemos es destruir el espíritu de libertad que se respira en esos santuarios. En cualquier otra parte nos pueden atar leyes y convenciones; ahí no tenemos ninguna.

Pero para disfrutar de la libertad, si el tópico es perdonable, por supuesto tenemos que contenernos. No debemos derrochar nuestras capacidades inútilmente o por ignorancia, rociando la mitad de la casa para regar un único rosal; debemos adiestrarlas con acierto e intensidad, en este preciso lugar. Esta, tal vez, sea una de las primeras dificultades a las que nos enfrentamos en una biblioteca. ¿Qué es «este preciso lugar»? Podría parecer que no es nada más que un conglomerado y un batiburrillo de confusión. Poemas y novelas, historias y memorias, diccionarios y libros verdes; libros escritos en todas las lenguas por hombres y mujeres de todos los temperamentos, razas y edades se apretujan en la balda. Y fuera el burro rebuzna, las mujeres cotillean en la fuente, los potros galopan por los campos. ¿Por dónde hemos de empezar? ¿Cómo vamos a poner orden en este concurrido caos y obtener así el más hondo y completo placer de lo que leemos?

Resulta bastante sencillo decir que, puesto que los libros se dividen en clases — ficción, biografía, poesía—, debiéramos separarlos y tomar de cada uno solamente lo debido. Sin embargo pocas personas piden a los libros lo que estos pueden darnos. La mayoría de las veces llegamos a los libros con la mente confusa y dividida, exigiendo a la ficción que sea verdad, a la poesía que sea falsa, a la biografía que sea aduladora, a la historia que refuerce nuestros propios prejuicios. Si pudiéramos desterrar todas esas ideas preconcebidas cuando leemos, sería un comienzo admirable. No le dictemos al autor; intentemos convertirnos en él. Seamos sus compañeros de trabajo y sus cómplices. Si nos retraemos y mostramos reparos y críticas al principio, nos estamos impidiendo sacar el mayor provecho posible de lo que leemos. Pero si abrimos la mente al máximo, entonces unos signos e indicios de hermosura casi imperceptible, al cabo de las primeras frases, nos llevarán ante la presencia de un ser

humano como ningún otro. Debemos imbuirnos de esto, familiarizarnos con esto, y pronto encontraremos que el autor nos está dando, o intentando darnos, algo mucho más concreto. Los treinta capítulos de una novela —si consideramos primero cómo leer una novela— son un intento de construir algo tan estructurado y controlado como un edificio: pero las palabras son más impalpables que los ladrillos; leer es un proceso más largo y complicado que ver. Quizá la forma más rápida de comprender los principios de lo que un novelista está haciendo no es leer, sino escribir; hacer uno mismo el experimento con los peligros y dificultades de las palabras. Evoquemos, pues, algún suceso que nos haya dejado una nítida impresión: cómo a la vuelta de la esquina, quizá, pasamos junto a dos personas que conversaban; un árbol se agitaba; una luz eléctrica brincaba; el tono de la conversación era cómico, pero también trágico; una visión completa, toda una idea, parecía contenida en ese momento.

Pero cuando intentemos reconstruirlo con palabras, encontraremos que se quiebra en mil impresiones contradictorias. Algunas deben ser atenuadas; otras enfatizadas; en ese proceso perderemos, probablemente, todo entendimiento de la emoción en sí. Vayamos entonces de sus páginas borrosas y desparramadas a las primeras páginas de algún gran novelista —Defoe, Jane Austen, Hardy. Ahora seremos más capaces de apreciar su maestría. No es que estemos simplemente en presencia de una persona diferente —Defoe, Jane Austen o Thomas Hardy—, sino que estamos viviendo en un mundo diferente. Aquí, en *Robinson Crusoe*, andamos con dificultad por un simple camino; una cosa ocurre tras otra; el hecho y el orden del hecho es suficiente. Pero si el aire libre y la aventura lo son todo para Defoe, a su vez no significan nada para Jane Austen. Aquí está el salón, y gente conversando, y no muy lejos los muchos espejos de su conversación revelando sus caracteres. Y si cuando nos hemos acostumbrado al salón y sus reflejos volvemos a Hardy, otra vez nos hacen girar en redondo. Los páramos nos rodean y las estrellas están sobre nuestras cabezas. El otro lado de la mente queda ahora expuesto, el lado oscuro en su eminente soledad, no el lado luminoso que se muestra en compañía. Nuestras relaciones no son con la gente, sino con la naturaleza y el destino. Mas aunque esos mundos sean diferentes, cada uno es consistente consigo mismo. El creador de cada uno observa cuidadosamente las leyes de su propia perspectiva, y por más grande que sea la tensión a la que nos someten, nunca nos confundirán, como hacen tan frecuentemente los escritores menores, introduciendo dos clases diferentes de realidad en el mismo libro. Ir así de un gran novelista a otro —de Jane Austen a Hardy, de Peacock a Trollope, de Scott a Meredith— es ser arrancado de raíz; salir despedido para acá y luego para allá. Leer una novela es un arte difícil y complejo. Debemos estar dotados no sólo de una percepción aguda, sino de una imaginación audaz si vamos a hacer uso de todo lo que el novelista —el gran artista— nos dé.

Pero una mirada a la heterogénea cofradía de la balda nos mostrará que los escritores son muy raras veces «grandes artistas»; es mucho más frecuente que un libro no aspire a ser una obra de arte en absoluto. Estas biografías y autobiografías,

por ejemplo, vidas de grandes hombres, de hombres muertos hace mucho tiempo y olvidados, que se codean con las novelas y poemas, ¿vamos a renunciar a leerlas porque no son «arte»? ¿O vamos a leerlas, pero leerlas de otra forma, con un objetivo distinto? ¿Las leeremos en primer lugar para satisfacer esa curiosidad que se apodera en ocasiones de nosotros cuando nos paramos al anochecer frente a una casa con las luces aún encendidas y las persianas sin echar, y cada piso de la casa nos muestra una sección diferente de la vida humana en esencia? Entonces nos consume la curiosidad por la vida de esas personas —los criados cotilleando, los caballeros cenando, la joven vistiéndose para ir a una fiesta, la anciana en la ventana haciendo punto. ¿Quiénes son, qué son, cuáles son sus nombres, sus ocupaciones, sus pensamientos y aventuras?

Las biografías y memorias responden a dichas preguntas, iluminan innumerables casas como esta; nos muestran personas ocupándose de sus tareas cotidianas, trabajando sin descanso, fracasando, triunfando, comiendo, odiando, amando, hasta que mueren. Y algunas veces, mientras miramos, la casa desaparece y la verja de hierro se desvanece y nos encontramos en mar abierto; estamos cazando, navegando, luchando; estamos entre salvajes y soldados; estamos participando en grandes campañas. O si queremos permanecer aquí en Inglaterra, en Londres, aun así la escena cambia; la calle se estrecha; la casa se vuelve pequeña, abarrotada, con vidrieras en forma de diamante y maloliente. Vemos a un poeta, Donne, que ha tenido que salir de esa casa porque las paredes eran tan finas que por ellas se abría camino el llanto de sus hijos. Lo podemos seguir, a través de los senderos que hay en las páginas de los libros, hasta Twickenham; hasta el parque de *lady* Bedford, un famoso lugar de encuentro para nobles y poetas; y después dirigir nuestros pasos a Wilton, la gran casa al pie de las colinas, y escuchar a Sidney leerle la *Arcadia* a su hermana; y caminar por las mismísimas marismas y ver las mismísimas garzas que figuran en ese famoso romance; y después viajar de nuevo al norte con esa otra *lady* Pembroke, Anne Clifford, a sus páramos agrestes, o zambullirnos en la ciudad y controlar nuestro alborozo a la vista de Gabriel Harvey con su traje de terciopelo negro discutiendo sobre poesía con Spenser. Nada es más fascinante que andar a tientas y adentrarnos a trompicones en la oscuridad y el esplendor alternos del Londres isabelino. Pero no nos podemos quedar allí. Los Temple y los Swift, los Harley y los Saint John nos hacen señas; podemos pasar horas y horas desenredando sus disputas y descifrando sus caracteres; y cuando nos cansemos de ellos podemos continuar el recorrido, pasando al lado de una dama de negro que luce diamantes, hasta alcanzar a Samuel Johnson y Goldsmith y Garrick; o cruzar el canal, si nos parece, y encontrarnos con Voltaire, Diderot y *madame* de Deffand; y así de vuelta a Inglaterra y Twickenham —¿cómo se repiten ciertos lugares y ciertos nombres!—, donde *lady* Bedford tuvo una vez su parque y Pope vivió posteriormente, a la casa de Walpole en Strawberry Hill. Pero Walpole nos presenta a tal enjambre de nuevos conocidos, hay tantas casas que visitar y timbres que pulsar que tal vez titubeemos un momento, en

la puerta de la señorita Berry, por ejemplo, cuando he aquí que llega Thackeray; es el amigo de la mujer que Walpole amaba; de modo que yendo simplemente de amigo en amigo, de jardín en jardín, de casa en casa, hemos pasado de una punta de la literatura inglesa a la otra y despertamos para encontrarnos aquí otra vez en el presente, si es que podemos diferenciar este momento de todos los transcurridos anteriormente. Esta, pues, es una de las maneras como podemos leer esas vidas y cartas; podemos hacer que iluminen muchas ventanas del pasado; podemos observar a los muertos famosos en sus costumbres habituales e imaginarnos a veces que estamos muy cerca y podemos conocer sus secretos sin ser vistos, y a veces podemos tomar una pieza teatral o un poema que hayan escrito y ver si su lectura es diferente en presencia del autor. Pero esto plantea de nuevo otras preguntas. ¿En qué medida, hemos de preguntarnos, se ve influido un libro por la vida de su autor? ¿Hasta qué punto es prudente dejar que el hombre interprete al escritor? ¿En qué medida vamos a resistir o ceder ante las simpatías y antipatías que el hombre en sí despierta en nosotros, tan sensibles como son las palabras, tan receptivas del carácter del autor? Son preguntas que nos acucian cuando leemos vidas y cartas, y hemos de responderlas por nosotros mismos, pues no puede haber mayor fatalidad que dejarse guiar por las preferencias de otros en un asunto tan personal.

Pero también podemos leer dichos libros con otro objetivo, no para arrojar luz sobre la literatura, no para familiarizarnos con gente famosa, sino para refrescar y ejercitar nuestras propias capacidades creativas. ¿No hay una ventana abierta a la derecha de la estantería? ¡Qué delicioso parar de leer y mirar fuera! ¡Qué estimulante es la escena, ajena a sí misma, en su irrelevancia, su movimiento perpetuo, los potros galopando por el campo, la mujer llenando su cubo en el pozo, el burro cabeceando y emitiendo su larga y acre queja! La mayor parte de cualquier biblioteca no es más que el registro de semejantes momentos efímeros en las vidas de hombres, mujeres y burros. Toda literatura, cuando envejece, tiene su pila de desperdicios, su registro de momentos desvanecidos y vidas olvidadas contadas con acentos débiles y entrecortados que han perecido. Pero si nos abandonamos al placer de leer desperdicios quedaremos sorprendidos, es más, sobrecogidos por las reliquias de vida humana que se han desechado para que se pudran. Puede que sea una carta, pero ¡qué visión proporciona! Puede que sean unas pocas frases, pero ¡qué perspectivas evocan! En ocasiones una historia entera vendrá acompañada de un humor, un patetismo y una plenitud tan hermosos que parecerá la obra de un gran novelista, pero es sólo un viejo actor, Tate Wilkinson, rememorando la extraña historia del capitán Jones; es sólo un joven subalterno, a las órdenes de Arthur Wellesley, que se enamora de una guapa muchacha en Lisboa; es sólo Maria Allen, que deja caer su costura en el salón vacío y dice en un susurro cómo desearía haber seguido el buen consejo del doctor Burney y no haberse fugado con su Rishy. Nada de esto tiene valor alguno; es sumamente prescindible; aun así, cuán absorbente es revolver de vez en cuando las pilas de desperdicios y encontrar anillos y tijeras y narices rotas enterradas en el

pasado inmenso y tratar de recomponerlas mientras el potro galopa por el campo, la mujer llena su cubo en el pozo y el burro rebuzna.

Pero, a la larga, nos cansamos de leer desperdicios. Nos cansamos de revolver en busca de lo necesario para completar la verdad a medias que es todo lo que los Wilkinson, los Bunbury y las Maria Allen son capaces de ofrecernos. No tenían la capacidad del artista de dominar y de eliminar; no podían decir toda la verdad, ni siquiera sobre sus propias vidas; han desfigurado la historia, tan escultural como podría haber quedado. Todo lo que nos pueden ofrecer son datos, y los datos son una forma de ficción muy inferior. Así crece en nosotros el deseo de haber acabado con las medias verdades y las aproximaciones; de cesar de escudriñar los pequeños matices del carácter humano, de disfrutar de la mayor abstracción, de la verdad más pura de la ficción. Así creamos la atmósfera, intensa y generalizada, ajena al detalle, pero acentuada por algún ritmo recurrente y regular, cuya expresión natural es la poesía; y ese es el momento de leer poesía, cuando somos casi capaces de escribirla.

*Viento del oeste, ¿cuándo soplarás?
Caiga, si quiere, la llovizna.
¡Cristo, si mi amor estuviera en mis brazos
y yo en mi lecho otra vez!*^[84]

El impacto de la poesía es tan duro y directo que por un momento no se siente más que el poema mismo. ¡Qué profundas honduras visitamos entonces, qué repentina y completa es nuestra inmersión! No hay nada a lo que agarrarse aquí; nada que nos sostenga en nuestro vuelo. La ilusión de la ficción es gradual; sus efectos están preparados; pero ¿quiénes, de cuantos leen estos cuatro versos, se paran a preguntarse quién los escribió, o evocan la casa de Donne o al secretario de Sidney?; ¿o quién los enreda en la maraña del pasado y en la sucesión de generaciones? El poeta es siempre nuestro coetáneo. Nuestro ser, de momento, está concentrado y constreñido, como en una violenta sacudida de emoción personal. Posteriormente, es verdad, esta sensación comienza a propagarse por nuestra mente en círculos que se ensanchan; llegamos a unas sensaciones más remotas; estas empiezan a sonar y a hacer observaciones y somos conscientes de ecos y reflejos. La intensidad de la poesía cubre un inmenso abanico de sentimientos. Sólo tenemos que comparar la fuerza e inmediatez de

*Caeré como un árbol y hallaré mi tumba,
únicamente recordando mi pesar,*^[85]

con la modulación ondulante de

*Cuenta los minutos el caer de las arenas,
como las de un reloj; la yunta del tiempo
nos consume hasta la tumba, y la observamos;
un tiempo de placer, pasado el jolgorio, vuelve a casa
por fin, y acaba con tristeza; pero la vida,
cansada de tanta animación, cuenta cada grano,
gimiendo y suspirando, hasta que cae el último,
para así concluir la calamidad con el reposo,^[86]*

o coloquemos la calma meditativa de

*... en el joven o el anciano
Nuestro sino, el hogar y corazón de nuestro ser,
está en el infinito, y sólo en él;
en la esperanza está, la que no muere,
en el esfuerzo, expectación y anhelo,
y en algo siempre por acontecer.^[87]*

junto a la completa e inagotable belleza de

*La mudante luna subía por el cielo,
y en ningún lugar permanecía:
suavemente subía,
con una estrella o dos a su lado^[88]*

o la espléndida fantasía de

*Y el que el bosque frecuenta
no detendrá sus pasos despreocupados
cuando, bien lejos en un claro
del incendio del gran mundo,
una tierna llama que salta
se le antoje, a su criterio,
azafrán a la sombra^[89]*

para adquirir conciencia del variado arte del poeta; su capacidad para hacernos a la vez actores y espectadores; su capacidad de enfundarse en la mano a los personajes como si de un guante se tratase, y de ser Falstaff o Lear; su capacidad de condensar, de ensanchar, de enunciar de una vez y para siempre.

«Sólo tenemos que comparar», con esas palabras se descubre el pastel, y queda admitida la verdadera complejidad de la lectura. El primer proceso, el de recibir impresiones con el máximo entendimiento, es sólo la mitad del proceso de leer; otro debe completarlo si queremos obtener el mayor placer de un libro. Debemos juzgar

estas impresiones múltiples; debemos hacer de estas formas efímeras una que sea recia y duradera. Pero no de inmediato. Esperemos a que el polvo de la lectura se asiente; a que el conflicto y los interrogantes amainen; paseemos, conversemos, arranquemos los pétalos marchitos de una rosa o quedémonos dormidos. Entonces, de repente, sin que lo queramos, porque es así como la naturaleza efectúa estas transiciones, el libro volverá, pero de modo diferente. Irá flotando por el aire hasta la mente como un todo. Y el libro como un todo es diferente del libro recibido comúnmente en frases separadas. Los detalles ahora encajan en su sitio. Vemos la forma de principio a fin; es un cobertizo, una pocilga o una catedral. Ahora, pues, podemos comparar un libro con otro, igual que comparamos un edificio con otro. Pero el hecho de compararlos significa que nuestra actitud ha cambiado; ya no somos los amigos del escritor, sino sus jueces; y lo mismo que no podemos ser demasiado compasivos como amigos, tampoco podemos como jueces ser demasiado severos. ¿No son acaso criminales unos libros que han dilapidado nuestro tiempo y nuestras simpatías?; ¿no son los más insidiosos enemigos de la sociedad, corruptores, ultrajadores, los escritores de libros falsos, libros impostores, libros que llenan el aire de decadencia y enfermedad? Seamos, pues, severos en nuestros juicios; comparemos cada libro con el más grande de su especie. Ahí están suspendidas en la mente las formas de los libros que hemos leído, solidificadas por los juicios que hemos vertido sobre ellos: *Robinson Crusoe*, *Emma*, *El regreso del nativo*. Comparemos esas novelas con estas —incluso la última y menor de las novelas tiene derecho a ser juzgada con las mejores. E igual con la poesía— cuando la intoxicación del ritmo haya pasado y el esplendor de las palabras se haya desvanecido, una forma visionaria volverá a nosotros, y hemos de compararla con *Lear*, con *Fedra*, con *El prelude*; o si no con estos, con cualquiera que sea el mejor o nos parezca lo mejor de su clase. Y podemos estar seguros de que lo novedoso de la nueva poesía y la ficción es su cualidad más superficial, y que sólo tenemos que alterar ligeramente, no remodelarlos, los patrones por los que hemos juzgado las antiguas.

Sería una insensatez, por tanto, pretender que la segunda parte de la lectura, juzgar, comparar, sea tan sencilla como la primera —abrir la mente de par en par al rápido cúmulo de innúmeras impresiones. Continuar leyendo sin el libro delante, enfrenar sus siluetas ensombrecidas una contra otra, haber leído mucho y con bastante criterio para hacer que esas comparaciones vivan y sean iluminadoras. Eso es difícil; aún más difícil es ir más lejos y decir: «No sólo es el libro de tal clase, sino que es de tal valor; aquí falla; aquí funciona; esto es malo; esto es bueno». Desempeñar esta parte del cometido de un lector necesita tanta imaginación, perspicacia y conocimiento que es difícil concebir que haya una sola mente lo bastante dotada para ellos; es imposible, aun para la persona más segura de sí misma, encontrar algo más que las semillas de esas capacidades en su interior. ¿No sería más sensato, entonces, renunciar a esta parte de la lectura y permitir a los críticos, las autoridades cubiertas de pieles y vestidas con togas de la biblioteca, que decidan por

nosotros la cuestión del valor absoluto del libro? ¡Pero qué imposibilidad! Podemos acentuar el valor de la empatía; podemos tratar de hundir nuestra propia identidad cuando leemos. Pero sabemos que no podemos compenetrarnos por completo o sumergirnos por completo; hay siempre un diablo en nosotros que susurra, «Odio, amo», y no podemos hacerlo callar. En verdad, es precisamente porque odiamos y amamos por lo que nuestra relación con los poetas y novelistas es tan íntima que encontramos intolerable la presencia de otra persona. Y aunque los resultados sean odiosos y nuestros juicios erróneos, aun así nuestro gusto, el nervio de la sensibilidad que nos atraviesa con sus descargas, es nuestra fuente de luz principal; aprendemos mediante los sentimientos; no podemos suprimir nuestra propia idiosincrasia sin empobrecerlos. Pero a medida que el tiempo avance quizá podamos educar nuestro gusto; quizá podamos hacer que se someta a cierto control. Cuando nos hayamos alimentado ávida y profusamente de libros de todas clases —poesía, ficción, historia, biografía— y hayamos parado de leer y considerado durante una buena temporada la variedad, la incongruencia del mundo vivo, encontraremos que está cambiando un poco; ya no es tan ávido, es más reflexivo. Empezará a ofrecernos juicios no sólo sobre libros particulares, sino que nos dirá que hay una cualidad común a ciertos libros. Escucha, dirá, ¿cómo llamaremos a *esto*? Y nos leerá quizá *Lear* y después quizá *Agamenón* para extraer esa cualidad común. Así, con nuestro gusto para guiarnos, nos aventuraremos más allá del libro en particular en busca de cualidades que agrupen los libros; les pondremos nombre y conformaremos una regla que ordene nuestras percepciones. Esa discriminación nos dará un placer mayor y más singular. Pero como una regla sólo vive cuando la infringe perpetuamente el contacto con los libros mismos —nada es más fácil ni entorpecedor que hacer reglas que existan sin contacto con la realidad, en un vacío—, ahora por fin, para darnos firmeza en este difícil intento puede que convenga acudir a los rarísimos escritores que son capaces de iluminarnos sobre la literatura como arte. Coleridge y Dryden y Johnson, en su crítica ponderada, los poetas y novelistas en sus dichos irreflexivos, con frecuencia sorprende su relevancia; iluminan y solidifican las vagas ideas que caían en las brumosas profundidades de nuestras mentes. Pero sólo son capaces de ayudarnos si acudimos a ellos cargados de preguntas y sugerencias ganadas honradamente en el transcurso de nuestra propia lectura. No pueden hacer nada por nosotros si nos volvemos gregarios bajo su autoridad y nos postramos como ovejas a la sombra de un seto. Únicamente podemos comprender su resolución cuando entra en conflicto con la nuestra y la vence.

Si esto es así, si leer un libro como debería leerse requiere las cualidades más excepcionales de imaginación, perspicacia y juicio, quizá podamos llegar a la conclusión de que la literatura es un arte muy complejo y que es improbable que seamos capaces, ni siquiera tras toda una vida de lectura, de contribuir con algo valioso a su crítica. Debemos seguir siendo lectores; no nos investiremos con la gloria que pertenece a esos raros seres que son también críticos. Pero aun así tenemos

nuestras responsabilidades como lectores e incluso nuestra importancia. Los parámetros que establecemos y los juicios que expresamos se escabullen sigilosamente por el aire y pasan a formar parte de la atmósfera que respiran los escritores cuando trabajan. Se crea un influjo que les afecta aunque no encuentre nunca el camino de la imprenta. Y ese influjo, si estuviera bien instruido, fuera enérgico e individual y sincero, podría ser de gran valor ahora que la crítica está necesariamente en desuso; cuando se pasa revista a los libros como si fueran una procesión de animales en una galería de tiro, y el crítico dispone solamente de un segundo para cargar, apuntar y tirar, con razón se le puede perdonar si confunde conejos con tigres, águilas con aves de corral, o si yerra por completo y desperdicia su tiro con alguna pacífica vaca que pace en un prado apartado. Si detrás del errático fuego de la prensa el autor sintiera que hay otra clase de crítica, la opinión de la gente que lee por amor a la lectura, lenta y no profesional mente, y juzgando con una gran comprensión, y sin embargo con gran severidad, ¿no podría esto mejorar la calidad de su obra? Y si gracias a nosotros los libros pudieran llegar a ser más robustos, más ricos y más variados, ese sería un fin digno de alcanzar.

Aun así, ¿quién lee para conseguir un fin, por más deseable que sea? ¿No hay algunas actividades que practicamos porque son buenas en sí mismas, y algunos placeres que son inapelables? ¿Y no se encuentra este entre ellos? Algunas veces he soñado, al menos, que cuando llegue el día del Juicio Final y los grandes conquistadores y juristas y hombres de Estado vayan a recibir su recompensa —sus coronas, sus laureles, sus nombres esculpidos indeleblemente en mármol imperecedero—, el Todopoderoso se dirigirá a Pedro y le dirá, no sin cierta envidia cuando nos vea llegar con nuestros libros bajo el brazo: «Mira, estos no necesitan recompensa. No tenemos nada que darles aquí. Han amado la lectura».



ADELINE VIRGINIA WOOLF (Stephen de soltera; Londres, 25 de enero de 1882 – Lewes, Sussex, 28 de marzo de 1941) fue una novelista, ensayista, escritora de cartas, editora, feminista y escritora de cuentos británica, considerada como una de las más destacadas figuras del modernismo literario del siglo xx. Durante el período de entreguerras, Woolf fue una figura significativa en la sociedad literaria de Londres y un miembro del grupo de Bloomsbury. Sus obras más famosas incluyen las novelas *La señora Dalloway* (1925), *Al faro* (1927) y *Orlando* (1928), y su largo ensayo *Una habitación propia* (1929), con su famosa sentencia «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia si va a escribir ficción». Fue redescubierta durante la década de 1970, gracias a este ensayo, uno de los textos más citados del movimiento feminista, que expone las dificultades de las mujeres para consagrarse a la escritura en un mundo dominado por los hombres.

Notas

[1] Sobrenombre de Samuel Johnson (1709-1784), lexicógrafo, crítico y hombre de letras; entre 1779 y 1781 publicó por separado cincuenta y dos ensayos bajo el título común de *Lives of the English Poets* (hay trad. cast.: *Vidas de los poetas ingleses*, Madrid, Cátedra, 1988). <<

[2] Sófocles, *Electra*, 1-2, trad. de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 2006.

<<

[3] *Ibid.*, 674: «¡Oh infeliz de mí, muerta estoy en este día!»; 1.415: «Golpea, si puedes, una segunda vez». <<

[4] *Ibid.*, 617-618. <<

[5] *Ibid.*, 770. <<

[6] *Ibid.*, 1.415. <<

[7] *Ibid.*, 148-152. <<

[8] Esquilo, *Agamenón*, versos 418-419: «de aquellos ojos que no despiden luz / ha huido todo encanto» (trad. de José Alsina Clota en *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 254). <<

[9] *Ibid.*, 1.076-1.077: «¡Ay, ay! ¡Dioses! ¡Horror! ¡Apolo, Apolo!». <<

[10] Platón, *El banquete* (trad. de Luis Roig de Luis, Madrid, Espasa Calpe, 2007). <<

[11] Tomadas de un epitafio de Simónides, 99-100, en *The Greek Anthology*, Longman's, Londres, 1911. <<

[12] Inspirado en Sófocles, *Edipo en Colono*, 670-677 (hay trad. cast. de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 2001). <<

[13] Platón, *El banquete*, 196.e.2-196.e.3; Shelley traduce: «... for everyone, even if before he were ever so undisciplined, becomes a poet as soon as he is touched by love». <<

[14] Mar, muerte, flor, astro, luna. <<

[15] Sófocles, *Electra*, 151-152. <<

[16] *Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1720), segunda y última de las continuaciones de la novela escritas por Defoe. <<

[17] Prefacio del vol. VIII de *The Review*, de Defoe (1712). <<

[18] Defoe fue encarcelado por el agudo malestar que causaron algunas de sus piezas satíricas. <<

[19] George Borrow, *Lavengro* (1851) (hay trad. cast.: Madrid, Istmo, 1991). <<

[20] *Mansfield Park* (hay trad. cast.: Barcelona, Alba, 2003). <<

[21] Arnold Bennett, *Anna of the Five Towns* (1902). <<

[22] H.G. Wells, *Joan and Peter: The Story of and Education* (1918). <<

[23] Elena Militsina, «El párroco de la aldea»; relato traducido al inglés, publicado en 1918 y reseñado el mismo año por Virginia Woolf. <<

[24] «The Priory», una casa situada en el número 21 de North Bank, en Regent's Park, Londres, donde celebraba encuentros con intelectuales los domingos. <<

[25] Jane Austen, *Emma* (hay trad. cast.: Madrid, Alianza, 2008). <<

[26] *Middlemarch* (hay trad. cast.: Barcelona, Alba, 2003). <<

[27] *El negro del «Narcissus»* (1897) (hay trad. cast.: Madrid, Valdemar, 2007). <<

[28] *Lord Jim* (1900) (hay trad. cast.: Barcelona, Mondadori, 2007). <<

[29] *El negro del «Narcissus»*. <<

[30] «La deidad del amor», verso 1, en *Cien poemas*, trad. de Carlos Pujol, Valencia, Pre-Textos, 2003. <<

[31] «El corazón quebrado», versos 1-2, en *ibid.* <<

[32] «Una lección magistral sobre su sombra», versos 1-2, en *ibid.* <<

[33] «La reliquia», verso 6, en *ibid.* <<

[34] «Sátira I», versos 5, 7-8, 9-10, en *Poesía completa*, trad. de E. Caracciolo-Trejo, Barcelona, Ediciones 29, 1986. <<

[35] «Sátira IV», verso 93, en *ibid.* <<

[36] «Sátira IV», versos 30-33, 73-80, en *Ibid.*, paralela a la actual Parliament Street, Kingstreet, o King Street, era famosa por sus numerosas tabernas de mala reputación.

<<

[37] «Elegía VIII», versos 33-34, en *ibid.* <<

[38] Dekker, *The Wonderful Years* (1603). <<

[39] «El indiferente», verso 20, en *Cien poemas*. <<

[40] «Elegía III», versos 35-36, en *ibid.* <<

[41] «Elegía XVII», versos 38, 45-46, en *ibid.* <<

[42] «Elegía I», verso 22, en *ibid.* <<

[43] «The Undertaking», verso 20. <<

[44] «Elegía XII», versos 69-72, en *Cien poemas*. <<

[45] «Canción» («Mi dulce amor, no me marchó»), versos 39-40, en *Canciones y poemas de amor*, trad. de Gustavo Falaquera, Madrid, Hiperión, 2004. <<

[46] «La canonización», versos 25-27, en *ibid.* <<

[47] «El éxtasis», versos 19-20, 29-32, 45-50, en *ibid.* <<

[48] «A la condesa de Huntingdon» («señora, / El hombre a imagen de Dios; Eva a la del hombre fue creada»), verso 44. <<

[49] «A la condesa de Bedford» («La razón es la mano izquierda del alma, la fe su derecha»), verso 33. <<

[50] «Al señor R.W.» («Sana es mi envidia de la perfección de tus canciones»), versos 7-8. <<

[51] «Al señor B. B.», versos 19-20. <<

[52] «An Anatomy of the World», versos 283-294. <<

[53] «Of the Progress of the Soul», versos 189-200. <<

[54] «Soneto sacro V», verso 11. <<

[55] «Soneto sacro XVII», versos 1-2. <<

[56] «Soneto sacro V», versos 1-2. <<

[57] «Soneto sacro XIX», versos 1-4. <<

[58] «Sátira III», versos 77-79, en *Poesía completa*. <<

[59] «Soneto sacro XIX», versos 12-13. <<

[60] «The Damp», versos 1-3. <<

[61] Las tres citas de este párrafo pertenecen a *Confessions of an English Opium Eater* (1822) (hay trad. cast.: *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Alianza, 1996). <<

[62] *Suspiria de Profundis* (1845) (hay trad. cast.: Madrid, Alianza, 1985). <<

[63] William Wordsworth, *El preludio*, libro VI, versos 340-341 (trad. de Bel Atreides, Barcelona, DVD ediciones, 2003). <<

[64] Se cita con profusión material biográfico de *Memoirs of Mary Wollstonecraft* (1798), publicado por Godwin un año después de la muerte de Mary, y *Mary Wollstonecraft. Letters to Imlay* (1879). <<

[65] Mary Wollstonecraft, *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (1796) (hay trad. cast.: *Cartas escritas durante una corta residencia en Suecia, Noruega y Dinamarca*, Madrid, Libros de la Catarata, 2003).

<<

[66] Virginia Woolf cita los diversos diarios y anotaciones de Dorothy Wordsworth en todo el ensayo. <<

[67] De Quincey, *Recollections of the Lake Poets*, David Wright, ed., Londres, Penguin, 1970 [1834-1839]. <<

[68] Virginia Woolf parece confundir la fecha del matrimonio de Elizabeth Barrett Browning con la de la conclusión de *Aurora Leigh* en 1856, obra publicada al año siguiente. <<

[69] Coventry Patmore, *The Angel in the House* (1854-1862), canto V, «The violets».

<<

[70] Juegos de naipes. <<

[71] «Verano» (1845). <<

[72] «De la casa al hogar» (1858). <<

[73] «Mirando hacia delante» (1849) en *Florilegio*, trad. de Adolfo Sarabia, Madrid, Hiperión, 1997. <<

[74] «Canción» (1848). <<

[75] «Un cumpleaños» (1857). <<

[76] Del propio prefacio a la novela, fechado en 1889. <<

[77] *Moments of vision* (1917). <<

[78] Desde Winchester hasta el sepulcro de santo Tomás Becket en Canterbury. <<

[79] Región de Inglaterra donde transcurre la acción en varias de sus obras. <<

[80] *The Woodlanders* (1887). <<

[81] Prefacio a la quinta (1892) y posteriores ediciones de *Tess de los d'Urbervilles*.

<<

[82] Prefacio a *Poems of the Past and the Present* (1902). <<

[83] En el original, *skimmity ride*, también conocida como *Skimmington ride*, alude a una procesión popular donde se ridiculiza o desprecia al marido que maltrata a la mujer, o bien a la mujer infiel. <<

[84] Romance inglés anónimo, siglo XVI. <<

[85] Beaumont y Fletcher, *The Maids Tragedy* (1610), IV. 1. <<

[86] John Ford, *The Lover's Melancholy* (1629), IV. III. 57-64. <<

[87] William Wordsworth, *El preludio*, libro VI, versos 603-608 (trad. de Bel Atreides, Barcelona, DVD ediciones, 2003). <<

[88] Samuel Taylor Coleridge, *La balada del viejo marinero* (Barcelona, Círculo de Lectores, 2002), versos 225-228. <<

[89] Ebenezer Jones (1820-1860), «When the World is Burning», versos 23-27. <<

[*] Charlotte y Emily Brontë tenían el mismo sentido del color. «... vimos, ¡ah!, qué hermosura, un lugar espléndido alfombrado de carmesí, con sillas y mesas cubiertas de carmesí, y un techo de blanco puro ribeteado de oro, una lluvia de cuentas de cristal colgando de cadenas de plata del centro, y reluciendo con tenues velitas» (*Cumbres borrascosas*, cap. 6). «Mas era sencillamente un salón precioso, y con un tocador dentro, ambos cubiertos de alfombras blancas, donde parecía haber colocadas brillantes guirnaldas de flores; ambos enlucidos con níveas molduras de uvas blancas y hojas de parra, bajo las cuales refulgían en rico contraste canapés y otomanas de color carmesí; mientras que los ornamentos en la pálida repisa de la chimenea de Paros eran de centelleante cristal de Bohemia, rojo rubí; y entre las ventanas grandes espejos repetían la fusión general de nieve y fuego» (*Jane Eyre*, cap. 11). <<

[*] Cuán violentos son, lo muestran estas dos citas: «Esto [*Contado por un idiota*] debería leerse como debiera leerse *La tempestad*, y como debiera leerse *Los viajes de Gulliver*, pues si las dotes poéticas de la señorita Macaulay resultan ser menos sublimes que las del autor de *La tempestad*, y si su ironía resulta ser menos tremenda que la del autor de *Los viajes de Gulliver*, su justicia y sabiduría son no menos nobles que las de ellos», *The Daily News*.

Al día siguiente leemos: «Por lo demás solo puede decirse que si el señor Eliot se hubiera contentado con escribir en inglés demótico *La tierra baldía*, podría no haber sido, como lo es para todos menos antropólogos y literatos, tanto papelote baldío», *The Manchester Guardian*. <<

[*] 1930. <<