

Virginia Woolf
El viejo Bloomsbury
...Y Otros Ensayos

Comentario [LT1]:

PRÓLOGO

En el amplio mundo de la literatura se dan imágenes establecidas por la costumbre. Así, en cuanto se escucha el nombre de Virginia Woolf la asociación inmediata es con la narrativa. No hay por qué extrañarse, dado que Virginia Woolf cuenta entre los grandes modificadores de la novela y el cuento. Pertenece a un grupo de escritores - Chéjov, Joyce, Kafka, Lawrence, Proust y varios más- que, al sentir la estrechez impuesta por la literatura del siglo XIX, se rebeló, consistiendo su rebelión en la busca de nuevos conceptos narrativos. Escuchemos a la propia Virginia Woolf hablarnos al respecto: "De aquí derivó lo que llamaré una filosofía; en todo caso, una idea constante que tengo: que tras la madeja de lana se esconde un patrón, que nosotros —quiero decir todos los seres humanos— estamos conectados con esto, que el mundo todo es una obra de arte, que somos partes de esa obra de arte". En novelas y cuentos fue expresando su idea de tal patrón, de tal comunidad.

Pero la cita anterior proviene de un ensayo. Porque Virginia Woolf escribió ensayos y se la ha reconocido como una practicante de mucho mérito. He aquí la opinión del novelista John Buchan (1875-1940): "V. W. es el mejor crítico que hemos tenido desde M. Arnold, y es más sabia y más justa..." Por si no bastara, el excelente E. M. Forster (1879-1970) aseguró: "Los dos volúmenes de *El lector común* muestran la amplitud de sus conocimientos y la profundidad de sus afinidades literarias..." En realidad, no hay escritor sobresaliente que no haya incursionado en el campo del ensayo, y sírvanos de ejemplo Borges, Cortázar, Guzmán, el propio Forster. Se diría que el ensayo es un complemento indispensable para muchos narradores, que en ese género pueden expresar opiniones, ideas, visiones que les es difícil incluir en la narrativa.

Ahora bien, a Virginia Woolf la casta de ensayista le venía por herencia. Era hija de sir Leslie Stephen (1832-1892), uno de los biógrafos y ensayistas más destacados del siglo XIX. Nacida el 25 de enero de 1882 en Londres, Inglaterra, se le puso el nombre de Adeline Virginia Stephen, siendo Woolf apellido que adoptara al casarse con Leonard Woolf. Fue educada en casa por su padre, dueño de una espléndida biblioteca. Los amigos de éste, intelectuales la mayoría, le completaron aquella educación en las reuniones frecuentes que se daban en casa de Leslie Stephen, donde se examinaban temas diversos desde posiciones no pocas veces encontradas. Confiesa la

propia escritora que fue aquél un estímulo impagable para su crecimiento intelectual.

¿Nos extrañará que su primer texto publicado fuera una reseña? Apareció en forma anónima en el periódico *Guardian*, en 1905. A partir de allí, su producción ensayística fue impresionante, no poco de ella originado en peticiones de la prensa. No olvidemos que desde ese 1905 y hasta poco antes de su muerte, ocurrida el 28 de marzo de 1941, Virginia Woolf fue colaboradora fija del *Times Literary Supplement*, sin que ello le impidiera aparecer en *The Yale Tribune*, *The New York Herald Tribune* y *Lysistrata*, por sólo mencionar algunas de las publicaciones en que trabajó. En vida reunió parte de ese material en diversos libros, entre los que es pertinente mencionar las dos series de *El lector común* (1925 y 1932), *Habitación propia* (1929), *Flush* (1933), *Tres guineas* (1938) y *Roger Fry: una biografía* (1940). A partir de su muerte hubo una exploración de la obra que había dejado inédita, en el sentido de no estar incluida en libro, y se encontró que el material era de una abundancia abrumadora. Tal exploración se vio complicada porque muchos artículos habían aparecido en forma anónima y otros con el nombre de soltera: Virginia Stephen. Primero el marido y más tarde las albaceas literarias fueron dando a conocer este material, siendo consecuencia del proceso que la obra póstuma amenaza con superar en número a la publicada en vida de la autora. A la fecha se han dado a conocer *La muerte de la polilla* (1942), *El momento* (1947), *Diario de una escritora* (1954), *Granito y arco iris* (1958), *Momentos del ser* (1976), cinco volúmenes de diarios y seis de cartas.

Se comprenderá que preparar una antología de los ensayos dejados por Virginia Woolf no es tarea que digamos sencilla. Dos de los criterios posibles de aplicar serían el de la buena calidad y el de los temas que mejor representen las posiciones de la autora. Nada impide combinarlos. Y si atendemos a la propia Virginia Woolf, parte de los méritos atribuibles a un ensayo son "ese libre relampagueo de la imaginación, esa destellante fractura de genialidad en medio de ellos [los ensayos] que los deja defectuosos e imperfectos, pero iluminados de poesía". Así pues, no la tersura fría del pensamiento académico, sino el compromiso de expresar ideas mediante la imaginación, lo cual no significa dejarle a ésta las riendas conductoras. Significa aprovechar el ensayo para trazar un retrato intelectual de sí mismo. O en palabras de la autora, "me prometí que diría lo que pensara, y lo diría a mi modo". En tal sentido, no es un desacato emparentarla con el padre del ensayo, Michel de Montaigne. Si pensamos que la palabra "ensayo" significó originalmente "intento", es descripción que conviene a lo hecho por Virginia Woolf, quien aprovecha el género para explorar un cierto tema, meterse por muchos de los vericuetos que el dicho tema permite y proponer algunas conclusiones que, a su vez, el lector ponderará. Si habremos de creerle a Forster, la autora respetaba mucho el conocimiento y la sabiduría, y era a partir de ambos elementos que componía su obra no narrativa, formada de ensayos, artículos periodísticos y reseñas.

Si algo podemos atribuirle a Virginia Woolf como ensayista, aparte del ya mencionado respeto por el conocimiento y la sabiduría, así como la amplitud y hondura de sus propios conocimientos, es una posición cultural aristocrática. Ese término, aristocrática, pudiera causar algún rechazo, por traer a mientes actitudes exquisitas ajenas a las adoptadas por el común de los mortales. Sin embargo, es necesario entender lo que proponía la autora: no conformarse sino con lo mejor. Aspirar al dominio del pensamiento más elevado conseguido por el hombre, y abandonar lo fácil y lo trivial. Pero, es de justicia agregar, un pensamiento entretejido a la capacidad de sentimiento, a la simpatía por las debilidades y los pequeños dramas del ser humano. Por tanto, la Virginia Woolf reseñista fue siempre dura con lo insatisfactorio, se debiera esto último a la carencia de oficio en los escritores comentados, a su preferencia por lo superficial o a su voluntad excesiva en atenerse a las modas literarias. La literatura, pensó siempre Virginia Woolf, debía provenir de una íntima e ineludible necesidad de explorar el mundo mediante la escritura, pero haciéndolo a partir de una honestidad de oficio que, incluso, pudiera indisponer a los lectores porque no les facilitaba el camino hacia el texto.

Así, quien se adentre en los ensayos de Virginia Woolf encontrará cumplida esa exigencia de buena calidad que ella pedía a los otros. Acaso un ejemplo sirva para confirmar lo que decimos. En los archivos de la autora, posteriormente cedidos a la Universidad de Sussex (Inglaterra), se encontraron nueve revisiones de la nota hecha a un libro. Si pensamos que se considera (injustamente) a la reseña uno de los géneros menores dentro del periodismo, es de suponer la

dedicación que la novelista puso en textos de mayor cuerpo. Y no es cuestión tan sólo de atender al estilo, para llevarlo a su expresión más pulida, sino de enriquecer asimismo las ideas que se están expresando. Recordemos que todo autor nos propone una visión del mundo, con la cual entramos en diálogo de aceptaciones, de cuestionamientos o de rechazos.

La presente antología de ensayos intenta que el lector entable un diálogo con la visión del mundo propia de Virginia Woolf, diálogo que en cada lector funcionará según las relaciones que se hayan establecido o se vayan estableciendo. Como antología que es, tiene la obligación de proponerse una selección de textos representativa de la autora, intento que en el caso presente no se atiene a un ordenamiento cronológico y sí a otro de índole temática. Así, "La muerte de la polilla", del libro con el mismo título publicado en 1942, representa el ensayo lírico, que sin ningún aparato de erudición académica se adentra en consideraciones relacionadas con una cuestión antigua entre nosotros: el sentido de la vida y la posición ante la muerte. Es una variedad de ensayo muy frecuentada por los escritores ingleses, que en la descripción de algún incidente cotidiano encuentran material para disquisiciones harto serias y a menudo, como en el caso presente, nada ajenas a ciertas elucubraciones filosóficas.

"El viejo Bloomsbury", del libro *Momentos del ser* (1976), nos acerca a un material autobiográfico que nos explica las posiciones estéticas de Virginia Woolf, refiriéndose al origen y al desarrollo de las mismas en el seno de aquel grupo llamado, justamente, Bloomsbury. Perteneían a él destacados intelectuales del momento -el novelista E. M. Forster, el biógrafo Lytton Strachey, el crítico de pintura Clinton Bell, la pintora Vanessa Bell (hermana de Virginia), el economista John Maynard Keynes, el ensayista Leonard Woolf y varios otros-, quienes en sus frecuentes veladas discutían, porque discusiones eran, temas de lo más diverso, que el propio ensayo de la autora nos define, al igual que nos describe cómo el grupo resultó subversivo para la gatzmoña sociedad inglesa del momento, atendida como estaba a la variedad de "buenas costumbres" entonces de moda. Todo lo cual apunta a un hecho sin duda interesante: tanto en su vida cotidiana como en su obra, Virginia Woolf se adelantaba a su tiempo. Si pensamos que estas reuniones comenzaron a principios de siglo, siglo que en esos principios era reacío a conceder libertades a las mujeres, se comprenderá mejor la importancia de lo hecho por la escritora.

Esto se refuerza en los dos capítulos que hemos incluido de *Habitación propia* (1929), donde Virginia Woolf alega convincentemente cuáles han sido las condiciones sociales que le impidieron a la mujer un crecimiento cultural equiparable al del hombre, Triste como es decirlo, son condiciones que mucho no han mejorado en algunas zonas de la sociedad que vivimos. E. M. Forster considera que "el feminismo le inspiró [a Virginia Woolf] uno de sus libros más brillantes, el encantador y persuasivo *Habitación propia*". De esta manera, los tres ensayos primeros de esta antología examinan el marco social dentro del cual actúa y se modifica la literatura.

Con esto llegamos a "La vida y el novelista", del libro *Granito y arco iris* (1958). Pese a lo grave de su título se trata de una reseña, encaminada a comentar de la hoy olvidada Gladys Bertha Stern su novela *Un diputado fue rey* (1926). Justamente uno de los hilos conductores del ensayo es la posibilidad de que Stern fuera olvidada y las razones que estaban anunciando tal posibilidad. Hoy sabemos que Virginia Woolf no se equivocó, lo cual habla bien de su percepción estética. Pero si allí quedara el asunto, no pasaría el texto de ser una nota crítica inteligente. Como es lo acostumbrado en la autora, toma de pretexto dicha novela para ampliar sus consideraciones a terrenos más generales, dedicando bastante del espacio a meditar sobre la relación entre un novelista y la vida o, incluso mejor, la utilización que de la vida hace el escritor en su narrativa. Aquí, Virginia Woolf establece, como es de suponer, los parámetros que le sirven de guía a su propia obra de ficción.

Ya había incursionado en esos territorios. Porque "La narrativa moderna", uno de sus ensayos más conocidos, entra de lleno en esa problemática: explica por qué una copia servil de la realidad refleja peor al mundo que una interpretación del mismo. Aquí, es necesario recordar que Virginia Woolf fue madurando como intelectual en una cultura que modificaba radicalmente sus puntos de vista. La crítica Jeanne Schulkind ha dado una de las claves al decirnos que en su vida diaria un individuo "recibe en ciertos momentos un choque. Esos choques o 'momentos del ser' no son, como

ella [Virginia Woolf] había imaginado de niña, simplemente manifestaciones casuales de alguna fuerza malévol, sino "expresión de algo real tras las apariencias". Por tanto, la autora procuraba examinar en su obra tales "momentos del ser". Ahora bien ¿cómo examinarlos? "La narrativa moderna" nos lo explica. Es cuestión de percibir el flujo de conciencia de los personajes, el verlos responder a las presiones que el tiempo causa con su transcurrir. Para ello, las herramientas del realismo decimonónico eran insuficientes, pues sólo parecían atender a la situación externa, mientras que los individuos siempre están en cambio interno. Lo hacen respondiendo al entorno, desde luego, pero lo importante es tal cambio. Cuando se lo precisa, la figura adquiere integridad y revela cuál es su papel como fragmento en el patrón total de la existencia. En tal sentido, el final de la novela *Al faro* es el ejemplo definitivo.

Pero no olvidemos que para Virginia Woolf el siglo XIX concluyó hacia 1910, cuando en Londres hubo las primeras exposiciones posimpresionistas. Aquella pintura fue una revelación para la escritora. No desdeñemos pensar que su modo de escribir tiene claros nexos con la tendencia estética del posimpresionismo o el lluevo enfoque que de la danza proponía Sergéi Diághilev (1872-1929). Parte de todo esto aparece en el ensayo mencionado. Pero tampoco es de olvidar otra presencia: la rusa. Hacia 1910 ya estaban traducidos al inglés los principales escritores rusos - Dostoievsky, Turguéniev, Tolstói, Chéjov-, cuyo modo de concebir la narrativa fue un deslumbramiento para nuestra autora. Aunque los leyó en traducción, y algo sobre la traducción comenta en el texto que ahora nos ocupa, descubrió en ellos una fuerza de vida notable, que quiso asimilar para la literatura inglesa. Así, "El punto de vista ruso", de la primera serie de *El lector común*, incursiona en tales cuestiones. De alguna manera, "La muerte de la polilla" y "El punto de vista ruso" se unen para irnos completando la imagen de Virginia Woolf. Si en el primero establece que la muerte acaba triunfando, pero sin por ello disminuir la importancia de luchar por la vida, en el segundo afirma que el verdadero escritor se hunde en las raíces de la vida y procura entenderlas con el corazón, aunque la mente elija las vías de expresión. Por otro lado, en el ensayo sobre la polilla establecía indirectamente que algún tipo de patrón rige las diversas existencias del mundo, bien que éstas no siempre lo capten, y tanto en su narrativa como en los análisis de la obra ajena la escritora procuraba encontrar la trama de ese patrón. Es quizá en esto donde se unen mejor ensayo y narrativa.

Con el ensayo anterior cerramos una de las facetas ensayísticas de Virginia Woolf, aunque cerrar es un término engañoso, pues entre los diversos abordajes se dan claros vasos comunicantes. Sin embargo, digamos que ahora la atención centra sus intereses en alguna figura literaria, bien que de estudiarla derive la autora otras consideraciones, por ningún motivo ajenas a las ya vistas párrafos atrás. Los ensayos obedecen el orden cronológico en que se dieron los autores y ninguno de éstos carece de importancia en la historia de la literatura inglesa. Al revés, cada uno de ellos vino a modificar en algún sentido el concepto de escritura.

Daniel Defoe surge en las letras inglesas cuando la novela aún se avergonzaba de serlo, por lo cual disimulaba su naturaleza pretendiéndose crónica o autobiografía. El propio Defoe entra en ese juego, pero con tantos guiños de ojos al lector que éste nunca deja de percibir que se encuentra ante una historia inventada, bien que la cimentación de tal historia sean experiencias surgidas de la realidad. Defoe puso la narrativa inglesa una serie de personajes que rieron prestancia de símbolo, siendo Robinson Crusoe el más conocido pero Moll Flanders la más significativa. La importancia de Defoe, asegura Virginia Woolf, es que con base en personajes de vida gobernada por la pobreza y los azares, nos hace ver que nunca pierden la capacidad de optimismo y siempre establecen la posibilidad de superar las contingencias negativas. Por otro lado, sabe Defoe encontrar en personajes surgidos de las clases bajas o víctimas de la sociedad una riqueza psicológica que sin más pone en entredicho la capacidad de otros autores en tal terreno: aquellos imposibilitados para sacar riqueza del esquematismo de sus creaciones.

Cuando llega a dos de las hermanas Brontë, Charlotte y Emily, Virginia Woolf aborda un problema interesante: cómo se alcanza la brillantez en una faja de creación estrecha (Charlotte) y cómo se alcanza la brillantez en profundidad (Emily). En el primer caso, la narradora (Jane Eyre) domina la novela y le impone su modo de interpretar la vida, con lo cual todo parte de ella y en ella

concluye, con la limitación consecuente. En *Cumbres borrascosas* Emily Brontë lleva a los personajes a una profundidad poética que los transforma en símbolos universales e, incluso, les da una estatura mayor a la cotidiana. Es lo aquí expresado un problema de composición literaria que preocupa a Virginia Woolf, pues lo aborda de nueva cuenta en el texto dedicado a E. M. Forster. Le reconoce a este autor una limpieza de escritura y de posición ética indudable, pero siente que en su novelística no fue capaz de superar las fronteras de una visión demasiado atendida a la posición social de sus personajes.

¿Que hacer entonces, podría preguntarse? Ir a Tolstói, nos aconseja, y aprender de él. Porque Tolstói es muy preciso en su descripción de la vida cotidiana. Preciso al grado de que todo nos resulta familiar: los modos de vestir, de comer, de hacer gestos. Pero tal precisión le sirve al autor ruso para penetrar en otras dimensiones, que son aquellas de la conducta y la conciencia humanas vistas como universales. Esos modos de vestir, de comer, de hacer gestos revelan de pronto la otra cara de lo cotidiano, los secretos menudos que toda persona oculta en su ser y que, descubiertos, nos la vuelven novedosa, nos la revelan en ángulos imprevistos y mucho más iluminadores que lo surgido de la mera superficie de una descripción minuciosamente inútil: aquella preferida por Gladys Bertha Stern. No es la acumulación de datos lo que da vida, sino la astuta selección de ciertos rasgos de los seres humanos, de modo que los detalles construyan el todo. Ese todo que de manera predominante se encuentra en el centro de los intereses estéticos de Virginia Woolf, ese todo conseguido, ya lo dijimos antes, por la última pincelada dada al cuadro en la imagen final de *Al faro*.

Cuando Virginia Woolf se asoma a Henry James, se asoma a uno de los grandes narradores de la literatura universal. James, que nunca desdeñó el examinar las vías de creación en la novela, el relato y el cuento, afirmó en su obra la importancia del "enfoque"; es decir, el punto de vista desde el cual se observan los hechos ocurridos en una trama. Ahora bien, Virginia Woolf se interesa en los cuentos de fantasmas que James dejó escritos, probando con varios de ellos que lo sobrenatural nunca es desdeñable si se lo trabaja con malicia. Pero justo el comentario de la autora es que en muchos de esos cuentos a James le falló la malicia que tan a menudo muestra en las otras facetas de su novelística y de su cuentística. Al parecer, la equivocación está en utilizar lo sobrenatural como mero objeto anecdótico y no como una vía de acceso a las partes oscuras del ser humano. El ejemplo supremo de esta posibilidad última la da el propio James en *Otra vuelta de tuerca*, uno de los grandes relatos sobrenaturales de la literatura, y así se lo reconoce Virginia Woolf en el texto que nos ocupa: "Los cuentos de fantasmas de Henry James".

Joseph Conrad es un maestro indiscutible de la narrativa. Cuando muere, en 1924, Virginia Woolf le dedica un ensayo donde el cariño y la admiración nunca están ocultos. Pero, una vez más, la autora examina lo destacable de Conrad junto a aquello otro acaso menos conseguido, siendo ese "menos" un término relativo. Se examina primero una cuestión de importancia en el mundo de la narrativa: el lenguaje en el cual se escribe. Conrad fue un esteticista de la prosa y algunos críticos se lo tienen a mal, pues consideran que el vestido oculta demasiado al cuerpo. No piensa tal Virginia Woolf, para quien el estilo de Conrad es otra manera de entregar una visión del mundo y, por tanto, ese ocultamiento (de existir) es parte del significado. Para Virginia Woolf la obra de Conrad se divide en dos apartados consecutivos: las obras del mar y las obras políticas. En su primera etapa de escritor Conrad examina los problemas éticos humanos en relación con la naturaleza, y consigue sus textos de mayor altura. En la segunda examina los problemas éticos humanos en relación con el hombre mismo y su sociedad, disminuyéndoles la estatura porque el novelista no se encuentra muy seguro de su terreno.

Como cierre de esta selección hemos elegido "Un ensayo de crítica", moviéndonos a ello tres razones: la primera, que Virginia Woolf nos informa de cuáles son en su opinión algunas características de la crítica literaria, terreno en el que tanto destacó; la segunda, que algunas opiniones importantes ofrece sobre las características de un buen cuento; tercera, que el ensayo centra sus intereses en dos libros de Ernest Hemingway, escritor de indudable prestigio en la historia de la narrativa. Sin embargo, fuerte sorpresa se llevará el lector al encontrarse con las consideraciones hechas por la autora en torno de escritor tan afamado. Sin desconocerle su enorme talento, especifica los desacuerdos con su modo de narrar que le impiden, a Virginia Woolf,

llamarlo grande. No deja de retratarse la autora en tales comentarios, pero no dejan éstos de tener mucha miga

Así, la muestra ensayística de Virginia Woolf en este volumen ofrecida no hace sino cumplir ese papel: representar el todo mediante una fracción. La fracción, sin embargo, permite constatar las virtudes de la autora en cuanto ensayista. Primero, su escritura. Mucho subraya en sus textos la importancia de la prosa, y comenta los distintos modos de emplearla que se testimonian en los diversos escritores vistos. Con ello, regresamos a uno de los puntos subrayados: Virginia Woolf es una aristócrata de la cultura y no acepta sino los niveles de expresión más elevados. Su lección es de imitar: no conformarse, en tanto que lectores, sino con las mejores figuras literarias. Con ella no hay problema: es siempre muy cuidadosa de entregar lo mejor de sí misma. Lo cual no significa que su estilo sea barroco o de un adorno excesivo; significa que lo limpia de impurezas y en la sencillez busca el nivel de expresión más hondo.

Ánimo similar la mueve en cuanto a la elección de sus autores preferidos. De ellos parte para en muchos de sus textos informar las características de un escritor que le parece meramente artesanal o, en sus propias palabras, destacable pero no innovador. Y plantea una hipótesis de trabajo que llevó a su propia narrativa: la imitación servil de la vida en sus aspectos externos liquida la posibilidad de crear en la literatura vida del espíritu. Ésta, nos dice, es la que importa, incluso cuando se dé peso -recordemos a Moll Flanders - a esos aspectos externos.

Como ensayista, Virginia Woolf cumple otro requisito: estar informada. Era una lectora voraz y no sólo de narrativa, sino de poesía, de historia, de biografía y de cuestiones filosóficas, todo lo cual le daba un basamento cultural indispensable para cualquier crítico literario. A esto agregaba un rasgo más: ser una lectora sutil, inteligente, capaz de percibir en un autor las características que lo singularizan como creador. No impide esto que la dirijan en sus pesquisas sus propias inclinaciones estéticas, con las cuales habrá de lidiar el lector de *este* volumen. Pero justo eso viene a ser uno de los propósitos de cualquier lectura: entrar en diálogo con las ideas de quien escribe, diálogo que puede ser de simpatías o de diferencias. Finalmente, no puede quedar fuera de estas consideraciones la variedad de modalidades que Virginia Woolf abordó en su ensayística, de todos los cuales hemos procurado dar un ejemplo: la reseña, el estudio de algún autor, el ensayo sobre cuestiones teóricas de la literatura o aquel otro referido a situaciones sociales y, desde luego, el ensayo en su sentido primero. Es decir, aprovechar cualquier tema, en ocasiones alguno sumamente cotidiano o menudo, para meditar en torno de la existencia. Aparte de todo esto, Virginia Woolf dejó un número considerable de escritos autobiográficos, de correspondencia y de diarios. En otras palabras, Virginia Woolf es un ejemplo notable de profesionalismo, debiendo tomarse esto último como un tributo a su dedicación, su inteligencia y su generosidad.

FEDERICO PATAN

LA MUERTE DE LA POLILLA

No es propio llamar polillas a las que vuelan durante el día. No estimulan en nosotros esa placentera sensación de noches veraniegas oscuras y de hiedra en floración que la variedad más común, de alas secundarias amarillas y que duerme a la sombra de la cortina, nunca deja de provocarnos. Son criaturas híbridas, ni alegres como las mariposas ni sombrías como las de su propia especie. No obstante ello, el espécimen presente, con sus estrechas alas color paja, orladas con borlas del mismo color, parecía satisfecha con la vida. Era una mañana placentera a mediados de septiembre, suave, benigna y sin embargo con un aire más nítido que el de los meses de verano. El arado dejaba ya surcos en el campo frontero a la ventana y allí donde la reja había estado la tierra quedaba plana y brillaba de humedad. Tal vigor llegaba de los campos y de las colinas lejanas, que era difícil la exigencia de mantener los ojos sobre el libro. También las corneas se

dedicaban a una de sus festividades anuales; planeando sobre las copas de los árboles hasta simular que una red vasta, hecha con miles de nudos negros, había sido lanzada al aire; la cual, tras algunos momentos, se hundía lentamente en los árboles, hasta que cada rama parecía tener un nudo negro en la punta. Mas de pronto la red era lanzada al aire de nuevo, en un círculo mayor ahora, en medio de un clamor y una vociferación extremos, como si el verse lanzado al aire y vuelto con lentitud a las copas de los árboles fuera una experiencia tremendamente excitante.

La misma energía que inspiraba a las cornejas, a los labriegos, a los caballos e incluso, se diría, a las leves colinas desnudas, enviaba a la polilla, en plena agitación, de un lado al otro del cuadrado formado por el panel de la ventana. Era imposible no observarla. Se estaba, de hecho, consciente de un extraño sentimiento de piedad por ella. Esa mañana las posibilidades de gozo parecían tan enormes y tan variadas, que sólo tener en la vida el papel de polilla, y encima de una polilla diurna, sonaba a un destino duro, como patético era su celo de disfrutar en plenitud esas magras oportunidades. Volaba con energía hasta una esquina de su compartimento y, tras aguardar allí un segundo, hacia la opuesta. ¿Qué le quedaba sino volar hasta la tercera esquina y luego la cuarta? Era lo único que podía hacer a pesar del tamaño de las colinas, la anchura del cielo, el humo lejano de las casas y, de vez en cuando, la voz romántica de un vapor allá en el mar. Lo que podía hacer lo hacía. Observándola, se diría que una fibra, muy delgada pero muy pura, de la enorme energía del mundo había sido introducida en ese cuerpo débil y diminuto. Tan a menudo como ella cruzaba el panel podía yo imaginar que se hacía visible un hilo de la luz vital. Era apenas o solamente vida.

Sin embargo, por ser una forma tan pequeña y tan sencilla de la energía que se iba introduciendo por la ventana abierta y forzando su curso por tantos corredores estrechos e intrincados de mi cerebro y del de otros seres humanos, algo había en ella de maravilloso y a la vez patético. Es como si alguien hubiera tomado un abalorio de pura vida para dotarlo, del modo más ligero posible, de vello y plumas, poniéndolo a danzar y a zigzaguear para mostrarnos la verdadera naturaleza de la vida. Así expuesto, era imposible olvidar la maravilla de todo aquello. Se es proclive a olvidarse de la vida, viéndola encorvada y dominada y aderezada y oprimida de modo tal que ha de moverse con la mayor circunspección y dignidad. Una vez más, la idea de todo lo que esa vida pudiera haber sido de nacer con cualquier otra forma, nos hace ver con una especie de piedad sus sencillas actividades.

Al cabo de un tiempo, al parecer cansada de sus danzas, se posó en el borde de la ventana, al sol. Habiendo terminado el curioso espectáculo, me fui olvidando de ella. Luego, cuando levanté la vista, atrajo mi mirada. Intentaba reanudar su baile, pero parecía tan rígida o tan torpe que sólo pudo aletear hasta la base del panel. Y en el intento de cruzarlo de un vuelo, fracasó. Ocupada en otras cuestiones, por un tiempo observé aquellos intentos fútiles sin pensar, esperando inconscientemente que la polilla reasumiera su vuelo, tal como se aguarda que una máquina, detenida por un momento, arranque de nuevo sin buscarle la razón del fallo. Al cabo de tal vez siete intentos, resbaló del borde de madera y cayó, con un revoloteo de alas, de espaldas en el antepecho de la ventana. El desamparo de su actitud me alertó. De pronto me vino la idea de que estaba en dificultades, de que ya no podía levantarse, de que sus patas luchaban en vano. Pero cuando acerqué el lápiz pensando en ayudarla a enderezarse, comprendí que ese fracaso y esa torpeza eran el acercamiento de la muerte. Abandoné el lápiz.

Las patas se agitaron una vez más. Miré como buscando al enemigo contra el cual la polilla luchaba. Miré hacia el exterior. ¿Qué había ocurrido allí? Presumiblemente era mediodía y toda labor había cesado en los campos. Calma y silencio reemplazaban a la animación anterior. Los pájaros se habían alejado, para alimentarse en los arroyos. Los caballos estaban inmóviles. Sin embargo y pese a todo allí fuera estaba el poder, masivo, indiferente, impersonal, sin prestar atención a nada en lo particular. Por alguna razón opuesto a la pequeña polilla color paja. Era inútil intentar algo. No quedaba sino observar los esfuerzos extraordinarios hechos por aquellas patas diminutas contra un destino cercano que podía, de proponérselo, sumergir una ciudad entera y no sólo una ciudad sino masas de seres humanos. Nada, lo sabía, tenía oportunidad alguna contra la muerte. No obstante, tras una pausa de agotamiento, las patas volvieron a estremecerse. Esta protesta última era soberbia; y tan frenética, que la polilla consiguió al fin enderezarse. Desde luego, nuestras simpatías estaban todas con la vida. Además, no habiendo nadie que se preocupara

o se interesara, este esfuerzo gigantesco por parte de una polilla insignificante y en contra de un poder de tal magnitud, para conservar lo que nadie más valoraba o deseaba, conmovía de un modo extraño. De nuevo, de alguna manera, veíamos vida, un puro abalorio. Levanté el lápiz una vez más, incluso sabiéndolo inútil. Pero según lo hacía, asomaron las señales inequívocas de la muerte. El cuerpo se relajó para en un instante quedar rígido. La lucha había terminado. Aquella criatura pequeña e insignificante conocía ya la muerte. Al mirar esa polilla muerta, me llenó de asombro este diminuto triunfo marginal de una fuerza tan grande en contra de un antagonista así de menor. Tal y como la existencia había sido extraña unos minutos antes, extraña era en este momento la muerte. La polilla, habiéndose enderezado, yacía ahora en un sosiego de lo más decente y resignado. Ah sí, parecía decir, la muerte es más fuerte que yo.

EL VIEJO BLOOMSBURY

Con base en las órdenes de Molly, he tenido que escribir algunos recuerdos sobre el viejo Bloomsbury, el Bloomsbury que va de 1904 a 1914. Desde luego, a Bloomsbury lo veo desde mi perspectiva, no aquella de ustedes. Les pido que sean comprensivos con esto. Entonces, desde mi perspectiva, uno se acerca a Bloomsbury por Hyde Park Gate, esa pequeña vía sin salida próxima a Queen's Gate y frente a los jardines Kensington. Y debemos observar por un momento esa altísima casa a mano izquierda, ya hacia el final, que empieza por ser de estuco y termina por ser de ladrillo rojo; casa muy alta y sin embargo -a como la veo ahora que la hemos vendido- tan desvencijada que cualquier viento fuerte podría derribarla.

Me desvestía en la parte alfa de esa casa, en mi dormitorio, en la parte de atrás, cuando terminé mi recuerdo último. Mi vestido de satín blanco estaba en el piso. En el aire, el débil olor de los guantes de cabritilla. En el tocador, mi collar de aljófares enredado con pasadores. Acababa de regresar de una fiesta; a decir verdad, de una serie de fiestas, pues era una noche memorable en el apogeo de la temporada 1903. Había cenado con lady Carnarvon en Bruton Street; había visto a George besarla claramente entre las columnas del vestíbulo; durante la cena había charlado excesivamente acerca de mis emociones cuando escuchaba música; lady Carnarvon, la señora Popham, George y yo habíamos ido entonces a la obra francesa más indecente que haya visto en teatro. Nos habíamos levantado, como una bandada de perdices, al finalizar el primer acto. Las blanqueadas mejillas de la señora Popham se habían encendido. Los caireles grises de Elsie habían volado al viento. Nos habíamos despedido, con gran embarazo por parte de ellas, en la acera y Elsie había dicho que ojalá y no estuviera yo cansada, lo cual significaba, imagino, que ojalá y no perdiera mi virginidad o algo parecido. Y entonces George y yo habíamos continuado juntos en un cabriolé para ir a otra fiesta porque, dijo George, para mi profunda vergüenza, que había hablado excesivamente y me era urgente aprender a comportarme; habíamos continuado hasta Hotman Hunts, donde "La luz del mundo" acababa de regresar de su misión por las principales ciudades del imperio británico, y el señor Edward Clifford, el señor Russell Barrington, el señor Freshfield e ignoro qué otros ancianos y distinguidos caballeros de listones negros sujetos a las lentes y damas maduras de extrañas vértebras que asomaban por el viejo cuanto real y maltratado encaje hablaban en susurros sobre el arte del maestro mientras que, sentado con su gorra de casquete, éste bebía, a pesar de ser una noche de junio, cocoa caliente de un pichel.

Era muy pasada la medianoche cuando me metí en la cama para leer una página o dos de *Marius the Epicurean* (*Mario, el epicúreo*), por el cual sentía entonces pasión. Habría entonces un toquidito a la puerta, se apagaría la luz y George se lanzaría sobre mi cama, acurrucándose y besándome y abrazándome porque, según dijo más tarde al doctor Savage, deseaba confortarme a causa de la enfermedad fatal de mi padre, quien moría de cáncer tres o cuatro pisos abajo.

Pero es la casa lo que les pido ahora que imaginen por un momento porque, si bien Hyde Park Gate parece hoy muy distante de Bloomsbury, su sombra cae sobre éste. El 46 de Gordon Square jamás habría significado lo que significó de no haberlo precedido el 22 de Hyde Park Gate. Era una casa de innumerables habitacioncitas de forma peculiar, construida para que en ella se acomodaran no una sino tres familias. Porque aparte de los tres Duckworth y los cuatro Stephen se encontraba también la nieta de Thackeray, una chica de ojos vacíos cuya idiocia era más obvia día a día, quien apenas sabía leer, quien lanzaba las tijeras al fuego, quien tenía atada la lengua y tartamudeaba y sin embargo se veía obligada a sentarse a la mesa con el resto. Para cobijarnos a todos, ahora se agregaba un piso en lo alto o después un comedor era derribado en la parte baja. Mi madre, creo, era quien esbozaba en una hoja de cuaderno lo que necesitaba, para ahorrarse el salario del arquitecto. Las tres familias habían derramado todas sus posesiones por el interior de esta casa. Cuando se hurgaba en los muchos aparadores y armarios oscuros, nunca se sabía lo que iba a desenterrarse, si la peluca de abogado de Herbert Duckworth, el cuello de sacerdote de mi padre o una hoja cubierta con los dibujos de Thackeray, que más tarde vendimos por una buena suma de dinero a Pierpont Morgan. Docenas de cajas negras llenas de cartas antiguas. Se las abría para recibir el terrífico hálito del pasado. Había cofres con pesadas vajillas. Había verdaderos tesoros de porcelana y de vidrio. Habitaban allí once personas entre los ocho y los sesenta de edad, atendidas por siete sirvientes, mientras que de día varias ancianas y hombres impedidos cumplían diversas

tareas con rastrillos y cubetas.

La casa era oscura por ser la calle estrecha al grado de poderse ver a la señora Redgrave lavándose el cuello en su dormitorio, allá enfrente; pero también porque mi madre, criada en la tradición de la casa Watts-Venetian-Little Holland, había cubierto los muebles de terciopelo rojo y pintado de negro con delgadas líneas doradas las partes de madera. Además, la casa era totalmente silenciosa. Excepto por un cabriolé ocasional o el carretón del carnicero, nada pasaba frente a la puerta. Se escuchaba el taconeo de pasos calle abajo antes de verse un sombrero de copa o un bonete; casi siempre se sabía quién estaba pasando; podía ser sir Arthur Clay; los Muir Mackenzies o la señorita de nariz blanca o la señora Redgrave con su nariz roja. Por tanto, aquí vivían diecisiete o dieciocho personas en habitaciones pequeñas con un cuarto de baño y tres excusados para todas. Aquí nacimos nosotros cuatro, aquí murió mi padre, aquí Stella se comprometió con Jack Hills y dos puertas abajo, en la misma calle, murió también al cabo de tres meses de matrimonio. Cuando la recuerdo, esa casa me parece llena de escenas familiares, grotescas, cómicas y trágicas, de las violentas emociones de la juventud, la revuelta, la desesperación, la felicidad embriagadora, el aburrimiento inmenso, las fiestas con los famosos y los insípidos; con enojos otra vez, George y Gerald; con las escenas de amor de Jack Hills; las de afecto apasionado por mi padre, que alternaban con un odio apasionado por él, todo esto hormigueando y vibrando en una atmósfera de perplejidad y curiosidad juveniles, a grado tal que me siento sofocada por las rememoraciones. El lugar parecía embrollo y enredo de emociones. Podría escribir la historia de cada marca o rasguño de mi cuarto, escribí más tarde. En verdad que las paredes y las habitaciones habían sido construidas de acuerdo con nuestro molde. Habíamos permeado toda aquella vasta fábrica -más tarde la convirtieron en hotel- con la historia de nuestra familia. Se diría que aquella casa y la familia que la vivía, unidas como estaban por tantas muertes, tantas emociones, tantas tradiciones, habrían de durar para siempre. Mas entonces y de pronto ambas se desvanecieron en una sola noche.

Cuando me recuperé de la enfermedad que, no es de extrañar, fue resultado de todas esas emociones y complicaciones, ya no existía el 22 de Hyde Park Gate. Mientras yacía postrada, en casa de los Dickinson en Welwyn, pensando que las aves cantaban coros griegos y que el rey Eduardo utilizaba el lenguaje más sucio posible entre las azaleas de Ozzie Dickinson, Vanessa había cerrado Hyde Park Gate de una vez y para siempre. Había vendido, había quemado, había clasificado, había roto. A veces creo que de hecho tuvo que traer hombres con mazos para el derribo, así de fundidos entre sí estaban paredes y gabinetes. Pero ahora todos los cuartos aparecían vacíos. Furgones de mudanza se habían llevado todas las pertenencias. Porque no sólo el mobiliario estaba disperso. También se había separado la familia, que pareció igualmente fundida en un todo. George había casado con Lady Margaret. Gerald había conseguido un piso de soltero en Berkeley Street. Laura había sido encarcelada finalmente en un asilo, acompañada por un doctor. Jack Hills había iniciado una carrera política. Así, nosotros cuatro habíamos quedado solos. Vanessa -al ver un mapa de Londres y comprender cuan aparte estábamos todos- decidió que dejáramos Kensington y empezáramos en Bloomsbury una vida nueva.

Así adquirió existencia el 46 de Gordon Square. Cuando se la ve hoy, Gordon Square no es la más romántica de las plazas en Bloomsbury. No tiene ni la distinción de la Fitzroy ni la majestad de la Mecklenburg. Es clase media próspera y totalmente del periodo Victoriano medio. Pero les aseguro que en octubre de 1904 era el rincón del mundo más bello, más excitante, más romántico. Para comenzar, era asombroso estar ante la ventana de la sala y ver todos aquellos árboles; el árbol que lanza sus ramas al aire y luego las deja caer en diluvio; el árbol que brilla tras la lluvia como el cuerpo de una foca y no mirar a la anciana señora Redgrave lavándose el cuello al otro lado de la calle. La luz y el aire, tras la espesa penumbra roja de Hyde Park Gate, fueron una revelación. Cosas que allí nunca habíamos visto en la oscuridad -cuadros de Watts, gabinetes holandeses, porcelana azul- deslumhraban ahora por vez primera en la sala de Gordon Square. Tras el silencio apagado de Hyde Park Gate, el rugido del tránsito era positivamente alarmante. Extraños personajes siniestros, extraños, merodeaban y se escurrían ante nuestras ventanas. Pero lo más exhilarante era el aumento extraordinario de espacio. En Hyde Park Gate sólo teníamos un dormitorio en el cual leer o recibir a los amigos. Aquí, Vanessa y yo teníamos cada una, una antesala; estaban la amplia sala doble y un estudio en la planta baja. Para que todo fuera nuevo y fresco,

habían reparado totalmente la casa. Inútil decirlo, se había invertido la tradición Watts-veneciana de felpa roja y pintura negra, para que entráramos a la era Sargent-Furse. En todas partes había quimones blancos y verdes y en lugar de los empapelados Morris, de patrones intrincados, decoramos las paredes con capas de sencilla pintura al temple. Estábamos en plenas experimentaciones y reformas. Nos la íbamos a pasar sin servilletas y a cambio tendríamos [grandes cantidades] de Bromo. íbamos a pintar, a escribir y a tomar café después de la comida en lugar de té a las nueve de la noche. Todo iba a ser nuevo, todo iba a ser diferente. Todo estaba sujeto a prueba.

Éramos, al parecer, sumamente sociales. En el invierno de 1904-05 escribí por algunos meses un diario, en el cual descubro que siempre estábamos almorzando y comiendo fuera, así como holgazaneando en las librerías -escribí por aquel entonces "Bloomsbury es siempre mucho más interesante que Kensington"- o yendo a un concierto o visitando una galería o volviendo a casa para encontrar la sala repleta con las colecciones de gente más extrañas. "Por la tarde vinieron el primo Henry Prinsep, la señorita Millais, Ozzie Dickinson y Víctor Marshall y se quedaron hasta tarde, de modo que sólo hubo tiempo de apresurarse para llegar a la conferencia sobre impresionismo del señor Rutter, en la galería Grafton... Lady Hylton, V Dickinson y E. Coliman vinieron al té. Almorzamos con los Shaw Stewart y conocimos a un crítico de arte llamado Nicholls. Sir Hugh parece un tipo amable pero no vale mucho... Almorcé con los Prothero y conocí a los Bertrand Russell. Fue muy divertido. Thoby y yo comimos con los Cecil y luego fuimos con los St. Loe Strachey, donde conocimos a muchísimas personas... Recogí a Nessa y a Thoby donde la señora Flower y fuimos a un baile en casa de los Hobhouse. Nessa se encontraba en un estado de angustia profunda, pues aguardaba al señor Tonks, que llegó a la una para comentarle sus cuadros. Es un hombre de cara huesuda y fría, ojos prominentes y gesto de serenidad y aburrimiento. Vinieron al té Meg Booth y sir Fred Pollock..." Y así por el estilo. Pero entre todas esos registros menudos de fiestas, la llegada de los quimones a casa y cómo visitamos el zoológico y cómo fuimos a ver Peter Pan, hay algunas anotaciones respecto a Bloomsbury. El jueves 2 de marzo de 1905, Violet Dickinson llegó al té acompañada por la esposa de un clérigo y Sydney-Turner y Strachey aparecieron después de la comida y hablamos hasta las doce. El viernes ocho de marzo "Margaret envió su auto nuevo por la tarde y fuimos con Violet a cumplir algunas visitas aunque, desde luego, olvidamos nuestras tarjetas. Luego fui a Waterloo Road y di una conferencia sobre los mitos griegos (a una clase de obreros y trabajadoras). Ya en casa encontré a Bell, con quien hablé sobre la naturaleza del bien hasta la una".

El 16 [de] marzo las señoritas Power y Malone comieron donde los Sydney-Turner y Gerald vino después de la comida... la primera de nuestras veladas de los jueves. El 23 [de] marzo nueve personas asistieron a nuestra velada y se quedaron casi hasta la una.

Unos cuantos días después fui a España, y la tarea que me impuse de registrar cada paisaje y cada sonido, toda ola y toda colina, me hartó de escribir el diario, de modo que lo terminé con esta brevísima entrada: mayo 11, "Nuestra velada: Bell el alegre, D. MacCarthy y Gerald, quienes escandalizaron a los cultos".

De modo que mi diario cesa justo cuando pudo haberse vuelto interesante. Pero pienso que ha quedado claro, incluso en este registro breve donde todo quehacer aparece amontonado sin ton ni son, que estas primeras reuniones cuando Bloomsbury estaba en su infancia se diferencian del resto. Son las únicas ocasiones en que no me limito a decir que conocí a fulano y zutano y que me parece enojado como Reginald Smith o pomposo como Moorson o fácil de tratar aunque poco valga, como sir Hugh Shaw Stewart. Digo que hablamos con Strachey y con Sydney-Turner. Agregó, con signos de admiración, que hablé con Bell ¡hasta la una acerca de la naturaleza del bien! Y no suelo emplear signos de admiración, aunque vuelvo a ellos cuando digo que ¡fumé un cigarrillo con Beatrice Thynne!

Esas reuniones del jueves por la tarde fueron, en lo que a mí concierne, el germen del que brotó todo eso que terminó por llamarse -en la prensa, en novelas, en Alemania, en Francia e incluso, me atrevería a decir, en Turquía y en Timbuktú- con el nombre de Bloomsbury. Merecen que se las registre y describa. Y sin embargo, cuan difícil, cuan imposible. Las conversaciones -incluso aquellas que tuvieron consecuencias tan tremendas en las vidas y los caracteres de las dos señoritas Stephen -, incluso conversaciones así de interesantes e importantes son tan elusivas como el humo.

Llenan la chimenea y se han ido.

En primer lugar no se apega a la verdad decir que cuando se abría la puerta y, con un titubeo y una modestia curiosos, se deslizaban al interior Turner o Strachey nos fueran totalmente ajenos. Los habíamos conocido -junto con Bell, Woolf, Hilton, Young y otros- en Cambridge, donde May Week, antes de morir mi padre. Pero algo de mucha mayor importancia es que sabíamos de ellos por Thoby. Thoby poseía una gran fuerza para volver románticos a sus amigos. Incluso siendo pequeño y estando en una escuela privada, había siempre algún fulano pasmoso, cuyo carácter y proezas asombrosas describía por horas cuando llegaba a casa de vacaciones. Esas narraciones eran de lo más fascinante para mí. Consideraba a Pilkington o Sydney Irwin o el oso Woolly, a quienes nunca había visto en persona, personajes de Shakespeare. Yo misma les inventaba historias. Fue una especie de saga que se alargó por años. Y ahora, cuando escucho sobre Radcliffe, Stuart o de quienquiera que se trate, comienzo a escuchar sobre Bell, Strachey, Turner, Woolf. Hablábamos de ellos por horas cuando vagábamos por el campo o cuando en mi dormitorio estábamos sentados ante el fuego.

"Hay un fulano asombroso llamado Bell", comenzaba Thoby en cuanto volvía. "Es una especie de mezcla de Shelley con un caballero provinciano deportista."

Con esto yo, desde luego, afinaba los oídos y comenzaba a hacer preguntas inacabables. Recuerdo que caminábamos por los brezales de alguna región, y caí en la fantástica impresión de que este hombre, Bell, era un dios del sol, con paja en el cabello. No era [ilegible] de inocencia y entusiasmo. Hasta llegar a Cambridge, Bell jamás había abierto un libro, decía Thoby. Pero de pronto descubrió a Shelley y a Keats y casi enloqueció de excitación. Ya nada hizo sino recitar y escribir poesía. Sin embargo era un jinete perfecto -don que Thoby admiraba enormemente- y tenía en Cambridge dos o tres caballos de caza.

"¿Y es Bell un gran poeta?", preguntaba yo.

No, Thoby no se arriesgaría a decir tal cosa, pero sí estaba en las cartas que Strachey lo era. Y entonces examinábamos a Strachey, o "el Strache" como lo llamaba Thoby. De inmediato Strachey se volvió tan singular y tan fascinante como Bell. Pero de una manera muy distinta. "El Strache" era la esencia de la cultura. De hecho, pienso que su cultura alarmaba un poco a Thoby. Tenía cuadros franceses en su cuarto. Sentía pasión por Pope. Era exótico y extremoso en todo aspecto -lo describía Thoby, tan alto y tan delgado que sus muslos no eran más gruesos que el brazo de Thoby. En una ocasión irrumpió en las habitaciones de éste, y tras gritar "¿Escuchas la música de las esferas?" cayó en un desmayó. En otra, en medio de un silencio total, expresaba con voz aguda -que Thoby le imitaba a la perfección -: "Escribamos todos sonetos a Robertson". Era un prodigio de ingenio. Incluso los tutores y los profesores venían a escucharlo. "No importa qué calificación te den, Strachey", le dijo el Dr. Jackson cuando Strachey estaba en el mismo examen, "no será suficiente". Y entonces Thoby, que me dejaba enormemente impresionada y bastante mareada, pasaba a platicarme de otro fulano asombroso, un hombre que perpetuamente temblaba con todo el cuerpo. Era un excéntrico, tan notable a su manera como Bell y Strachey en la suya. Se trataba de un judío. Al preguntar por qué temblaba, Thoby me hizo sentir que, por alguna razón, era parte de su naturaleza, así de violento y de salvaje era, tanto así despreciaba a la raza humana. "Después de todo", decía Thoby, "ésta es bastante calamitosa ¿no?" Nadie vale mucho después de los veinticinco, decía. Pero la mayoría de las personas, según mi deducción, la va pasando y termina adaptándose a las cosas. Pues Woolf no, opinaba Thoby, considerándolo sublime. Una noche soñó que estrangulaba a un hombre, y soñó con tal violencia que al despertar se había descoyuntado el pulgar. Desde luego, me encontraba imbuida por el más hondo interés en ese judío violento, temblador y misántropo, que había sacudido su puño ante la civilización y estaba por desaparecer en los trópicos, de modo que ninguno de nosotros pudiera volverlo a ver. Acaso entonces la charla virara hacia SYDNEY-TURNER. De acuerdo con Thoby, Sydney-Turner era un prodigio absoluto en cuestiones de cultura. Se sabía de memoria toda la literatura griega. Prácticamente nada había de cierta calidad en lengua alguna que no hubiera leído. Era muy silencioso y delgado y extraño. Nunca salía de día. Pero ya entrada la noche, de ver encendida la lámpara de alguien, se acercaba para llamar ligeramente a la ventana como una mariposa nocturna. Comenzaba a platicar hacia las tres de la mañana. Su charla era entonces de una brillantez asombrosa. Cuando más tarde me quejé con Thoby de haber conocido a Turner sin hallarlo brillante, Thoby supuso, con severidad, que por

brillantez yo quería decir ingenio; él, por el contrario, quería decir verdad. Sydney-Turner era el charlista más brillante que conocía porque siempre hablaba con la verdad.

Claro está, cuando el timbre sonaba y estas personas asombrosas entraban, Vanessa y yo caíamos en un temblor de excitación. Era tarde en la noche; el cuarto estaba lleno de humo; había panecillos, café y whisky distribuidos por todos sitios; no vestíamos satín blanco o aljófares; nada elegante traíamos [aquí, al margen, dos o tres palabras ilegibles]. Thoby se encargaba de abrir la puerta y por ella entraba Sydney-Turner o Bell o Strachey.

Entraban con algún titubeo, retraídos, para acurrucarse silenciosamente [en] el rincón de algún sofá. Por largo tiempo nada decían. Ninguno de los acostumbrados inicios de conversación parecía servir. Vanessa y Thoby y Clive, de encontrarse allí -pues Clive estaba dispuesto a sacrificarse siempre en bien de la conversación-, proponían diversos temas. Pero casi siempre recibían una respuesta negativa. "No" era la réplica más frecuente. "No, no la he visto", "No, no he asistido" o, simplemente, "No sé". La conversación languidecía de un modo que habría sido imposible en la sala de Hyde Park Gate. Sin embargo, el silencio era difícil pero no aburrido. Se diría que la norma de lo que valía la pena decirse se había elevado tan alto, que era mejor no romperla si no valía la pena. Sentados, mirábamos al piso. Entonces, por fin, Vanessa, tras haber dicho tal vez que había asistido a alguna exhibición de cuadros, usaba imprudentemente la palabra "belleza". Con esto, uno de los jóvenes levantaba con lentitud la cabeza y decía: "Depende de lo que quiera decir por belleza". De inmediato todos nuestros oídos atendían. Es como si el toro por fin hubiera sido lanzado al ruedo.

Ese toro pudiera ser "la belleza", pudiera ser "el bien", pudiera ser "la realidad". No importa lo que fuera, se trataba de alguna cuestión abstracta que ahora solicitaba todas nuestras fuerzas. Nunca he atendido con mayor intensidad cada paso y cada medio paso dado en una argumentación. Nunca me esforcé tanto por afilar y lanzar mi propio dardo. Y entonces, qué gozo cuando la contribución propia era aceptada. Ningún alabo me complació tanto como el de Saxon al decir -y después de todo, ¿no era Saxon infalible?- qué en su opinión había defendido yo mi caso con mucha habilidad. ¡Y qué casos más extraños eran! Recuerdo haber intentado persuadir a Hawtrey de que en la literatura existe eso llamado atmósfera. Hawtrey me retaba a probarlo señalando en cualquier libro cualquier palabra donde esa cualidad estuviera separada del significado. Iba yo en busca de *Diana of the Crossways* (*Diana de Crossways*). El alegato, tratar de la atmósfera o de la naturaleza de la verdad, era siempre lanzado en el centro del grupo. Si ahora Hawtrey decía algo, luego era Vanessa y luego Saxon, Clive, Thoby. Me llenaba de asombro observar a quienes continuaban argumentando colocar piedra sobre piedra cuidadosamente, con precisión, mucho después de que la pila se hubiera elevado hasta desaparecer por completo de mi vista. Pero si no podía expresarse algo, podía escucharse. Se tenían vislumbres de algo milagroso que estaba sucediendo muy arriba en el aire. A menudo seguíamos sentados en círculo a las dos o tres de la mañana. Saxon volvía a quitarse la pipa de la boca, como para hablar, y luego la regresaba sin haber hablado. Y por fin, empujando su cabello hacia atrás, pronunciaba con brevedad algún resumen absolutamente definitivo. El edificio maravilloso quedaba completo y podía trastabillarse hasta la cama sintiendo que algo muy importante *había*, sucedido. Se había probado que la belleza era -o no era, pues nunca estuve del todo segura- parte de un cuadro.

De tales discusiones Vanessa y yo obteníamos probablemente el mismo placer que obtienen estudiantes universitarios cuando por primera vez encuentran amigos propios. En el mundo de los Booth y de los Maxes no se nos pedía que empleáramos el cerebro gran cosa. Aquí, sólo el cerebro usábamos. Parte del encanto que tenían aquellas veladas de jueves, era que resultaban asombrosamente abstractas. No se trataba tan sólo de que el libro de Moore nos pusiera a discutir filosofía, arte, religión, sino que la atmósfera -si a pesar de Hawtrey se me permite utilizar esa palabra- era abstracta al extremo. Los jóvenes mencionados no tenían "modales" en el sentido de Hyde Park Gate. Criticaban nuestras argumentaciones tan severamente como las propias. Jamás parecían notar cómo vestíamos o si éramos bien parecidas. Todo aquel estorbo de la apariencia y la conducta, que George apilara sobre nuestros primeros años, se desvanecía por completo. Ya no había que soportar la inquisición terrible después de una fiesta, para entonces escuchar: "Te ves adorable". O "parecías sin chiste". O "En verdad que debes aprender a peinarte". O "Trata de no

parecer aburrida cuando bailas". O "Te echaste una conquista". O "Qué fracaso fuiste". Esto parecía carecer de significado o existencia en el mundo de Bell, Strachey, Hawtrey y Sydney-Turner. En ese mundo, el único comentario cuando nos estirábamos, ya retira dos los huéspedes, era "Es de confesar que defendiste bastante bien tu posición"; "pienso que más bien te lo inventaste". Era una simplificación inmensa. Y, en cuanto a mí se refiere, iba incluso más a lo hondo. La atmósfera de Hyde Park Gate había estado llena de amor y matrimonio. El compromiso de George con Flora Russell, el de Stella con Jack Hills, los innumerables coqueteos de Gerald, todos eran examinados con gran interés, fuera en privado o abiertamente. Se suponía que Vanessa ya había atraído a Austen Chamberlein. Mi tía Mary Fisher, que hurgaba como siempre en todo rinconcito, había descubierto en el cuaderno de esbozos de Vanessa seis dibujos hechos por él, y había sacado sus propias conclusiones. George tenía fuertes sospechas de que Charles Trevelyan la amaba. Pero en Gordon Square nunca se mencionaba el amor. El amor no existía. Se lo manejaba con tal ligereza, que por años creí a Desmond casado con una cierta anciana de nombre la señorita Cornish, de sesenta años y de cabello blanco como la nieve. Nunca nos interesábamos en verificar. Parecía increíble que alguno de esos jóvenes quisiera casarse con nosotras o nosotras con alguno de ellos. Pensaba que el matrimonio era un asunto muy menor y que, si se lo practicaba, se lo practicaba — sé que es una confesión grave— con jóvenes que habían estado en Eton Eleven y vestían con elegancia para la cena. Al mirar a mi alrededor en aquella habitación del 46 pensaba -si se me excusa el decirlo- que jamás había visto jóvenes tan deslucidos, tan faltos de esplendor físico como los amigos de Thoby. Kitty Maxse, quien vino una o dos veces, suspiró después: "No dudo que son muy gentiles, pero querida ¡qué horrorosa apariencia!" Henry James, quien vio a Lytton y a Saxon en Rye, exclamó ante la señora Prothero: "¡Deplorable!, ¡deplorable! ¿Cómo pudieron Vanessa y Virginia elegir tales amigos? ¿Cómo han podido las hijas de Leslie resignarse a conocer jóvenes así?" Pero justo aquella falta de esplendor físico, ese desaliño, era a mis ojos prueba de su superioridad. Incluso más, era, de alguna manera oscura, tranquilizador, pues significaba que las cosas podían seguir así, en una argumentación abstracta, sin vestirse con elegancia para cenar y sin nunca revertir a las maneras, que había terminado por considerar desagradables, de Hyde Park Gate.

Me equivoqué. Una tarde de aquel primer verano Vanessa nos dijo a Adrian y a mí, y la observé en el gran espejo estirar los brazos por encima de la cabeza con un gesto a la vez de renuencia y aceptación para decirlo: "Desde luego, comprendo que todos terminaremos casados. Es inevitable" y, al decirlo, pude sentir una obligación horrible gravitando sobre nosotros; el destino descendería para separarnos de golpe justo cuanto alcanzábamos la libertad y la felicidad. Vanessa, sentí, estaba consciente ya de algún reclamo, de alguna necesidad que yo resentía y procuraba ignorar. De hecho, al cabo de algunas semanas Clive le propuso matrimonio. "Sí", dijo Thoby torvamente cuando le murmuré con timidez algo acerca de la proposición de Clive, "¡ha sido la peor velada de los jueves!" De hecho, aquel matrimonio a principios de 1907 fue el fin de ellas. Con esto, el primer capítulo del viejo Bloomsbury llegó a su fin. Había sido muy austero, muy excitante, de importancia inmensa. Había adquirido existencia un pequeño mundo concentrado que moraba dentro de otro mayor y más suelto, hecho de bailes y de cenas. Había comenzado a colorear este mundo y pienso que aún colorea el mucho más gregario Bloomsbury que lo sustituyó.

Pero no podría haber continuado. Incluso de no casarse Vanessa, incluso de haber vivido Thoby, el cambio era inevitable. No habríamos podido examinar por siempre la naturaleza de la belleza en abstracto. Los jóvenes, como solíamos llamarlos, pasaban de lo general a lo particular. Habían cesado de ser el señor Turner, el señor Strachey, el señor Bell. Se habían convertido en Saxon, Lytton, Clive. Una misma había comenzado a criticar, a distinguir, a comparar. Aquellos viejos retratos llamativos estaban sujetos a revisión. Podía comprobarse que Walter Lamb, a quien Thoby había comparado con un mancebo griego que tocaba la flauta en un viñedo, de hecho era bastante calvo y más bien aburrido; terminaba deseándose que pudiera inducirse a Saxon a irse o a decir algo que tal vez no fuera la verdad estricta; incluso era de dudar, cuando se publicó *Euphrosyne* (*Eufrosina*), que tantos poemas de aquel libro famoso tuvieran asegurada la inmortalidad, como lo afirmaba Thoby. Pero algo más pedía el cambio, aunque al menos yo no sabía de qué se trataba. Quizá la lectura de un párrafo de otro diario, que escribí intermitentemente por uno o dos meses en el año 1909, les permita suponer en qué consistía. Describo un té en las

habitaciones de James Strachey en Cambridge.

"Sus habitaciones", escribí, "aunque mero alojamiento, son discretas y penumbrosas. Dibujos al pastel franceses cuelgan de los muros y hay estantes con libro» viejos. Los tres jóvenes -Norton, Brooke y James Strachey- ocupan sillas cómodas y miran con ojos suaves y atentos el fuego de la chimenea. El señor Norton sabía que le tocaba hablar; él y yo hablamos laboriosamente. Los otros callaban. Me gustaría poder explicar aquel silencio, pero el tiempo apremia y me siento perpleja. Porque la verdad es que estos jóvenes evidentemente son respetables; no que sólo sean capaces sino que sus opiniones son honestas y sencillas. Carecen de todo adorno, de manera que hay convicciones con las cuales estar en desacuerdo cuando se está en desacuerdo. Pero nada teníamos que decirnos y estaba consciente de que no sólo se criticaban mis comentarios sino mi presencia. Buscaban la verdad y dudaban que pudiera yo expresarla o representarla. Pensé de ellos que esto era valiente mas poco benévolo. Admiraba la atmósfera -¿era algo más?- y en algunos aspectos me sentía cómoda en ella. Sin embargo ¿por qué habrán de ser tan estériles el intelecto y el carácter? Es como si los esfuerzos más elevados de las personas más inteligentes produjeran un resultado negativo. Con toda honestidad, no se puede ser nada".

Hay en todo esto un cambio notable respecto a lo que debí haber escrito dos o tres años antes. Desde luego, el cambio se debía en parte a las circunstancias. Ahora vivía sola con Adrian en Fitzroy Square, y éramos las personas más incompatibles. Constantemente nos provocábamos ataques de irritación o caídas en la melancolía. Seguíamos yendo a muchísimas fiestas, pero la combinación de los dos mundos que, pensaba yo, era tan [ilegible] resultaba bastante más difícil. Me era imposible reconciliarlos. Claro, aun teníamos las veladas de los jueves. Pero siempre eran forzadas y a menudo terminaban en un fracaso lúgubre. Adrián se dirigía hacia su habitación y yo a la mía, en silencio total. Pero había algo más en todo esto. De qué se trataba, no estaba del todo cierta. Sabía teóricamente: por los libros, mucho más de lo que en la práctica sabía a causa de la vida. Sabía que había sodomitas en la Grecia de Platón, sospechaba —pues no era cuestión que pudiera preguntarse directamente a Thoby- que los había en el Trinity [College] del Dr. Butler, en Cambridge; pero nunca se me ocurrió que los había incluso ahora en la sala de Stephen, en Gordon Square. Nunca consideré que la capacidad de abstracción y la sencillez que habían sido un alivio tan grandes después de Hyde Park Gate se debían, en buena medida, al hecho de que la mayoría de los jóvenes asistentes no se sentían atraídos por las jóvenes. No me di cuenta de que el amor, lejos de ser algo que jamás mencionaban, era de hecho algo que nunca dejaban de examinar. Comenzaba a sentirme perpleja. Las largas veladas, los largos silencios, las argumentaciones... seguían en Fitzroy Square como había sucedido en Gordon Square. Pero ahora me resultaban de lo más intrigantes. Estos jóvenes todavía me excitaban mucho más que cualquiera de los otros hombres que conocía en ese mundo externo hecho de cenas y bailes, y sin embargo me sentía —¿me atreveré a decirlo o incluso a pensarlo?— intolerablemente aburrida. ¿Por qué, me preguntaba, nada tenemos que decirnos? ¿Por qué la gente más dotada era a la vez la más estéril? ¿Por qué las amistades más estimulantes eran también las más apagadas? ¿Por qué era todo tan negativo? ¿Por qué estos jóvenes hacían sentir que una no podía ser nada? La respuesta a todas mis preguntas era, obviamente -como lo habrán adivinado- que entre nosotros no había atracción física.

Una sociedad de sodomitas tiene muchas ventajas, si se es mujer. Es sencilla, es honesta, en algunos sentidos nos hace sentir, según lo anoté, cómodas. Pero tiene sus defectos; con los sodomitas no se puede, según lo expresan las gobernantas, insinuarse. Algo queda suprimido, ahogado todo el tiempo. Ocurre que ese insinuarse, el cual no necesariamente significa copular y no del todo estar enamorado, es uno de los grandes deleites, una de las grandes necesidades de la vida. Sólo entonces cesa todo esfuerzo, se deja de ser honesto, se deja de ser listo. Se burbujea hasta llegar a una absurda y deleitosa efervescencia de agua de soda y champaña, a través de la cual se ve al mundo teñido con todos los colores del arco iris. Era significativo de lo que había terminado por desear que iba directamente -casi en la página siguiente de mi diario, a decir verdad- de los penumbrosos y discretos cuartos de James Strachey, en Cambridge, a una cena con lady Ottoline Morrell en Bedford Square. Sus salones, noté sin sacar ninguna consecuencia, me parecían de inmediato llenos de "lustre e ilusión".

Así, una cambiaba. Pero esos cambios en mí eran parte de un cambio mucho mayor. Los cuarteles de Bloomsbury habían estado siempre en Gordon Square. Ahora que Vanessa y Clive se

habían casado, ahora que Clive había horrorizado irrecuperablemente a los Maxse, los Booth, los Cecil, los Prothero, ahora que la casa estaba arreglada una vez más, ahora que ofrecían pequeñas reuniones con su bello mantel de lino café y su adorable servicio de plata del XVIII, Bloomsbury perdió con rapidez el carácter monástico que había tenido en el Capítulo Uno. El Capítulo Dos iba a ser de carácter muy distinto, al menos en la superficie.

Otra escena ha quedado viva en mi memoria -no sé si la inventé o no- como la mejor ilustración del Capítulo Dos de Bloomsbury. Vanessa y yo estábamos sentadas en la sala. Ésta había cambiado enormemente de carácter desde 1904. La etapa Sargent-Furse había terminado. Amanecía la etapa de Augustus John. Su "Pyramus" llenaba una pared entera. Los retratos que Watt hizo de mi padre y de mi madre estaban colgados abajo, si es que los habían colgado. Clive había ocultado todas las cajas de cerillos porque sus colores azul y amarillo tropezaban con el esquema de tonos prevaleciente. En cualquier momento aparecía Clive y comenzábamos a discutir, de principio amigable e impersonalmente; pronto nos insultábamos, paseando de un lado al otro de la habitación. Vanessa, sentada, callaba y algo misterioso hacía con su aguja o con sus tijeras. Sin duda que yo hablaba egoísta, excitadamente, de mis asuntos. De pronto se abrió la puerta y en el umbral quedaba la figura larga y siniestra del señor Lytton Strachey. Señalaba con un dedo una mancha en el blanco vestido de Vanessa.

—¿Semen?- preguntaba.

¿Es permisible decir eso?, pensaba yo y todos rompíamos a reír. Mediante esa palabra única caían todas las barreras de reticencia y de reserva. Un flujo del fluido sagrado parecía abrumarnos. El sexo permeaba nuestra conversación. La palabra sodomita nunca estaba demasiado alejada de nuestros labios. Examinábamos la cópula con la misma excitación y franqueza con que habíamos examinado la naturaleza del bien. Es extraño pensar cuan reticentes, cuán reservados habíamos sido y por un tiempo cuán largo. Parece asombroso hoy día que en fecha tan tardía como el año 1908 o 9 Clive había enrojecido y yo había enrojecido cuando, en el French Express, le pedí que me dejara pasar para ir al baño. Jamás soñé con preguntarle a Vanessa qué había ocurrido la noche de bodas. Thoby y Adrián habrían muerto antes que comentar las aventuras amorosas de los estudiantes universitarios. Siendo que toda cuestión intelectual había sido debatida con libertad, ignorábamos al sexo. Ahora, una corriente de luz se filtraba hacia ese departamento. Todo lo habíamos sabido pero sin hablarlo nunca. Ahora, de nada más hablábamos. Escuchábamos con interés extasiado sobre los amores de los sodomitas. Seguíamos las altas y bajas de sus historias escaqueadas, Vanessa con simpatía y yo -¿no escribí en 1905 que las mujeres son mucho más divertidas que los hombres?- con frivolidad, entre risas. "Me dice Norton", apuntaba Vanessa, "que James se encuentra de lo más desesperado. Rupert se ha acostado dos veces con Hobhouse" y yo coronaba sus anécdotas con algún trozo de chismorreo igualmente excitante: acerca de un estudiante divino llamado George Mallory, cuya cabeza era como la de un dios griego aunque, ay, tenía mala dentadura.

Todo esto dio como resultado que las viejas opiniones sentimentales en torno del matrimonio, en las cuales nos habían criado, se revolucionaran. Lamentaría decirles cuán mayor era antes de comprender que nada de chocante hay en que un hombre tenga una amante o en que una mujer lo sea. Tal vez la fidelidad de nuestros padres no era la única o inevitablemente la más alta forma de vida en matrimonio. Quizá tal vez la fidelidad no era tan estricta como habíamos supuesto. "Desde luego, Kitty Maxse tiene dos o tres amantes" decía Clive. ¡Kitty Maxse, la casta, la exquisita, la devota! Una vez más, la vida cambiaba totalmente de aspecto.

De modo que ahora, en el 46 de Gordon Square, nada había que no pudiera decirse, que no pudiera hacerse. Fue, pienso, un gran avance en la civilización. Acaso sea verdad que los amores de los sodomitas no son -al menos cuando se es de otras creencias- de interés obsesivo o de importancia suprema. Pero el hecho de que se los mencione abiertamente desemboca en el hecho de que a nadie le molesta si se los practica en privado. Así se revisaron muchas costumbres y creencias. De hecho, a futuro Bloomsbury probaría que pueden interpretarse muchas variaciones sobre el tema del sexo, y con resultados tan felices que mi propio padre habría dudado antes de lanzar como trueno la palabra que creía adecuada para un sodomita o un adúltero. Es decir, ¡desvergonzado!

Aquí llego a una cuestión cuyo examen debo dejar a otro escritor de memorias; es decir, si damos por hecho que Bloomsbury existe, ¿qué cualidades permitían ser admitido en él y cuáles los motivos para la expulsión? En cualquier caso, entre 1910 y 1914 se admitieron muchos miembros nuevos. Habrá sido en 1910, supongo, cuando Clive se precipitó escaleras arriba, en un estado de máxima excitación. Acababa de tener una de las conversaciones más interesantes de su vida. Con Roger Fry. Habían discutido por horas la teoría del arte. Consideraba a Roger Fry la persona más interesante que le había sido dado conocer desde sus días de Cambridge. Así, Roger apareció. Apareció, creo recordar, en un gran levitón ruso, cada bolsillo del cual estaba atiborrado con un libro, una caja de pinturas o algún objeto intrigante: pinceles especiales comprados a un hombrecito en la calle de atrás; traía lienzos bajo el brazo; el pelo suelto; los ojos brillantes. Tenía más conocimientos y experiencia que el resto de nosotros sumados. [Su mente parecía engarzada a la vida] por un número de nexos extraordinario. Comenzamos hablando de *Marie-Claire*. Y de inmediato nos habíamos lanzado todos a una argumentación extraordinaria sobre la literatura. ¿Adjetivos?, ¿asociaciones? Milton salía del librero, releíamos a Wordsworth. Teníamos que pensar de nuevo todo el asunto. El viejo esqueleto de las argumentaciones del Bloomsbury primitivo, en torno al arte y la belleza, adquiría carne y sangre. Siempre surgía alguna idea nueva, siempre algún cuadro nuevo apoyado en una silla, para que se lo mirara, algún poeta nuevo extraído de la oscuridad y puesto a la luz del día. Por el 46 pasaba gente rara: Rothenstein, Sickert, Yeats, Tonks. Tonks que no podía ya, era de suponer, hacer miserable a Vanessa. En ocasiones comenzaba a conocerse una curiosa figura faunésca que, enredándose en su ropa, parpadeaba, trastabillando de un modo extraño en las palabras largas de sus oraciones. Un año o dos antes Adrián y yo estábamos de pie ante una cierta pintura en oro y negro, en el Louvre, cuando una voz dijo "¿Es usted Adrián Stephen? Yo soy Duncan Grant". Ahora, Duncan comenzaba a frecuentar los alrededores de Bloomsbury. Cómo vivía, no lo sé. No tenía dinero. De hecho, el tío Trevor lo consideraba loco. Vivía en un estudio de Fitzroy Square con una sirvienta vieja y borracha llamada Filmer, y con un clérigo que en la calle asustaba a las chicas haciéndoles gestos. Duncan se llevaba de maravilla con ambos. Sus amigos lo abastecían de ropa que siempre parecía estar cayéndose al piso. Para pintar, nos pedía prestada porcelana vieja y los viejos pantalones de mi padre para ir a las fiestas. Rompía la porcelana y arruinaba los pantalones porque saltaba al Cam para rescatar a un niño arrastrado hasta el río por la cuerda de la "Aholibah", la barca de Walter Lamb. Nuestra cocinera, Sophie, lo llamaba "ese señor Grant", para quejarse de que había estado tomando otra vez cosas de la despensa, como si fuera una rata. Pero sucumbía a su encanto. Parecía flotar vagamente en la brisa, pero siempre se posaba justo donde se lo proponía.

Y por lo menos una vez Morgan pasó revoloteando por Bloomsbury, alojándose por un momento en Fitzroy Square camino de tomar algún tren. Llevaba consigo, creo, el mismo bolsón negro con la misma etiqueta de cobre que en este momento se encuentra allá afuera, en el vestíbulo. Sentía yo que una mariposa -de preferencia una mariposa azul claro- se había acomodado en el sofá; de levantarse un dedo o hacerse un movimiento la mariposa huía. Hablaba de Italia y del Working Men's College. Y yo escuchaba con la mayor curiosidad, pues era el único novelista que conocía, excepción hecha de Henry James y de George Meredith; el único, digamos, que escribía sobre gente como nosotros. Pero me sentía muy temerosa de levantar la mano y que la mariposa huyera para decir mucho. Solía observarlo oculta por un seto mientras él revoloteaba por Gordon Square, errático, irregular y con su bolsón, camino de tomar algún tren.

Todos estos, con Maynard -tan truculento, pensaba yo, tan formidable, como un retrato de Tolstói cuando joven, capaz de deshacer cualquier argumento que le llegara con un golpe de su puño y, sin embargo, ocultando, como dicen los novelistas, un corazón amable e incluso simple bajo aquella armadura intelectual enormemente impresionante- y Norton, quien era la esencia de todo lo que yo deseaba expresar con Cambridge; tan capaz, tan honesto, tan feo, tan seco; ese Norton con quien pasé una noche entera hablando y con quien fui, al amanecer, a Covent Garden, a quien aún veo en la memoria mirar a través de sus quevedos con el ceño fruncido -amarillo y severo con un sembradío de rosas y claveles al fondo. Estas fueron, opino, las figuras principales en el Bloomsbury anterior a la guerra.

Pero aquí se vuelve necesario preguntar: ¿dónde terminó Bloomsbury? ¿Qué es Bloomsbury? Por ejemplo ¿incluye Bedford Square? Pienso que, antes de la guerra, la mayoría de nosotros

habría respondido "Sí". Cuando se escriba la historia de Bloomsbury -¿y qué mejor tema para el siguiente libro de Lytton?-, deberá haber un capítulo, aunque sólo sea en el apéndice, dedicado a Ottoline. Su primera aparición entre nosotros ocurrió, creo, hacia 1908 o 9. Veo en mi diario que cené con ella el 30 de marzo de 1909, pienso que por primera vez. Pero algunas semanas antes había caído en una de mis veladas de los jueves con Philip, Augustus John y Dorella a remolque. A la mañana siguiente me escribió preguntándome los nombres y las direcciones de todos "mis maravillosos amigos". Tras esto vino la invitación a aparecer en Bedford Square cualquier jueves, hacia las diez, en compañía de quien deseara. Llevé a Rupert Brooke. Pronto estábamos absorbidos por aquel remolino extraordinario, donde se unían momentáneamente sirios y troyanos. Estaban Augustus John, muy siniestro en su corbatín negro y su saco de terciopelo; Winston Churchill, muy rubicundo, todo lleno de encajes y medallas, camino del palacio de Buckingham; Raymond Asquith restallante de epigramas; Francis Dodd contándome del modo más gráfico cómo él y la tía Susie habían matado sabandijas: ella sostenía la lámpara y él un recipiente con parafina. Los insectos paseaban por el cielo raso en una corriente incesante. Allí estaba lord Henry Bentinck en un extremo del sofá, y tal vez Nina Lamb en el otro. Allí estaba Philip, recién llegado de la Cámara de los Comunes, tarareando y reclinado hacia la izquierda en la alfombra del hogar. Allí estaba Gilbert Cannan, de quien se decía que estaba enamorado de Ottoline. Allí estaba Bertie Russell, de quien se decía que ella estaba enamorada. Y sobre todo, allí estaba la propia Ottoline.

"Lady Ottoline", escribí en mi diario, "es una gran dama que ha terminado descontenta con su propia clase e intenta descubrir qué está buscando entre artistas y escritores. En razón de esto, como si estuvieran inspirados por algo divino, se les acerca de un modo definitivo y ellos la consideran un espíritu sin cuerpo que ha escapado de su mundo para llegar a otro en el cual no puede echar raíces. Aunque no bella, sí vale mucho la pena contemplarla. Al igual que gran parte de la gente pasiva, es muy cuidadosa y puntillosa con su entorno. Se toma las molestias más extremas para hacer descollar su belleza, como si se tratara de algún objeto precioso recogido en una oscura callejuela florentina. Siempre se diría posible que las ricas estadounidenses que acarician su capa persa y la califican de 'muy buena' pasen a acariciarle la cara y la califiquen de una obra fina del estilo renacentista tardío; frente y ojos magníficos, el mentón acaso restaurado. La palidez de sus mejillas, el modo en que echa la cabeza hacia atrás y mira vacuamente le da la apariencia de una Medusa de mármol. Su pasividad es curiosa". Y entonces paso a exclamar, de un modo más bien rapsódico, que el lugar todo estaba lleno de "lustre e ilusión".

De hecho, cuando se recuerda ese salón lleno de gente, los amarillos y rosados pálidos de los brocados, las sillas italianas, las alfombras persas, los bordados, las borlas, el aroma, las granadas, los moños, el popurrí ya Ottoline gravitando sobre uno desde lejos, envuelta en su chal blanco de grandes flores escarlatas y arrastrándolo a uno fuera de la habitación y de la multitud hacia un cuartito donde se quedaba a solas con ella, donde nos acosaba con preguntas tan íntimas y tan intensas sobre la vida y los amigos y ponía un signo sobre nuestro nombre en una libretita perfumada -apenas la semana pasada anoté mi nombre en otra libretita perfumada de Gower Street-, pienso que puede disculparse mi excitación.

A decir verdad, lustre e ilusión tiñeron a Bloomsbury en esos últimos años antes de la guerra. No éramos tan austeros; no éramos tan exaltados. Hubo peleas e intrigas. Ottoline era acaso una Medusa, pero no era una Medusa pasiva. Poseía el gran don de apocar a la gente. Se dice que incluso a Middleton Murry lo hundió entre los vegetales de Garsington. Y para entonces lejos estábamos de ser monótonos. Las veladas de los jueves, con sus silencios y sus discusiones, eran cosa del pasado. Tomaron su lugar reuniones de tipo muy diferente. El movimiento posimpresionista había lanzado sobre nosotros no su sombra, sino su haz de luces variadas. Comprábamos flores de nochebuena hechas de felpa escarlata: nos cosíamos vestidos de ese algodón estampado tan amado por los negros; nos vestíamos como cuadros de Gauguin y paseábamos alrededor de Crosby Hall. La señora Whitehead se escandalizaba. Decía que Vanessa y yo íbamos prácticamente desnudas. Violet Dickinson invocó una vez más el espíritu de mi madre, para deplorar que alquilara yo casa en Brunswick Square, pidiendo a jóvenes que la compartieran conmigo. George Duckworth vino desde la calle Charles para rogarle a Vanessa que me hiciera renunciar a la idea, y tal vez no se sintió consolado cuando ella respondió que, después de todo, el hospital Foundling no quedaba lejos. Comenzaron a circular historias sobre reuniones en las que

todos nosotros nos desnudábamos en público. Logan Pearsall Smith dijo a Ethel Sands que sabía de primera mano que Maynard había copulado con Vanessa en un sofá, en medio de la sala. Se trataba de una sociedad cruel, inmoral y cínica, se decía; éramos mujeres relajadas y nuestros amigos jóvenes de lo más indigno.

Sin embargo, a pesar de Logan, a pesar de la señora Whitehead, a pesar de Vanessa y Maynard y lo que hicieron en el sofá de Brunswick Square, el viejo Bloomsbury sobrevive. Si quieren una prueba, miren alrededor.

HABITACIÓN PROPIA

CAPÍTULO 3

Fue decepcionante no haber traído de regreso, aquella velada, alguna afirmación importante, algún hecho auténtico. Las mujeres son más pobres que los hombres por esto y aquello. Tal vez ahora sería mejor renunciar a la busca de la verdad, para recibir en la cabeza una avalancha de opiniones caliente como lava, descolorida como agua tras el lavado. Sería hacer descender el telón, dejar fuera las distracciones, encender la lámpara, estrechar la investigación y pedir al historiador, quien no registra opiniones sino hechos, que describa las condiciones en las cuales vivían las mujeres, aunque no en todas las épocas sino en Inglaterra cuando, digamos, el reinado de Isabel.

Porque es un acertijo perenne la causa de que ninguna mujer escribiera una sola palabra de esa literatura extraordinaria cuando se diría que uno de cada dos hombres era capaz de componer una canción o un soneto. ¿En qué condiciones vivían las mujeres? me pregunté. Porque la ficción, es decir la obra de imaginación, no es lanzada contra el suelo como un guijarro, lo que tal vez sí ocurre con la ciencia; la ficción es como la tela de una araña, acaso sostenida del modo más ligero imaginable, y sin embargo sostenida de la vida por los cuatro costados. A veces tal vinculación es apenas perceptible. Las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen colgar de allí por sí mismas, sin ayuda alguna. Pero cuando se tuerce la tela, cuando se la levanta por una orilla, se la rasga por el medio, recordamos que esas telas de araña no las tejen en medio del aire criaturas incorpóreas, sino que son la obra de seres humanos que sufren y están atados a cosas groseramente humanas, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos.

Así pues, me acerqué al anaquel donde están los libros de historia y saqué uno de los más recientes, la *History of England (Historia de Inglaterra)*, del profesor Trevelyan. Una vez más busqué en el índice la entrada Mujeres, encontré "posición de las" y fui a las páginas indicadas. "Golpear a la esposa", leí, "era un derecho que se le reconocía al hombre, y lo practicaban sin avergonzarse los de la clase alta y los de la clase baja... De modo parecido", continúa el historiador, "la hija que se rehusaba a casarse con el caballero elegido por los padres, corría el riesgo de que se la encerrara, se la golpeará, se la arrastrara por la habitación sin que la opinión pública sufriera choque alguno. El matrimonio no era cuestión de afectos personales, sino de avaricia familiar, sobre todo en las clases altas 'caballerescas'... A menudo el compromiso ocurría cuando uno o los dos participantes estaban en la cuna y el matrimonio cuando apenas dejaban el cuidado de las ayas". Esto sucedía hacia 1470, poco después de la época de Chaucer. La siguiente referencia a la posición de las mujeres ocurre unos doscientos años más tarde, en tiempo de los Estuardos. "Seguía siendo la excepción que las mujeres de clase alta y media eligieran sus maridos y, una vez asignado el esposo, se volvía dueño y señor; al menos hasta donde la ley y la costumbre lo permitían. Pese a todo esto", concluye el profesor Trevelyan, "ni las mujeres de Shakespeare ni aquellas de las memorias auténticas del siglo XVII, como las Verney y las Hutchinson, parecen ayunas de personalidad y de carácter". De cierto que, si lo pensamos, Cleopatra debe haber sabido manejarse: es de suponer que lady Macbeth tenía voluntad propia; es de pensar que Rosalind era una chica atractiva. El profesor Trevelyan tan sólo expresa la verdad cuando subraya que las mujeres de Shakespeare no parecen ayunas de personalidad y carácter. Al no serse historiador, podría irse incluso más lejos y decir que desde el inicio de los tiempos las mujeres han ardido como faros en todas las obras de todos los poetas: Clitemnestra, Antígona, Cleopatra, lady Macbeth, Fedra, Cresida, Rosalinda, Desdémona, la duquesa de Malfi entre aquellas del teatro; entre los escritores de prosa, Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Ana Karénina, Emma Bovary, Madame de Guermantes. Los nombres se acumulan en la mente y no recuerdan a mujeres "ayunas de personalidad y de carácter". A decir verdad, si la mujer sólo tuviera existencia en la ficción escrita por hombres, se la imaginaría una persona de la mayor importancia; muy variada; heroica y vil; espléndida y sórdida; infinitamente bella y horrible al extremo; tan grande como un hombre y algunos pensarían que incluso más. Pero aquí se trata de la mujer en la ficción. De hecho, como lo señala el profesor Trevelyan, se la encerraba, golpeaba y arrastraba por la habitación.

De esta manera, surge un ser muy extraño y mixto. En la imaginación es de la mayor

importancia; en la práctica, del todo insignificante. Impregna la poesía de pasta a pasta; apenas si aparece en la historia. En la ficción domina la vida de reyes y conquistadores; en la realidad era esclava de cualquier muchacho cuyos padres le forzaran un anillo en el dedo. En la literatura brotaron de sus labios algunas de las palabras más inspiradas, algunos de los pensamientos más profundos; en la vida real apenas sabía leer, difícilmente escribía y era propiedad del marido.

De cierto que era un monstruo extraño el que se creaba leyendo primero a los historiadores y luego a los poetas: un gusano alado como águila; el espíritu de la vida y la belleza picando tocino en la cocina. Pero esos monstruos, no importa cuan entretenidos en la imaginación, no existen en el mundo de los hechos. Lo que debe hacerse para darles vida es pensar poética y prosaicamente en el mismo instante, para así mantener el contacto con los hechos: que se trata de la señora Martin, de treinta y seis años, vestida de azul, con sombrero negro y zapatos cafés. Mas sin perder de vista la ficción: se trata de una vasija en el cual todo tipo de espíritus y fuerzas luchan y destellan perpetuamente. Pero sucede que en el momento mismo de intentar aplicar este método a la mujer isabelina, falla uno de los ángulos de iluminación; nos frena la escasez de datos. De esta mujer nada detallado sabemos, nada que sea totalmente cierto y substancial. La historia apenas la menciona. Una vez más fui al profesor Trevelyan, para ver qué entendía él por historia. Al mirar los nombres de los capítulos, descubrí que significaba:

"La finca solariega y los métodos de agricultura a campo abierto... Los cistercienses y la cría de ovejas... Las Cruzadas... La universidad... La Cámara de los Comunes... La Guerra de los Cien Años... Las Guerras de las Rosas... Los eruditos del Renacimiento... La disolución de los monasterios... La lucha agraria y la religiosa... Los orígenes del poder marítimo de Inglaterra... La Armada..." y etc. etc. Ocasionalmente se menciona alguna mujer en lo individual, una Isabel o una María; una reina o una gran dama. Pero las mujeres clase media, que sólo disponían de cerebro y de carácter, por ningún medio posible habrían conseguido participar en alguno de los grandes movimientos que, sumados, constituyen la visión que el historiador tiene del pasado. Tampoco la encontraremos en ninguna colección de anécdotas. Aubrey apenas la menciona. Nunca escribe sobre la vida propia y rara vez mantiene un diario; sólo existe un puñado de sus cartas. No dejó obras de teatro o poemas con qué juzgarla. Lo que se está necesitando —¿y por qué no la aporta algún estudioso brillante de Newnham o Girton?— es una masa de información: ¿a qué edad se casaba, cuántos hijos tenía como regla, poseía habitación propia, se encargaba del cocinado, había posibilidades de que tuviera una sirvienta? Es de presumir que tales datos se encuentran en algún sitio, en los registros parroquiales y en los libros de contabilidad; es de creer que la vida de la mujer isabelina promedio está dispersa por algún sitio y de reunírsela se podría escribir un libro sobre ella. Es una ambición que supera mi atrevimiento, pensé mientras buscaba en los estantes libros que allí no estaban, para sugerir a los eruditos de esos colegios famosos que debieran reescribir la historia, aunque reconozco que a veces parece un tanto extraña tal como existe, irreal, desequilibrada. Más ¿por qué no agregarle un suplemento? Poniéndole, desde luego, algún nombre inconspicuo, de modo que en ella figuren las mujeres sin falta de decoro. Porque a menudo se tiene un asomo de ellas en las vidas de los grandes, haciendo la limpieza allá al fondo, ocultando, me parece en ocasiones, un guiño, una risa, acaso una lágrima. Después de todo, tenemos más que suficientes vidas de Jane Austen y no parece necesario volver a examinar la influencia de las tragedias de Joanna Baillie en la poesía de Edgar Allan Poe; en cuanto a mí, no me importaría que las casas y los cotos de Mary Russell Mitford quedaran cerrados al público un siglo por lo menos. Pero lo que me resultaba deplorable, continué, volviendo a examinar los estantes, es que nada se sabe de la mujer antes del siglo XVIII. No tengo en la mente modelo alguno al que mirar desde este o de aquel ángulo. Aquí estoy, preguntando por qué las mujeres no escribieron poesía en la época isabelina, cuando no estoy segura de que tuvieran una educación, si se las enseñaba a escribir, si disponían de una sala para ellas solas, cuántas mujeres tenían hijos antes de los veintiuno; en pocas palabras, qué hacían de las ocho de la mañana a las ocho de la noche. Es obvio que no tenían dinero; de acuerdo con el profesor Trevelyan, les gustara o no se las casaba antes de que dejaran la adolescencia, seguramente a los quince o dieciséis años. Habría sido sumamente extraño, incluso dada esta exposición, que una de ellas hubiera escrito de pronto las obras de Shakespeare, concluí, y pensé en aquel anciano caballero, ya muerto pero que fue obispo, creo, quien declaró que a cualquier mujer, pasada, presente o por venir, le era imposible tener el genio de Shakespeare.

Escribió sobre esto a los periódicos. También dijo a una dama que acudió a él en busca de información, que de hecho los gatos no van al cielo aunque, agregó, tienen una especie de alma. ¡Cuántas meditaciones solían ahorrarnos esos ancianos caballeros! ¡Cómo se reducen las fronteras de la ignorancia cuando ellos se acercan! Los gatos no van al cielo. Las mujeres no pueden escribir las obras de Shakespeare.

Sea como fuere, no pude evitar el pensamiento mientras miraba las obras de Shakespeare en el estante, el obispo tenía razón al menos en esto: habría sido imposible -completa y totalmente imposible que mujer alguna hubiera escrito las obras de Shakespeare en la época de Shakespeare. Permítaseme imaginar, ya que es tan difícil hacerse de datos, lo que habría sucedido si Shakespeare hubiera tenido una hermana maravillosamente dotada de nombre, digamos, Judith. El propio Shakespeare fue, muy probablemente -ya que su madre era una heredera—, a la escuela elemental, donde pudo tal vez aprender latín -Ovidio, Virgilio y Horacio- y los fundamentos de gramática y de lógica. Se sabe bien que fue un muchacho alocado, que cazaba conejos furtivamente, que tal vez haya matado un ciervo y que, más bien antes de lo debido, se había casado con una mujer del rumbo, quien le dio un hijo un tanto antes de lo correcto. Esa travesura lo hizo buscar fortuna en Londres. Al parecer, tenía gusto por el teatro, y comenzó cuidando caballos a la puerta de actores. Pronto consiguió trabajo en el teatro, llegó a ser un actor famoso y vivió en el centro del universo, pues se cruzaba con todo mundo, a todo mundo conocía, practicaba su arte en el escenario, ejercía su ingenio en las calles e incluso tenía acceso al palacio de la reina. Mientras tanto su extraordinariamente dotada hermana permanecía, supongamos, en casa. Se mostraba tan aventurera, tan llena de imaginación, tan inquieta por ver el mundo como él. Pero no la enviaron a la escuela. No tuvo oportunidad de aprender gramática y lógica y, menos aún, de leer a Horacio y Virgilio. De vez en cuando tomaba un libro, tal vez uno de los de su hermano, y leía unas cuantas páginas. Pero entonces aparecían los padres y le decían que remendara las medias o cuidara el guisado y no perdiera el tiempo con libros y papeles. De seguro hablaron con rigor aunque amables, pues eran gente de medios que conocían las condiciones de vida de una mujer y amaban a la hija; de hecho, lo más probable es que ésta fuera la consentida del padre. Tal vez a escondidas haya garabateado algunas páginas en el desván de las manzanas, pero teniendo el cuidado de esconderlas o quemarlas. Sin embargo pronto, antes de salir de la adolescencia, se la comprometió con el hijo de un negociante en lanas vecino. Gritaba que el matrimonio le resultaba odioso y, a causa de esto, el padre la golpeaba severamente. Luego, cesaba de regañarla. En lugar de eso, le rogaba que no lo lastimara, que no lo dejara en vergüenza en cuestiones de matrimonio. Le daría, afirmaba, un collar de abalorios o una falda fina. Todo esto con lágrimas en los ojos. ¿Cómo desobedecerlo? ¿Cómo romperle el corazón? La mera fuerza de su don la llevó a hacerlo. Una noche de verano preparó un bulto pequeño con sus pertenencias, se deslizó por una cuerda y tomó el camino hacia Londres. No llegó a los diecisiete. Las aves que cantaban en los setos no eran más musicales que ella. Poseía, don igual al del hermano, la pronta disposición al sonido de las palabras. Como él, tenía gusto por el teatro. Se detuvo ante la entrada de artistas; quería actuar, dijo. Los hombres se rieron en su cara. El administrador -un hombre gordo de labios colgantes- se carcajeó. Berreó algo acerca del baile y los perritos falderos y la actuación y las mujeres. No había la menor posibilidad, dijo, de que una mujer fuera actriz. Insinuó... ya se imaginarán qué. A ella no le era posible adiestrarse en el oficio. ¿Le era posible, incluso, buscar cena en una taberna o pasear por las calles a medianoche? Pero su genio era para la ficción y anhelaba nutrirse en abundancia con las vidas de hombres y mujeres y con el estudio de sus costumbres. Por fin -porque era muy joven y tenía un curioso parecido con Shakespeare en el rostro, los mismos ojos grises, la misma frente abombada-, por fin Nick Greene, el administrador-actor, tuvo lástima de ella; así, se vio encinta de tal caballero y entonces -¿quién medirá el calor y la violencia en el corazón de un poeta cuando se ve preso y enredado en el cuerpo de una mujer?-- se mató una noche de invierno y yace enterrada en algún cruce de caminos donde hoy día los autobuses se detienen frente al Elephant and Castle.

Así, poco más o menos, transcurriría la historia, pienso, si en los días de Shakespeare una mujer hubiera tenido el genio de *éste*. Pero en cuanto a mí, estoy de acuerdo con el obispo muerto, si obispo era: es impensable que en época de Shakespeare una mujer hubiera tenido el genio de Shakespeare. Porque un genio como el de Shakespeare no nace entre gente trabajadora, ineducada

y servil. No nació en Inglaterra entre los sajones y los britanos. No nace hoy de las clases trabajadoras. ¿Cómo podía haber nacido entonces entre mujeres cuyas labores comenzaban, de acuerdo con el profesor Trevelyan, casi antes de dejar los cuidados del aya, pues las forzaban a ello los padres y a ello se veían sujetas por todo el poder de la ley y la costumbre? Sin embargo, algún tipo de genio debe haber existido entre las mujeres, como debe haber existido en las clases trabajadoras. De vez en cuando una Emily Brontë o un Robert Burns surgen como un flamazo y certifican su presencia. Pero es seguro que nunca llegaron a ser noticia impresa. Sin embargo, cuando leemos del ahogamiento de una

bruja, de una mujer poseída por el demonio, de una curandera que vende hierbas o incluso de un hombre muy notable cuya madre se menciona, pienso que estamos ante las huellas de una novelista perdida, de una poeta suprimida, de una Jane Austen muda y oscura, de alguna Emily Brontë que se deshizo los sesos en el páramo o que trajinaba y sufría por los caminos, enloquecida por las torturas a que la sujetaba su genio. Me aventuro a suponer que Anon, quien escribió tantos poemas sin firmarlos, fue a menudo una mujer. Fue Edward Fitzgerald quien sugirió, creo, que una mujer compuso las baladas y las coplas, canturreándolas a los hijos, entreteniendo con ellas el cardado de lana o la extensión de las noches invernales.

Esto puede ser cierto o puede ser falso -¿cómo saberlo?-, pero lo que tiene de verdadero, me parece, tras revisar la historia de la hermana de Shakespeare como lo he hecho, es que cualquier mujer nacida en el siglo XVI con un gran don de seguro habría enloquecido, se habría suicidado o habría terminado sus días en alguna cabaña solitaria en las afueras del pueblo, mitad bruja y mitad curandera, temida y befada. Porque no se necesita mucha habilidad psicológica para estar seguro de que una chica sumamente dotada, quien hubiera intentado emplear ese don en la poesía, se habría visto tan frustrada y tan impedida por otras personas, tan torturada y tan dividida por sus instintos en oposición, que de seguro habría perdido la salud y la cordura. Ninguna muchacha habría caminado hasta Londres, permanecido ante la entrada de artistas, forzado su paso hasta la presencia de los administradores-actores sin hacerse violencia y sin sufrir una angustia que acaso hubieran sido irracionales -pues la castidad pudiera ser un fetiche inventado por ciertas sociedades por razones oscuras- pero no por ello menos inevitables. Entonces, e incluso ahora, la castidad era de importancia religiosa en la vida de una mujer, y se la ha disfrazado de tal manera con nervios e instintos que el liberarla y sacarla a la luz del día exige un valor fuera de serie. Llevar una vida libre en el Londres del siglo XVI habría significado para una mujer que fuera poeta y dramaturga, un estrés nervioso y un dilema que bien hubieran podido matarla. De haber sobrevivido, cualquier cosa que hubiera escrito habría quedado retorcida y deformada, por salir de una imaginación violentada y mórbida. Y sin duda, pensé mirando el estante donde no hay dramas escritos por mujeres, su obra habría aparecido en forma anónima. Es seguro que habría buscado ese refugio. El vestigio de tal sentido de la castidad dictaba el anonimato a las mujeres incluso muy entrado ya el siglo XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas las víctimas de una lucha interior, como lo prueban sus escritos, buscaron sin resultados ocultarse por medio de un nombre masculino. De esta manera, rindieron homenaje a la convención, que si bien no la implantó el sexo opuesto sí la fomentó liberalmente (la principal gloria de una mujer es que no se hable de ella, dijo Pericles, hombre del que mucho se habló): La publicidad en la mujer es detestable. El anonimato corre por sus venas.

Sigue poseyéndolas el deseo de quedar ocultas. Incluso ahora les preocupa menos que a los hombres la salud de su fama y, hablando en general, pasarán por una lápida o una señal de camino sin sentir el deseo irresistible de grabar allí su nombre, como sí lo harán Alf, Bert o Chas en obediencia a sus instintos, que le harán murmurar si ve a una mujer agradable o incluso a un perro: *Ce chien est a moi*. Desde luego, puede no tratarse de un perro, pensé, recordando Parliament Square, el Sieges Allee y otras avenidas; puede tratarse de un pedazo de tierra o de un hombre con rizos negros. Una de las grandes ventajas de ser mujer es que se puede pasar incluso ante una negra muy fina sin desear transformarla en inglesa.

Así, esa mujer, nacida en el siglo XVI con el don de la poesía, era una mujer infeliz, una mujer en lucha contra sí misma. Todas las condiciones de su vida, todos sus instintos, eran hostiles al estado mental que se necesita para liberar aquello que está en el cerebro. Pero, pregunté, ¿cuál es el estado mental más propicio al acto de la creación? ¿Puede uno hacerse de alguna noción sobre el estado que estimula y hace posible esa extraña actividad? Aquí abrí el volumen con las tragedias de Shakespeare. ¿En qué estado mental se encontraba Shakespeare cuando, por ejemplo, escribió *Lear* y *Antony and Cleopatra* (*Marco Antonio* y *Cleopatra*)? De cierto que era el estado mental más favorable a la poesía que haya existido nunca. Pero Shakespeare nada dice al respecto. Sabemos de casualidad y por azar que "nunca estropeó un verso". De hecho, nada dijo artista alguno sobre su estado mental hasta, quizás, el siglo XVIII. Tal vez Rousseau lo iniciara. De cualquier manera, para

el siglo XIX la conciencia de sí mismo se había desarrollado tanto, que era hábito en los hombres de letras describir sus mentes en confesiones y autobiografías. También se escribía sobre sus vidas y, ya muertos, se publicaban sus cartas. Así, aunque no sabemos por lo que pasó Shakespeare al escribir *Lear*, sí sabemos por lo que pasó Carlyle al escribir *French Revolution (La revolución francesa)*; por lo que pasó Flaubert al escribir *Madame Bovary*, por lo que pasaba Keats cuando intentó escribir poesía luchando contra la llegada de la muerte y la indiferencia del mundo.

Y se deduce de esa enorme literatura moderna confesional y de autoanálisis que escribir una obra de genio es, casi siempre, una proeza de dificultad prodigiosa. Todo se opone a la posibilidad de que surja de la mente del escritor íntegra y completa. Por lo general están en su contra circunstancias materiales. Los perros ladran, la gente interrumpe, es necesario ganar dinero, la salud falla. Más aún, para acentuar todas esas dificultades y volverlas más duras de soportar, *está* la notoria indiferencia del mundo. No le pide a la gente que escriba poemas y novelas e historias; no las necesita. No le importa si Flaubert halla la palabra adecuada o si Carlyle verifica escrupulosamente este o aquel hecho. Claro, no pagará por lo que no desea. De esta manera el escritor -Keats, Flaubert, Carlyle- sufre, en especial en los *años* creadores de la juventud, toda suerte de distracción y descorazonamiento. De esos libros de análisis y confesión brota una maldición, un grito de agonía. "Poetas poderosos en su miseria muertos": tal es la caiga de su canción. Si algo se consigue a pesar de todo esto, se trata de un milagro; es probable que ningún libro nazca como se lo concibió: completo y sin mutilaciones.

Mas para las mujeres, pensé mirando a los estantes vacíos, esas dificultades eran infinitamente más formidables. En primer lugar, tener habitación propia -y no digamos tranquila o a prueba de ruidos- era impensable, a menos que los padres fueran excepcionalmente ricos o muy nobles, incluso a principios del siglo XIX. Como su dinero para menudencias, que dependía de la buena voluntad del padre, apenas bastaba para mantenerla vestida, estaba impedida de los alivios que recibían incluso Keats, Tennyson o Carlyle, todos ellos hombres pobres: una excursión a pie, un viajecito por Francia-, un albergue apartado que, incluso siendo de lo más modesto, los preservaba de las exigencias y la tiranía de la familia. Esas dificultades materiales eran formidables; mas peores lo eran las inmateriales. La indiferencia del mundo que Keats y Flaubert y otros hombres de genio hallaron tan difícil de soportar, en el caso de ella se volvía hostilidad. El mundo no le decía, como a ellos, escribe si lo prefieres, me importa un comino. El mundo decía entre risotadas: ¿Escribir? ¿De qué sirve que escribas? Aquí pudieran ayudarnos los psicólogos de Newnham y de Girton, pensé volviendo a mirar los espacios vacíos en los estantes. De seguro es hora ya de que se mida el efecto del descorazonamiento en la mente del artista, como he visto que las compañías lecheras miden los efectos de la leche común y corriente y de la clase A en el cuerpo de las ratas. Disponían lado a lado, en jaulas, a dos ratas; una de las dos era furtiva, tímida y pequeña; la otra lustrosa, atrevida y grande. Ahora bien, ¿con cuál alimento alimentamos a las mujeres que son artistas?, me pregunté, recordando sin duda aquella cena de ciruelas pasas y flan. Para responder a tal pregunta sólo tengo que abrir el periódico vespertino y leer que lord Birkenhead opina... pero vaya, no me tomaré la molestia de copiar la opinión de lord Birkenhead sobre la escritura de las mujeres. Dejaré en paz lo dicho por el rector Inge. El especialista de Harley Street podrá incitar los ecos de Harley Street con sus vociferaciones sin que se mueva un pelo de mi cabeza. Pero sí citaré al señor Oscar Browning, porque en algún momento el señor Oscar Browning fue una gran figura en Cambridge, y solía examinar a los estudiantes en Girton y Newnham. Al señor Oscar Browning le apeteció declarar "que la impresión quedada en mi mente, tras mirar cualquier grupo de exámenes, es que, sin que importen las calificaciones asentadas, la mujer más destacada era intelectualmente inferior al peor hombre". Tras decir lo anterior el señor Browning volvió a sus habitaciones -y esta secuela es la que lo vuelve querible y una figura humana de cierta dimensión y majestad-, volvía a sus habitaciones, digo, y encontraba a un muchacho de establo yaciendo en el sofá, "un mero esqueleto, las mejillas cavernosas y hundidas, los dientes negros, al parecer sin el uso cabal de sus extremidades... Ése es Arthur" [decía el señor Browning]. "En verdad que es un chico adorable y de lo más noble". A mi parecer, las dos imágenes se completan. Y felizmente en estos tiempos de biografías, las dos imágenes sí suelen completarse, de modo que podemos interpretar las opiniones de los grandes hombres no sólo por lo que dicen, sino por lo que hacen.

Pero aunque esto es posible hoy día, hace incluso cincuenta años esas opiniones debieron ser

formidables, viniendo de los labios de gente importante. Supongamos que un padre, llevado de los motivos más elevados, no quisiera que su hija abandonara el hogar para volverse escritora, pintora o erudita. "Ve lo que dice el señor Browning", diría. Y no sólo estaba el señor Browning, sino el *Saturday Review*, el señor Greg -lo "esencial del ser de una mujer", dijo el señor Greg enfáticamente, "es que *los hombres las mantienen y ellas los atienden*"--, un cuerpo enorme de opinión masculina en el sentido de que nada debe esperarse del intelecto de las mujeres. Incluso si el padre no leyera en voz alta esas opiniones, cualquier muchacha las podía leer por sí misma; y esa lectura, incluso en el siglo XIX, debió abatirle la vitalidad y afectado profundamente su obra. Siempre existiría esa afirmación -no puedes hacer esto, eres incapaz de hacer aquello- contra la cual protestar, a la cual superar. Es probable que para las novelistas ese germen no afecte ya mucho, pues se han dado mujeres novelistas de mérito. Pero en cuanto a pintoras, debe seguir teniendo alguna fuerza; y en cuanto a los músicos, imagino, continúa siendo activo y venenoso en extremo. La compositora se encuentra donde se encontraba la actriz en época de Shakespeare. Nick Greene, pensé recordando la historia que inventé acerca de la hermana de Shakespeare, dijo que una mujer actuando lo hacía recordar a un perro danzando. Johnson repitió la oración doscientos años más tarde, respecto a las predicadoras. Y aquí, dije, abriendo un libro sobre música, tenemos las palabras exactas empleadas este año de gracia de 1928, sobre las mujeres que intentan escribir música: "De la señorita Germaine Tailleferre sólo puede repetirse la sentencia del doctor Johnson respecto a las predicadoras, pero transpuesta a términos musicales. 'Señor, una mujer compositora es como un perro que caminara sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero es de sorprenderse que algo logre'. Así de precisa se repite la historia.

Por tanto, concluí, cerrando la vida del señor Oscar Browning y haciendo de lado el resto, queda bastante claro que, incluso en el siglo XIX, no se fomenta en la mujer el que sea artista. Por el contrario, se la rebaja, se la abofetea, se le predica y se la exhorta. Su mente debe haber estado tensa y su vitalidad disminuida ante la necesidad de oponerse a esto, de refutarlo. Porque una vez más hemos entrado en terrenos de ese complejo masculino tan interesante y oscuro, que tanta influencia ha tenido sobre el movimiento de las mujeres; ese deseo con raíces profundas, empeñado menos en que *ella* sea inferior que en probarlo a *él* superior, que lo sitúa en cualquier punto al que miremos, no sólo al frente de las artes, sino impidiendo el paso a la política, incluso cuando el riesgo para él parece infinitesimal y la suplicante humilde y devota. Hasta lady Bessborough, recordé, con toda su pasión por la política, debe inclinarse humildemente y escribir a lady Granville Leveson-Gover: "...pese a toda mi violencia en la política y a tanto que hablo sobre el tema, estoy totalmente de acuerdo con usted en que nada se le perdió a mujer alguna en ese o en cualquier otro negocio serio, excepto para dar su opinión (sí se le pide)". Y continua malgastando su entusiasmo allí donde éste no encuentra obstáculo alguno, en ese tema de importancia inmensa que es el discurso de entrada de lord Granville a la Cámara de los Comunes. El espectáculo es de cierto extraño, pensé. La historia de la oposición de los hombres a la emancipación de las mujeres es tal vez más interesante que la historia misma de esa emancipación. Un libro muy divertido saldría de esto, si alguna estudiante joven de Girton o Newnham recogiera ejemplos y dedujera una teoría. Pero necesitaría gruesos guantes en las manos y rejas de oro sólido que la protegieran.

Pero lo que hoy resulta divertido, recordé cerrando a lady Bessborough, alguna vez fue tomado con grave desesperación. Les aseguro que opiniones hoy guardadas en un álbum llamado el quiquiriquí, que se tiene para leer a públicos selectos en noches de verano, alguna vez provocaron lágrimas. Entre sus abuelas y bisabuelas muchas hubo que se gastaron los ojos llorando. Florence Nightingale aulló en su agonía. Además, fácil es para ustedes, que consiguieron entrar a la universidad y gozan de una sala propia -¿o es tan sólo una combinación de salita y dormitorio?- afirmar que el genio debe desentenderse de tales opiniones; que el genio debe estar por encima de lo que se diga de él. Por desgracia, son los hombres y las mujeres de genio quienes más se interesan en lo que se dice de ellos. Recuérdese a Keats. Recuerden las palabras que hizo grabar en su lápida. Piensen en Tennyson. Piensen... pero no vale la pena multiplicar ejemplos del hecho innegable, si bien infortunado, que está en la naturaleza del artista preocuparse excesivamente por lo que se dice de él. La literatura abunda en restos de naufragio de los hombres que se preocuparon más allá de lo razonable por las opiniones ajenas.

Y esta susceptibilidad es doblemente infortunada, pensé volviendo a mi inquisición original,

qué estado mental es el más propicio a la obra de creación, porque la mente del artista, para lograr el esfuerzo prodigioso de liberar íntegra y completa la obra que está en él, debe incandescerse, como la de Shakespeare, conjeturé, mirando el libro que había quedado abierto en *Antony and Cleopatra*. No debe presentarse obstáculo alguno en ella, ninguna materia ajena sin consumir.

Porque si bien decimos que nada conocemos del estado mental de Shakespeare, al momento de decirlo algo decimos sobre el estado mental de Shakespeare. Tal vez la razón de que tan poco sepamos de Shakespeare -en comparación con Donne, Jhonson o Milton- es que nos esconde sus envidias, desechos y antipatías. No nos desvía ninguna "revelación" que nos recuerde al escritor. No hay el deseo de protestar, de predicar, de proclamar la injuria recibida, de ponerse a mano, de transformar al mundo en testigo de alguna penuria o queja disparada por el autor y consumida. Por tanto, su poesía fluye libre y sin impedimentos. Si hubo ser humano que sólo expresara su obra, ése fue Shakespeare. Si hubo una mente incandescente, libre de impedimentos, pensé volviéndome de nuevo hacia el librero, fue la de Shakespeare.

CAPÍTULO 4

Que pudiera encontrarse alguna mujer en tal estado de mente durante el siglo XVI era, obviamente, imposible. Basta pensar en las lápidas isabelinas, llenas de niños hincados con las manos unidas; y sus tempranas muertes; y ver las casas de habitaciones oscuras y atiborradas, para darse cuenta de que ninguna mujer pudo escribir poesía en aquel entonces. Lo que se esperaría hallar, más bien bastante después, es alguna gran dama que, aprovechando su libertad y su comodidad relativas, publicara con su nombre algo, arriesgando el ser considerada un monstruo. Los hombres, desde luego, no son esnobs, agregué, haciendo de lado cuidadosamente "el feminismo infame" de Rebecca West; pero en su mayoría aprecian con espíritu de simpatía los esfuerzos de una condesa por escribir verso. Sería de esperar que una dama con título encontrara mucho más aliento que el que por esa misma época recibirían una desconocida señorita Austen o una señorita Brontë. Pero también sería de esperar que su mente estuviera perturbada por emociones ajenas, como el miedo y el odio, y que sus poemas mostraran huellas de tal perturbación. Tomemos como ejemplo a lady Winchilsea, pensé haciéndome de sus poemas. Nació el año 1661, fue noble por nacimiento y por matrimonio, no tuvo hijos, escribió poesía. Y basta con examinar su poesía para descubrirla explotando de indignación contra la posición de las mujeres:

*¡Cómo hemos caído! A causa de reglas equivocadas,
y por Educación poco más que las tontas de Natura;
impedidas de todo mejoramiento de la mente
y verse obtusas, predecibles y planeadas;
y si alguna se elevara por encima de las otras,
la imaginación cálida y presionada por la ambición,
tan fuerte sigue pareciendo la facción opositora
que la esperanza de medrar nunca supera los miedos.*

Está claro que su mente de ninguna manera "consumió todos los impedimentos y se volvió incandescente". Por el contrario, la hostigan y distraen odios y agravios. Para ella, la raza humana está dividida en dos partidos. Los hombres son la "facción opositora"; se los odia y teme porque tienen el poder de impedirle el avance hacia lo que desea hacer: escribir.

*Ayl la mujer que se arriesga con la pluma
es considerada una criatura presuntuosa
y ninguna virtud redime esa falta.*

*Nos dicen que equivocamos sexo y camino;
buena crianza, moda, baile, vestido, juegos
son los logros que debemos desear;
escribir, leer, pensar o inquirir
empañaría nuestra belleza y agotaría nuestro tiempo,
interrumpiendo las conquistas de nuestra madurez,
mientras que el deslucido manejo de una casa servil
es para algunos nuestro uso y empleo máximos.*

En verdad que debe darse aliento para escribir cuando supone que lo escrito nunca será publicado; consolarse con el triste canto:

*Canta para algunos amigos y para tus tristezas,
que para boscajes de laurel nunca fuiste elegida;
sean oscuros tus matices y queda en ellos contenta.*

Queda claro, sin embargo, que de haber librado su mente de odios y miedos, sin abrumarla con amargura y sentimiento, el fuego ardía dentro de ella. De vez en cuando surgen palabras que son poesía pura:

*Ni compondrá en sedas marchitas
débilmente la rosa inimitable.*

Con toda razón los alaba el señor Murry y Pope, se cree, recordó estos otros, de los cuales se apropió:

*Ahora el junquillo conquista la mente débil,
y nos desmayamos bajo el dolor aromático.*

Fue múltiple la lástima de que una mujer capaz de escribir así, cuya mente estaba en armonía con la naturaleza y la reflexión, se viera forzada al enojo y a la amargura. Pero ¿cómo evitarlo?, me pregunté imaginando las befas y la risa, la adulación de los zalameros, el escepticismo del poeta profesional. Acaso se encerró en una habitación, en el campo, para escribir, viéndose desgarrada por la amargura y tal vez los escrúpulos, aunque su esposo fuera de lo más comprensivo y perfecta la vida de casada. Digo "acaso" porque cuando se buscan los datos sobre lady Winchilsea, se descubre, como siempre, que casi nada se sabe de ella. Sufrió muchísimo de melancolía, la cual podemos explicar, por lo menos en alguna medida, cuando la sorprendemos diciéndonos cómo, presa de ella, imaginaba:

*Mis versos rebajados y mi oficio considerado
una locura inútil o una falta presuntuosa.*

El oficio así censurado era, hasta donde podemos ver, aquel inocuo de vagar por los campos y soñar:

*Mi mano se deleita en trazar cosas desusadas,
desviándose de los caminos conocidos y usuales,
ni compondrá en sedas marchitas
débilmente la rosa inimitable.*

Desde luego, si tal era su costumbre y tal era su deleite, sólo podía esperar que se rieran de ella; y, por lo mismo, se dice que Pope o Gay la satirizaron como "una media azul con la picazón de garrapatear". También se supone que ofendió a Gay riéndose de él. Dijo que su *Trivia* (*Trivialidades*) "era más adecuada para caminar ante una silla que para cabalgar en ella". Pero todos estos son "rumores dudosos" y, dice el señor Murry, "carentes de interés". Pero no estoy de

acuerdo con él, pues me habría gustado tener incluso más de esos rumores dudosos, para así encontrar o componer alguna imagen de esta dama melancólica, que gustaba de pasearse por los campos, pensar en cosas desusadas y despreciar, tan atrevida, tan imprudentemente, "el deslucido manejo de una casa servil". Pero se volvió difusa, afirma el señor Murry. Su talento está rodeado de malas hierbas e impedido por zarzas. No tuvo oportunidad de mostrar cuán fino y distinguido don era. Así, tras ponerla de nuevo en el estante, fui a la otra gran dama, la duquesa amada por Lamb, la atolondrada y fantástica Margaret de Newcastle, mayor que él pero su contemporánea. Eran muy diferentes, aunque se parecían en que ambas eran nobles, no tenían hijos y estaban casadas con los mejores maridos posibles. En ambas ardía la misma pasión por la poesía y ambas están desfiguradas y deformadas por las mismas causas. Léase a la duquesa y se encuentra la misma explosión de rabia: "las mujeres viven como murciélagos o búhos, trabajan como bestias y mueren como gusanos..." También Margaret pudo ser poeta; en nuestros días, toda esa actividad habría puesto en movimiento algún tipo de engranaje. Según estaban las cosas, ¿qué podría haber atado, domado o civilizado para uso humano aquella inteligencia desenfundada, generosa y extraviada? Se desbordó, confusamente, en torrentes de rima y prosa, poesía y filosofía que permanecen congelados en cuartos y folios que nadie lee jamás. Debieron ponerle en las manos un microscopio. Debieron enseñarle a mirar las estrellas y razonar científicamente. Su juicio se modificó a causa de la soledad y de la libertad. Nadie la cuidó. Nadie la enseñó. Los profesores se refocilaban ante ella. En la Corte se mofaron de ella. Sir Egerton Brydges se quejó de su tosquedad "porque procedía de una mujer de alto rango criada en la Corte". Se encerró en Welbeck para vivir sola.

¡Qué visión de soledad y desorden trae a mente el pensar en Margaret Cavendish! Como si un pepino gigantesco se hubiera extendido por encima de las rosas y los claveles del jardín, ahogándolos hasta matarlos. Qué desperdicio que quien escribiera "las mujeres mejor educadas son aquellas con las mentes más civilizadas" hubiera malgastado su tiempo emborronando tonterías y cayendo cada vez más hondo en la oscuridad y la locura, hasta que la gente se amontonó alrededor de su otomana en el momento del adiós. Es obvio que la loca duquesa se volvió un coco para asustar a las muchachas inteligentes. Aquí tenemos, recordé, apartando a la duquesa y abriendo las cartas de Dorothy Osborne, a Dorothy escribiendo en Temple acerca del nuevo libro de la duquesa: "De seguro la pobre mujer está un tanto perturbada, de otro modo no sería tan ridícula como para aventurarse a escribir libros y poesía también; aunque no durmiera yo toda esta quincena, no caería en eso".

Por tanto, y como ninguna mujer sensata y modesta podía escribir libros, Dorothy, sensible y melancólica, el opuesto total de la duquesa en temperamento, nada escribió. Las cartas no cuentan. Una mujer podía escribirlas mientras velaba junto a la cama del padre enfermo. Podía escribirlas junto al fuego mientras los hombres conversaban, sin molestarlos. Lo extraño, pensé, pasando las hojas de las cartas de Dorothy, es el don que esta chica sin educación y solitaria tenía para componer una oración, para idear una escena. Escúchenla ir hilando:

Tras la comida nos sentamos a platicar, hasta que el señor B. llega de visita y me retiro. El resto del día lo paso leyendo o trabajando y hacia las seis o siete en punto, paseo hasta un terreno común muy próximo a la casa, donde muchas mozas cuidan de ovejas y vacas y, sentadas a la sombra, cantan baladas. Me les acerco y comparo sus voces y su belleza con las de algunas pastoras del pasado sobre las que leí, y encuentro una vasta diferencia pero, créanme, pienso que éstas son tan inocentes como aquéllas. Les hago plática y descubro que nada les falta para ser la gente más feliz del mundo, excepto el saber que lo son. Muy a menudo, en medio de nuestro intercambio, una de ellas mira a su alrededor y descubre que su vaca está por entrar en el trigo y todas ellas corren, como si tuvieran alas en los talones. Yo, que no soy tan ágil, permanezco atrás y cuando las veo conducir el ganado a casa, pienso que también es hora de que me retire. Tras haber cenado salgo al jardín y me acerco a la orilla del pequeño río que pasa por allí y me siento, para desear que estuvieras conmigo...

Sería de jurar que tenía en sí las hechuras de una escritora. Pero "aunque no durmiera yo toda esta quincena, no caería en eso..." Se puede medir la oposición que había en esa atmósfera a que una mujer escribiera cuando se descubre que incluso aquella con una gran facilidad para la escritura, terminaba por creer que escribir un libro era caer en el ridículo, incluso manifestarse

como perturbada. Y con esto, continué, volviendo a su lugar en el estante el breve tomo de las cartas de Dorothy Osborne, vayamos a la señora Behn.

Con la señora Behn llegamos a un punto muy importante del camino. Atrás dejamos, encerradas en sus parques y entre sus folios, a esas grandes damas solitarias que escribieron sin tener público o crítica y sólo para el deleite propio. Llegamos a la ciudad y nos rozamos en la calle con gente común y corriente. La señora Behn era una mujer de clase media, llena con las virtudes plebeyas del buen humor, la vitalidad y el valor; mujer obligada por la muerte del marido y algunas infortunadas aventuras propias a ganarse la vida con su ingenio. Tuvo que trabajar de igual a igual con los hombres. Sacó, trabajando muy duro, lo bastante para vivir. La importancia de tal hecho supera cualquier cosa que haya escrito, incluso el espléndido "A Thousand Martyrs I have made" ("He creado mil mártires") o "Love in Fantastic Triumph Sat" ("El amor entronizado en triunfo fantástico"), pues aquí se inicia la libertad de la mente o, más bien, la posibilidad de que, en el transcurso del tiempo, la mente quede libre para escribir lo que se le antoje. Pues ahora que Aphra Behn lo ha conseguido, las chicas pueden ir con sus padres y decir: No necesitas darme un estipendio, ya que puedo ganar dinero con mi pluma. Desde luego, la respuesta será por muchos años venideros: Sí, pero ¡llevando la vida de Aphra Behn! ¡La muerte sería preferible! Y se cerraría la puerta con mayor rigor que antes. Aquí se ofrece para examen ese tema profundamente interesante: el valor que dan los hombres a la castidad de la mujer y el efecto sobre la educación de éstas. Produciría tal vez un libro interesante si alguna de mis estudiantes en Girton o Newnham se interesara en adentrarse en la cuestión. Serviría de frontispicio lady Dudley, sentada llena de diamantes entre los mosquitos de un páramo escocés. Lord Dudley, dijo *The Times* al otro día de la muerte de lady Dudley, "un hombre de gusto cultivado y de muchos talentos, era benévolo y generoso, pero caprichosamente déspota. Insistía en que su esposa vistiera a la perfección, incluso en la cabaña de caza más reclusa en los Highlands; la cargaba de joyas suntuosas" y etc.; "le daba de todo siempre, excepto alguna medida de responsabilidad". Entonces Lord Dudley sufrió un infarto y a partir de ese momento ella lo cuidó y le gobernó sus propiedades con suprema competencia. También ese despotismo caprichoso se dio en el siglo XIX.

Pero volvamos a lo nuestro. Aphra Behn probó que podía ganarse dinero escribiendo con el sacrificio, tal vez, de algunas cualidades agradables; así, poco a poco, escribir no sólo fue una señal de locura y de una mente perturbada, sino de importancia práctica. El marido podía morir o algún desastre llegarle a la familia. Según avanzaba el siglo XVII, cientos de Mujeres comenzaron a sumarle dinero a su estipendio o a rescatar a sus familias mediante la traducción, o escribiendo esas innumerables novelas malas que ya no son registradas ni en los libros de texto, pero que están a la venta por unos cuantos centavos en las mesas de Charing Cross Road. La extrema actividad mental que se manifiesta entre las mujeres, hacia fines del siglo XVIII -las charlas, las reuniones, la escritura de ensayos sobre Shakespeare, la traducción de clásicos— tenía como fundamento el hecho sólido de que las mujeres podían ganar dinero escribiendo. El dinero dignifica aquello tomado por frívolo si no se lo paga. Bien pudiera seguir funcionando el burlarse de "medias azules con la picazón de garrapatear", pero nadie negaba ya que esas mujeres llevaban dinero a sus bolsos. De esta manera, hacia fines del siglo XVIII se produjo un cambio que, si estuviera yo reescribiendo la historia, describiría con mayor detalle que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas, considerándolo de mayor importancia. La mujer de clase media comenzó a escribir. Porque si *Pride and Prejudice* (*Orgullo y prejuicio*) importa, y si importan *Middlemarch* y *Villette* y *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*), entonces importa mucho más de lo que me es dable probar en un discurso de una hora que la mujer en general, y no meramente la aristócrata solitaria encerrada en su casa de campo, entre sus folios y sus lambiscones, se dedicara a escribir. Sin esas precursoras, sin Jane Austen y sin las Brontë y sin George Eliot, no habrían podido escribir como no habría podido escribir Shakespeare sin Marlowe, o Marlowe sin Chaucer, o Chaucer sin esos poetas olvidados que allanaron el camino y domaron la barbarie natural de la lengua. Pues las obras maestras no son nacimientos únicos y solitarios, sino el resultado de muchos años de pensamiento en común, de ese pensamiento surgido de la totalidad de la gente, de modo que la experiencia de la masa se encuentra tras la voz singular. Jane Austen debería haber colocado una corona sobre la tumba de Fanny Burney, y George Eliot rendido homenaje a la sombra robusta de Eliza Carter, esa anciana Valiente que ató una campana a la cabecera de su cama, para así despertarse temprano y

aprender griego. Todas las mujeres en conjunto debieran poner flores en la tumba de Aphra Behn, que se encuentra, escándalo supremo pero a la vez situación bastante razonable, en la abadía de Westminster, pues fue ella quien les consiguió el derecho de expresar lo que pensaban. Es ella -no importa cuán criticada y amorosa- que hace no del todo fantástico el que esta noche pueda decir yo: ganen quinientas libras al año mediante su ingenio.

Con esto hemos alcanzado los principios del siglo XIX. Y aquí, por primera vez, encuentro varios estantes totalmente dedicados a las obras de mujeres. Pero, me fue imposible dejar de preguntar, mientras pasaba la mirada por ellos, ¿por qué, fuera de algunas excepciones muy escasas, casi todos de novela? El impulso original fue hacia la poesía. Fue mujer "la cabeza suprema de la canción". Tanto en Francia como en Inglaterra las poetisas precedieron a las novelistas. Más aún, pensé mirando a los cuatro nombres famosos, ¿Que tenían en común George Eliot y Emily Brontë? ¿No le fue imposible a Charlotte Brontë comprender a Jane Austen? Excepto por el hecho acaso relevante de que ninguna tuvo hijos, es imposible reunir en una habitación cuatro personajes más incongruentes, tan así que es tentador inventarles una reunión y ponerlas a dialogar entre sí. Por alguna fuerza extraña se vieron competidas, cuando escribieron, a escribir novelas. ¿Tendría algo que ver, me pregunté, con el que nacieran en la clase media y con el hecho, demostrado más tarde, del modo más categórico, por Emily Davies de que a principios del siglo XIX la familia clase media sólo poseía una sala en común? De escribir, la mujer tendría que hacerlo en esa sala de todos. Y, como fue la queja vehemente de la señorita Nightingale -"las mujeres nunca tienen media hora... que puedan llamar suya"--, siempre se la interrumpía. Con todo, resultaba más fácil escribir prosa y narrativa allí que poesía o una obra de teatro. Se necesita menos concentración. Así escribió Jane Austen hasta el final de sus días. "De qué manera consiguió todo eso", escribió en sus memorias su sobrino, "es sorprendente, pues no tenía un estudio al cual retirarse, y la mayoría del trabajo debió hacerse en la sala común, sujeta a todo tipo de interrupciones fortuitas. Tenía cuidado de que no sospecharan su ocupación los sirvientes o los visitantes o cualquier persona ajena al grupo familiar". Jane Austen ocultaba sus manuscritos o los cubría con un trozo de papel secante. Por otro lado, todo el adiestramiento literario de una mujer, a principios del siglo XIX, era aquel de observar el carácter de las personas, de analizar las emociones. Su sensibilidad había sido educada por siglos mediante la influencia de esa sala común. En esa mujer quedaba la impresión de los sentimientos de las personas, y siempre tenía ante los ojos las relaciones personales. Por tanto, cuando la mujer de clase media daba en escribir, era natural que escribiera novelas, incluso aunque, como es bastante evidente, dos de esas cuatro famosas mujeres no eran por naturaleza novelistas. Emily Brontë debió escribir dramas poéticos; los sobrantes de la capaz mente de George Eliot debieron encaminarse, una vez gastado el impulso creador, hacia la historia o la biografía. Sin embargo, escribieron novelas. Incluso se puede ir más allá de esto y decir, tomando del estante *Pride and Prejudice*, que escribieron buenas novelas. Sin presunciones o sin causar molestias al sexo opuesto, puede afirmarse que *Pride and Prejudice* es un buen libro. En todo caso, no se habría sentido vergüenza de ser sorprendido en el acto de escribirlo. Pero a Jane Austen la alegraba el rechinar de una puerta, pues así tenía tiempo de ocultar su manuscrito antes de que entrara nadie. Para ella, algo de desacreditable había en escribir *Pride and Prejudice*. Me pregunté si *Pride and Prejudice* habría sido una novela mejor de no considerar Jane Austen necesario ocultar el manuscrito de los visitantes. Leí una o dos páginas por ver, pero no encontré señales de que las circunstancias hubieran dañado la obra en lo más mínimo. Tal vez esto sea el mayor milagro al respecto. He aquí una mujer que hacia el año 1800 escribía sin odio, sin amargura, sin miedo, sin protestas, sin prédicas. Así fue como escribió Shakespeare, pensé mirando el *Antony and Cleopatra*. Cuando la gente compara a Shakespeare con Jane Austen, tal vez quieran decir que en ambos casos las mentes consumieron todo impedimento; y en razón de esto no conocemos a Jane Austen y no conocemos a Shakespeare, y en razón de eso Jane Austen impregna toda palabra que escribiera y lo mismo Shakespeare. Sí Jane Austen sufrió de alguna manera sus circunstancias, fue en la estrechez de vida que se le impuso. Le era imposible a una mujer moverse por sí sola. Nunca viajaba, nunca paseó por Londres en un ómnibus o almorzó por sí sola en algún local. Pero acaso estuviera en la naturaleza de Jane Austen no desear lo que no tenía. Había un acuerdo total entre su don y sus circunstancias. Pero dudo que tal sea cierto de Charlotte Brontë", me dije, abriendo *Jane Eyre* y poniéndola al lado de *Pride and Prejudice*.

Abrí la novela en el capítulo doce y mi mirada cayó sobre la frase "puede culparme quien lo desee". ¿De qué culpaban a Charlotte Brontë?, me pregunté. Y leí sobre cómo Jane Eyre acostumbraba salir al tejado cuando la señora Fairfax hacía compotas, para mirar los campos a la distancia. Y entonces ansiaba -y justo de esto la culpaban-

y entonces ansiaba una fuerza de visión que sobrepasara ese límite; que alcanzara el mundo activo, los pueblos, las regiones llenas de vida sobre las que había oído pero que nunca había visto. Entonces deseaba una experiencia práctica mayor de la que poseía; más intercambios con los de mi clase conocimiento de una mayor variedad de caracteres de la que estaba aquí, a mi alcance. Valoraba lo que de bueno había en la señora Fairfax y lo que de bueno había en Adèle, pero creía en la existencia de otros tipos de bondad más vividos, y deseaba contemplar aquello en lo que creía.

¿Quiénes me culpan? Muchos sin duda, y me llamarán descontenta. No podía evitarlo: en mi naturaleza estaba el desasosiego, que a veces me agitaba hasta el dolor...

Es en vano decir que los seres humanos deben satisfacerse con la tranquilidad; deben tener acción, y la fabricarán si no la encuentran. Millones viven condenados a una inmovilidad mayor que la mía, y millones están en revuelta silenciosa contra esa suerte. Nadie sabe cuántas rebeliones fermentan en las masas de vida que pueblan la tierra. Se supone que, en general, las mujeres son muy calmadas, pero las mujeres sienten tanto como los hombres, necesitan ejercitar sus facultades y un campo para sus esfuerzos en igual medida que sus hermanos; sufren restricciones demasiado rígidas, un estancamiento demasiado absoluto, justo como lo sufrirían los hombres; y es de mente estrecha que sus prójimos más privilegiados digan que las mujeres deben confinarse a hornear budines y tejer medias, a tocar el piano y bordar bolsas. Es inconsiderado condenarlas o reírse de ellas cuando buscan aprender más de lo que la costumbre ha pronunciado como suficiente para su sexo.

Cuando me encuentro sola de esta manera, no es infrecuente que escuche la risa de Grace Poole...

He aquí una ruptura incómoda, pensé. Es desconcertante tropezarse de pronto con Grace Poole. La continuidad se perturba. Podría decirse, continué, poniendo el libro junto a *Pride and Prejudice*, que quien escribió estas páginas tenía más genio que Jane Austen; pero si se las lee de nuevo y se señalan en ellas dichos saltos, esa indignación, se comprende que nunca expresará su genio de modo total e íntegro. Sus libros quedarán deformes y retorcidos. Escribiré llevada de la rabia cuando debería escribir en calma. Escribiré disparatadamente cuando debería escribir con sabiduría. Escribiré sobre sí misma cuando debería escribir sobre sus personajes. Está en guerra contra su suerte. ¿Cómo evitar entonces el morir joven, impedida y frustrada?

No se puede sino jugar por un momento con la idea de lo que habría sucedido si Charlotte Brontë hubiera tenido, digamos, trescientas libras al año. Pero la tonta mujer vendió los derechos de sus novelas en el acto, por ciento cincuenta libras; si por alguna razón hubiera poseído más conocimiento del mundo activo y de los pueblos y de esas regiones llenas de vida; más experiencia práctica e intercambio con sus iguales y conocimiento de una variedad de caracteres. Con esas palabras pone el índice exactamente no sólo sobre sus propios defectos como novelista, sino sobre aquellos de su sexo por entonces. Sabía, mejor que nadie, cuán enormemente habría aprovechado su genio de no haberlo gastado en visiones solitarias de los campos lejanos; si se le hubiera concedido experiencia e intercambios y viajes. Pero no se le concedieron; se los rehusaron; y hemos de aceptar el hecho de que todas esas buenas novelas — *Villette*, *Emma*, *Wuthering Heights*, *Middlemarch*— fueron escritas por mujeres sin mayor experiencia de la vida que aquella permisible en la casa de un clérigo respetable; escritas además en la sala común de esa casa respetable y por mujeres tan pobres que no podían permitirse comprar de golpe sino unas cuantas manos de papel donde escribir *Wuthering Heights* o *Jane Eyre*. Ciertamente, una de ellas -George Eliot- escapó tras muchas tribulaciones, pero a una villa aislada en St. John's Wood. Y allí se acomodó, a la sombra de la desaprobación del mundo. "Deseo que se comprenda", escribió, "que jamás invitaré a nadie a

visitarme que no solicite la invitación", pues ¿no vivía en pecado con un hombre casado y simplemente el mirarla no dañaba la castidad de la señora Smith o de cualquiera que por casualidad llamara a la puerta? Debemos someternos a las convenciones sociales y vernos "apartados de lo que se llama el mundo". Al mismo tiempo, al otro lado de Europa, había un joven que vivía en plena libertad con esta gitana o con aquella gran dama, que iba a la guerra, que acumulaba sin impedimentos y sin censuras toda la variada experiencia de la vida humana, que más tarde le sirvió tan espléndidamente cuando se puso a escribir libros. De haber vivido Tolstói en el priorato, en reclusión con una dama casada y "apartado de lo que se llama el mundo", difícilmente, pensé, habría escrito *Guerra y paz*, no importa cuán edificante sea la lección moral.

Pero acaso pueda profundizarse un poco más en esta cuestión de la escritura de novelas y el efecto del sexo sobre el novelista. Si se cierran los ojos y se piensa en la novela como un todo, se la diría una creación que debe a la vida una cierta apariencia de espejo, aunque desde luego con innumerables simplificaciones y distorsiones. De cualquier manera, es una estructura que deja una forma en el ojo de la mente, erigida ahora como una plaza, después con aspecto de pagoda, más tarde irradiando alas y arcadas, luego sólidamente compacta y con un domo, como la catedral de Santa Sofía en Constantinopla. Esa forma, pensé, regresando a ciertas novelas famosas, fomenta en uno el tipo de emoción que le es apropiada. Pero esa emoción de inmediato se combina con otras, pues la "forma" no se construye poniendo una piedra sobre otra, sino mediante la relación de un ser humano con otro. Por tanto, una novela inicia en nosotros todo tipo de emociones antagónicas y opuestas. La vida entra en conflicto con algo que no es la vida. De aquí la dificultad de llegar a acuerdos sobre las novelas, y del enorme peso que nuestros prejuicios íntimos ejercen sobre nosotros. Por un lado sentimos que Tú -John el héroe- debe vivir o me encontraré en las honduras de la desesperación. Por el otro sentimos que tú, John, ay, debes morir porque así lo requiere la forma del libro. La vida entra en conflicto con algo que no es la vida. Pero dado que en parte es vida, lo juzgamos como vida. James es el tipo de hombre que debo detestar, decimos. O esto es un fárrago de absurdos y jamás podría sentir yo algo parecido.

Toda la estructura, es obvio si pensamos en cualquier novela famosa, es de complejidad infinita, pues la componen muchos juicios diferentes, muchos tipos de emoción diferentes. La maravilla es que cualquier libro así compuesto se mantenga unido por más de un año o dos, o que signifique para el lector inglés lo que significa para el ruso o el chino. Pero en ocasiones sí se mantienen unidos del modo más notable. Y lo que les mantiene juntos en esos raros ejemplos de supervivencia (pensaba en *Guerra y paz*) es algo que podemos llamar integridad, aunque nada tenga que ver con pagar las deudas o comportarse de modo honorable en una emergencia. Lo que se quiere decir por integridad, en el caso de los novelistas, es la convicción que nos dejan de que están diciendo la verdad. Sí, siente uno, nunca habría pensado que esto pudiera ser así; nunca conocí gente que se comportara así. Pero me has convencido de que es así, de que así sucede. Se pone cada frase, cada escena ante la luz según se lee, pues se diría que la Naturaleza, del modo más extraño, nos ha dotado de una luz interna para juzgar la integridad o la falta de integridad del novelista. O acaso suceda más bien que la Naturaleza, en su momento más irracional, trazó con tinta invisible, en los muros de la mente, una premonición que esos grandes artistas confirman; un esbozo que tan sólo necesita quedar ante el fuego del genio para volverse visible. Cuando así se lo expone y se lo ve adquirir vida, se exclama en arrebato: ¡Pero si esto es lo que siempre sentí y supe y desee! Y se hierve de excitación y, tras cerrar el libro con una especie de reverencia, como si fuera algo muy precioso, un refugio al cual volver mientras se tenga vida, se lo regresa al estante, dije tomando *Guerra y paz* y poniéndola en el estante. Por otro lado, si esas oraciones pobres que se toman y sujetan a prueba despiertan primero una respuesta rápida y anhelante, dados sus colores brillantes y sus gestos atrevidos, pero allí quedan, es como si algo las hubiera frenado en su desarrollo; o si sólo traen a luz un garabato débil en este rincón y una mancha por allá y nada surge íntegro y completo, se lanza un suspiro de decepción y se dice: Otro fracaso. Esta novela cayó en desgracia en algún punto.

Y en su mayoría, desde luego, las novelas caen en desgracia en algún punto. La imaginación vacila dada la presión enorme. La percepción es confusa, ya no puede distinguir entre lo que es cierto y lo que es falso, ya no tiene la fuerza para continuar con la vasta labor que a cada

momento solicita el empleo de las facultades más diversas. Pero ¿de qué manera se ve afectado todo esto por el sexo de la novelista?, me pregunté, echando una mirada a *Jane Eyre* y las otras. El hecho de su sexo ¿interfiere de alguna manera con la integridad de la escritora, esa integridad que acepto como columna vertebral del autor? En los párrafos que cité de *Jane Eyre* queda claro que la rabia interfería con la integridad de Charlotte Brontë la novelista. Abandonó su historia, a la cual debía su entera devoción, para atender alguna queja personal. Recordó que se la había robado de su cuota de experiencia, se la había estancado en una rectoría remendando calcetines cuando su deseo era vagar libre por el mundo. Su imaginación se extravió debido a la indignación y la sentimos extraviarse. Pero muchas más influencias que la mera rabia estaban halando de su imaginación y desviándola del camino. La ignorancia, por ejemplo. El retrato de Rochester está trazado en la oscuridad. Sentimos en él la influencia del miedo, tal y como sentimos constantemente una acidez que es el resultado de la opresión, un sufrimiento oculto que arde en rescoldos bajo la pasión, un rencor que contrae esos libros, no importa cuán espléndidos, con un espasmo de dolor.

Y como una novela tiene esta correspondencia con la vida real, en alguna medida sus valores son aquellos de la vida real. Pero es obvio que los valores de las mujeres difieren muy a menudo de los valores trazados por el otro sexo; es natural que sea así. Sin embargo, son los valores masculinos los que prevalecen. Hablando sin finura, lo "importante" es el fútbol y los deportes; lo "trivial" la adoración por la moda y la compra de ropa. Y de modo inevitable se transfieren esos valores de la vida a la ficción. Este libro es importante, asume la crítica, porque trata de la guerra. Este libro es insignificante porque aborda los sentimientos de las mujeres en una sala de estar. Una escena en un campo de batalla es más importante que una escena en una tienda; en todos sitios y con mucha mayor sutileza, la diferencia de valores persiste. Por consiguiente, toda la estructura de la temprana novela del siglo XIX estaba erigida, cuando se era mujer, por una mente ligeramente apartada de la vertical, a la que se obligaba a alterar su clara visión en deferencia a una autoridad externa. Basta con hojear esas antiguas novelas olvidadas y escuchar el tono de voz en el cual se las escribió, para adivinar que la escritora tropezaba con la crítica; decía esto como vía de agresión o aquello como vía de conciliación. Admitía que "tan sólo era una mujer" o protestaba que era "tan buena como un hombre". Se enfrentaba a esa crítica según se lo dictara su temperamento, con docilidad y encogimientos de ánimo o con enojo y vehemencia. No importa cuál, la novelista pensaba en alguna otra cosa que el objeto mismo. Su libro viene a golpearnos en la cabeza. Había en su centro una falla. Pensé en todas esas novelas de mujer que, como manzanitas cacarañadas en un huerto, están dispersas por las librerías de viejo londinenses. Fue esa falla en el centro que las pudrió. La escritora había alterado sus valores en deferencia a la opinión de otros.

Pero cuán imposible debió serles no moverse hacia la derecha o la izquierda. Cuánto genio, cuánta integridad debió exigir ante tanta crítica, en medio de esa sociedad puramente patriarcal, el atenerse al objeto tal y como lo veían, sin amilanarse. Únicamente lo consiguieron Jane Austen y Emily Brontë. Es otra medalla, quizás la más fina, en sus pechos. Escribieron como escriben las mujeres y no los hombres. De las miles de mujeres que entonces escribieron novelas, sólo ellas ignoraron por completo las admoniciones perpetuas del pedagogo eterno: escribe esto, piensa aquello. Sólo ellas fueron sordas a esa voz persistente, si ahora gruñona luego condescendiente, si ahora dominante luego agraviada, sacudida, si ahora enojada luego afable; esa voz que no puede dejar a las mujeres solas, sino estar encima de ellas, como una especie de ama de llaves concienzuda, instándolas, como Sir Egerton Brydges, para que sean refinadas, incluso trayendo a la crítica poética la crítica del sexo; aconsejándolas, de ser buenas y ganar, imagino, algún premio rutilante, a mantenerse dentro de ciertos límites que el caballero en cuestión piensa adecuados: "...las novelistas tan sólo deben aspirar a la excelencia reconociendo valerosamente las limitaciones de su sexo". Ahí queda resumida la cuestión; y cuando les digo, para su sorpresa, que esta oración no fue escrita en agosto de 1828 y sí en agosto de 1928, supongo que estarán de acuerdo en que, no importa cuán deliciosa nos resulte ahora, representa un vasto campo de opinión —pero no agitaré esos viejos espejos de agua; me limito a tomar lo que el azar hizo flotar hasta mis pies— que fue mucho más vigoroso y mucho más sonoro hace un siglo. En 1828 se habría necesitado una joven muy vigorosa para que se desentendiera de esos desaires e increpaciones y promesas de premio. Se debió ser algo parecido a una tea para decirse: Ah, pero no pueden comprar la literatura también. La literatura está abierta a cualquiera. Me rehusó a permitirle, por

bedel que sea, a sacarme del prado. Cierre sus bibliotecas si quiere, pero no hay puerta, ni cerradura, ni pestillo que pueda colocarle a la libertad de mi mente.

Pero no importa qué efecto ejercieran sobre su escritura el desánimo y la crítica —y opino que tuvieron un efecto muy grande—, carecía de importancia si comparado con la otra dificultad a que se enfrentaban (seguía pensando en esas novelistas de principios del XIX) cuando se disponían a poner por escrito sus ideas: Que no tenían una tradición respaldándolas, o era tan breve y parcial que poco ayudaba. Porque si somos mujeres vemos el pasado a través de nuestras madres. Es inútil acudir en busca de ayuda a los grandes escritores, no importa cuánto se vaya a ellos en busca de placer. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey —trátese de quien se trate— no han ayudado a mujer alguna hasta la fecha, aunque ella pueda haberles aprendido algunos trucos y los haya adaptado a su uso. El peso, el ritmo, el paso de la mente de un hombre son demasiado disímiles a los de una mujer para que ésta tenga fortuna en tomar algo substancial de él. El mono está demasiado lejos para que pueda ser diligente. Tal vez lo primero que iba a descubrir, al poner la pluma sobre el papel, es que no había disponible para su empleo una oración común y corriente. Los grandes novelistas como Thackeray, Dickens y Balzac han escrito una prosa natural, rápida sin ser descuidada, expresiva pero no preciosista, dándole su propio matiz sin impedirle ser propiedad común. La basaron en la oración que circulaba en su tiempo. La oración usual a principios del XIX sonaba tal vez algo así como esto: "La grandeza de sus obras era, para ellos, un argumento no para detenerse, sino para avanzar. Ninguna excitación o satisfacción mayor que el ejercicio de su arte y la infinita generación de verdad y belleza. El triunfo promueve la acción, y el hábito facilita el triunfo". Es la oración de un hombre. Tras ella se siente a Johnson, a Gibbon y al resto. Era una oración inadecuada para su aprovechamiento por una mujer. Charlotte Brontë, pese a su espléndido don para la prosa, tropezó y cayó con esa arma torpe en las manos. George Eliot cometió con ella atrocidades para las que no hay palabras capaces de describir. Jane Austen la miró, se rió de ella e inventó una oración perfectamente natural y bien formada para uso propio, y nunca se apartó de ella. Así, con mucho menos genio para la escritura que Charlotte Brontë, dijo infinitamente más. De hecho, dado que la libertad y la cabalidad de expresión son la esencia del arte, esa falta de tradición, esa escasez e inadecuación de las herramientas, debió pesar enormemente sobre la escritura de las mujeres. Además, un libro no está formado de oraciones encadenadas, sino de oraciones erigidas, si esta imagen ayuda, como arcadas o domos. Pero también esta forma fue creada por hombres a partir de sus necesidades y para su propio uso. No hay razón para suponer que la forma de la épica o del drama se adapta mejor a una mujer que dicha oración. Todas las formas de literatura antigua estaban ya endurecidas y definidas por el tiempo cuando la mujer llegó a escritora. Sólo la novela era lo bastante joven para mostrarse suave en sus manos, otra razón, acaso, para que haya escrito novelas. Pero ¿quién dirá que incluso hoy día "la novela" (la pongo entre comillas para señalar mi sensación de que las palabras son inadecuadas), quién dirá que incluso ésta, la más flexible de todas las formas, se modela correctamente para empleo de la mujer? Sin duda que veremos a ésta darle forma cuando tenga libertad de uso de sus miembros; y cuando se aporte algún vehículo nuevo, no necesariamente el verso, para la poesía que hay en ella. Porque es a la poesía que se le sigue negando salida. Y pasé a considerar cómo una mujer podría escribir hoy en día una tragedia poética en cinco actos. ¿Emplearía el verso? ¿No se inclinaría más bien por la prosa?

Pero son cuestiones difíciles, que se encuentran en el anochecer del futuro. Debo abandonarlas, aunque sólo sea porque me estimulan a apartarme de mi tema para adentrarme en bosques sin sendas, donde me perderé y, seguramente, me devorarán las bestias salvajes. No deseo, y estoy segura de que ustedes no desean, que introduzca ese tema tan pantanoso, el mañana de la narrativa, de modo que haré aquí una pausa momentánea para llevar, su atención hacia el enorme papel que en cuanto a las mujeres concierne le toca interpretar en el futuro a las condiciones físicas. Por algún medio el libro debe adaptarse al cuerpo y, un tanto a la ventura, se diría que los libros de las mujeres deben ser más cortos, más concentrados, que los de los hombres, y de tal modo concebidos que no exijan largas horas de trabajo estable e ininterrumpido. Porque siempre habrá interrupciones. Porque, de nuevo, los nervios que alimentan el cerebro parecerían diferentes en hombres y mujeres, y si se los quiere hacer trabajar del mejor modo posible y a su máximo, es

necesario hallar qué tratamiento les conviene —si estas horas de conferencias, por ejemplo, que, es de suponer, los monjes idearon hace cientos de años, les conviene—, qué alternación de labor y descanso necesitan, pero interpretándose descanso no como nada hacer, sino como hacer algo, pero algo diferente. Y ¿cuál debe ser esa diferencia? Es necesario examinarla y descubrirla; todo ello es parte de esta cuestión: las mujeres y la narrativa. No obstante, agregué, acercándome una vez más al librero, ¿dónde encontrar ese complejo estudio de la psicología femenina hecho por una mujer? Si a causa de su incapacidad para jugar al fútbol no va a permitírsele a las mujeres practicar la medicina...

Por fortuna, mis pensamientos tomaron en ese momento otro giro.

LA VIDA Y EL NOVELISTA

El novelista -esto lo distingue y lo pone en peligro- se encuentra terriblemente expuesto a la vida. Otros artistas se apartan, al menos parcialmente. Se encierran por semanas, solos con un plátón de manzanas y una caja de pinturas, o con un rollo de papel pentagramado y un piano. Cuando resurgen, es para olvidarse de todo y distraerse. Pero el novelista nunca olvida y rara vez se distrae. Llena el vaso y enciende el cigarrillo y, es de suponer, goza todos los placeres de la charla y de la mesa, aunque siempre con la sensación de que la materia de su arte lo está estimulando, está influyendo sobre él. El gusto, los sonidos, el movimiento, unas cuantas palabras aquí, un gesto allá, un hombre que entra, una mujer que sale, incluso el auto que pasa por la calle o el mendigo que chancletea por el pavimento, y todos los rojos y los azules y las luces y las sombras- de una escena exigen su atención y despiertan su curiosidad. Le es tan imposible dejar de recibir impresiones como al pez en medio del océano impedir que el agua pase por sus agallas.

Pero si tal sensibilidad es una de las condiciones de la vida de novelista, es obvio que todos los escritores cuyos libros sobrevivieron han sabido cómo dominarla y ponerla al servicio de sus propósitos. Han terminado el vino, pagado la cuenta y se han retirado, solos, a alguna habitación solitaria donde, entre labores y pausas, en agonía (Flaubert), luchando, apresurándose, tumultuosamente (como Dostoievsky), han dominado sus percepciones, las han endurecido, las han cambiado en las texturas de su arte.

Tan extremo es el proceso de selección, que en su etapa final solemos no encontrar huellas de la escena real que sirvió de base al capítulo. Porque en esa habitación solitaria, cuya puerta intentan abrir todo el tiempo los críticos, suceden procesos de la condición más extraña. La vida queda sujeta a mil disciplinas y ejercicios. Se la curva, se la mata. Se la mezcla con esto, se la espesa con aquello, se la contrasta con algo más. De modo que, cuando un año más tarde recibimos nuestra escena en el café, han desaparecido los signos de superficie por los cuales la recordamos. Emerge de la niebla algo desnudo, algo formidable y perdurable, la carne y la sangre sobre las cuales se fundó nuestro impulso de emoción indiscriminada.

De los dos procesos el primero -recibir impresiones- es sin duda el más fácil, el más sencillo, el más placentero. Y es del todo posible, siempre y cuando se tenga el don de un temperamento lo bastante receptivo y un vocabulario suficientemente rico, satisfacer sus demandas, fabricar un libro con base tan sólo en esa emoción preliminar. Tres cuartas partes de las novelas que hoy aparecen están confeccionadas de experiencias, a las cuales no se ha aplicado ninguna disciplina, excepto el freno moderado de la gramática y los rigores ocasionales de la división en capítulos. ¿Es *A Deputy Was King* (*Un diputado fue rey*), de la señorita Sterne, otro ejemplo de este tipo de escritura, se llevó el material a su soledad o no es ni esto ni aquello, sino una mezcla incongruente de lo suave y lo duro, de lo transitorio y lo perdurable?

A Deputy Was King continúa con la historia de la familia Rakonitz, comenzada hace algunos años con *The Matriarch* (*La matriarca*). Es un regreso bienvenido, pues los Rakonitz son una familia dotada y cosmopolita que posee una cualidad admirable, muy rara hoy día en la narrativa inglesa: la de no pertenecer a secta alguna. Ningunos límites parroquiales la circundan. Se desparraman por el continente. Se los encuentra en Italia y en Austria, en París y en Bohemia. Si se alojan temporalmente en algún estudio londinense, no por ello se condenan a vestir para siempre la librea de Chelsea, de Bloomsbury o de Kensington. Nutridos con abundancia en una dieta de carnes de primera y vinos sutiles, vestidos dispendiosa pero exquisitamente, con un flujo de dinero envidiable si bien inexplicable, ninguna restricción de clase o convención los limita, si exceptuamos el año 1921. Es esencial que estén al día. Bailan, se casan, viven con éste o aquel hombre; seestean bajo el sol italiano; en enjambres entran y salen de las casas y los estudios chismeando, peleándose y reconciliándose. Porque, después de todo, aparte de las limitaciones de la moda, se encuentran, consciente o inconscientemente, sujetos al lazo de la familia. Tienen esa tenacidad judía del afecto, que las privaciones comunes han producido en una raza proscrita. Por tanto, a pesar del gregarismo superficial, en lo profundo y en lo fundamental son leales unos a otros. Toni, Val y Lorraine podrán pelearse y deshacerse en público, pero en la intimidad las

mujeres Rakonitz se encuentran indisolublemente unidas. Aunque introduce a los Goddard y relata el matrimonio de Toni con Giles Goddard, la etapa que comentamos en la historia de esta familia es en realidad la historia de una familia y no de un episodio; se detiene, es de suponer que por un tiempo, en una villa italiana provista de diecisiete habitaciones, de modo que puedan venir a alojarse tíos, tías y primos. Porque Toni Goddard, pese a toda su moda y su modernidad, prefiere acoger tíos y tías que agasajar emperadores, y un primo en segundo grado, al que no ha visto desde que era niña, es un premio superior a los rubíes.

De seguro podría hacerse una buena novela con tales materiales: es lo que de pronto nos vemos diciendo antes de haber concluido cien páginas. Y esta voz, no del todo la nuestra sino la voz de ese espíritu disconforme que puede separarse y tomar su propio camino mientras leemos, ha de ser interrogada sin tardanza, no vayan sus insinuaciones a echar a perder el placer del todo. Entonces ¿qué dice al insinuar este sentimiento de duda, de refunfuño en medio de nuestro bienestar general? Hasta ese punto, nada ha interferido con nuestro gozo. Excepto siendo uno mismo un Rakonitz, tomando parte en una de esas Veladas llenas de diamantes", bailes, bebidas, coqueteos, con la nieve sobre el tejado y el gramófono berreando "Es noche de luna en Kalua"; excepto de verse a Betty y Colin "avanzando un tanto grotescos... en plenas galas, el terciopelo tendido como una enorme copa invertida a los pies de Betty, mientras ella avanza melindrosa por el pasillo de nieve pura y destellante, la absurda maraña de plumas sobre el yelmo de Colin", excepto por tomar entre los dedos propios todo este brillo y toda esta fantasía, ¿qué hay mejor que el informe dado por la señorita Sterne?

La voz refunfuñona concederá que todo es muy brillante, admitirá que han pasado cien páginas como un seto visto desde un tren expreso, pero reiterará que pese a todo ello algo anda mal. Un hombre puede huir con una mujer sin que nos demos cuenta. Es prueba de que no existen valores. Esas apariciones no tienen forma. Una escena se disuelve en la siguiente, una persona en otra. Las personas surgen de una niebla de pláticas y en la plática vuelven a hundirse. Son de palabra suave e informe. No hay modo de asirlas. La acusación tiene peso, porque es cierto, una vez que lo pensamos, que Giles Goddard puede huir con Loraine y para nosotros es como si alguien se hubiera levantado y salido de la habitación, algo sin importancia. Nos hemos permitido dormir en apariencias. Toda esta representación del movimiento de la vida nos ha disminuido la capacidad de imaginar. Nos hemos sentado receptivos a observar, más bien con los ojos que con la mente, como hacemos en el cine, lo que pasa en la pantalla frente a nosotros. Cuando deseamos emplear lo aprendido acerca de los personajes, para auxiliarlos en alguna crisis, nos damos cuenta que no tenemos vapor, no hay energía a nuestra disposición. Sabemos cómo visten, qué comen, la jerga que usan, pero no lo que son. Porque lo que sabemos acerca de estas personas nos fue dado (excepto en un caso) siguiendo los métodos de la vida. Se construyen los personajes observando la incoherencia, las secuencias frescas y naturales de una persona que, deseando platicar la vida de un amigo, la interrumpe mil veces para introducir algo nuevo, para agregar algo olvidado, de modo que al final, aunque se pueda sentir que se ha estado en presencia de la vida, esa vida particular en cuestión permanece vaga. Este método de la mano a la boca, este cuchareo de oraciones que tienen el goteo brillante de palabras que viven en labios reales, es admirable para un propósito, pero desastroso para otro. Todo es fluido y gráfico, pero ningún personaje o situación surge sin mácula. Quedan adheridos a los bordes trocitos de materia extraña. Pese a toda su brillantez las escenas son nebulosas, las crisis borrosas. Un párrafo descriptivo dejará claro tanto el mérito como el defecto del método. La señorita Sterne quiere que nos demos cuenta de la belleza de un abrigo chino.

Al mirarlo, se diría que nunca antes hubiéramos visto un bordado, pues era la culminación misma de todo lo brillante y lo exótico. Los pétalos estaban dispuestos en un patrón flamígero alrededor de amplias bandas de bordado azul alción; y alrededor de cada placa oval estaba tejida una garza plateada de largo pico verde, un arcoiris tras las alas tendidas. Entre los arabescos de plata se posaban delicadamente mariposas, mariposas doradas y mariposas negras y mariposas que eran doradas y negras. Cuanto más en detalle se veía más había por ver: marcas intrincadas en las alas de las mariposas, púrpuras y verde hierba y durazno...

Y como si no fuera suficiente por ver, continúa agregando qué de cada flor surgían estambres diminutos, y que círculos rodeaban los ojos de cada garza por separado, hasta que el abrigo chino vacila ante nuestros ojos y se funde en una mancha brillante.

Aplicado a las personas, ese mismo método da los mismos resultados. Se agrega una cualidad a otra, un hecho a otro, hasta que cesamos de discriminar y nuestro interés queda sofocado bajo una plétora de palabras. Porque cierto es de todo objeto —abrigo o ser humano— que cuanto más se ve más hay por ver. La tarea de un escritor es tomar una cosa y dejarla representar veinte, tarea peligrosa y difícil. Pero sólo así queda liberado el lector del amontonamiento y confusión de la vida y marcado eficazmente con ese aspecto particular que el escritor desea presentarnos. Que la señorita Sterne tiene otras herramientas a su disposición y podría emplearlas si lo deseara, queda insinuado una y otra vez, así como revelado momentáneamente en el breve capítulo donde se describe la muerte de la matriarca, Anastasia Rakonitz. Aquí, de pronto, el flujo de palabras parece oscurecerse y adensarse. Percibimos algo bajo la superficie, algo inexpresado para que nosotros lo encontremos y lo pensemos. Las dos páginas donde se nos dice cómo la anciana murió pidiendo una salchicha de hígado de pato y un peine de Carey tienen en mi opinión, no importa cuán breves, el doble de substancia que cualesquiera otras treinta páginas del libro.

Esos comentarios me regresan a la cuestión con que empecé: la relación del novelista con la vida y en qué consiste. Que se encuentra terriblemente expuesto a la vida lo prueba, una vez más, *A Deputy Was King*. Puede el autor sentarse y observar la vida y componer su libro de la espuma y la efervescencia mismas de sus emociones; o puede posar el vaso, retirarse a su habitación y sujetar su trofeo a esos procesos misteriosos mediante los cuales la vida, como el abrigo chino, es capaz de sostenerse por sí misma... una especie de milagro impersonal. Pero en cualquiera de los dos casos se enfrenta a un problema que no aflige en el mismo grado a quienes trabajan en cualquier otro arte. De modo estridente, clamoroso, la vida ruega siempre ser la meta adecuada de la narrativa, y que cuánto más se vea de ella y de ella se capte, mejor será el libro. Sin embargo, no agrega que es bastante impura; ese aspecto que sobrevuela por encima de todo suele carecer, para el novelista, de todo valor. La apariencia y el movimiento son las trampas que la vida muestra para hacerlo perseguirla, como si fueran su esencia y, capturándolas, llegara a su meta. Así creyéndolo, él la sigue afiebrado por esa senda, describiendo qué fox-trot se toca en la embajada, qué tipo de falda se viste en Bond Street, y culebreando traza su camino hacia los más recientes atrevimientos de la jerga tópica, e imita a la perfección los acuñaientos más recientes de la jerga coloquial. Lo aterroriza, más que ninguna otra cosa, quedarse atrás respecto de la época: su preocupación mayor es que el objeto descrito acabe de llegar a la tienda, el amanecer aún en su cabeza.

Este tipo de obra exige gran destreza y ligereza, a más de que satisface un deseo real. Conocer los márgenes de los tiempos que se viven, su modo de vestir y de bailar y sus frases de moda, tiene un interés e incluso un valor del que carecen las aventuras espirituales de un cura o las aspiraciones de una maestra altiva, por solemnes que sean. Bien pudiera argüirse, además, que dedicarse a la multitudinosa danza de la vida moderna, a modo de producir la ilusión de realidad, exige una habilidad literaria mucho más elevada que el escribir un ensayo serio sobre la poesía de John Donne o las novelas de Proust. Así, el novelista que es esclavo de la vida y cocina sus libros de la espuma del momento, está haciendo algo difícil, algo que place, algo que, si por allí va su mente, hasta puede instruir. Pero su obra pasa tal y como pasa el año 1921, como pasa el fox-trot y al cabo de tres años parece tan zafio y opaco como cualquier moda que cumplió su propósito y desapareció.

Por otro lado, retirarse al estudio temeroso de la vida es igual de fatal. Ciertamente pueden manufacturarse en esa quietud imitaciones plausibles de Addison, por decir alguien, pero son tan frágiles como el yeso e igual de insípidas. Para sobrevivir, cada oración debe tener, en su núcleo, una chispa de fuego y ésta, no importando el riesgo, debe arrancarla el novelista con sus propias manos de la fogata. Por tanto, su situación es precaria. Debe exponerse a la vida; debe arriesgar el peligro de verse extraviado y engañado por sus falsedades; debe arrebatarle su tesoro y dejar que su basura se vuelva desperdicio. Pero en un cierto momento habrá de abandonar toda compañía y

retirarse, solo, a ese cuarto misterioso donde su cuerpo se endurece y se modela en algo permanente mediante procesos que, si bien eluden al crítico, para él tienen una profunda fascinación.

LA NARRATIVA MODERNA

Cuando se hace cualquier revisión, no importa cuan suelta e informal, de la narrativa moderna, es difícil no llegar a la conclusión de que la práctica moderna de este arte es, de alguna manera, una mejora respecto a la anterior. Podría decirse que, dadas sus herramientas sencillas y sus materiales primitivos, Fielding se defendió bien y Jane Austen incluso mejor, pero ¡compárense sus oportunidades con las nuestras! De cierto que sus obras maestras tienen un aire de simplicidad extraño. Sin embargo la analogía entre la literatura y el proceso de, por dar un ejemplo, fabricar un auto apenas se sostiene más allá de un primer vistazo. Es de dudar que en el transcurso de los siglos, aunque hayamos aprendido mucho sobre cómo fabricar máquinas, hayamos aprendido algo sobre cómo hacer literatura. No escribimos mejor. Lo que puede afirmarse que hacemos es seguir moviéndonos, si ahora un poco en esa dirección, luego en esa otra, pero con una tendencia a lo circular si se examina el trazo de la pista desde una cima suficientemente elevada. Apenas merece decirse que ninguna presunción tenemos, ni siquiera momentánea, de estar en ese punto de vista ventajoso. En la parte llana, entre la multitud, cegados a medias por el polvo, miramos hacia atrás y con envidia a esos guerreros más afortunados, cuya batalla ha sido ganada ya y cuyos logros muestran un aire de realización sereno, de modo tal que apenas podemos frenarnos de murmurar que la lucha no fue tan dura para ellos como para nosotros. La decisión queda al historiador de la literatura; a él corresponde informar si nos encontramos al principio, al final o en medio de un gran periodo de narrativa en prosa, porque desde la llanura poco es visible. Tan sólo sabemos que nos inspiran ciertas gratitudes y hostilidades; que algunas sendas parecen conducir a tierra fértil y otras al polvo y al desierto. Acaso valga la pena alguna exploración de esto último.

Así, nuestra disputa no es con los clásicos, y sí hablamos de disputar con los señores Wells, Bennett y Galsworthy, en parte se debe al mero hecho de que al existir ellos en carne y hueso, su obra tiene una imperfección viva, cotidiana, activa que nos lleva a tomarnos con ella cualquier libertad que nos plazca. Pero cierto es también que, mientras les agradecemos mil dones que nos han dado, reservamos nuestra gratitud incondicional para Hardy, Conrad y en grado mucho menor el Hudson de *The Purple Land (Tierra púrpura)*, *Green Mansions (Mansiones verdes)* y *Par Away and Long Ago (Muy lejos y hace mucho tiempo)*. Los señores Wells, Bennett y Galsworthy han despedido tantas esperanzas y las han decepcionado con tanta persistencia, que nuestra gratitud adopta mayormente como forma el agradecerles habernos mostrado lo que pudieron haber hecho pero no hicieron; lo que ciertamente seríamos incapaces de hacer pero, con igual certeza quizás, no deseamos hacer. Ninguna oración por sí misma resumiría la acusación o la queja que fue necesario expresar contra una masa de obras tan abundante en volumen y que representa tantas cualidades, sean admirables o lo contrario. Si intentamos formular nuestro sentir en una palabra única, diremos que estos tres escritores son materialistas. A causa de que se interesan por el cuerpo y no por el espíritu, nos han decepcionado, dejándonos con la sensación de que cuanto antes les dé la espalda la narrativa inglesa, tan cortésmente como se quiera, y se encamine aunque sea al desierto, mejor para su alma. Pero claro, ninguna palabra alcanza de golpe el centro de tres blancos diferentes. En el caso del señor Wells, se aparta notablemente del hito. Pero incluso en él muestra a nuestro pensamiento la amalgama fatal de su genio, el enorme grumo de yeso que consiguió mezclarse con la pureza de su inspiración. Pero tal vez el señor Bennett sea el peor culpable de los tres, en tanto que es con mucho el mejor obrero. Puede fabricar un libro tan bien construido y tan sólido en su artesanía, que es difícil incluso al más exigente de los críticos deducir por qué rajadura o grieta puede filtrarse la decadencia. No pasa ni la menor corriente de aire por los marcos de las ventanas, ni hay la menor fractura en las duelas. Sin embargo ¿qué si la vida se rehusa a vivir aquí? Es un riesgo que bien pueden presumir de haber superado el creador de *The Old Wives' Tale (Cuento de viejas)*, George Cannon, Edwin Clayhanger y multitud de otras figuras; Sus personajes tienen vida en abundancia e, incluso, inesperada, pero queda por preguntar ¿cómo viven y para qué viven? Termina pareciéndonos cada vez más, incluso cuando desertan de la bien construida villa de Five Towns, que pasan su tiempo en algún vagón de ferrocarril de primera clase y suavemente acojinado, pulsando innumerables campanillas y botones; y el destino hacia el cual viajan de modo tan lujoso se vuelve, cada vez menos indudablemente, una eternidad de bienaventuranza pasada en

el mejor de los hoteles de Brighton. Difícilmente puede afirmarse del señor Wells que sea un materialista en el sentido de que se deleita en exceso en la solidez de su fábrica. Es de mente demasiado generosa en compasiones para permitirse dedicar mucho tiempo a dejar las cosas en perfecto orden y substanciales. Es materialista dada la mera bondad de su corazón, que lo hace echarse a las espaldas el trabajo que debieron cumplir los funcionarios gubernamentales; en medio de la plétora de sus ideas y de sus hechos, apenas tiene un respiro para darse cuenta de, o ha olvidado considerar que tiene importancia, la crudeza y la tosquedad de sus seres humanos. Y aún así, ¿qué crítica más dañina puede haber a su tierra y a su cielo que el que deban ser habitados ahora y en el futuro por sus Joans y sus Peters? La inferioridad de sus naturalezas ¿no empaña cualquier institución e ideal que la generosidad de su creador les haya proporcionado? Tampoco, por profundo que sea nuestro respeto por la integridad y el humanismo del señor Galsworthy, encontraremos en sus páginas lo que buscamos.

Entonces, si pegamos una etiqueta en todos esos libros, en la cual esté la palabra única materialistas, queremos decir con ello que escriben de cosas sin importancia; que emplean una habilidad y una laboriosidad inmensas haciendo que lo trivial y lo transitorio parezcan lo real y lo perdurable.

Hemos de admitir que estamos siendo exigentes y, además, que nos resulta difícil justificar nuestro descontento explicando qué es lo que exigimos. Planteamos la cuestión de modo diferente en distintos momentos. Pero reaparece del modo más persistente cuando nos apartamos de la novela concluida en la cresta de un suspiro: ¿Vale la pena? ¿Cuál es su propósito? ¿Sucede acaso que, debido a una de esas desviaciones menores que el espíritu humano sufre de vez en cuando, el señor Bennett aplicó su magnífico aparato de captar vida, cinco o diez centímetros fuera de foco? La vida escapa y, tal vez, sin vida nada vale la pena. Tener que recurrir a una imagen como ésta es una confesión de vaguedad, pero difícilmente mejoramos la situación hablando, como son proclives a hacer los críticos, de realidad. Tras admitir la vaguedad que aflige a toda crítica de novelas, arriesguemos la opinión de que para nosotros, en este momento, la forma de narrativa más en boga falla más a menudo de lo que asegura el objeto que buscamos. Lo llamemos vida o espíritu, verdad o realidad, esto, el objeto esencial, se ha desplazado o avanzado y se rehusa a verse contenido en las vestimentas mal cortadas que le proporcionamos. No obstante, con perseverancia, conscientemente, seguimos construyendo nuestros treinta y dos capítulos de acuerdo con un diseño que cada vez falla más en parecerse a la visión que tenemos en la mente. Demasiada de esa enorme labor de explorar la solidez, la imitación de vida, de la historia es no sólo trabajo desperdiciado sino mal colocado, al grado de que oscurece y hace borrosa la luz de la concepción. El escritor no parece constreñido por su propio libre albedrío, sino por algún tirano poderoso y sin escrúpulos que lo tiene en servidumbre para que proporcione una trama, para que aporte comedia, tragedia, amor, interés y un cierto aire de probabilidad, que embalsame el todo de modo tan impecable que si todas las figuras adquirieran vida, se encontrarían vestidas hasta el detalle último con sus sacos a la moda. Se obedece al tirano, se fabrica la novela hasta el menor detalle. Pero a veces, y más a menudo según pasa el tiempo, sospechamos que hay una duda momentánea, un espasmo de rebelión, según se van llenando hojas del modo acostumbrado. ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?

Mírese al interior y la vida, al parecer, se aleja mucho de ser "así". Examínese por un momento una mente ordinaria en un día ordinario. Esa mente recibe miríadas de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con el filo del acero. Esas miríadas vienen de todos sitios, una lluvia incesante de átomos innumerables; y según descienden, según se transforman en la vida del lunes o del martes, el acento cae en un lugar diferente al del viejo estilo; el momento importante no viene aquí sino allí; de modo que si un escritor fuera libre y no esclavo, si pudiera escribir de acuerdo con sus elecciones y no sus obligaciones, si pudiera basar su trabajo sobre sus sentimientos y no las convenciones, no habría trama, ni comedia, ni tragedia, ni intereses amorosos o catástrofes al estilo aceptado y, tal vez, ni un sólo botón cosido al modo que quisieran los sastres de Bond Street. La vida no es una serie de farolas ordenadas simétricamente, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el inicio de nuestra conciencia hasta su final. ¿No es tarea del novelista transmitir este espíritu variado, desconocido y sin circunscribir, no importa qué aberraciones o complejidades manifieste, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo

externo como sea posible? No estamos solicitando tan sólo valor y sinceridad, sino sugiriendo que la materia adecuada de la narrativa es un tanto diferente a lo que quiere hacernos creer la costumbre. En cualquier caso, es de alguna manera parecida a ésta que buscamos definir la cualidad que distingue a la obra de varios escritores jóvenes, el señor James Joyce el más notable entre ellos, de aquella de sus predecesores. Intentan acercarse más a la vida, preservar con mayor sinceridad y exactitud lo que les interesa y conmueve, incluso si para lograrlo hayan de descartar la mayoría de las convenciones que suele observar el novelista. Registremos los átomos según caen sobre la mente en el orden en el cual caen, establezcamos el patrón, no importa cuán desconectado e incoherente en apariencia, que cada visión o incidente imprima en la conciencia. No demos por sentado que la vida existe con mayor plenitud en aquello comúnmente pensado grande que en lo comúnmente pensado pequeño. Cualquiera que haya leído *Portrait of the Artist as a Young Man* (*Retrato del artista adolescente*) o lo que promete ser una obra mucho más interesante, el *Ulysses* (*Ulises*), que en este momento aparece en la *Little Review*, arriesgará una teoría de tal naturaleza respecto a la intención del señor Joyce. Por nuestra parte, con sólo un fragmento así frente nosotros, antes lo suponemos que lo afirmamos. Pero no importa cuál sea la intención del todo, no hay duda que muestra una sinceridad máxima y que el resultado, por difícil o desagradable que lo juzguemos, es innegablemente importante. En contraste con quienes hemos llamado materialistas, el señor Joyce es espiritual; se preocupa a cualquier precio por revelar los titubeos de esa llama interna que destella sus mensajes a través del cerebro, y para conservarla hace de lado con valor absoluto todo aquello que parezca adventicio, se trate de la probabilidad, de la coherencia o de cualquier otra señal caminera que por generaciones haya servido para dar apoyo a la imaginación del lector, cuando se le pide que imagine lo que le es imposible tocar o ver. La escena en el cementerio, por ejemplo, con su brillantez, su sordidez, su incoherencia, sus relámpagos súbitos de significado, sin duda se aproxima tanto a las honduras de la mente que, al menos en una primera lectura, es difícil no suponer una obra maestra. Si lo que deseamos es la vida misma, aquí la tenemos sin duda. De hecho, nos encontramos andando a tientas con bastante torpeza cuando intentamos decir qué más deseamos, y por qué razón una obra así de original no se compara, pues debemos ir a ejemplos elevados, con *Youth* (*Juventud*) o *The Mayor of Casterbridge* (*El alcalde de Casterbridge*). Fracasa debido a la pobreza relativa de la mente del escritor, pudiéramos conformarnos con decir para acabar con el asunto. Pero cabe el presionar un poco más y preguntarse si no nos estamos refiriendo a nuestra sensación de estar en una habitación brillante pero estrecha, confinados y ahogados, antes que enriquecidos y liberados; a cierta limitación impuesta por el método a la vez que con la mente. ¿Será el método el que inhiba el poder creador? ¿Se deberá al método que no nos sentimos joviales ni magnánimos y sí centrados en un yo que, a pesar de sus temblores de susceptibilidad, nunca abarca o crea lo que está fuera de él y a la distancia? El subrayado puesto, acaso didácticamente, a la indecencia ¿contribuye a dar el efecto de algo, angular y aislado? ¿Se tratará simplemente de que ante cualquier esfuerzo así de original es más fácil, sobre todo a los contemporáneos, percibir lo que falta y no precisar lo que ofrece? En cualquier caso, es un error mantenerse fuera examinando "métodos". Cualquier método sirve, sirve cualquier método que exprese lo que deseemos expresar si somos escritores, que nos acerque más a la intención del escritor si somos lectores. Este método tiene el mérito de acercarnos más a lo que estamos dispuestos a llamar la vida misma. ¿No sugirió la lectura de *Ulysses* cuánto de la vida queda excluido o ignorado? ¿No vino tal idea con un sacudimiento al abrir el *Tristram Shandy* y el *Pendennis* y vernos convencidos no sólo de que hay otros aspectos de la vida, sino que encima de todo son más importantes?

Sea como fuere, el problema al que hoy día se enfrenta el novelista, como suponemos que ocurrió en el pasado, es ingeniar medios para ser libre de asentar lo que elija. Debe tener el valor de decir que su interés no está ya en "esto" sino en "aquello", y sólo de ese "aquello" debe construir su obra. Es muy probable que para los modernos "aquello", el punto de interés, se encuentre en las partes oscuras de la psicología. Por tanto y de inmediato, el acento cae en un punto un tanto diferente; el subrayado va a algo hasta el momento ignorado; de inmediato es necesaria una forma de bosquejo distinto, difícil de asir por nosotros, incomprensible para nuestros predecesores. Nadie sino un moderno, tal vez nadie sino un ruso, habría sentido el interés de la situación que Chéjov transformó en el cuento llamado "Gusev". Algunos soldados rusos yacen enfermos, a bordo de un

barco que los regresa a su patria. Se nos dan unos cuantos fragmentos de su charla y algunos de sus pensamientos; la plática continúa entre los otros por un tiempo, hasta que Gusev muere y, parecido "a una zanahoria o un rábano", es lanzado al mar. El subrayado aparece en lugares tan inesperados, que de principio se diría que no hubiera ningún subrayado; pero entonces, según los ojos se acostumbran a la penumbra y comienzan a discernir las formas de los objetos en el cuarto, vemos cuán completa está la historia, con cuánta profundidad y cuánta verdad, en obediencia a su visión, ha elegido Chéjov esto, aquello y lo de más allá, uniéndolos para que compongan algo nuevo. Es imposible decir "esto es cómico" o "esto es trágico", y tampoco estamos ciertos, pues se nos ha enseñado que los cuentos deben ser breves y concluyentes, si esto, vago e inconcluyente, debe ser llamado un cuento.

Los comentarios más elementales sobre la narrativa inglesa moderna difícilmente pueden evitar el hacer alguna mención de la influencia rusa, y si se menciona a los rusos se corre el riesgo de pensar que es una pérdida de tiempo escribir sobre cualquier narrativa que no sea la suya. Si queremos comprender el alma y el corazón ¿dónde más conseguirlo con profundidad comparable? Si estamos hartos de nuestro propio materialismo, el menos destacable de sus novelistas tiene, por derecho de nacimiento, una reverencia natural por el espíritu humano. "Aprende a convertirte en el igual de la gente... Pero que esta simpatía no sea aquella de la mente -pues con la mente es fácil- sino aquella del corazón, con amor hacia ella." En todo gran escritor ruso parecemos discernir los rasgos de un santo, si es que constituye santidad la simpatía por el sufrimiento de los otros, el amor por ellos, el empeño por alcanzar alguna meta digna de las demandas más exigentes del espíritu. Es el santo que habita en ellos lo que nos deja confundidos con la sensación de nuestra propia irreligiosidad trivial, transformando a tantas de nuestras novelas famosas en faramalla y trucos. Las conclusiones a que llega la mente rusa, tan abarcadora y compasiva como es, son inevitables tal vez en toda tristeza extrema. De hecho, sería más exacto hablar de que la mente rusa está inconclusa. Es la sensación de que no hay respuesta, que si se examina con honestidad la vida, ésta presenta una pregunta tras otra, a las que debe permitirse que resuenen una y otra vez ya concluida la historia en un interrogatorio sin esperanza, que nos llena con una desesperación profunda y a fin de cuentas resentida. Tal vez tengan razón; incuestionablemente, ven más lejos que nosotros y sin nuestros crudos impedimentos de visión. Pero quizá yernos algo que a ellos se les escapa, pues sino ¿por qué habría de mezclarse a nuestra melancolía esa voz de protesta? Esa voz de protesta es aquella de una civilización distinta y antigua, que parece haber insuflado en nosotros el instinto de gozar y luchar antes que el de sufrir y comprender. La narrativa inglesa, desde Sterne a Meredith, es testimonio de nuestro deleite natural en el buen humor y la comedia, en la belleza de la tierra, en las actividades del intelecto y en el esplendor del cuerpo. Pero cualesquiera deducciones que extraigamos de comparar dos narrativas tan incommensurablemente apartadas son fútiles, excepto en cuanto nos imbuyan con la visión de las posibilidades infinitas del arte y nos recuerden que el horizonte no tiene límites, y que nada -ningún "método", ningún experimento, incluso los más desbocados- está prohibido como sí lo están la falsedad y la simulación. No existe "material adecuado para la narrativa", pues todo es material adecuado para la narrativa, todo sentimiento, todo pensamiento; toda cualidad del cerebro y del espíritu de la que se eche mano; ninguna percepción está fuera de lugar. Y si podemos imaginar al arte de la narrativa adquirir vida y ponerse de pie en nuestro medio, sin duda nos pediría que lo rompieramos y lo hostigáramos, así como que lo honráramos y lo amáramos, porque de esa manera se renueva su juventud y se asegura su soberanía.

EL PUNTO DE VISTA RUSO

Por dudosos que con frecuencia nos mostremos sobre si los franceses o los estadounidenses, que tanto en común tienen con nosotros, pueden comprender la literatura inglesa, hemos de admitir dudas mayores sobre si, pese a todo su entusiasmo, los ingleses pueden comprender la literatura rusa. El debate sobre qué queremos decir por "comprender" podría alargarse indefinidamente. A todo mundo se le ocurrirán ejemplos de escritores estadounidenses que, en lo particular, poseen el más elevado discernimiento sobre nuestra literatura y sobre nosotros; que han vivido una vida entera entre nosotros y, finalmente, han dado pasos legales para volverse súbditos del rey Jorge. Con todo y eso ¿nos han entendido, no han permanecido hasta el final de sus días siendo extranjeros? ¿Podría creer alguna persona que las novelas de Henry James fueron escritas por un hombre criado en la sociedad que describe, que su crítica de los autores ingleses fue escrita por un hombre que leyó a Shakespeare sin ninguna conciencia del océano Atlántico y de los doscientos o trescientos años que, en la orilla más lejana del mismo, separa su civilización de la nuestra? El extranjero logrará a menudo una percepción y un alejamiento especiales, un ángulo de visión agudo, pero no esa liberación de la conciencia de sí mismo, esa comodidad y camaradería y sentido de los valores comunes que permiten la intimidad, la cordura, el rápido toma y daca de los intercambios familiares.

No sólo ocurre que todo esto nos separa de la literatura rusa, sino una barrera mucho más seria: la diferencia de idioma. De todos los que se regalaron con Tolstói, Dostoievsky y Chéjov en los últimos veinte años, no más de uno o quizás dos pudieron leerlos en ruso. Nuestras estimaciones de sus cualidades fueron formadas por críticos que nunca leyeron una palabra en ruso, nunca vieron Rusia, incluso nunca oyeron esa lengua hablada por nativos; hemos tenido que depender, ciega e implícitamente, del trabajo de los traductores.

Lo que estamos diciendo se limita a lo siguiente, entonces: que hemos juzgado toda una literatura desnudada de su estilo. Cuando se ha cambiado toda palabra de una oración del ruso al inglés, con eso se ha alterado un poco el sentido y del todo el sonido, el peso y al acento de las palabras en la relación que guardan entre sí; nada queda sino una versión tosca y burda del sentido. Así tratados, los grandes escritores rusos son como hombres privados, por un terremoto o un accidente ferroviario, no sólo de su ropa, sino de algo más sutil e importante: sus costumbres, la idiosincrasia de su carácter. Lo que resta es, cómo lo han probado los ingleses mediante el fanatismo de su admiración, algo muy poderoso y muy impresionante, pero es difícil estar seguros, dadas hasta dónde confiar en que no estamos haciéndoles imputaciones, no los estamos distorsionando, no estamos leyendo en ellos un subrayado que es falso.

Han perdido su ropa, decimos, en alguna catástrofe terrible, pues cualquier figura de este tipo describe la sencillez, la humanidad» liberada de cualquier esfuerzo por ocultar y disfrazar sus instintos, que la literatura rusa, se deba a la traducción o a alguna otra causa más profunda, trae a nosotros. Encontramos que estas cualidades todo lo empapan, que son igual de obvias en los escritores menores que en los grandes. "Aprendan a ser los iguales de la gente. Incluso me gustaría agregar: háganse indispensables a ella. Pero que esa simpatía no sea de la mente -pues con la mente es fácil- sino con el corazón, con amor por ella." "Viene de los rusos" se diría al instante» si uno tropezara con esta cita. La sencillez, la ausencia de esfuerzos, la suposición de que en un mundo rebotante de miseria el principal llamado que se nos hace es a comprender a nuestros compañeros de sufrimiento, y que "no sea de la mente -pues con la mente es fácil- sino con el corazón": tal es la nube que gravita sobre toda la literatura rusa, que nos aleja de nuestra brillantez parchada y de nuestros caminos agostados para que nos expandamos a su sombra... con resultados desastrosos, desde luego. Caemos en la torpeza y en la conciencia de nosotros mismos; negamos nuestras cualidades, escribimos con una afectación de bondad y sencillez que es nauseabunda al extremo. No sabemos decir "hermano" con sencilla convicción. Hay una historia del señor Galsworthy en que uno de los personajes se dirige de esa manera a otro (ambos se encuentran en las honduras del infortunio). De inmediato todo se vuelve forzado y afectado. El equivalente inglés de "hermano" es "mate", una palabra muy diferente, que algo de sardónico tiene en sí, una indefinible insinuación de

buen humor. Aunque se hayan encontrado en las honduras del infortunio, esos dos ingleses que así se dirigen uno al otro hallarán, estamos seguros, un empleo, harán fortuna, dedicarán los últimos años de sus vidas al lujo y dejarán una suma de dinero para evitar que algunos pobres diablos se llamen entre sí "hermano" en el Embankment. Pero es el sufrimiento común el que produce esa sensación de hermandad y no la felicidad, el esfuerzo o el deseo común. Esa "tristeza profunda" que el Dr. Hagberg Wright piensa típica del pueblo ruso es la que crea su literatura.

Desde luego, una generalización de este tipo, incluso aunque verdadera en cierto grado cuando se la aplica al cuerpo de la literatura, cambia profundamente si un escritor de genio se pone a trabajar con ella. De inmediato surgen otras cuestiones. Se ve entonces que una "actitud" no es sencilla, sino compleja en grado sumo. Hombres robados de sus sacos y de sus modales, aturridos por un accidente ferroviario, dicen cosas duras, cosas ásperas, cosas desagradables, cosas difíciles, incluso aunque las digan con el abandono y la sencillez que en ellos producen las catástrofes. Ante Chéjov, nuestras primeras impresiones no son de sencillez, sino de perplejidad. ¿Qué quiere decir, por qué extrae un cuento de esto? preguntamos mientras leemos un cuento tras otro. Un hombre se enamora de una mujer casada, se separan y vuelven a encontrarse y, al final, se los deja hablando acerca de su posición y de los medios por los cuales pueden liberarse de "esta esclavitud intolerable".

"-¿Cómo, cómo?- pregunta asiéndose la cabeza... se diría que en un momento iba a surgir la solución y entonces comenzaría una vida nueva y espléndida." Allí acaba. Un cartero conduce a un estudiante a la estación y a lo largo del camino el estudiante procura que el cartero hable, pero éste permanece silencioso. De pronto el cartero dice, inesperadamente: "Es contra el reglamento llevar a una persona con el correo". Y camina de un lado a otro del andén con un gesto de enojo en la cara. "¿Con quién estaba enojado? ¿Con la gente, con la pobreza, con las noches de otoño?". De nuevo, allí acaba el cuento.

Pero ¿es éste el final? preguntamos. Más bien quedamos con la sensación de que no vimos las señales carreteras; o como si una melodía se hubiera interrumpido antes de tiempo, sin los acordes esperados al cierre. Son cuentos inconclusos, decimos, y procedemos a componer una crítica basada en la suposición de que los cuentos han de concluir de un modo que podamos reconocer. Al hacer esto, planteamos la cuestión de nuestra aptitud como lectores. Allí donde la melodía es familiar y el final enfático -los amantes se reúnen, los villanos son derrotados, las intrigas quedan al descubierto-, como ocurre en gran parte de la narrativa victoriana, difícilmente nos extraviaremos; pero si la melodía no es familiar y el final una nota de interrogación o la simple información de que los personajes siguieron hablando, como sucede en Chéjov, necesitamos un sentido de la literatura muy atrevido y alerta para escuchar la melodía, y en especial esas notas finales que completan la armonía. Es probable que hayamos de leer muchísimos cuentos antes de sentir, y esa sensación es esencial para nuestra satisfacción, que mantenemos unidas las partes, y que Chéjov no, sólo se limitaba a divagar desconectadamente, sino que tocaba primero esta nota y luego la otra con intención, para completar el significado.

Debemos explorar para descubrir dónde es correcto poner el subrayado en estos cuentos extraños. Las propias palabras de Chéjov nos sirven de guía en la dirección correcta: "... una conversación como ésta que sostenemos", dice, "habría sido impensable para nuestros padres. Por la noche no hablaban, sino que dormían profundamente; nuestra generación duerme mal, es inquieta, pero habla muchísimo y siempre está intentando decidir si estamos en lo correcto o no". La literatura de sátira social y de sutilezas psicológicas surge de ese sueño inquieto, de esa charla incesante; pero, después de todo, hay una diferencia enorme entre Chéjov y Henry James, entre Chéjov y Bernard Shaw. Es obvio, pero ¿de dónde procede? También Chéjov está consciente de los males y de las injusticias de la situación social; la condición de los campesinos lo asombra, pero no está en él el celo del reformador, no está allí la señal de que nos detengamos. La mente le interesa enormemente; es un analista de las relaciones humanas de lo más sutil y delicado. Pero, una vez más, no, allí no está el final. ¿Será qué primariamente no le interesan las relaciones del alma con otras almas, sino la relación del alma con la salud, la relación del alma con la bondad? Esos cuentos nos muestran siempre alguna afectación, pose, falta de sinceridad. Algunas mujeres caen en una relación falsa, algunos hombres han sido pervertidos por la inhumanidad de su circunstancia. El alma está enferma, el alma se cura, el alma no se cura. He ahí los puntos subrayados en esos

cuentos.

Una vez que el ojo se acostumbra a esos matices, la mitad de las "conclusiones" empleadas en la narrativa se desvanecen en el aire; se muestran como transparencias que tienen una luz por detrás: chillonas, deslumbrantes, superficiales. El aseo general del capítulo último -el matrimonio, la muerte, la expresión de valores tan sonoramente anunciados con trompetas, tan notoriamente subrayados- adquiere una naturaleza de lo más rudimentaria, Nada se resuelve, sentimos; nada se sostiene unido correctamente. Por otra parte, ese método que de principio parecía tan casual, tan inconcluso, tan ocupado con nimiedades, ahora se presenta como el resultado de un gusto exquisitamente original y quisquilloso, que elige con atrevimiento, que pone orden infaliblemente y que está controlado por, una honestidad para la que no hallamos pareja, salvo entre los propios rusos. Tal vez no haya respuesta para esas preguntas, pero al mismo tiempo jamás manipulemos las pruebas, a modo de producir algo adecuado, decoroso, agradable a nuestra vanidad. Acaso éste no sea el modo de captar el oído del público; después de todo, se encuentra acostumbrado a una música más sonora, a medidas más rotundas; pero ellos han escrito la melodía según sonaba. En consecuencia, conforme leemos estos cuentos que de nada tratan, el horizonte se amplía; el alma gana una sensación de libertad pasmosa.

Cuando leemos a Chéjov, nos descubrimos repitiendo una y otra vez la palabra "alma". Asperja sus páginas. Los borrachos viejos la emplean con toda libertad: "... has subido mucho en el escalafón, nadie te alcanza, pero no tienes un alma real, mi querido muchacho... careces de fuerza". De hecho, el alma es el personaje central de la narrativa rusa. Delicada y sutil en Chéjov, sujeta a un número infinito de humores y perturbaciones, es de mayor profundidad y volumen en Dostoiévsky, capaz de enfermedades violentas y de fiebres violentas, pero con todo sigue siendo la preocupación dominante. Quizá tal sea la causa de que al lector inglés le cueste un esfuerzo grande el leer por segunda vez *Los hermanos Karamázov* o *Demonios*. La "alma" le es ajena. Incluso antipática. Tiene poco sentido del humor y ninguno de la comedia. Carece de forma. Mantiene una relación ligera con el intelecto. Está confusa, es difusa, tumultuosa, incapaz al parecer de someterse al dominio de la lógica o a la disciplina de la poesía. Las novelas de Dostoiévsky son remolinos bullentes, tormentas de arena giratorias, trombas que sisean, hierven y nos absorben. Se componen única y totalmente del material del alma. A pesar de nuestra voluntad nos devoran, nos sacuden, ciegan, sofocan y, al mismo tiempo, nos llenan de un éxtasis vertiginoso. Excepto Shakespeare, no hay lectura más excitante. Abrimos la puerta y nos encontramos en una habitación llena de generales rusos, de tutores de generales rusos, sus hijastras y primos y multitudes de gente miscelánea que hablan a plena voz de sus asuntos más íntimos. Pero ¿dónde estamos nosotros? De seguro corresponde al novelista informarnos si estamos en un hotel, en un piso o en alojamientos rentados. Pero a nadie se le ocurre explicar. Somos almas, almas torturadas, infelices, cuyo negocio único es hablar, revelar, confesar, desnudar ante cualquier desgarramiento de la carne y el nervio esos pecados agrios que se arrastran en la arena al fondo de nosotros. Pero, según escuchamos, nuestra confusión se asienta lentamente. Nos lanzan una cuerda, pescamos un soliloquio, sujetos por la piel de nuestros dientes nos vemos impulsados a través del agua; afiebrados, agitados, avanzamos presurosos más y más, si ahora sumergidos, después en un momento de visión que nos permite comprender más de lo que nunca habíamos comprendido, recibiendo revelaciones tales que sólo se obtienen de la prensa de la vida cuando en pleno funcionamiento. Según volamos lo recogemos todo -el nombre de las personas, sus relaciones, que paran en un hotel en Roulettenburg, que Polina está enredada en una intriga con el marqués de Grioux-, pero ¡qué asuntos tan poco importantes son éstos comparados con el alma! Es el alma lo que cuenta, sus pasiones, sus tumultos, su asombrosa mezcla de hermosura y vileza. Y de pronto nuestras voces se levantan en estallidos de risa o si nos sacude el más violento de los sollozos ¿habrá algo más natural? Apenas merece comentario. El ritmo al cual vivimos es tan tremendo, que de nuestras ruedas brotan chispas según huimos. Además, cuando así aumenta la velocidad y se ven los elementos del alma, aunque no separados en escenas de humor y escenas de pasión, según los conciben nuestras mentes inglesas más lentas, sino veteados, revueltos, confundidos inextricablemente, revelándose así un panorama nuevo de la mente humana. Las viejas divisiones se funden entre sí. Los hombres son a la vez villanos y santos, sus actos bellos y despreciables a la vez. Amamos y odiamos al mismo tiempo. Nada hay de esa división precisa entre bien y mal a la que estamos acostumbrados. A

menudo, aquellos por quienes sentimos mayor afecto son los criminales mayores y los pecadores más abyectos nos llevan a la admiración más fuerte, así como al amor.

Impulsado a la cresta de las olas, impelido contra y apaleado en las piedras del fondo, al lector inglés le resulta difícil sentirse cómodo. Le han invertido el proceso al que se acostumbró en su propia literatura. Si deseamos contar la historia de los amoríos de un general (y en primer lugar nos resultaría muy difícil no reírnos de él), habremos de empezar por su casa; debemos hacer sólido su entorno. Sólo cuando todo está listo intentaremos atender al propio general. Además, en Inglaterra gobierna la tetera y no el samovar; el tiempo está limitado; el espacio apeñuscado; se hace sentir la influencia de otros puntos de vista, de otros libros, incluso de otras épocas. La sociedad está dividida en la clase baja, la media y la alta, cada una dueña de su tradición, de sus modales y, hasta cierto grado, de su propio lenguaje. Lo quiera o no, el novelista inglés sufre la presión constante de reconocer esas barreras y, en consecuencia, se le impone un orden y algún tipo de formarse inclina por la sátira más que por la compasión, por el escrutinio de la sociedad más que por el entendimiento de los individuos en sí.

Ninguna de esas restricciones se impusieron a Dostoievsky. Le es igual que usted sea noble o persona sencilla, un vagabundo o una gran dama. No importa quién sea, es la vasija de ese líquido perplejo, de esa materia nubosa, espumosa, preciosa llamada alma. El alma no está restringida por barreras. Se derrama, fluye, se mezcla al alma de otros. La sencilla historia de un oficinista de banco incapaz de pagar una botella de vino se desparrama, antes de que sepamos lo que está ocurriendo, hacia la vida del suegro y de sus cinco amantes, a las que trata abominablemente el suegro, y hacia la vida del cartero, y de la sirvienta, y de las princesas que se alojan en el mismo conjunto de pisos, pues nada es ajeno a la provincia de Dostoievsky, y cuando se siente cansado no para, sino que sigue adelante. No puede detenerse. El alma humana se derrumba sobre nosotros caliente, escaldadora, mezclada, maravillosa, terrible, opresiva.

Queda el mayor de todos los novelistas, pues ¿de qué otro modo llamar al autor de *Guerra y paz*? ¿También Tolstói nos resultará ajeno, difícil, extranjero? ¿Hay en su ángulo de visión alguna rareza que, al menos hasta habernos vuelto discípulos y por tanto haber perdido nuestra orientación, nos mantenga a distancia, llenos de sospecha y perplejidad? En todo caso, desde sus primeras palabras estamos seguros de una cosa: He aquí un hombre que ve lo que vemos, que además procede como estamos acostumbrados a proceder, no del interior al exterior sino del exterior al interior. Hay un mundo en el cual a las ocho de la mañana se escucha el llamado del cartero y las personas se van a la cama entre las diez y las once. He aquí un hombre que, además, no es un salvaje, no es un hijo de la naturaleza; está educado y ha tenido toda suerte de experiencias. Es uno de esos que nació aristócrata y aprovechó sus privilegios a plenitud. Es metropolitano, no suburbano. Sus sentidos, su intelecto, son agudos, poderosos y están bien nutridos. Hay algo de orgulloso y soberbio en el ataque que una mente y un cuerpo así lanzan sobre la vida. Nada parece escapársele. Nada escapa a su vista sin ser registrado. Por tanto, nadie puede transmitir como él la excitación del deporte, la belleza de los caballos y toda el hambre fiera por el mundo de los sentidos que posee un joven fuerte. Toda ramita, toda pluma se pega a su imán. Nota el azul o el rojo del blusón de un niño, el modo en que un caballo mueve la cola, el sonido de una tos, las acciones de un hombre que intenta meter las manos en unos bolsillos que han sido cosidos. Y lo que informa su ojo infalible sobre una tos o los trucos de unas manos su cerebro infalible lo une a algo oculto en el carácter de la gente, de modo que la conocemos no sólo por el modo en el que ama y sus puntos de vista políticos y la inmortalidad del alma, sino también por el modo en que estornuda y se atraganta. Incluso tratándose de una traducción, sentimos que nos han puesto en la cima de una montaña con un telescopio en las manos. Todo es asombrosamente claro y absolutamente nítido. Pero entonces, de pronto, justo cuando exultamos, respirando hondo, sintiéndonos a la vez fortalecidos y purificados, algún detalle -tal vez la cabeza de un hombre- nos llega, de modo alarmante, desde el cuadro, como si expulsado de allí por la intensidad misma de la vida que tiene. "De pronto, me sucedió una cosa extraña: primero dejé de ver lo que me rodeaba, luego su rostro pareció desvanecerse hasta sólo quedar los ojos, a continuación los ojos parecían estar en mi propia cabeza y luego todo se volvió confuso; nada podía captar y me vi forzado a cerrar los ojos, para librarme de esa sensación de placer y miedo que su mirada producía en mí..." Una y otra vez compartimos los sentimientos de Masha en *Felicidad conyugal*. Cerramos los ojos

para escapar a la sensación de placer y miedo. A menudo es el placer el que está en primer plano. En esa misma historia hay dos descripciones, una la de una chica que de noche camina por un jardín con su amado, otra la de una pareja recién casada jugueteando por su sala, que de tal manera transmiten la sensación de felicidad intensa que cerramos el libro para sentirnos mejor. Pero siempre se da un elemento de miedo que, así ocurre con Masha, nos hace desear huir de la mirada puesta por Tolstói en nosotros. ¿Surgirá de esa sensación, que en la vida real pudiera acosarnos, de que tal felicidad, tal y como él la describe, es demasiado intensa para durar, que estamos al borde del desastre? ¿O no será que la intensidad misma de nuestro placer es un tanto cuestionable, forzándonos a preguntarnos, junto con Pozdnishev en *La Sonata Kreutzer* "¿para qué vivir?" La vida domina a Tolstói tal como el alma domina a Dostoievsky. En el centro de todos los pétalos brillantes y centelladores de la flor siempre se encuentra este escorpión: "¿Para qué vivir?" Siempre, en el centro del libro, hay algún Olenin o Pierre o Levin que reúne en sí toda la experiencia, le da vuelta al mundo en los dedos y nunca deja de preguntar incluso cuando lo está gozando: cuál es el significado de esto y cuáles debieran ser nuestras metas. No se trata del sacerdote que fragmenta de modo tan efectivo nuestros deseos; es el hombre que los ha conocido y los ha amado. Cuando se mofa de ellos, el mundo se vuelve polvo y cenizas bajo nuestros pies. De esta manera, el miedo se mezcla a nuestro placer. De los tres grandes escritores rusos, es Tolstói el que más nos sojuzga y más nos repele.

Pero la mente toma sus inclinaciones del lugar donde nace y, no hay duda, cuando tropieza con una literatura tan ajena como la rusa, huye por una tangente muy alejada de la verdad.

DEFOE

El miedo que ataca a quien registra centenarios, de encontrarse midiendo un espectro en disminución y forzado a predecir una disolución cada vez más cercana, no sólo se encuentra ausente en el caso de *Robinson Crusoe*, sino que el mero pensamiento resulta ridículo. Acaso sea cierto que *Robinson Crusoe* llega a los doscientos años de edad el 25 de abril de 1919, pero lejos de plantear eso las especulaciones familiares respecto a sí la gente lo lee hoy y continuará leyéndolo, la consecuencia del centenario es maravillarnos de que *Robinson Crusoe*, perenne e inmortal, sólo haya estado en existencia un tiempo así de breve. El libro parece una de las producciones anónimas de la raza y no el esfuerzo de una mente única; y en cuanto a celebrar su centenario, igual podríamos pensar en celebrar los centenarios de Stonehenge. Algo de esto puede atribuirse al hecho de que a todos nosotros nos leyeron de niños el *Robinson Crusoe*, de modo que ante Defoe y su historia teníamos el mismo estado mental que los griegos respecto a Hornero. Nunca se nos ocurrió que hubiera una persona llamada Defoe, y el escuchar que *Robinson Crusoe* era obra de un hombre con una pluma en la mano nos habría perturbado de un modo desagradable o nada hubiera significado. Las impresiones de la infancia son de aquellas que duran más y penetran más hondo. Sigue pareciendo que el nombre de Daniel Defoe no tiene derecho a aparecer en la portada del *Robinson Crusoe*, y si celebramos el bicentenario del libro, hacemos una alusión ligeramente innecesaria al hecho de que, como Stonehenge, siga existiendo.

La gran fama del libro ha sido un tanto injusta con el autor, porque si bien le dio una especie de gloria anónima, ha oscurecido el hecho de que escribió otras obras que, no hay riesgo en afirmar, nunca se leyeron a los niños en voz alta. De esta manera, cuando el editor de *Christian World*, en el año 1870, solicitó a "los chicos y las chicas de Inglaterra" el erigir un monumento sobre la tumba de Defoe, mutilada por el golpe de un rayo, sobre el mármol quedó inscrito a la memoria del autor de *Robinson Crusoe*. Ninguna mención de *Moll Flanders*. Si consideramos los temas incluidos en este libro, y en *Roxana*, *Captain Singleton* (*El capitán Singleton*), *Colonel Jack* (*El coronel Jack*) y el resto, no nos tomará por sorpresa la omisión, aunque nos indigne. Bien podemos estar de acuerdo con el señor Wright, biógrafo de Defoe, en que "no son obras para la mesita de la sala". Pero a menos de consentir en que esa útil pieza del mobiliario sea el árbitro final del gusto, hemos de deplorar el hecho de que su tosquedad superficial, o el renombre universal de *Robinson Crusoe*, la haya vuelto mucho menos famosas de lo que merecen. En cualquier monumento digno de ese nombre, los nombres de por lo menos *Moll Flanders* y *Roxana* debieran estar grabados tan profundamente como el de Defoe. Se encuentran entre las escasas novelas inglesas que podemos llamar indisputablemente grandes. Esta ocasión del bicentenario de su compañera más famosa bien pudiera llevarnos a considerar en qué consiste su grandeza, que tanto tiene en común con la del autor.

Defoe era un hombre ya maduro cuando se volvió novelista, por muchos años el predecesor de Richardson y Fielding y de hecho uno de los primeros en darle forma a la novela y conducirla por su camino. Pero es innecesario bordar el hecho de esta precedencia, excepto que Defoe llegó a su modo de escribir novela teniendo ciertas concepciones sobre el arte, que en parte derivó de ser él mismo uno de los primeros en practicar. La novela tenía que justificar su existencia narrando una historia real y predicando una moral sana. "Esto de aportar una historia mediante la invención es, desde luego, un crimen de lo más escandaloso", escribió. "Es una suerte de mentira que crea un gran agujero en el corazón, por el cual y gradualmente entra el hábito de mentir." Por tanto, sea en el prefacio o en el texto de cada una de sus obras, se toma el trabajo de insistir en que para nada empleó su invención, sino que ha dependido de los hechos, y que su propósito ha sido el deseo sumamente moral de convertir a los viciosos o hacer advertencias a los inocentes. Por fortuna, eran principios que se adaptaban muy bien a su disposición y sus dones naturales. Los hechos habían sido sembrados en él por sesenta años de fortunas diversas, antes de que dedicara su experiencia a colaborar con la ficción. "Hace algún tiempo recapitulé las Escenas de mi vida en este dístico", escribió:

Hombre ninguno ha probado fortunas más diversas y en trece ocasiones he sido rico y pobre.

Había pasado dieciocho meses en Newgate, donde habló con ladrones, piratas, asaltantes y

falsificadores antes de escribir la Historia de Moll Flanders. Pero una cosa es que el proceso de vivir y los accidentes nos lancen los hechos al rostro y otra el devorarlos vorazmente, reteniendo su impronta de modo indeleble. No se trataba simplemente de que Defoe conociera el estrés de la pobreza y hubiera platicado con sus víctimas, sino que esa vida desprotegida, expuesta a las circunstancias y forzada a cambiar por sí misma, lo atraía imaginativamente como el material adecuado para su arte. En las primeras páginas de cada una de sus grandes novelas reduce a su héroe o a su heroína a tal estado de miseria hostil, que la existencia se transforma en una lucha continua y la supervivencia en el resultado de la suerte y de los esfuerzos de los personajes. Moll Flanders nace en Newgate de una madre criminal; al capitán Singleton lo roban de pequeño y lo venden a los gitanos; el coronel Jack, aunque "nacido como caballero, fue colocado como aprendiz de carterista"; Roxana empieza con mejores augurios pero, tras casarse a los quince, ve la bancarrota del marido y queda con cinco niños en "la condición más deplorable que puedan expresar las palabras".

De este modo, cada uno de esos muchachos y de esas muchachas tiene al mundo como punto de partida y una batalla que librar por sí mismo. La situación así creada era del todo al gusto de Defoe. Desde su propio nacimiento o acaso con un respiro de seis meses o un año, Moll Flanders, la más notable de todos ellos, se ve impulsada por "el peor de los males, la pobreza", forzada a ganarse la vida en cuanto puede coser, expulsada de uno y otro sitio, sin que nada reclame a su creador, incapaz como fue de proporcionarle una sutil atmósfera doméstica, pero extrayendo de él todo lo que sabía sobre personas y costumbres extrañas. Desde el principio mismo se le impone a Moll Flanders la carga de probar que tiene derecho a vivir. Ha de apoyarse totalmente en su ingenio y en su buen juicio, y manejar cada emergencia según se presente mediante una moral surgida de la experiencia y que ella forjó en su cabeza. La viveza de la historia se debe en parte al hecho de que, habiendo transgredido a una edad muy temprana las leyes aceptadas, a partir de allí goza la libertad de un paria. El único suceso imposible es que se asentara en una situación de comodidad y seguridad. Pero desde el principio se impone el genio peculiar del autor, que evita el peligro obvio de la novela de aventuras. Nos hace comprender que Moll Flanders era una mujer por derecho propio y no sólo material para una sucesión de aventuras. Para probar esto, el personaje comienza, como Roxana lo hizo, por caer apasionada e infortunadamente enamorada. Que deba reponerse y casarse con otro y examinar de cerca su entorno y sus perspectivas no es una mácula sobre su pasión, sino culpa por atribuir a su nacimiento; y, como todas las mujeres de Defoe, es una persona de entendimiento robusto. Como no tiene escrúpulos en mentir si le sirve para algún propósito, algo de innegable hay en sus verdades cuando las expresa. No puede perder tiempo en los refinamientos del afecto personal; se derrama una lágrima, se permite un momento de desesperación y luego "se sigue con la historia". Posee un espíritu que gusta de oponerse a las tormentas. Se deleita en el ejercicio de sus propios poderes. Cuando descubre que el hombre con quien casó en Virginia es su hermano, queda violentamente disgustada; insiste en abandonarlo; pero en cuanto pone un pie en Bristol, "tomé la decisión de ir a Bath, porque lejos me encontraba de ser vieja, de modo que mi humor, siempre alegre, continuó siéndolo al extremo". No es despiadada y nadie puede acusarla de ligereza, pero la vida la deleita y una heroína que vive nos lleva a todos a remolque. Además, su ambición tiene esa ligera tirantez de la imaginación que la sitúa en la categoría de las pasiones nobles. Astuta y práctica a causa de la necesidad, se ve acosada por el deseo de romance y por esa cualidad que, según su consideración, vuelve caballero a un hombre. "Era en verdad de un espíritu galante, con lo cual resultaba más lastimoso para mí. Algún alivio trae el ser arruinada por un hombre de honor y no por un canalla", escribe tras haber engañado a un asaltante de caminos respecto al valor de su fortuna. Es en consonancia con este espíritu que se muestra orgullosa de su socio definitivo porque se rehusa a trabajar cuando llegan a la plantación, pues prefiere la caza, y que sienta placer en comprarle pelucas y espadas con empuñadura de plata "para hacerlo ver como lo que en realidad era, un caballero de lo más fino". Su amor mismo por los climas cálidos va de acuerdo con todo esto, así como la pasión con que besa el suelo por el que había caminado su hijo, y su noble tolerancia de todo tipo de falta mientras no sea "una bajeza de espíritu total, imperiosa, cruel e inmitigable cuando dominante, abyecta y abatida si derrotada". Para el resto del mundo sólo tiene buena voluntad.

Como la lista de cualidades y gracias de esta sazonada pecadora de ninguna manera se ha agotado, bien podemos comprender que la vendedora de manzanas de Borrow, en el puente de Londres, la llamara "bendita Mary" y valorara su libro por encima de todas las manzanas de su puesto; y que Borrow, llevándose el libro a lo más retirado del local, leyera hasta que le dolían los ojos. Pero nos detenemos en estas señales de carácter sólo como base para probar que el creador de Moll Flanders no era, como se le ha acusado de ser, un mero periodista y un anotador de hechos, sin concepción alguna sobre la naturaleza de la psicología. Ciertamente que sus personajes adquieren forma y substancia por voluntad propia, como a pesar del autor y no del todo a gusto de éste, quien nunca se detiene en o subraya ningún punto de sutileza o de emoción, sino que sigue adelante imperturbablemente, como si brotaran sin él tener conocimiento. Un toque de imaginación, como aquel cuando el Príncipe se sienta junto a la cuna de su hijo y Roxana observa cómo "disfrutaba mirarlo mientras dormía", parece significar mucho más para nosotros que para él. Después de esa disertación curiosamente moderna sobre la necesidad de comunicar asuntos de importancia a una segunda persona para no hablar de ellos en nuestros sueños, como le ocurre al ladrón de Newgate, se disculpa por la digresión. Parece haber absorbido a los personajes en su mente con tal profundidad, que los vive sin saber con certeza cómo; y, como todo artista inconsciente, deja en su obra más oro del que pudo llevar a la superficie su propia generación.

Por consiguiente, bien pudo dejarlo perplejo la interpretación que damos a sus personajes. Encontramos significados que él tuvo cuidado de ocultar, incluso de sí mismo. Así viene a suceder que admiramos a Moll Flanders mucho más de lo que la culpamos. Tampoco creemos que Defoe haya tomado una decisión respecto al grado de culpa preciso de ella, o fuera ajeno a que al tomar en cuenta las vidas de los abandonados, planteó muchas cuestiones profundas e insinuó, si no es que propuso, respuestas del todo en desacuerdo con las creencias que profesaba. De las pruebas aportadas por su ensayo sobre "La educación de las mujeres", sabemos que había meditado hondamente y adelantándose mucho a su época respecto a las capacidades de las mujeres» que calificaba de muy altas, y la injusticia a ellas impuesta, que calificaba de muy duras.

A menudo he considerado una de las costumbres más bárbaras del mundo, si nos pensamos un país civilizado y cristiano, que le neguemos a las mujeres las ventajas de la educación. Cada día le reprochamos a ese sexo su locura e impertinencia, pero tengo la seguridad de que si gozaran en igual medida que nosotros las ventajas de la educación, serían culpables de mucho menos cosas que nosotros.

Es de suponer que quienes defienden los derechos de las mujeres difícilmente aceptarían a Moll Flanders y a Roxana como sus santas patrañas; pese a ello, queda claro que Defoe no sólo pretendía que expresaran algunas doctrinas muy actuales sobre el tema, sino que las ponía en circunstancias donde sus sufrimientos específicos quedarán manifiestos de modo tal que despertaran nuestra simpatía. Valor, dijo Moll Flanders, es lo que necesitan las mujeres, así como la fuerza "para defender sus derechos", y de inmediato daba una demostración práctica de los beneficios resultantes. Roxana, dama de la misma profesión, ataca con mayor sutileza la esclavitud del matrimonio. "Había iniciado algo nuevo en el mundo", le dice el mercader; "un modo de discutir opuesto a la práctica general". Pero Defoe es el último escritor al que pudiera culparse de una prédica directa. Roxana centra nuestra atención por encontrarse tan dichosamente ajena a la idea de ser, en cualquier sentido positivo, un ejemplo para su sexo y, por tanto, goza la libertad de aceptar que parte de su argumentación es "de una vena elevada que, de principio, de ninguna manera estaba en mis pensamientos". Saber de sus propias fragilidades y su honesto cuestionamiento de los motivos que la mueven, engendrado por dicho conocimiento, tienen como resultado feliz mantenerla fresca y humana, cuando sucede que los mártires y los pioneros de muchas novelas-problema se han encogido y marchitado hasta quedar en los meros resortes y palancas de sus credos respectivos.

Pero la fuerza de Defoe sobre nuestra admiración no descansa en el hecho de que pueda demostrar el haber anticipado algunos de los puntos de vista de Meredith, o el haber escrito escenas que (viene a mente la curiosa sugerencia) Ibsen pudo transformar en obras de teatro. Sean cuales fueren sus ideas sobre la situación de las mujeres, son el resultado incidental de su virtud

primordial: dedicarse al ángulo importante y perdurable de las cosas y no a lo pasajero y trivial. A menudo es aburrido. Puede imitar la precisión concreta de un científico viajero, hasta hacernos preguntarnos cómo pudo su pluma trazar o su cerebro concebir lo que ni siquiera la excusa de ser la verdad suaviza en su aridez. Deja fuera toda la naturaleza vegetal y una buena parte de la naturaleza humana. Bien podemos admitir esto, aunque debemos admitir defectos igual de graves en muchos escritores a quienes llamamos grandes. Pero eso no disminuye el mérito peculiar de lo restante. Habiendo limitado desde el principio mismo su campo de acción y limitado sus ambiciones, logra una verdad de percepción mucho más rara y mucho más perdurable que esa verdad de los hechos que declaraba como su meta. Moll Flanders y sus amigos se recomendaron con él no porque fueran, digamos, "pintorescos"; tampoco, como él afirma, porque fueran ejemplos de un vivir perverso del que sacaría provecho el público. Le despertó el interés la veracidad natural de esos personajes, sembrada en ellos por una vida de penalidades. Para ellos no había excusas; ningún refugio amable oscurecía sus motivos. La pobreza era su capataz. Defoe no pronunció sobre sus fragilidades sino un juicio de boca para afuera. Por otro lado, su valor, su ingenio y su tenacidad lo deleitaban. Encontró su compañía llena de buenas charlas, de historias placenteras, de fe mutua y de una moralidad de origen hogareño. Sus fortunas tenían esa variedad infinita que él alababa y saboreaba y contemplaba con admiración en la vida propia. Pero sobre todo, esos hombres y esas mujeres eran libres de hablar con franqueza de las pasiones y los deseos que han movido a hombres y mujeres desde los orígenes del tiempo y, por tanto, incluso hoy día mantienen su vitalidad sin merma. Hay dignidad en todo aquello que se mira de frente. Incluso el tema sórdido del dinero, que tiene un papel tan considerable en sus historias, pasa de sórdido a trágico cuando no representa la tranquilidad y la importancia sino el honor, la honestidad y la vida misma. Pudiera objetarse que Defoe es repetitivo, pero jamás que lo absorban cuestiones mezquinas.

La verdad es que pertenece a la escuela de los grandes escritores sencillos, cuya obra se funda en el conocimiento de lo que es más persistente, sí bien no lo más seductor, de la naturaleza humana. Nos lo trae a mente la vista de Londres desde el puente Hungerford, gris, seria, masiva y plena del bullir callado del tránsito y los negocios, prosaica de no ser por los mástiles de los barcos y por las torres y los domos de la ciudad. Parecen personajes surgidos de sus libros las chicas andrajosas que en las esquinas ofrecen violetas y las ancianas curtidas que pacientemente exhiben sus cerillos y sus agujetas bajo el abrigo de los arcos. Pertenece a la escuela de Crabbe y de Gissing, pero no meramente como un condiscípulo en el mismo severo lugar de aprendizaje, sino como fundador y maestro.

JANE EYRE Y CUMBRES BORRASCOSAS

De los cien años que han transcurrido desde que Charlotte Brontë naciera, ella, centro hoy día de tanta leyenda, devoción y literatura, sólo vivió treinta y nueve. Es curioso reflexionar en cuán diferentes podrían haber sido esas leyendas de haber alcanzado su vida el lapso humano ordinario. Pudiera haberse transformado, como algunos de sus contemporáneos famosos, en una figura que fuera habitual encontrar en Londres y otros sitios, tema de retratos y anécdotas innumerables, autora de muchas novelas y, posiblemente, de memorias, alejada de nosotros excepto en la memoria de la gente madura, en todo el esplendor de una fama bien establecida. Acaso hubiera sido rica, acaso hubiera sido próspera. Pero no sucedió así. Cuando pensamos en ella, tenemos que imaginarla como alguien sin un lugar en nuestro mundo moderno; debemos retroceder en la mente a los cincuenta del siglo pasado, a una rectoría lejana en los silvestres páramos de Yorkshire. Allí, en esa rectoría, en esos páramos, infeliz y solitaria, sujeta a su pobreza y su exaltación, permanece para siempre.

Esas circunstancias, tal y como afectaron su carácter, pueden haber dejado huellas en la obra. Un novelista, reflexionamos, está sujeto a construir su estructura con mucho material muy percedero, que empieza por prestar su realidad pero termina estorbandola con basura. Cuando abrimos de nuevo *Jane Eyre*, no podemos ahogar la sospecha de que su mundo de ficción nos parecerá tan anticuado, tan Victoriano y tan fuera de época como la rectoría en el páramo, lugar que sólo deben visitar los curiosos y preservar los píos. Así que abrimos *Jane Eyre* y a las dos páginas toda duda queda barrida de nuestras mentes.

Los pliegues de las cortinas escarlata impedían la visión a mano derecha; a la izquierda estaban las claras divisiones de cristal, que me protegían del lóbrego día de noviembre, pero sin separarme de él. A intervalos, según pasaba las hojas del libro, estudiaba el aspecto de aquella tarde de invierno. A lo lejos ofrecía niebla y nubes pálidas; de cerca, un paisaje de prados húmedos y setos maltratados por la tempestad, una lluvia incesante violentamente barrida por una ráfaga larga y lamentable.

No hay aquí nada tan percedero como el propio páramo o más sujeto a los cambios de la moda que esa "ráfaga larga y lamentable". Tampoco la excitación es de vida breve. Nos impulsa a lo largo de todo el volumen, sin darnos tiempo de pensar, sin permitirnos levantar los ojos de la página. Tan intensa es nuestra absorción, que si alguien se moviera en la habitación, el movimiento no parecería estar ocurriendo aquí sino en Yorkshire. La escritora nos toma de la mano, nos fuerza a acompañarla por su camino, nos hace ver lo que ella ve, nunca nos deja solos por un momento o nos permite olvidarla. Al final, estamos del todo sumergidos en el genio, la vehemencia, la indignación de Charlotte Brontë. En el transcurso, han destellado frente a nosotros rostros notables, figuras de contorno sólido y rasgos nudosos; pero los hemos visto a través de sus ojos. Si ella desaparece, los buscaremos en vano. Si pensamos en Rochester tenemos que pensar en Jane Eyre. Pensamos en el páramo y, una vez más, allí está Jane Eyre. Incluso se piensa en la sala de estar, en esas "alfombras blancas donde parecen yacer brillantes guirnaldas de flores", ese "tablero de chimenea de mármol griego" con su cristal de Bohemia "rojo rubí" y la "mezcla general de nieve y fuego" y ¿qué son sino Jane Eyre?

No hay que buscar mucho las desventajas de ser Jane Eyre. Ser siempre una institutriz y estar siempre enamorada son limitaciones serias en un mundo que, después de todo, no está lleno de gente que sea una o esté en el otro caso. En comparación con esto, los personajes de Jane Austen o de Tolstói tienen mil facetas. Viven y son complejos debido a su efecto sobre muchas personas diferentes, que las reflejan en su totalidad. Se mueven por aquí y por allá los estén mirando o no sus creadores, y el mundo en el cual viven nos parece un mundo independiente que podemos visitar por voluntad propia, una vez que ellos lo han creado. Thomas Hardy es más afín a Charlotte Brontë por la fuerza de su personalidad y la estrechez de su visión. Pero las diferencias son vastas. Cuando

leemos *Jude the Obscure* (*Judas el Oscuro*) no nos vemos empujados a llegar al final, sino que cavilamos y meditamos y nos apartamos del texto en cadenas de pensamientos pletóricas, que erigen en torno de los personajes una atmósfera de cuestionamiento y de sugerencias de la que ellos están, las más de las veces, inconscientes. Aunque sean campesinos sencillos, nos vemos forzados a enfrentarlos con destinos y cuestiones de la mayor consideración, de modo que a menudo parecería como si los personajes de mayor importancia en las novelas de Hardy fueran aquellos sin nombre. Charlotte Brontë no manifiesta huella de este poder, de esta curiosidad especulativa. No intenta resolver los problemas de la vida humana; incluso desconoce que existan tales problemas; toda su fuerza, y es todavía más tremenda por estar confinada, se va en las afirmaciones "amo", "odio", "sufro".

Porque los escritores centrados en sí mismos y en sí mismos limitados tienen una fuerza que se le niega a los más católicos y amplios de miras. Sus impresiones están apretadas y fuertemente marcadas por los estrechos muros. Nada brota de sus mentes que no haya sido señalado por su propio sello. Aprenden poco de otros escritores y aquello que adoptan no consiguen asimilarlo. Tanto Hardy como Charlotte Brontë parecen haber fundado sus estilos en un periodismo rígido y decoroso. La materia prima de su prosa resulta incómoda y rígida. Pero ambos, mediante el esfuerzo y una integridad de lo más obstinada en pensar cada pensamiento hasta que sojuzga palabras para sí mismo, se han forjado una prosa que abarca entero el molde de sus mentes; que, por añadidura, tiene una belleza, una fuerza, una ligereza propias. Charlotte Brontë, al menos, nada debía a la lectura de muchos libros. Nunca aprendió la fluidez del escritor profesional ni adquirió de éste la habilidad de atiborrar y conducir su lenguaje a placer. "Nunca pude mantenerme en comunicación con mentes fuertes, circunspectas y refinadas, fueran de hombre o de mujer" escribe, como igual lo hubiera podido escribir cualquier escritor sobresaliente de un periódico provinciano. Pero en su voz auténtica se da una acumulación de fuego y velocidad "hasta que he superado la obra periférica de la reserva convencional y cruzado el umbral de la confianza, ganándome un lugar en el fuego mismo de su chimenea". Es allí donde tiene su sitio; es el resplandor rojo y espasmódico del fuego en el hogar el que ilumina sus páginas. En otras palabras, no leemos a Charlotte Brontë por su exquisita observación de personajes, pues sus personajes son vigorosos y elementales; tampoco por su sentido de la comedia, que en ella es torvo y crudo; tampoco por algún punto de vista filosófico sobre la vida, que en ella es el de la hija de un clérigo de provincia; la leemos por su poesía. Es probable que así suceda con todos los escritores que tienen, como ella, una personalidad abrumadora, quienes, como diríamos en la vida real, tan sólo con abrir la puerta se hacen sentir. Hay en ellos una ferocidad indomable en guerra perpetua con el orden de cosas aceptado, que los lleva al deseo de crear en el instante y no de observar con paciencia. Este ardor, que rechaza los matices a medias y otros impedimentos menores, deja atrás con sus alas la conducta cotidiana de la gente ordinaria y se alía con sus pasiones menos articuladas. Los vuelve poetas o, si eligen escribir en prosa, intolerantes ante las restricciones de ésta. De aquí que Emily y Charlotte invoquen siempre la ayuda de la naturaleza. Ambas sienten la necesidad de algún símbolo de esas pasiones vastas y soñolientas que están en la naturaleza humana más poderoso de lo que pueden transmitir las palabras o las acciones. Es con la descripción de una tormenta que Charlotte termina su mejor novela, *Villette*: "Los cielos gravitan plenos y oscuros, un cúmulo zarpa del oeste; las nubes se acomodan en formas extrañas". Así que pide ayuda a la naturaleza para describir un estado de mente que de otro modo no podría expresar. Pero ninguna de las hermanas observó la naturaleza con la exactitud de Dorothy Wordsworth o la pintó con la minucia de Tennyson. Tomaron aquellos aspectos de la tierra más afines a lo que ellas sentían o a lo que imputaban a sus personajes, de modo que sus tormentas, sus páramos, sus adorables espacios de tiempo veraniego no son adornos aplicados para decorar una página aburrida o desplegar los poderes de observación del escritor, sino que llevan en sí la emoción del libro y le iluminan su significado.

El significado de un libro, que a menudo se aparta de lo que en él sucede y se dice y más bien consiste en alguna relación que cosas en sí diferentes han mantenido con el autor, es de necesidad difícil de captar. Sucede así especialmente cuando, como las Brontë, el escritor es poético y no separa significado y lenguaje, y éste es antes un estado de ánimo que una observación específica. *Cumbres borrascosas* es un libro más difícil de comprender que *Jane Eyre* porque Emily era una

poeta mayor que Charlotte. Cuando ésta escribía expresaba con elocuencia, esplendor y pasión "amo", "odio", "sufro". Su experiencia, aunque más intensa, está en el mismo nivel que la nuestra. Pero en *Cumbres borrascosas* no hay un "yo". No hay institutrices. No hay empleadas. Hay amor, pero no aquel de hombres y mujeres. A Emily la inspiraba alguna concepción más general. El impulso que la empujaba a crear no era el sufrimiento o las heridas propios. Miraba hacia un mundo hendido por un desorden gigantesco y sentía dentro de sí el poder para unirlo en un libro. Se siente esa ambición soberbia, por decir algo por boca de los personajes que no sea simplemente "amo" u "odio" sino "nosotros, toda la raza humana" y "ustedes, los poderes eternos...", quedando la oración incompleta. No es de extrañar que suceda así; más bien resulta asombroso que pueda hacernos sentir en alguna medida lo que en su interior tenía. Brota en las palabras a medias articuladas de Catherine Earnshaw: "Si todo lo demás pereciera y él permaneciera, yo continuaría siendo; y si todo lo demás permaneciera y él fuera aniquilado, el universo se convertiría en un poderoso extraño; no parecería yo parte de él". Vuelve a surgir en la presencia de los muertos: "Veo un reposo que ni la tierra ni el infierno puede romper, y siento la seguridad de un más allá infinito y sin sombra -la eternidad a la que han entrado- donde la vida no tiene límites en su duración, ni el amor en su conmiseración, ni el gozo en su plenitud". Es esta sugerencia de poder, que subyace a las apariciones de la naturaleza humana elevándolas hasta la presencia de lo grandioso, que da al libro su enorme estatura entre otras novelas. Pero no le bastó a Emily Brontë escribir unos cuantos poemas, lanzar un grito, expresar un credo. En sus poemas lo hizo de una vez y para siempre, y tal vez sus poemas sobrevivan a su novela. Pero es novelista en igual medida que poeta. Debe imponerse una tarea más laboriosa y más ingrata. Debe enfrentarse al hecho de que hay otras existencias, luchar con el mecanismo de las cosas externas, erigir, en forma reconocible, granjas y casas e informar de los discursos de hombres y mujeres que existieron independientemente de ella. De esta manera alcanzamos las cimas de la emoción no gracias al vocerío o a la rapsodia, sino a que escucha a una chica cantarse canciones antiguas mientras se balancea en las ramas de un árbol; mientras observamos a las ovejas del páramo pastar; al escuchar al viento suave respirar entre la hierba. Queda ante nosotros la vida de la granja, con todos sus aspectos absurdos y su improbabilidad. Se nos da toda oportunidad de comparar *Cumbres borrascosas* con una granja real y a Heathcliff con un hombre real. ¿Cómo, se nos permite preguntar, puede darse verdad o percepción o los matices de emoción más finos en hombres y mujeres tan poco parecidos a lo que hemos visto? Pero incluso en el momento de hacer la pregunta vemos en Heathcliff al hermano que una hermana genial pudiera haber visto; nos decimos que él es imposible, pero no obstante ningún muchacho de la literatura tiene una existencia más intensa que la suya. Así ocurre con las dos Catalinas; nunca pudo mujer alguna sentir o actuar como ellas, decimos. A pesar de eso, son las mujeres más adorables de la narrativa inglesa. Es como si la autora pudiera desgarrar todo aquello que sabemos de los seres humanos, para luego llenar esas transparencias irreconocibles con un gusto de vida tal que trascienden la realidad. Así, el de ella es uno de los poderes más escasos. Podía liberar a la vida de su dependencia en los hechos; con unos cuantos toques indicar el espíritu de una cara, de modo que no necesitara cuerpo; al hablar del páramo, hacer que el viento soplara y el trueno rugiera.

LOS CUENTOS DE FANTASMAS DE HENRY
JAMES

Es claro de ver que a Henry James lo atraía mucho el cuento de fantasmas o, para expresarnos con mayor exactitud, el cuento sobrenatural. Por lo menos escribió ocho de ellos, y sí deseamos ver qué lo llevó a tal actividad y qué opinión tenía del resultado, nada más sencillo que leer su propia explicación en el prefacio al volumen que contiene "El altar de los muertos". Pero tal vez conservemos más precisa nuestra opinión si pasamos por alto ese prefacio. Según transcurren los años ciertas cualidades aparecen y otras desaparecen. Sólo conseguiremos enturbiar nuestra estimación del caso si intentamos, obedientes, hacer coincidir con el veredicto que el autor dio entonces de su propia obra. Por ejemplo, ¿qué dijo Henry James de "The Great Good Place" ("Ese lugarcito amable")?

Queda "Ese lugarcito amable" (1900), para cuyo espíritu, sin embargo, me parece que cualquier glosa o comentario sería una puesta en duda descortés. Incorpora un efecto premeditado y zambullirse en él» pienso, incluso para echar un vistazo engañoso —vía que de verdad recomiendo— es dejar fuera todo lo demás.

Para nosotros, en 1921, "Ese lugarcito amable" es un fracaso, un ejemplo más del hecho siguiente: cuando un escritor se encuentra completa e incluso extáticamente consciente del buen éxito obtenido, lo probable es que haya escrito su peor texto. Sentimos que debiéramos estar dentro y sin embargo permanecemos fríamente fuera. Algo no ha funcionado y nos inclinamos por culpar a lo sobrenatural. Acaso la puesta en duda sea descortés, pero debemos lanzarla.

Nadie negará que "Ese lugarcito amable" comienza admirablemente. Sin pérdida de palabra alguna nos encontramos de inmediato en el núcleo de la situación. La hostigada celebridad, George Dane, está rodeada de cartas sin abrir y libros sin leer; llegan telegramas; se acumulan invitaciones y todo lo valioso queda enterrado sin remedio bajo el cúmulo de escombros. Mientras tanto Brown, el mayordomo, anuncia que un joven desconocido ha llegado para el desayuno. Dane toca la mano del joven y, en este punto de incomodidad suprema, cae en un trance y despierta en otro mundo. Se encuentra en un establecimiento de cura y descanso celestial. Suenan campanas a lo lejos, hay flores fragantes y, al cabo de un tiempo, la vida interna revive. Pero en cuanto se cumple el cambio percibimos que algo va mal con la historia. El movimiento flaquea, la emoción es monótona. El encantador mueve su varita mágica y las vacas siguen pastando. Allí están aguardando todas las frases características -los tazones de plata, las horas fundidas-, pero no hay función a la cual dedicarlas. La historia disminuye hasta volverse un soliloquio dulce. Dane y los Hermanos se transforman en figuras alegóricas angélicas, que se mueven por un mundo igual al nuestro pero más plácido y vacío. Como si sintiera la necesidad de algo duro y objetivo, el autor invoca el nombre de la ciudad de Bradford, pero es en vano. "Ese lugarcito amable" ejemplifica el empleo sentimental de lo sobrenatural y sin duda por esa razón Henry James habrá sentido que estuvo íntimo y expresivo como nunca.

Los otros cuentos probarán dentro de poco que lo sobrenatural ofrece grandes premios junto a los grandes riesgos, pero quedémonos un momento en los riesgos. No hay duda de que el primero es la eliminación de los choques y las bofetadas de la experiencia. En el desayunador, con Brown y el telegrama, Henry James se vio forzado a mantenerse en movimiento por la presión de la realidad: es necesario abrir la puerta, el reloj dará la hora. Justo cuando se hunde a través del piso sólido, consigue la posesión de un mundo donde no es necesario abrir puertas ni que el reloj suene y se tiene la belleza simplemente solicitándola. Pero la belleza es el más perverso de los espíritus; se diría que debe pasar por el medio de la fealdad o yacer con el desorden antes de presentarse tal como es. La belleza prefabricada del mundo de los sueños sólo produce una versión anémica y convencionalizada del mundo que conocemos. Henry James apreciaba demasiado este último para crear otro que no conocemos. No era suya la imaginación visionaria. Tenía genio dramático, no lírico. Incluso sus personajes se marchitan en esa atmósfera delgada que les proporciona, y nos presentan un Hermano cuando hubiéramos preferido la persona substancial de Brown.

Hemos estado amontonando los riesgos, lo cual es bastante injusto, sobre un cuento en lo particular. Quizá la verdad sea que nos hemos vuelto fundamentalmente escépticos. La señora Radcliffe entretuvo a nuestros ancestros porque eran nuestros ancestros; porque vivían con muy pocos libros, una carta ocasional, un periódico ya avejentado cuando llegaba a sus manos, allá en las profundidades del campo o en un pueblo parecido a la más modesta de nuestras aldeas, con largas horas que gastar frente al fuego, bebiendo vino a la luz de media docena de velas. Hoy día nos desayunamos con un festín de horror más rico, que a ellos les hubiera servido para doce meses. Nos hemos cansado de la violencia, dudamos del misterio. De seguro, podríamos decirle a un escritor empeñado en lo sobrenatural, hay en el mundo hechos suficientes para ir pasando; de seguro da mayor seguridad quedarse en el desayunador con Brown. Además, somos impermeables al miedo. Sus fantasmas meramente nos harán reír, y si intentan expresar alguna visión del mundo tierna e íntima, desprendida de su piel, nos veremos forzados (y nada tan incómodo como esto) a mirar hacia el otro lado. Pero los escritores, si son dignos de su oficio, nunca aceptan un consejo. Siempre corren riesgos. Admitir que lo sobrenatural se empleó por última vez con la señora Radcliffe y que los nervios modernos son inmunes al asombro y el terror que los fantasmas siempre han inspirado, es lanzar la toalla demasiado pronto. Si los métodos antiguos son obsoletos, es negocio del escritor descubrir otros nuevos. El público puede volver a sentir lo que alguna vez sintió, no hay duda de eso. Simplemente ocurre que de vez en cuando se debe cambiar el punto sujeto a ataque.

No es necesario decidir cuán conscientemente se puso Henry James a buscar el punto débil en nuestra armadura de insensibilidades. Vayamos a otro cuento, "The Friends of the Friends" ("Los amigos de los amigos"), y juzguemos si tuvo fortuna. Es la historia de un hombre y una mujer que por años han intentado reunirse, pero únicamente lo consiguen la noche en que ella muere. Tras su muerte las citas continúan, y cuando la mujer con quien él está comprometido en matrimonio adivina esto, se rehusa a seguir con el casamiento. La relación se altera. Otra persona, dice, se ha interpuesto entre ellos. "La ves... la ves. ¡La ves cada noche!" Es lo que hemos venido a llamar una situación típica de Henry James. Es el mismo tema que, con enormes complicaciones, se manejó en *The Wings of the Dove* (*Las alas de la paloma*). Sólo que allí, cuando Milly se ha interpuesto entre Kate y Densher y alterado para siempre su relación, ha cesado de existir; aquí la dama anónima sigue con sus labores después de muerta. Sin embargo ¿son las cosas muy diferentes? A Henry James le basta avanzar unos cuantos pasitos y ya cruzó la frontera. Sus personajes, dada su finura de percepción extrema, se encuentran ya a medias salidos del cuerpo. Nada de violento hay en su liberación. Más bien parecen haber logrado finalmente lo que por largo tiempo venían intentando: comunicarse sin obstáculos. Pero, después de todo, Henry James conserva sus fantasmas para sus cuentos de fantasmas. Los obstáculos son esenciales en *The Wings of the Dove*. Cuando los elimina por medios sobrenaturales, como hizo en "Los amigos de los amigos", lo hace para conseguir un efecto en lo particular. El cuento es muy breve; no hay tiempo para detallar la relación; pero la intención llega a su meta mediante un choque. Se incluye lo sobrenatural para aportar ese choque. Es el más extraño choque posible: tranquilo, bello, como los acordes finales de una armonía. Pese a ello, un tanto obscuro. Los vivos y los muertos, en virtud de su sensibilidad superior, se han alcanzado a través de la brecha y eso es bello. El hombre vivo y la mujer muerta se han reunido de noche, solos, tienen su relación. Juntas, la reunión espiritual y la carnal producen una emoción extraña, no del todo miedo y sin embargo no del todo excitación. Es una sensación que no reconocemos de inmediato. En algún lugar de nuestra armadura hay un punto débil. Tal vez Henry James penetrará por métodos parecidos a estos.

Pero a continuación vamos a "Owen Wingrave", y queda interrumpido rudamente el juego atractivo de clavar al autor en la mesa de disecciones para detectarle una vez más las huellas de su excelencia, su sutileza o cualesquiera sean sus características prevaletentes. Sujeto, atado, sin vida según todas las apariencias, de pronto da un salto y desaparece. Por alguna razón nos olvidamos de tomar en cuenta al genio, ese poder impulsador tan incalculable y tan esencial. Con Henry James sucede en lo particular que tendemos a olvidar, llenos de asombro ante su destreza prodigiosa, que tenía una pasión primitiva y simple por contar historias. El prefacio a "Owen Wingrave" ilumina ese hecho e, incidentalmente, sugiere el porqué "Owen Wingrave" no da en el blanco como historia de fantasmas. Una tarde de verano, muchos años atrás, nos cuenta, estaba sentado en una silla de

alquiler, bajo un gran árbol, en los jardines Kensington. Un joven esbelto se acomodó en otra silla, cerca, y comenzó a leer un libro.

Ese joven ¿se volvió allí mismo, sin más, Owen Wingrave, estableciendo la situación por la mera magia de su tipo, creando de golpe todas las implicaciones y llenando todas las imágenes?... Mi tímida sugerencia es simplemente que, al comienzo de mi sesión en la silla de alquiler, esa fábula sin semilla ninguna reclamación podía hacer ni dar excusa alguna y que, antes de haberme dado cuenta, el tiempo de alquiler, aún parcialmente sin consumir, estaba bastante erizado con pretextos. "¡Dramatízalo, dramatízalo!" parecía haber sonado en mis oídos con súbita intensidad.

Así que la teoría del artista consciente, que toma su granito de material y lo trabaja hasta dejarlo en el producto terminado, es otra de nuestras fábulas críticas. La verdad parece estar en que se acomodó en una silla, vio a un joven y se durmió. De cualquier modo, una vez que el grupo, el hombre o tal vez sólo el cielo y los árboles adquieren significado, el resto está allí, inevitable. Dado Owen Wingrave, entonces han de adquirir existencia Spencer Coyle, la señora Coyle, Kate Julian, la vieja casa, la estación del año, la atmósfera. Owen Wingrave entraña todo eso. El artista ha de ver simplemente que las relaciones entre esos lugares y las personas sean las correctas. Cuando afirmamos que Henry James tenía pasión por contar historias, queremos decir que cuando le llegaba el momento significativo, los accesorios estaban listos para participar.

En este caso acudieron casi con demasiada disposición. Allí están, en el lugar de los hechos, con todo el estremecimiento y la importancia que pertenece a los seres vivos. La señorita Wingrave sentada en su alojamiento de la calle Baker, con "un grueso catálogo de las tiendas del ejército y la marina, que reposaba sobre un vasto y desolado mantel azul discordante"; la señora Coyle, "una mujer rubia, lozana y lenta" que admitía y, de hecho, se vanagloriaba de estar enamorada de los discípulos de su marido, "lo cual demuestra que el tema entre ellos era manejado con espíritu liberal"; el propio Stephen Coyle y el muchacho Lechmere, todo lo cual gravita, desde luego, sobre la cuestión del temperamento y la situación de Owen y que, sin embargo, gravitan sobre muchas otras cosas. Al parecer nos estamos acomodando para leer una larga y absorbente narración; y entonces, grosera, incongruentemente, se escucha un grito; hallan al pobre Owen tendido en el umbral de la habitación embrujada; lo sobrenatural ha dividido el libro en dos. Es violento, es sensacional, pero si Henry James mismo nos preguntara: "A ver, ¿los asusté?" nos veríamos forzados a responder: "Ni tantito". La catástrofe no mantiene las relaciones correctas con lo sucedido antes. Tal vez la visión tenida en los jardines Kensington no abarcó la totalidad. Con base en la pura abundancia, el autor nos ha dado una escena rica en posibilidades: un joven cuyo problema (detesta la guerra y está condenado a ser soldado) tiene un hondo interés psicológico. Una muchacha cuya sutileza y singularidad quedan definidas con toda intención para darles uso pronto en el futuro. Pero ¿qué uso se les da? Kate Julian se limita a retar a un joven para que duerma en una habitación embrujada; una regordeta señorita de la rectoría hubiera cumplido igual de bien. ¿Qué empleo se da a lo sobrenatural? El pobre Owen Wingrave es golpeado en la cabeza por el fantasma de un antepasado; un cubo de establo puesto en un pasillo oscuro hubiera servido incluso mejor.

Por tanto, los cuentos en que Henry James emplea lo sobrenatural con efectividad, son aquellos donde alguna cualidad del personaje o de una situación adquiere su pleno significado cuando se la libera de los hechos. Su avance por el mundo invisible debe estar relacionado de cerca con lo que ocurre en éste. Ha de hacernos sentir que la aparición encaja con la crisis de pasión o de conciencia que la hizo presentarse con exactitud tal que el cuento de fantasmas, aparte de sus virtudes como tal, tiene el encanto adicional de también ser simbólico. De esta manera, el fantasma de sir Edmund Orme aparece ante la dama que le dio calabazas tiempo atrás siempre que la hija de esa dama da señales de estar por comprometerse. Esa aparición es resultado de una conciencia culpable, pero es más que eso. Es la guardiana de los derechos de los amantes. Encaja con lo ocurrido anteriormente y lo completa. El empleo de lo sobrenatural traza una armonía que de otra manera sería inaudible. Escuchamos la primera nota muy próxima y, luego, un momento después, la segunda tañe muy lejos.

Los fantasmas de Henry James nada tienen en común con los violentos fantasmas de antaño,

esos capitanes manchados de sangre, los caballos blancos, las damas descabezadas de los prados oscuros y las tierras comunales ventosas. Tienen su origen dentro de nosotros. Se presentan en cuanto lo significativo rebosa nuestros poderes de expresarlo, en cuanto lo ordinario aparece orlado por lo extraño. Las cosas desconcertantes que sobran, las atemorizantes que persisten: éstas son las emociones que James toma, incorpora, vuelve consoladoras y amigables. Pero ¿por qué tener miedo entonces? Como dice el caballero tras haber visto el fantasma de sir Edmund Orme por primera vez: "Estaba dispuesto a responder a todos y cada uno que los fantasmas son mucho menos alarmantes y mucho más divertidos de lo que suele suponerse". Los bellos espíritus urbanos no son de este mundo simplemente porque son demasiados finos para él. Se han llevado consigo, a través de la frontera, su ropa, sus modales, su crianza, sus sombrereras, su ayuda de cámara y sus doncellas. Siempre conservan algo de lo mundano. Acaso nos sintamos incómodos en su presencia, pero nunca temerosos. ¿Qué importará entonces que tomemos *Turn of the Screw (Otra vuelta de tuerca)* poco más o menos una hora antes de acostarnos? Tras ese exquisito entretenimiento acabaremos, si puede confiarse en las otras historias, con esa música fina en nuestros oídos, y dormiremos incluso con mayor profundidad.

Tal vez sea el silencio lo que primero nos impresiona. Todo en Bly está profundamente tranquilo. El piar de pájaros al amanecer, los gritos lejanos de niños, débiles pasos a la distancia lo agitan pero lo dejan indemne. Se acumula, nos aplasta, nos vuelve curiosamente aprensivos del ruido. Al final la casa y el jardín mueren bajo él. "Puedo escuchar de nuevo, según escribo, la quietud intensa en la cual caen los sonidos del anochecer. Las cornejas dejan de graznar en el cielo dorado y la hora enemiga pierde toda su voz en ese minuto indescriptible." Es indescriptible. Sabemos que el hombre de pie en la torre, que mira a la institutriz allá abajo, es malévolo. Alguna obscenidad inexpresable viene a la superficie. Intenta entrar, intenta hacerse de algo. Es necesario proteger a todo costo a los pequeños seres exquisitos que tan inocentemente duermen. Pero el horror crece. ¿Será posible que la pequeña, cuando se vuelve de la ventana, haya visto a la mujer que está afuera? ¿Ha estado con la señorita Jessel? ¿Ha visitado Quinn al muchachito? ¿Es Quinn el que ronda en la oscuridad, que está allí en ese rincón y de nuevo en aquel otro? ¿Es Quinn al que debemos eliminar con nuestro razonamiento y que pese a todo razonamiento regresa? ¿Sucederá acaso que tenemos miedo? Pero no tememos al hombre pelirrojo o al rostro pálido. Tememos algo que, tal vez, está en nosotros. En resumen, encendemos la luz. A sus rayos examinamos el cuento sintiéndonos seguros, notamos la maestría de la narración, el tendido de cada oración, la plenitud de las imágenes, cómo el mundo interno se enriquece por la robustez del externo, cómo la belleza y la obscenidad se entretejen y se filtran hacia las profundidades y, sin embargo, debemos reconocer que algo sigue sin explicación. Hemos de admitir que Henry James nos ha conquistado. Ese anciano caballero cortés, mundano y sentimental aún puede hacernos temer la oscuridad.

JOSEPH CONRAD

De pronto, sin darnos tiempo para disponer nuestros pensamientos o preparar nuestras frases, nuestro huésped nos ha abandonado. Esa retirada sin adiós o ceremonia se adecua a su misteriosa llegada, hace muchos años, para disponer su alojamiento en este país. Porque siempre hubo en torno de él un aire de misterio. En parte se debía a su nacimiento polaco, en parte a su apariencia memorable, en parte a su inclinación por vivir en las profundidades del campo, fuera del alcance de las murmuraciones, alejado de los anfitriones, de modo que para tener noticias de él era necesario depender de las pruebas aportadas por visitantes ingenuos con el hábito de tocar timbres, quienes informaban de ese huésped desconocido que tenía modales perfectos, ojos de lo más brillantes y un inglés con un fuerte acento extranjero.

Pese a ello, aunque es el hábito de la muerte acelerar y enfocar nuestras memorias, persiste en el genio de Conrad algo que es esencial, y no accidentalmente, difícil de captar. No hay duda de que su reputación era, en los últimos años y con una obvia excepción, la más elevada en Inglaterra. Sin embargo, no era un escritor popular. Algunos lo leían con deleite apasionado; a otros los dejaba fríos y sin lustre. Entre sus lectores había personas de lo más disímiles en edad y en simpatía. Escolapios de catorce que, al avanzar en sus lecturas por Marryat, Scott, Henty y Dickens, lo devoraban con el resto; mientras tanto, los conocedores y puntillosos, que en el proceso del tiempo se han abierto camino hasta el corazón mismo de la literatura, para allí dedicarse una y otra vez a unos cuantos mendrugos preciosos, sitúan escrupulosamente a Conrad en la mesa del banquete. Desde luego, una de las fuentes de dificultad y desacuerdo surge allí donde en todo momento la han encontrado los hombres, en la belleza. Vamos a sus páginas y sentimos, como debió sentirse Elena al mirarse en el espejo y comprender que, no importando lo que hiciera, bajo ninguna circunstancia sería una mujer ordinaria. Iguales dones se concedieron a Conrad, de modo que se había instruido, pues tal era su obligación hacia una lengua extraña, a la que característicamente cortejó por sus cualidades latinas y no por las sajonas, de modo que parecía imposible el que hiciera con la pluma un movimiento feo o insignificante. Su amante, el estilo, por momentos parece un tanto somnolienta cuando reposa. Pero que alguien se dirija a ella y, entonces, ¡con qué magnificencia viene a nosotros, con qué colores, con qué triunfo, con qué majestad! Sin embargo, puede argumentarse que Conrad habría ganado en crédito y popularidad si hubiera escrito lo que tenía que escribir sin ese cuidado incesante por las apariencias. Bloquean, obstaculizan y distraen, dicen sus críticos, señalando esos párrafos famosos que se ha vuelto hábito extraer de contexto para exhibirlos entre otras ñores cortadas en la prosa inglesa. Era consciente de sí mismo, rígido y ornado, se quejan, y le era más apreciada su propia voz que la voz de la humanidad angustiada. Es una crítica familiar, tan difícil de refutar como los comentarios que los sordos hacen cuando se toca *Fígaro*. Ven la orquesta, allá a lo lejos escuchan lúgubres arañazos de sonidos, sus propios comentarios se ven interrumpidos y, del modo más natural, sacan en conclusión que se servirían mejor los propósitos de la existencia si en lugar de arañar a Mozart, esos cincuenta violinistas partieran piedras en la carretera. ¿Cómo convencerlos de que la belleza enseña, de que la belleza disciplina, cuando la enseñanza de ésta es inseparable del sonido de su voz y ellos están sordos? Pero léase a Conrad, no en los libros que se regalan en los cumpleaños sino todo él, y en verdad estará perdido para el significado de las palabras quien no escuche en esa música un tanto rígida y sombría, con su reserva, su orgullo, su integridad vasta e implacable, que es mejor ser bueno que malo, que la lealtad es buena junto con la honestidad y el valor, aunque ostensiblemente a Conrad sólo le preocupa mostrarnos la belleza de una noche pasada en el mar. Pero es una labor desaconsejable extraer esas percepciones de su elemento, resecaadas en nuestros platillos, sin la magia y el misterio del lenguaje, pierden la capacidad de excitarnos y estimularnos; pierden ese poder extremo que es la cualidad constante de la prosa de Conrad.

Porque era en virtud de algo tajante en él, las cualidades de un líder y un capitán, que Conrad mantenía su dominio sobre muchachos y jóvenes. Hasta que *Nostramo* fue escrito sus personajes, como lo percibieron de inmediato los jóvenes, eran fundamentalmente sencillos y heroicos, no importa cuán sutil la mente y cuán indirecto el método de su creador. Eran marinos, acostumbrados a la soledad y al silencio. Estaban en conflicto con la naturaleza, pero en paz con el hombre. La naturaleza era su antagonista; ella era la que extraía el honor, la magnanimidad, la lealtad, cualidades propias del hombre; ella quien en bahías protegidas hacía madurar en una feminidad

bella a muchachas insondables y austeras. Sobre todo, era la naturaleza quien producía personajes tan sazonados y experimentados como el capitán Whalley y el viejo Singleton, oscuros pero gloriosos en su oscuridad, que para Conrad eran lo selecto de nuestra raza, hombres cuyos alabos nunca se cansaba de celebrar:

Habían sido fuertes como fuertes son quienes nada saben de dudas y esperanzas. Habían sido impacientes y sufridos, turbulentos y devotos, incontrolables y fieles. La gente bien intencionada ha intentado representarlos como si lloriquearan sobre cada bocado de comida, como si cumplieran su trabajo temerosos de la vida. Pero en verdad han sido hombres que conocen trabajos duros, privaciones, violencias, perversiones, pero desconocen el miedo y no tienen ansia de rencor en sus corazones. Hombres duros de manejar pero fáciles de inspirar; hombres sin voz, pero lo bastante varoniles para despreciar en sus corazones las voces sentimentales que deploran la dureza de su destino. Era un destino único pero propio; ¡la capacidad de soportar aparecía en ellos como el privilegio de los elegidos! Su generación vivió siendo inarticulada e indispensable, sin conocer las dulzuras de los afectos o el refugio del hogar, y murieron libres de la amenaza oscura de una tumba estrecha. Fueron los hijos perdurables del mar misterioso.

Así eran los personajes de los primeros libros: *Lord Jim*, *Typhoon (Tifón)*, *The Nigger of the "Narcissus" (El negro del "Narciso")*, *Youth (Juventud)*. Y esos libros, a pesar de los cambios y de las modas, sin duda están firmes en el lugar que tienen entre nuestros clásicos. Pero alcanzaron esa altura mediante cualidades que las simples historias de aventuras, en las narraciones de Marryat o de Fenimore Cooper, no pueden pretender que poseen. Porque está claro que para admirar y celebrar a tales hombres y a tales hechos románticamente, con todo el corazón y con el fervor de un amante, es necesario poseer una visión doble, estar a la vez en el interior y en el exterior. Para alabar su silencio es necesario poseer una voz. Para apreciar su reciedumbre es necesario ser sensible a la fatiga. Es necesaria la capacidad de vivir en términos iguales con los Whalleys y los Singletons y, sin embargo, ocultar de sus ojos suspicaces las cualidades mismas que nos permiten entenderlos. Sólo Conrad pudo vivir esa doble vida, ya que estaba compuesto de dos hombres; junto con el capitán marino habitaba ese analista sutil, refinado y puntilloso llamado Marlow. "Un hombre de lo más discreto y comprensivo", dijo de él. Marlow era uno de esos observadores natos que son de lo más feliz en apartamiento. Nada le gustaba más que sentarse en una cubierta, en algún rincón oscuro del Támesis, a fumar y recordar; a fumar y especular; a enviar palabras tras los bellos anillos de humo, hasta que la noche de verano en pleno quedaba un tanto anublada con el humo del tabaco. También Marlow tenía un respeto profundo por los hombres con quienes había navegado, pero sabía captarles el carácter. Oliscaba para describir de modo maestro a esas criaturas lívidas, que con fortuna hacen presa en los veteranos torpes. Tenía olfato para las deformidades humanas y su humor era sardónico. Además, Marlow no vivía del todo cobijado por el humo de sus puros. Tenía el hábito de abrir de pronto los ojos y mirar —un montón de desperdicios, un puerto, el mostrador de una tienda—, para entonces completar en su quemante anillo de luz esa cosa que de pronto brilla en el fondo misterioso. Introspectivo y analítico, Marlow estaba al tanto de esta peculiaridad. Decía que ese poder le llegaba de súbito. Por ejemplo, podía escuchar cómo un oficial francés murmuraba: "¡Mon Dieu, cómo pasa el tiempo!"

Nada [comenta] podía haber sido más común y corriente que ese comentario, pero su expresión coincidió en mí con un momento de visión. Es extraordinario cómo vamos por la vida con los ojos cerrados a medias, los oídos embotados y los pensamientos dormidos... Sin embargo, no podrá haber sino unos cuantos de nosotros que nunca hayan conocido uno de esos raros momentos de alertamiento, cuando vemos, escuchamos, comprendemos tanto -todo- en un relámpago, antes de volver a caer en nuestra agradable somnolencia. Levanté los ojos cuando él hablaba y lo vi como si nunca lo hubiera visto antes.

Imagen tras imagen, pintó de esta manera sobre aquel fondo oscuro. Primero y ante todo barcos, barcos anclados, barcos huyendo de una tormenta, barcos en el puerto; pintó atardeceres y amaneceres; pintó la noche; pintó el mar en todos sus aspectos; pintó la chillona brillantez de los puertos orientales, así como hombres y mujeres junto con sus casas y sus actitudes. Era un observador exacto y resuelto, educado en esa "lealtad absoluta a los sentimientos y las

sensaciones" que, escribió Conrad, "un autor debe tener asidos en sus momentos de creación más exaltados". De un modo muy calmado y compasivo, Marlow deja caer a veces unas cuantas palabras a modo de epitafio, que nos recuerdan, cuando tenemos toda esa belleza y brillantez frente a los ojos, la oscuridad del fondo.

De esta manera, una distinción tosca pero eficaz nos haría decir que Marlow comenta y Conrad crea. Nos conduciría, alertas como estamos a un terreno peligroso, a explicar ese cambio que, nos dice Conrad, ocurrió cuando había terminado la última historia en *Typhoon* -"un cambio sutil en la naturaleza de la inspiración"- mediante cierta alteración en las relaciones de los dos viejos amigos. "... por alguna causa se tenía la impresión de que en el mundo nada quedaba por escribir". Fue Conrad, supongamos, Conrad el creador quien dijo eso, mirando con triste satisfacción a las historias que había narrado, sintiendo, como bien pudo sucederte, que jamás podría mejorarla tormenta de *The Nigger of the "Narcissus"* o rendir tributo más fiel a las cualidades de los marinos ingleses que en *Youth* y *Lord Jim*. Fue entonces que Marlow, el comentarista, le recordó que, en el transcurrir de la naturaleza, se envejece, se sienta uno a fumar en una cubierta y renuncia a navegar. Pero, le recordó también, esos años activos habían depositado sus memorias; e incluso pudo ir tan lejos como para insinuar que, si bien ya estaba dicha la última palabra sobre el capitán Whalley y su relación con el universo, en tierra quedaba un número de hombres y mujeres cuyas relaciones, si bien de naturaleza más personal, bien merecían que se les echara un vistazo. Si además suponemos que a bordo había un volumen escrito por Henry James y que Marlow se lo dio a su amigo para que se lo llevara a la cama, tenemos apoyo en el hecho de que, en 1905, Conrad escribió un ensayo de lo más fino sobre el maestro.

Así, por algunos años Marlow fue el socio dominante. *Nostramo*, *Chance (Azar)*, *The Arrow of Gold (La flecha dorada)* representan esa etapa de alianza, que algunos seguirán considerando la más rica de todas. El corazón humano es más intrincado que el bosque, dirán; tiene sus tormentas, sus criaturas de la noche; si como novelista se desea probar al hombre en todas sus relaciones, el hombre será su antagonista adecuado; su ordalía está en la sociedad, no en la soledad. Para ellos habrá siempre una fascinación peculiar en aquellos libros donde la luz de esos ojos brillantes no sólo cae sobre la extensión de agua, sino sobre el corazón con todas sus perplejidades. Pero es de admitir que si Marlow aconsejó a Conrad así modificar su ángulo de visión, el consejo fue arriesgado. Porque la visión de un novelista es a la vez compleja y especializada; compleja porque tras los personajes y separado de ellos debe encontrarse algo estable con que relacionarlos; especializada porque siendo él una persona de sensibilidad única, están estrictamente imitados los aspectos de la vida en que puede crear. De modo que es fácil perturbar un equilibrio tan delicado. Concluida la etapa media, Conrad no pudo jamás ya crear una relación perfecta entre sus figuras y el fondo. Nunca creyó en sus personajes posteriores, mucho más complicados, de lo que había creído en sus marinos del pasado. Cuando tenía que indicar su relación con ese otro mundo de novelistas invisible, el mundo de valores y de convicciones, estaba mucho menos seguro de cuáles serían esos valores. Entonces, una y otra vez, una frase única -"Navegó con cuidado"- venida al final de una tormenta, lleva en sí toda una posición moral. Pero en este mundo más apiñado y complicado, esas frases tersas resultan cada vez menos adecuadas. Hombres y mujeres complejos, con tantos intereses y relaciones, no se someten a un juicio tan sumario o, si lo hacen, mucho de lo que en ellos es importante escapa al veredicto. Sin embargo, al genio de Conrad, de poder tan exuberante y romántico, le era muy necesario tener alguna ley mediante la cual tratar con sus creaciones. En lo esencial —tal permaneció siendo su credo- este mundo de personas civilizadas y conscientes de sí mismas se basa en "unas cuantas ideas sencillas", pero ¿dónde encontrarlas en ese mundo de pensamientos y de relaciones personales? No hay mástiles en las salas de estar; los tifones no sujetan a prueba el valor de políticos y comerciantes. Al buscar esos soportes sin encontrarlos, el mundo del último periodo de Conrad tiene en sí una oscuridad involuntaria, un aire de inconcluyente, casi una desilusión que intriga y fatiga. En la oscuridad nos asimos tan sólo de las antiguas noblezas y sonoridades: la fidelidad, la compasión, el honor, el servicio, siempre bellos pero ahora un tanto fatigados por la reiteración, como si los tiempos hubieran cambiado. Acaso fuera Marlow el culpable. Sus hábitos mentales eran un tanto sedentarios. Había pasado demasiado tiempo sentado en cubierta; espléndido en los soliloquios, se mostraba menos apto en el toma y daca de las conversaciones; y esos "momentos de visión" relampagueantes y en desaparición no

sirven tanto como una lámpara estable para iluminar la agitación de la vida y sus años largos y graduales. Tal vez, sobre todo, no tomó en cuenta que si Conrad iba a crear, le era esencial primero creer.

Por consiguiente, aunque haremos expediciones a los libros posteriores y volveremos con trofeos maravillosos, largos trozos de ellos permanecerán intransitables para una mayoría de nosotros. Son los libros primeros -*Youth*, *Lord Jim*, *Thyphoon*, *The Nigger of the "Narcissus"*- los que leeremos en su totalidad. Porque cuando se plantea la pregunta ¿qué sobrevivirá de Conrad y dónde lo situaremos entre las filas de los novelistas?, nos vendrán a la mente esos libros, con su aire de que están diciéndonos algo muy antiguo y

totalmente cierto, que estuvo escondido y se revela ahora, y que vuelven a tales preguntas y a tales comparaciones un tanto fútiles. Íntegros y tranquilos, muy castos y muy bellos, se levantan en la memoria tal y como, en esas calientes noches de verano, primero aparece una estrella y luego otra, con sus maneras lentas y señoriales.

LAS NOVELAS DE E. M. FORSTER

Hay muchas razones que debieran impedirnos criticar la obra de nuestros contemporáneos. Aparte de la inquietud obvia -el miedo a herir sentimientos- existe la dificultad de ser justo. Al ir apareciendo uno a uno, sus libros son como partes de un diseño que se va revelando lentamente. Nuestra apreciación puede ser intensa, pero nuestra curiosidad es incluso mayor. Ese nuevo fragmento ¿agrega algo a lo sucedido antes? ¿Da sostén a nuestra teoría de que el autor poseía talento o debemos modificar nuestros vaticinios? Tales cuestiones encrespan lo que debiera ser la superficie lisa de nuestra crítica, llenándola de argumentaciones y preguntas. Esto resulta en especial cierto de un novelista como E.M. Forster, respecto a quien, por decir lo menos, hay desacuerdos considerables. Hay algo de desconcertante y evasivo en la naturaleza misma de sus dotes. Así, no olvidando que en el mejor de los casos estamos construyendo una teoría, que el propio señor Forster puede derribar en un año o dos, abordemos sus novelas en el orden en que fueron escritas y, de modo tentativo y cauteloso, intentemos extraerles una respuesta.

El orden en que fueron escritas tiene, de hecho, cierta importancia, pues en sus inicios vemos al señor Forster ser en extremo susceptible a la influencia del tiempo. Piensa que su gente se encuentra sobremanera a la merced de esas condiciones que se modifican con los años. Tiene una conciencia aguda de la bicicleta y del auto, de la escuela privada y de la universidad, del suburbio y de la ciudad. Un historiador de la sociedad hallará los libros de Forster abundantes en información iluminadora. En 1905 Lilia aprendió a andar en bicicleta, descendió la cuesta de High Street un domingo por la tarde y se cayó en la curva próxima a la iglesia. A causa de esto recibió de su cuñado una reprimenda, que recordó hasta el día de su muerte. Son los martes cuando la sirvienta limpia la sala en Sawston. Las solteronas soplan en el interior de sus guantes cuando se los quitan. En otras palabras, el señor Forster es un novelista que ve a sus personajes en íntimo contacto con lo circundante. Y por tanto el color y la constitución del año 1905 lo afectan mucho más que cualquier otro año del calendario podría afectar al romántico Meredith o al poético Hardy. Pero en cuanto volvemos la página descubrimos que la observación no es un fin en sí, sino más bien un estímulo, el tábano que impulsa al señor Forster a proporcionar un refugio ante tal miseria, un escape de tal mezquindad. De esta manera llegamos a ese equilibrio de fuerzas que tiene una participación tan considerable en las estructuras novelísticas del señor Forster. Sawston lleva en sí a Italia; la timidez el desparpajo; lo convencional la libertad; lo irreal la realidad. Son éstos los villanos y los héroes en gran parte de sus escritos. En *Where Angels Fear to Tread* (*Donde los ángeles no se atreven*) la enfermedad (lo convencional) y el remedio (la naturaleza) son presentados, cabe decir, con una sencillez demasiado pronta, una seguridad demasiado simple pero, a la vez, ¡con qué fresca, con qué encanto! De hecho, no resultaría excesivo descubrir en esta ligera novela inicial señales de unos poderes que sólo necesitaban, cabría arriesgar la afirmación, una dieta más generosa para madurar en riqueza y hermosura. Bien habrán podido quitar veintidós años el aguijón a la sátira y modificar las proporciones del todo. Pero siendo esto cierto en alguna medida, los años no han tenido la capacidad de borrar un hecho: aunque el señor Forster sea sensible a la bicicleta y al

plumero, también es el más persistente devoto del alma. Por debajo de las bicicletas y los plumeros, de Sawston y de Italia, de Philip, Harriet y la señorita Abbott siempre encuentra -y es esto lo que lo convierte en un escritor satírico tolerante- un núcleo ardiente. Es el alma, es la realidad, es la verdad, es la poesía, es el amor; adopta muchas formas, se viste con muchos disfraces. Pero necesita llegar a él; le es imposible mantenerse apartado. Vuela en su persecución por encima de frenos y establos, de alfombras en la sala y aparadores de caoba. Naturalmente, el espectáculo es a veces cómico y a menudo fatigante, pero hay momentos -y la primera novela proporciona varios ejemplos— en que alcanza el premio.

Ahora bien, si nos preguntamos en qué ocasiones sucede esto y de qué manera, se diría que logran mejor la empresa los pasajes menos didácticos, menos conscientes de la persecución de la belleza. Cuando se permite unas vacaciones, alguna de esas oraciones nos viene a los labios; cuando olvida la visión y los retozos para bromear con los hechos; cuando, tras plantar a los apóstoles de la cultura en su hotel, se dedica a crear con ligereza, gozo, espontaneidad -Gino, el hijo del dentista, en el café con sus amigos- o describe -se trata de una obra maestra de la comedia— una representación de *Lucia de Lammermoor*, sentimos que ha logrado su propósito. Por consiguiente, si juzgamos a partir de las pruebas dadas por este primer libro, lleno de fantasía, de penetración, con un notable sentido del diseño, habríamos dicho que en cuanto el señor Forster hubiera adquirido libertad, hubiera traspasado los límites de Sawston, se mantendría firmemente de pie entre los descendientes de Jane Austen y de Peacock. Pero la segunda novela, *The Longest Journey (El viaje más largo)*, nos deja confundidos y perplejos. Allí continúa la oposición: la verdad y la mentira, Cambridge y Sawston, la sinceridad y la sofisticación. Pero todo acentuado. Erige su Sawston con ladrillos más gruesos y lo destruye con golpes más fuertes. El contraste entre poesía y realidad es mucho más precipitoso. Y ahora vemos con mayor claridad a qué tarea lo someten sus dones. Comprendemos que lo que habría parecido un estado de ánimo pasajero es en realidad una convicción. Cree que una novela debe tomar partido en los conflictos humanos. Capta la belleza y nadie la capta con mayor agudeza, pero es una hermosura aprisionada en una fortaleza de ladrillo y cemento, de la cual debe liberarla. Por tanto, siempre se ve constreñido a fabricar una jaula -la sociedad con todas sus complicaciones y su trivialidad- antes de poder liberar al prisionero. Son parte esencial de su diseño el ómnibus, la villa campestre, la residencia suburbana. Se los necesita para aprisionar y crear obstáculos a la flama voladora tan inmisericordemente enjaulada en ellos. Al mismo tiempo, mientras leemos *The Longest Journey*, estamos conscientes de un burlón espíritu de fantasía que se mofa de su seriedad. Nadie tan diestro en captar los matices y las variaciones de la comedia social; nadie describe con mayor lucidez y buen humor la comedia de un almuerzo, de un té vespertino y de un juego de tenis en la rectoría. Sus viejas solteronas y sus hombres del clero son los más vivos que hemos tenido desde que Jane Austen abandonará la pluma. Pero en su composición tiene algo de lo que Jane Austen carecía: los impulsos de un poeta. La nítida superficie cae siempre en el desorden a causa de una irrupción de poesía lírica. En *The Longest Journey*, una y otra vez nos deleita alguna descripción exquisita del campo, o algún paisaje delicioso -digamos, cuando Rickie y Stephen hacen pasar por el arco los barcos de papel en llamas- se nos queda visible para siempre. He aquí, pues, una familia de dones a la que es difícil convencer de que viva en armonía: sátira y comprensión, fantasía y hechos, poesía y un almidonado sentido de la moral. No es de sorprender que a menudo estemos conscientes de corrientes opuestas, que fluyen una en contra de la otra y le impiden impresionarnos y abrumarnos con la autoridad propia de una obra maestra. Y sin embargo, si algún don le es más esencial al novelista que otro, es el poder de combinar, la visión única. Se diría que el triunfo de las obras maestras es menos el estar libre de faltas de hecho, en todas ellas toleramos los errores más gruesos- que en la inmensa capacidad de persuasión de una mente con dominio completo sobre su perspectiva.

II

Buscamos entonces, según pasa el tiempo, señales que el señor Forster se está comprometiendo, que se está aliando con alguno de los dos grandes campos a los que pertenece la mayoría de los novelistas. En términos un tanto burdos, podemos dividirlos en maestros y

predicadores por un lado, con Tolstói y Dickens a la cabeza, y por el otro los artistas puros, encabezados por Jane Austen y Turguenev. Al parecer, el señor Forster siente un fuerte impulso de pertenecer a los dos campos a la vez. Posee muchos de los instintos y las aptitudes del artista puro (para adoptar la vieja clasificación), como son un estilo exquisito en la prosa, un agudo sentido de la comedia, el poder de crear personajes con unos cuantos rasgos, que viven en una atmósfera propia; pero al mismo tiempo lo domina una conciencia elevadísima del mensaje. Tras el arcoiris del ingenio y la sensibilidad está la visión que se ha propuesto que veamos. Pero esa visión es de tipo peculiar y su mensaje de naturaleza elusiva. No le interesan mucho las instituciones. Carece de esa amplia curiosidad social que marca la obra del señor Wells. Poca atención le merecen la ley de divorcio y la ley de pobres. Su preocupación está con la vida privada; su mensaje está dirigido al alma. "Es la vida privada la, que sostiene el espejo ante el infinito; el intercambio personal, y sólo el intercambio personal, apunta a una personalidad que supera nuestra visión diaria." No es nuestro negocio construir con ladrillo y cemento, sino aproximar entre sí lo visible y lo invisible. Debemos aprender a construir el "arcoiris que conecte la prosa que está en nosotros con la pasión. Sin esto somos fragmentos carentes de significado, a medias monjes, a medias bestias". A todo lo largo de su escritura corre esa creencia: que la vida privada es lo importante y el alma lo eterno. Es el conflicto entre Sawston e Italia en *Where Angels Fear to Tread* (*Donde los ángeles no se atreven*), entre Rickie y Agnes en *The Longest Journey* (*El viaje más largo*), entre Lucy y Cecil en *A Room With a View* (*Un cuarto con vista*). Y según pasa el tiempo se ahonda, se hace más insistente. Lo fuerza a ir de las novelas cortas más ligeras y caprichosas a ese interludio curioso, llamado *The Celestial Omnibus* (*El ómnibus celestial*), para llegar a *Howards End* (*Howards End*) y *A Passage to India* (*Pasaje a la India*), que señalan su madurez.

Pero antes de tomar en consideración esos dos libros, examinemos por un momento la naturaleza del problema que el autor se ha impuesto. Lo que importa es el alma y el alma, como hemos visto, está encerrada en una sólida villa de ladrillo rojo, en algún lugar de los suburbios de Londres. Se diría, entonces, que si sus libros han de triunfar en su misión, en ciertos puntos su realidad debe irradiar, iluminarse sus ladrillos, debemos ver a todo el edificio saturado de luz. De un solo golpe hemos de creer en la total realidad del suburbio y en la total realidad del alma. En esta combinación de realismo y misticismo tal vez Ibsen sea su afinidad más próxima. Ibsen tiene el mismo poder realista. Para él una habitación es una habitación, un escritorio un escritorio y una papelera una papelera. Al mismo tiempo, la parafernalia de la realidad ha de convertirse en ciertos momentos en el velo al través del cual vemos el infinito. Cuando Ibsen consigue esto, y sin duda lo consigue, no es porque lleve a cabo un maravilloso truco de magia en el momento crítico. Lo consigue poniéndonos en el estado de ánimo correcto desde el principio mismo y dándonos los materiales adecuados para lograr tal propósito. Nos entrega los efectos de la vida ordinaria, tal y como el señor Forster lo hace, pero los entrega eligiendo unos cuantos hechos, que son de lo más pertinente. Así, cuando llega el momento de la iluminación, la aceptamos implícitamente. No quedamos ni alertados ni perplejos, no tenemos por qué preguntarnos ¿qué significa esto? Simplemente percibimos que el objeto al cual miramos está iluminado y sus honduras reveladas. No ha cesado de ser él mismo para convertirse en algo más.

Un problema parecido yace ante el señor Forster: cómo unir el objeto en sí con el significado del objeto y cómo llevar la mente del lector a través de la sima que divide a los dos sin derramar una sola gota de su creencia. En ciertos momentos ocurridos en Arno, en Hertfordshire, en Surrey, la belleza brota de la vaina, el fuego de la verdad flamea desde la tierra encostrada y deberíamos ver la villa de ladrillo rojo, en los suburbios de Londres, iluminada. Pero es justo en esas grandes escenas, que son la justificación del complejo entretejido de la novela realista, donde estamos plenamente conscientes del fracaso. Porque es aquí donde el señor Forster hace el cambio del realismo al simbolismo; es aquí donde el objeto que se ha mostrado sólido sin titubeos se vuelve, o debería volverse, luminoso en su transparencia. Forster fracasa, nos sentimos tentados a pensar, ante todo porque se ha servido demasiado bien del don admirable de la observación. Ha registrado demasiado y con demasiada literalidad. En una de las páginas nos ha dado una imagen casi fotográfica y nos pide que en la siguiente la misma vista quede transformada y radiante a causa de los fuegos eternos. El librero que cae sobre Leonard Bast en *Howards End* acaso debiera aplastarlo con todo el peso muerto de una cultura amojamada; las cuevas de Marabar no debieran parecernos

cuevas reales sino, acaso, el alma de la India. La señorita Quested debería quedar transformada de una muchacha inglesa amante de los picnics en la arrogante Europa que se adentra en el corazón de Oriente y allí se pierde. Tomamos con cautela esas afirmaciones, pues de hecho no estamos muy seguros de haber acertado en nuestras suposiciones. En lugar de quedarnos con esa sensación de certitud instantánea que sacamos de *El pato salvaje* o *El maestro Solness*, estamos perplejos, preocupados. ¿Qué significa esto? nos preguntamos ¿Qué debemos entender en esto? Y la hesitación es fatal. Pues dudamos de las dos cosas, lo real y lo simbólico, de la señora Moore, la amable anciana, y de la señora Moore, la sibila. La conjunción de esas dos realidades diferentes parece lanzar dudas sobre ambas. De aquí que tan a menudo haya, en el corazón mismo de las novelas del señor Forster, una ambigüedad. Sentimos que algo nos falló en el momento crítico y en lugar de ver, como ocurre en *El maestro Solness*, un todo único vemos dos partes separadas.

Los cuentos reunidos con el título de *The Celestial Omnibus* representan, quizás, un intento por parte del señor Forster de simplificar el problema que tan a menudo lo perturba: aquel de unir la prosa y la poesía de la vida. Aquí admite de modo definitivo, si bien con discreción, la posibilidad de la magia. Los ómnibuses van al cielo, se escucha a Pan entre los arbustos, las chicas se transforman en árboles. Los cuentos son encantadores al extremo. Liberan la fantasía que yace bajo cargas tan pesadas en las novelas. Pero tal vena de fantasía no es lo bastante profunda o sólida para luchar por sí sola contra esos otros impulsos que son parte de su dote. Sentimos que se trata de un truhán incómodo en tierra de hadas. Tras el seto escucha siempre el claxon del auto y los lentos pasos de viandantes cansados y pronto debe regresar. De hecho, un delgado volumen contiene todo lo que Forster se ha permitido en cuanto a fantasía pura. Pasamos de la tierra extravagante donde los chicos caen en brazos de Pan y las muchachas se vuelven árboles, a las dos señoritas Schlegel, que tienen ingresos de seiscientas libras cada una y viven en Wickham Place.

III

Por mucho que lamentemos el cambio, no es de dudar que estuvo correcto. Pues ninguno de los libros anteriores a *Howards End* y *A Passage to India* exigió del señor Forster toda la gama de sus poderes. Con su peculiar y de alguna manera contradictorio surtido de dotes, necesitaba al parecer algún tema que estimulara una inteligencia tan sensible y activa como la suya, pero sin exigirle las severidades del romance o de la pasión; un tema que le diera materia para la crítica y lo invitara a la investigación; un tema que pudiera ser enriquecido con un número enorme de observaciones ligeras pero precisas, dóciles a la comprobación de una mentalidad sumamente honesta y sin embargo comprensiva; y no obstante, con todo eso, un tema que, al quedar construido, destacara ante los torrentes del atardecer y las eternidades de la noche con un significado simbólico. En *Howards End* las clases media baja, media y media alta de la sociedad inglesa quedan entretejidas en una tela completa. Es un intento a mayor escala que todo lo anterior y, si fracasa, en buena medida es responsable de eso el tamaño del intento. De hecho, cuando meditamos las muchas páginas de este libro complejo y sumamente hábil, en sus inmensos logros técnicos y además en su penetración, su sabiduría y su belleza, es de preguntarse qué estado de ánimo tenido aquel momento nos impelió a llamarlo un fracaso. De acuerdo con todas las reglas, y más aún dado el interés agudo con que lo hemos leído de principio a fin, debimos haber dicho buen éxito. La razón queda sugerida, tal vez, por el tono de nuestro alabo. Elaboración, habilidad, sabiduría, penetración, belleza: allí están todas, pero carentes de fusión; les falta cohesionarse; como un todo, el libro no tiene fuerza. Los Schlegel, los Wilcox y los Bast, con todo lo que representan de una clase y de un ambiente, surgen con extraordinaria verosimilitud, pero el efecto total es menos satisfactorio que en *Where Angels Fear to Tread*, de mayor ligereza pero bellamente armonioso. Una vez más, sentimos que en la dote del señor Forster hay alguna perversión, de modo que sus dotes tienden a meterse zancadilla unos a otros dada su variedad y su número. Si el autor fuera menos escrupuloso, menos justo, menos sensible a los diferentes aspectos de cada caso, sentimos que podría golpear con mayor fuerza en un punto preciso. Tal y como están las cosas, el vigor de su golpe se disipa. Parecería un durmiente de sueño ligero al que siempre despierta algo que está en la habitación. El poeta se ve marginado por el escritor satírico, el moralista le da unos golpecitos en el hombro al comediante. El autor nunca se relaja o se olvida por mucho tiempo, llevado por el deleite puro de la belleza o en el interés de las cosas tal como son. En razón de esto, los pasajes líricos de sus libros, a menudo de gran belleza en sí, no consiguen el efecto debido dentro del contexto. En

lugar de fluir con naturalidad -como en Proust, por ejemplo- de un exceso de interés y de belleza en el objeto en sí, sentimos que les dio existencia alguna irritación, que son el esfuerzo de una mente violentada por la fealdad a complementarla con una belleza que, por originarse en la protesta, tiene algo de muy febril en sí.

Sin embargo en *Howards End* están disueltas, sentimos, todas las cualidades necesarias para crear una obra maestra. Los personajes nos resultan sumamente reales. El ordenamiento de la historia es maestro. Ese aspecto indefinible pero de suma importancia, la atmósfera del libro, brilla de inteligencia; no se permite el asentamiento de una pizca de fraude, de un átomo de falsedad. Una vez más, pero en un campo de batalla mayor, continúa la lucha que ocurre en todas las novelas del señor Forster: la lucha entre las cosas que importan y las que no importan, entre la realidad y el engaño, entre la verdad y la mentira. Una vez más la comedia es exquisita y la observación sin mácula. Pero una vez más, justo cuando nos rendimos a los placeres de la imaginación, un tironcillo nos alerta. Nos dan unos golpecitos en el hombro. Debemos notar esto, hacer caso de aquello. Ni Margaret ni Helen, nos obligan a comprender, hablan simplemente por sí mismas, pues sus palabras tienen una otra intención, de mayor peso. Así, al esforzarnos por encontrar el significado, pasamos del mundo encantado de la imaginación, donde nuestras facultades actúan libremente, al mundo penumbroso de la teoría, donde sólo nuestro intelecto funciona obedientemente. Esos momentos de desilusión tienen el hábito de aparecer cuando el señor Forster se encuentra más en tensión, cuando la crisis del libro, allí donde cae la espada o el librero se derrumba. Como ya lo señalamos, traen a las "grandes escenas" y a las figuras importantes una curiosa falta de substancia. Pero se ausentan del todo de la comedia. Nos hacen desear, con bastante simpleza, que pudieran disponerse los dones del señor Forster de un modo distinto, para restringirlo a sólo escribir comedia. Pues en cuanto cesa de sentirse responsable de la conducta de sus personajes y se olvida de que debe resolver los problemas del universo, es el más divertido de los novelistas. El admirable Tibby y la exquisita señora Munt, en *Howards End*, aunque incluidos mayormente para divertirnos, traen consigo un golpe de aire fresco. Nos inspiran la embriagante creencia de que son libres de alejarse de su creador como les plazca. Margaret, Helen y Leonard Blast están fuertemente sujetos y vigilados muy de cerca, pues pudieran tomar los asuntos en sus manos y desordenar la teoría. Pero Tibby y la señora Munt van adonde les place, dicen lo que se les antoja, hacen lo que quieren. Por tanto, en las novelas del señor Forster los personajes menores y las escenas sin importancia suelen permanecer más vividos que aquellos con los que, se diría, se tomaron mis trabajos. Pero sería injusto apartarse de este libro grueso, serio y sumamente interesante sin reconocer que es una obra de importancia aunque insatisfactoria, que bien pudiera significar el preludio de algo igual de extenso pero menos ansioso.

IV

Pasaron muchos años antes de que apareciera *A Passage to India*. Quienes confiaron en que, durante el intervalo, el señor Forster pudiera haber desarrollado su técnica, de modo que cediera con mayor facilidad a la impronta de su mente caprichosa y tuviera un acceso más libre a la poesía y la fantasía que en él habitan, quedaron decepcionados. La actitud es precisamente aquella misma cuadrada que se acerca a la vida como si fuera una casa con puerta de entrada, que deja su sombrero en la mesilla del vestíbulo y se dedica a visitar todas las habitaciones de un modo ordenado. La casa sigue siendo aquella de las clases medias inglesas. Pero hay un cambio respecto a *Howards End*. Hasta ahora el señor Forster había tenido la aptitud de llenar sus libros como una anfitriona cuidadosa, ansiosa de introducir, explicar o advertir a sus huéspedes de un escalón que está allá, de una corriente de aire aquí. Pero ahora, tal vez un tanto desilusionado con sus huéspedes y con la casa, parece haber descuidado sus preocupaciones. Se nos permite vagar por este continente extraordinario casi solos. Percibimos cosas, en especial acerca del país, de un modo espontáneo, casi accidental, como si de hecho estuviéramos allí. Entonces captan nuestra mirada los gorriones que vuelan alrededor de los retratos, un elefante con la frente pintada o las cadenas de colinas enormes pero mal diseñadas. La gente misma, en especial los hindúes, tienen algo de esa misma calidad informal, inevitable. Quizá no sean tan importantes como la tierra, pero están vivos;

son sensibles. No sentimos ya, como nos ocurría en Inglaterra, que se les permitirá alejarse sólo cierta distancia, pues de otro modo perturbarían alguna teoría del autor. Aziz es un agente libre. Es el personaje más imaginativo que hasta el momento haya creado el señor Forster y nos recuerda a Gino, el dentista, del primer libro: *Where Angels Fear to Tread*. Es de suponer que al señor Forster lo ayudó el interponer el océano entre sí y Sawston. Es un alivio verse libre, por un tiempo, de la influencia de Cambridge. Aunque sigue siéndole necesario construir un modelo de mundo que pueda sujetar a críticas delicadas y precisas, el modelo es a mayor escala. La sociedad inglesa, con su mezquindad, su vulgaridad y una vena de heroísmo, queda situada ante un telón de fondo mayor y más siniestro. Y si bien es verdad que sigue habiendo ambigüedades en sitios importantes, momentos de simbolismo imperfecto, una mayor acumulación de hechos de los que es capaz de manejar la imaginación, se diría que la visión doble, que nos afectara en los primeros libros, está en proceso de volverse una. La saturación es mucho más completa. El señor Forster ha logrado casi la proeza enorme de animar su denso y compacto cuerpo de observaciones con una luz espiritual. El libro muestra asomos de fatiga y de desilusión, pero tiene capítulos de una belleza clara y triunfante y, sobre todo, nos hace preguntarnos ¿qué escribirá el autor a continuación?

UN ENSAYO DE CRÍTICA

En verdad que la credulidad humana es fantástica. Pueden existir buenas razones para creer en un rey o en un juez o en un alcalde. Cuando los vemos pasar barriendo el mundo vestidos con sus togas y sus pelucas, acompañados de heraldos y de voceros, las rodillas comienzan a temblarnos y a fallarnos la mirada. Pero es imposible decir cuáles razones habrá para creer en los críticos. Carecen de pelucas o de voceros. Si se los ve de cuerpo presente, en nada se diferencian de otras personas. Pero basta que estos congéneres insignificantes se encierren en una habitación, mojen la pluma en tinta y usen el "nosotros" para que el resto los supongamos de alguna manera exaltados, inspirados, infalibles. Les brotan pelucas en las cabezas. Togas les cubren las piernas. Ningún milagro mayor llevó a cabo nunca la credulidad humana. Y, como la mayoría de los milagros, también éste ha tenido un efecto debilitador sobre la mente del creyente. Comienza éste a pensar que los críticos, por llamarse así, están siempre en lo cierto. Comienza a suponer que algo sucede realmente con un libro cuando se lo alaba o disminuye por escrito. Comienza a dudar y a ocultar sus propias aprehensiones sensibles y titubeantes cuando entran en conflicto con los decretos de los críticos.

Sin embargo, si exceptuamos a los eruditos (y la erudición es útil sobre todo para juzgar la obra de los muertos), el crítico es más falible que el resto de las personas. Tiene que darnos su opinión de un libro publicado dos días antes y con la etiqueta aún pegada en la portada. Debe salir de esa nube de sensaciones fértiles, pero inmaduras, que cuelga alrededor de un lector para solidificarla, para resumirla. Lo frecuente es que lo haga sin que haya madurado el tiempo; lo hace con demasiada rapidez y con demasiada seguridad. Afirma que se trata de un gran libro o de un libro malo: Sin embargo, y bien lo sabe, cuando se conforma con haberlo leído ninguna de esas dos cosas es cierta. Al crítico lo domina la fuerza de las circunstancias y un cierto grado de vanidad humana, que lo llevan a ocultar los titubeos que lo acosan mientras lee, para con ello eliminar toda huella de esa ruta sinuosa y torcida por la cual llegó a lo que decide llamar "una conclusión". Así que los toscos trompetazos de la opinión crítica resuenan elevados y agudos y nosotros, humildes lectores que somos, abatimos la cabeza en sumisión.

Pero veamos si podemos eliminar esos fingimientos por una temporada y derribar el imponente telón que oculta al proceso crítico mientras no se ha completado. Demos a la mente un libro nuevo, tal y como hundimos un trozo de pescado en una pecera de anémonas orladas y ansiosas y las observamos hacer una pausa, calcular, preguntarse si lanzar un ataque. Veamos qué prejuicios lo afectan, qué influencias lo modifican. Y si en el proceso la conclusión resulta tanto menos concluyente puede, justo por tal razón, acercarse más a la verdad. Lo primero que la mente desea es algún sostén venido de los hechos, en el cual darse apoyo antes de lanzarse en vuelo a una carrera especulativa. A los nombres de las personas se adhieren rumores vagos. Del señor Hemingway sabemos que es un estadounidense residente en Francia, un escritor de "avanzada" relacionado, es de sospechar, con lo que llamamos un movimiento, aunque confesamos no saber a cuál de los muchos existentes. Bien estará asegurarnos un poco más de estas cuestiones leyendo primero el libro anterior del señor Hemingway: *The Sun Also Rises (También el sol sale)*; pronto es obvio que, si el señor Hemingway es de "avanzada", no lo es de un modo que nos resulte el más interesante. Aquí se expone un prejuicio que bien hará el lector en tomar en cuenta: el crítico es un modernista. Sí, la excusa sería que los modernos nos vuelven conscientes de lo que sentimos inconscientemente, están más cercanos a nuestra propia experiencia, incluso la anticipan, con lo cual nos provocan una excitación particular. Pero en *The Sun Also Rises* nada nuevo se revela acerca de los personajes. Quedan ante nosotros formados, proporcionados, pesados, justo como los personajes de Maupassant quedan formados y proporcionados. Se los ve desde el viejo ángulo; se observan las viejas reticencias, las viejas relaciones entre autor y personaje.

Pero el crítico concede la gracia de reflexionar que acaso se exagere esta demanda de tener nuevos aspectos y nuevas perspectivas. Pudiera volverse caprichosa. Pudiera volverse tonta. Pues ¿por qué el arte no podrá ser tradicional a la vez que original? ¿No estaremos dando demasiada importancia a una excitación que, si bien agradable» pueda no ser valiosa en sí, de modo que caigamos en el error fatal de rechazar arbitrariamente los dones del escritor?

De cualquier manera, el señor Hemingway no es moderno en el sentido expresado. Se diría, con base en esta primera novela, que el rumor de su modernidad ha brotado del tema y del

tratamiento antes que de alguna novedad fundamental en la concepción del arte narrativo. Es un libro desnudo, abrupto, franco. Se describe la vida vivida en París en 1927 o incluso en 1928 como describimos nosotros, los de esta época (y es aquí donde llevamos ventaja a los victorianos), a la vida; abierta, francamente y sin gazmoñerías, pero también sin sorpresas. Se describen las inmoralidades y moralidades de París como es probable que se las comente en la vida privada. Tal candor es moderno y admirable. Entonces, porque las cualidades se dan juntas en el arte y en la vida, vemos que a tal franqueza admirable viene adherida una desnudez de estilo equivalente. Nadie habla más de una línea o dos. Suele bastar media línea. Si se describe una colina o un pueblo (y siempre habrá alguna razón para describirlo), allí está, construido exacta y literalmente de hechos diminutos, bastante literales pero seleccionados, como lo prueba con el mayor cuidado la nitidez final del esbozo. Por tanto, aparecen algunas palabras del tipo "el grano comenzaba a madurar y los campos estaban llenos de amapolas. La tierra de pastura estaba verde y había árboles hermosos y, a veces, grandes ríos y castillos entre ellos...", todo lo cual manifiesta una fuerza curiosa. Cada palabra impone su peso a la oración. La atmósfera prevaleciente es nítida y aguda, como esos días de invierno cuando las ramas desnudas destacan contra el cielo. (Pero sí hemos de elegir una oración con la cual describir lo que el señor Hemingway intenta y a veces consigue, hemos de citar este pasaje en la descripción de una corrida: "Romero jamás hizo contorsión alguna. Siempre se mostró erguido, puro y natural en su línea. Los otros se torcían como sacacorchos, los codos levantados y reclinándose contra los flancos del toro una vez pasados los cuernos, para dar una falsa impresión de peligro. Después, toda aquella falsedad se maleaba, dejando una sensación desagradable. El toreo de Romero creaba una emoción real porque él mantenía una pureza de línea absoluta en sus movimientos y siempre, tranquila y calmadamente, permitía que los cuernos lo rozaran".) La escritura del señor Hemingway, podría parafrasearse, nos da de vez en cuando una emoción genuina, pues mantiene una pureza de línea absoluta en sus movimientos y permite que los cuernos (es decir, la verdad, los hechos, la realidad) lo rocen en cada ocasión. Pero hay algo de falso asimismo, que se malea y deja una sensación desagradable... a la que debemos enfrentarnos en el transcurso del tiempo.

Aquí, de hecho, es un punto adecuado para hacer una pausa y resumir lo que hemos conseguido en nuestro avance crítico. El señor Hemingway no es un escritor de avanzada en el sentido que mire a la vida desde un ángulo nuevo. Lo que ve es una vista tolerablemente familiar. En primer plano figuran objetos comunes como botellas de cerveza y periodistas. Pero es un escritor habilidoso y concienzudo. Tiene una meta y a ella se encamina sin miedos y sin desviaciones. Por tanto, hemos de medirlo en comparación con alguien de substancia y no simplemente ponerlo en línea, por salvar las apariencias, junto al bulto impreciso de alguna figura efímera rellena de paja. Llegamos a tal decisión reacios, pues tal proceso de medición es una de las tareas más difíciles del crítico. Ha de decidir cuáles son los puntos más sobresalientes del libro que acaba de leer; distinguir con exactitud a qué tipo pertenecen y, entonces, oponerlos a cualquier modelo que haya elegido para comparación y con ello hacer resaltar las deficiencias o las adecuaciones.

Si volvemos a *The Sun Also Rises*, ciertas escenas sobresalen en la memoria: la corrida, el personaje del inglés, Harris; por aquí un breve paisaje que de modo natural parece crecer a espaldas de la gente; por allá, una oración larga y esbelta que se enreda alrededor de una situación como el golpe de un látigo. Una y otra vez esa oración evoca con brillantez un personaje y, más a menudo, un paisaje. En cuanto al carácter de los personajes, poco hay cuya elucidación quede firme y sólida. En verdad que algo parece estar mal con la gente. Si la situamos (es una mala comparación) junto a la de Chéjov, es plana como un trozo de cartulina. Si la situamos (esta comparación es mejor) junto a la de Maupassant, es tosca como una fotografía. Si la situamos (la comparación puede ser ilegítima) junto a gente real, aquella con la que la igualamos es irreal. Se trata de personas a las que hemos visto presumir en algún café, hablando una jerga rápida y de tono agudo, pues la jerga es el habla del rebaño, al parecer muy a gusto y, sin embargo, de mirárselas un tanto desde la sombra, de ninguna manera cómodas y, de hecho, terriblemente temerosas de ser ellas mismas, pues de otro modo dirían las cosas con voz natural. Así, al parecer, es el carácter lo falsificado; el señor Hemingway se reclina sobre el flanco de ese toro en lo particular cuando ya han pasado los cuernos.

Tras este examen preliminar del primer libro del señor Hemingway, llegamos al nuevo, llamado *Men Without Women* (*Hombre sin mujer*), dueños de ciertas opiniones o prejuicios. Es posible que su talento simplemente se haya desarrollado en otras líneas. Que se haya ensanchado y adquirido cuerpo; que se haya tomado más tiempo y penetrado en las cosas -sobre todo en los seres humanos- con un tanto más de profundidad. Incluso si esto significara el sacrificio de alguna energía y precisión, el cambio sería de nuestro gusto particular. Por otro lado, ¡es el suyo un talento que puede contraerse y endurecerse incluso más! Pudiera depender cada vez más de los momentos de énfasis; emplear cada vez más el diálogo y lanzar por la borda, al considerarlas una molestia, la narración y la descripción.

El hecho de que *Men Without Women* esté compuesto de cuentos hace probable que el señor Hemingway haya tomado la segunda vía. Pero, antes de explorar el nuevo libro, es necesario decir, sobre las implicaciones del título, algunas palabras que generalmente quedan sin decir. Según lo expresa el editor, "está ausente la suavizadora influencia femenina, se deba al adiestramiento, a la disciplina, a la muerte o a la situación creada". Si debamos entender en esto que las mujeres son incapaces de adiestramiento, disciplina, muerte o situaciones, no lo sabemos. Pero es indudablemente cierto, si hemos de perseverar en nuestro intento de revelar los procesos de la mente crítica, que cualquier subrayado puesto al sexo es peligroso. Dígase a un hombre que éste es un libro de mujer o a una mujer que éste es un libro de hombre, y se pondrán en juego simpatías y antipatías que nada tienen que ver con el arte. Los escritores de mayor estatura no acentúan el sexo en ninguna de esas direcciones. No se le recuerda al crítico, según lee, que pertenece al género masculino o al femenino. Pero en nuestra época, gracias a nuestras perturbaciones sexuales, la conciencia del sexo es fuerte, mostrándose en la literatura mediante exageraciones, mediante una protesta de características sexuales que, en cualquiera de los dos casos, es desagradable. De esta manera, los señores Lawrence, Douglas y Joyce en parte hechan a perder sus libros para las lectoras por la manifestación de una virilidad consciente de sí misma; el señor Hemingway, si bien con mucha menor violencia, toma ese camino. Todo lo que podemos hacer, seamos hombres o mujeres, es admitir esa influencia, enfrentarnos a tal hecho y confiar en borrarle el rostro mirándolo con fijeza.

Procedamos entonces. *Men Without Women* consiste de cuentos al estilo francés más que al ruso. Los grandes maestros franceses, Mérimée y Maupassant, hicieron sus cuentos tan conscientes de sí mismos y tan compactos como era posible. No queda ningún hilo suelto. De hecho, tan contraídos están que cuando aparece la última oración de la última página, y esto sucede a menudo, a su luz vemos toda la circunferencia y la significación de la historia. Desde luego, el método Chéjov es lo contrario de esto. Todo es borroso y vago, avanza, avanza con lasitud antes que apretadamente ensortijado. Las historias se pierden de vista con lentitud, como nubes en un cielo veraniego, dejando en nuestras mentes una estela de significado que gradualmente desaparece. De los dos métodos ¿cómo decir cuál es el mejor? De cualquier modo, el señor Hemingway, que se apunta con los maestros franceses, aprovecha sus enseñanzas con un buen éxito considerable, si bien sólo hasta cierto punto.

Hay en *Men Without Women* muchos cuentos que, si la vida fuera más larga, nos gustaría releer. De hecho, la mayoría son tan competentes, tan eficaces, tan desnudos de cosas superfluas, que es de preguntarse por qué no dejan en la mente una huella más honda. Tómese la historia patética del mayor cuya esposa muere -"In Another Country" ("En otro país")-; o la historia sardónica de una conversación habida en un vagón de tren -"A Canary for One" ("Un canario para uno")-; o cuentos como "The Undefeated" ("Los invictos") y "Fifty Grand" ("Cincuenta de los grandes"), tan llenos de la sordidez y el heroísmo de las corridas y el box. Todas ellas son historias buenas y filosas, a la vez que rápidas, tersas y vigorosas. De no haberse traído a cuento los espíritus de Chéjov, Mérimée y Maupassant, sin duda que nos entusiasmaríamos. Según están las cosas, se mira en rededor buscando algo, no se logra encontrarlo y así volvemos a la tarea consuetudinaria y familiar de asentar impresiones sobre el mostrador, preguntándonos ¿qué anda mal?

Por alguna razón, nos parece que el libro de cuentos no profundiza o promete tanto como la

novela. Acaso por el uso excesivo del diálogo, porque de seguro que resulta excesivo el uso que de él hace el señor Hemingway. Un escritor siempre es cauto ante el diálogo porque éste ejerce una presión de lo más violenta sobre la atención del lector, quien debe escuchar, ver, aportar el tono y llenar el fondo con base en lo dicho por los personajes y sin ayuda del autor. Por consiguiente, cuando se le permite hablar a personas ficticias, habrá de ser porque tienen algo que decir de tal importancia, que estimula al lector a hacer mucho más de lo que le corresponde en el proceso de creación. Pero si bien el señor Hemingway nos mantiene sujetos constantemente al fuego del diálogo, más de la mitad del tiempo su gente dice lo que el autor podría decir con mucha economía. Al final nos inclinamos por gritar, junto con la muchachilla de "Hills Like White Elephants" ("Colinas como elefantes blancos"): "¿Me harías el favor y el favor y el favor y el favor y el favor y el favor de ya no hablar?"

Probablemente esa superfluidad del diálogo desemboca en esa otra falta que acecha siempre al escritor de cuentos: la falta de proporción. Un párrafo de más y el pequeño velero queda ladeado, creando ese efecto de nebulosidad que, cuando busca claridad y precisión, tan perplejo deja al lector. Y ambas faltas, la tendencia a inundar la página con diálogos innecesarios y la ausencia de foco, puntos inequívocos que nos permiten dominar la historia, provienen de un hecho fundamental: aunque el señor Hemingway tiene una enorme y brillante habilidad, permite que su destreza, como la capa del torero, se interponga entre él y el hecho. Porque en verdad que la escritura de cuentos tiene mucho en común con el toreo. Se puede torcer el yo como un sacacorchos y permitirse todo tipo de contorsiones, para que el público piense que se está corriendo todo tipo de riesgos y mostrando una gallardía soberbia. Pero el escritor verdadero se acerca al toro y permite que los cuernos -llámeselos vida, verdad, realidad, lo que se guste- le pasen cerca en cada ocasión.

Así, el señor Hemingway es valiente, es cándido, es sumamente habilidoso, planta las palabras justo donde las desea, tiene momento de una belleza desnuda y tensa, es moderno en sus modales pero no en su visión, es viril de modo consciente, su talento se ha contraído en lugar de extenderse y, comparados con la novela, sus cuentos son un tanto secos y estériles.

Así lo resumimos. Y así revelamos algunos de los prejuicios, de los instintos y de las falacias de que está hecho eso que nos place llamar la crítica.

Libros Tauro

<http://www.LibrosTauro.com.ar>