



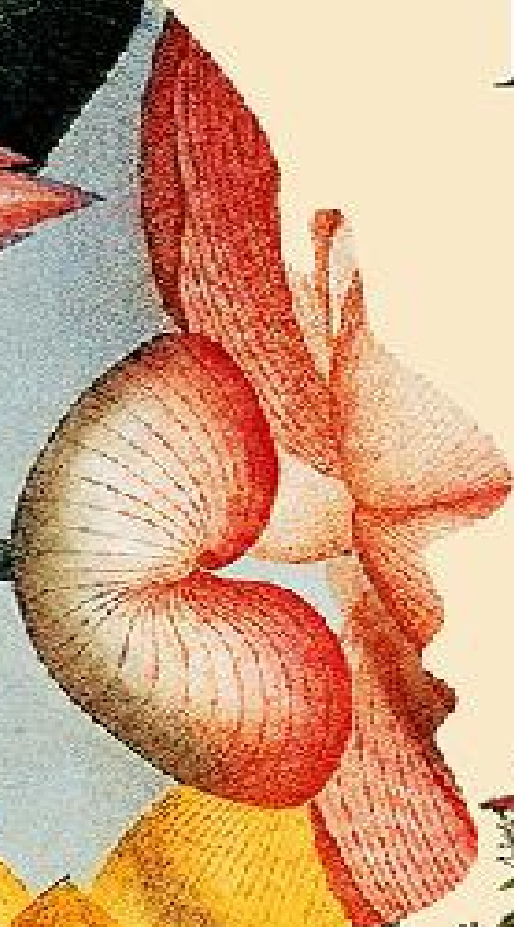
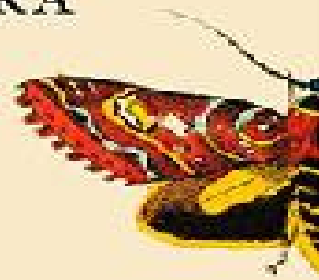
J. M. COETZEE

PREMIO NOBEL DE LITERATURA

Las manos de los maestros

Ensayos selectos

I



LITERATURA RANDOM HOUSE

Las manos de los maestros
Volumen I

J. M. COETZEE

Traducciones de Pedro Tena,
Eduardo Hojman y Javier Calvo



LITERATURA RANDOM HOUSE

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

«¿QUÉ ES UN CLÁSICO?», UNA CONFERENCIA

I

En octubre de 1944, mientras las fuerzas aliadas combatían en el continente europeo y los proyectiles alemanes caían sobre Londres, Thomas Stearns Eliot, de cincuenta y seis años de edad, pronunciaba su discurso de investidura como presidente de la Sociedad de Estudios Virgilianos de Londres. En su conferencia, Eliot no menciona las circunstancias del conflicto bélico, a excepción de una única referencia –tangencial e implícita, al mejor estilo británico– a «los contratiempos del momento presente» que habían estorbado el acceso a los libros que necesitaba para preparar su conferencia. De este modo recuerda a sus oyentes que hay una perspectiva desde la cual la guerra es solo un tropiezo, por inmenso que sea, en la historia de Europa.

El título de la conferencia era «¿Qué es un clásico?» y su objetivo era consolidar y refundar una tesis que Eliot llevaba mucho tiempo anunciando: que la civilización de Europa occidental es una única civilización cuya vía de descendencia procede de Roma a través de la Iglesia de Roma y del Sacro Imperio Romano, y cuyo texto clásico originario debía ser, por tanto, la *Eneida*, el poema épico de Virgilio.[1] Cada vez que se debatía sobre este asunto, era un hombre de creciente autoridad pública quien lo defendía, un hombre del que, en 1944, cabía decir que dominaba el panorama de las letras inglesas por su condición de poeta, dramaturgo, crítico, editor y analista de la cultura. Este hombre había elegido Londres como la metrópoli del mundo de

habla inglesa, y se había erigido a sí mismo, con un retraimiento que escondía una despiadada firmeza de propósito, en la voz rectora de dicha metrópoli. Ahora exponía su punto de vista a favor de Virgilio en cuanto voz dominante de la Roma imperial y metropolitana y, lo que es más, de una Roma imperial cuyos términos trascendentes no cabía esperar que Virgilio hubiera comprendido.

«¿Qué es un clásico?» no es uno de los mejores ensayos críticos de Eliot. La estrategia que emplea para abordar la cuestión de arriba abajo a fin de imponer sus preferencias personales –un estilo que había causado un gran impacto en el mundo literario londinense de 1920–, resulta hoy en día una lectura enfática en la que la prosa transmite también un cierto cansancio. Sin embargo, se trata de un trabajo como mínimo inteligente y que resulta más coherente –una vez que se empieza a explorar sus fuentes– de lo que podría parecer tras una primera lectura. Es más, hay en él una clara conciencia de que el final de la Segunda Guerra Mundial traería un nuevo orden cultural con el que se abrían nuevas posibilidades y que creaba una nueva amenaza. Sin embargo, al leer aquella conferencia para preparar esta, lo que me sorprendió fue el hecho de que Eliot no hiciera referencia alguna a su propio americanismo o, al menos, a sus orígenes americanos y, por consiguiente, al extraño punto de vista en que se sitúa a la hora de honrar a un poeta europeo ante un auditorio europeo.

Digo «europeo», pero no cabe duda de que el europeísmo de la audiencia británica de Eliot es una cuestión tan discutible como el hecho de que la literatura inglesa descienda de la literatura clásica de Roma. No en vano, uno de los escritores al cual Eliot sostiene no haber podido releer para la preparación de su conferencia es Sainte-Beuve, quien en sus disertaciones sobre Virgilio proponía a este como «poeta de toda la latinidad», de la cual formaban parte Francia, España e Italia, pero *no* de toda Europa.[2] Así pues,

el proyecto de Eliot de reclamar una descendencia directa de Virgilio ha de empezar por reclamar una identidad europea para Virgilio, y también por afirmar la identidad europea de Inglaterra, de la cual esta ha renegado en varias ocasiones y a la cual no siempre ha estado dispuesta a abrazar.[3]

En vez de seguir pormenorizadamente los pasos que sigue Eliot a fin de vincular la Roma de Virgilio con la Inglaterra de los años cuarenta, permítanme que me pregunte cómo y por qué Eliot se convierte él mismo en suficiente inglés como para que la cuestión le importe.[4]

¿Por qué Eliot «se convirtió» en ciudadano inglés? Tengo la impresión de que, en un principio, los motivos fueron complejos: en parte por su anglofilia, en parte por su solidaridad con la *intelligentsia* de clase media inglesa, en parte como disfraz para defenderse de un cierto pudor ante la brutalidad americana, en parte por la parodia de un hombre que disfrutaba actuando (pasar por inglés es seguramente una de las representaciones más difíciles de poner en escena). Sospecho que la lógica interna de este proceso era, en primer lugar, establecer su residencia en Londres (antes que en Inglaterra), después asumir la identidad social londinense y, finalmente, proceder a las consiguientes reflexiones encadenadas sobre la identidad cultural que inevitablemente le conducirían a reivindicar la identidad europea y romana bajo la cual subsumir y trascender sus identidades londinense, inglesa y angloamericana.[5]

En 1944, Eliot era un caballero inglés, si bien, al menos según su mentalidad, un caballero inglés romano. Acababa de concluir un ciclo de poemas en el que nombraba a sus antepasados y reclamaba a Somersetshire, cuna de los Eliot, como su propio East Coker. «El hogar es el punto del que partimos», escribe. «En mi principio está mi fin.» «Lo que tienes es lo que no tienes» o, en otras palabras, lo que no tienes es lo que tienes.[6] No solo afirmaba ahora ese arraigo, que es tan importante en su comprensión de la

cultura, sino que se había equipado con una teoría de la historia en la que Inglaterra y América se definían como provincias de una metrópoli eterna: Roma.

Así pues, se puede ver por qué en 1944 Eliot no siente la necesidad de presentarse a la Sociedad de Estudios Virgilianos como un extranjero, como un americano que se dirige a un auditorio inglés. ¿Cómo se presenta entonces a sí mismo?

Para un poeta que, en su apogeo, había tenido tanto éxito a la hora de importar el patrón de la impersonalidad en la crítica, la poesía de Eliot es asombrosamente personal, por no decir autobiográfica.[7] Así pues, no es sorprendente descubrir, a medida que leemos la conferencia sobre Virgilio, que hay un subtexto, y que el subtexto afecta al propio Eliot. El protagonista de Eliot en la conferencia no es, tal como cabría esperar, Virgilio, sino Eneas, comprendido o incluso transformado de un modo especialmente eliotiano en un hombre de mediana edad, más bien cansado, que «hubiera preferido detenerse en Troya, pero se convierte en un exiliado ... exiliado para llevar a cabo una tarea que acepta, pero cuya magnitud desconoce». «En un sentido humano, no es un hombre feliz o a quien sonría la fortuna», ni tiene más «recompensa que [ser] cabeza de puente y un matrimonio político en su fatigada madurez, una vez sepultada su juventud» (*WIC*, pp. 28, 28, 32).

Del gran episodio romántico de la vida de Eneas –su relación con la reina Dido, que termina con el suicidio de esta última–, Eliot no rescata la ferviente pasión de los amantes ni la muerte por amor de Dido, sino lo que él llama «la civilizada manera» en que la pareja se reencuentra posteriormente en el submundo, y la circunstancia de que «Eneas no se perdona a sí mismo ... pese a que todo lo que ha hecho ha sido de acuerdo con el destino» (*WIC*, p. 21). Es difícil no ver el paralelismo entre la historia de los amantes, tal como la relata Eliot, y la historia de su primer e infeliz matrimonio.[8]

No es mi objetivo tratar aquí un factor que yo denominaría «compulsividad» —precisamente lo opuesto a la impersonalidad—, que impulsa a Eliot a concebir la historia de Eneas, en su conferencia y ante su auditorio, como una alegoría de su propia vida. Lo que quiero subrayar, no obstante, es que Eliot, al leer la *Eneida* de este modo, no solo utiliza la fábula del exilio al que sigue la fundación de un hogar —«En mi fin está mi principio»— como el modelo de su propia migración intercontinental (una migración que no llamo odisea precisamente porque a Eliot le interesa subrayar la singladura inspirada por el destino de Eneas antes que los ociosos y, a fin de cuentas, circulares vagabundeos de Odiseo), sino que también se apropia del peso cultural de la épica para respaldar sus argumentos.

Así pues, en el palimpsesto que Eliot nos presenta, Eliot no es únicamente el piadoso (*pius*) Eneas de Virgilio, que abandona su continente natal para establecer una cabeza de playa en Europa («cabeza de playa» es una expresión que no se podía utilizar en octubre de 1944 sin evocar los desembarcos de Normandía, que tuvieron lugar apenas unos meses antes, al igual que los desembarcos de 1943 en Italia), sino el Virgilio de Eneas. Así como Eneas es transfigurado en héroe eliotiano, Virgilio es transfigurado en un «autor académico» semejante a Eliot cuya tarea, tal como la interpreta Eliot, era la «reescritura de la poesía latina» (la expresión que a Eliot le gustaba utilizar para sí mismo era la de «purificar el dialecto de la tribu» [*WIC*, p. 21]).

Desde luego, estaría traduciendo a Eliot si diese la impresión de que, en 1944, él intentaba definirse ingenuamente como la reencarnación de Virgilio. Su teoría de la historia y su concepción de los clásicos son demasiado complejas para eso. Desde el punto de vista de Eliot, solo puede existir un Virgilio, del mismo modo que hay un único Cristo, una única Iglesia, una única Roma, una única civilización occidental cristiana y un único clásico originario de esa civilización romano-cristiana. Sin embargo, al mismo tiempo que se

atreve a identificarse a sí mismo con la llamada interpretación adventista de la *Eneida* –es decir, que Virgilio profetiza una nueva era cristiana–, deja la puerta abierta a la sugerencia de que Virgilio era utilizado por una instancia superior para un fin del cual él no era consciente, es decir, que, en el plan mayor de la historia europea, él pudo haber desempeñado un papel que cabría denominarse profético.[9]

Leída de dentro afuera, la conferencia de Eliot es un intento de reafirmar la *Eneida* como clásico, no solo en términos horacianos –en cuanto libro que ha perdurado a lo largo del tiempo (*est vetus atque probus, centum qui perfecit annos*)–, sino también en términos alegóricos, como un libro que soportará la responsabilidad de poder ser leído en una clave que tiene significado para la propia época de Eliot. El significado para la época de Eliot no es únicamente el de un triste héroe solterón de mediana edad que vive resignado desde hace mucho tiempo, sino también el del Virgilio que aparece en los *Cuatro cuartetos*, como uno de los avatares del «maestro de la muerte», personaje compuesto que habla con el Eliot guardián del fuego entre las ruinas de Londres, un poeta sin el cual, aún más que Dante, Eliot no habría llegado a ser quien fue. Leída de fuera adentro, la conferencia de Eliot es un intento de dar un cierto respaldo histórico a un programa político radicalmente conservador para Europa, un programa que comienza con el fin de las hostilidades y del desafío que plantea la reconstrucción. En términos generales, se trataría de un programa para una Europa compuesta de Estados-nación, encaminada a aunar esfuerzos para tratar de mantener a la gente dentro de las fronteras de su propio país, fomentar la cultura de cada nación y los fundamentos de la cristiandad, una Europa en la cual la Iglesia católica sería, de hecho, la principal organización supranacional.

Si continuamos haciendo una lectura de fuera adentro, desde un plano personal pero aun así no complaciente, cabe inscribir esta conferencia de Eliot

para la Sociedad Virgiliana dentro de un plan, en el que venía trabajando desde hacía una década, para redefinir y resituar la nacionalidad con el propósito de que a él no se le marginase por ser un arribista y entusiasta cultural que sermoneaba a los ingleses o europeos acerca de su tradición en un intento de convencerlos de que vivieran de acuerdo con ella, un estereotipo en el que Ezra Pound, en otro tiempo colaborador de Eliot, había caído con demasiada facilidad. En un plano más general, la conferencia era un intento de reclamar la existencia de una unidad histórico-cultural para la cristiandad de Europa occidental, incluidas sus provincias, a la cual las culturas de las naciones que la constituían pertenecían únicamente en cuanto partes de un gran todo.

Pero no era este el plan que seguiría el nuevo orden del Atlántico Norte que iba a surgir después de la guerra (porque, en 1944, Eliot no podía haber previsto los acontecimientos que conducirían a la misma), pero es, en buena medida, compatible con él. Donde Eliot se equivocó fue en no prever que el nuevo orden estaría liderado desde Washington y no desde Londres, ni, por supuesto, desde Roma. Haciendo prospección, no cabe duda de que a Eliot le habría decepcionado que Europa occidental evolucionase de hecho hacia una comunidad económica, pero más incluso que lo hiciese hacia la homogeneidad cultural.[10]

El proceso que he estado describiendo, extrapolado de la conferencia de Eliot de 1944, es uno de los más espectaculares que cabe imaginar sobre la tentativa de un escritor de fabricarse una nueva identidad, reivindicando esa identidad no, como hacen otras personas, sobre la base de la inmigración, el asentamiento, la residencia, la domesticación o la aculturación, o al menos no únicamente sobre esas bases –pues Eliot, con su tenacidad característica, pasó por todas esas fases–, sino en virtud de una conveniente definición de la nacionalidad para, más tarde, utilizar toda su autoridad cultural acumulada a

fin de imponer esa misma definición sobre la opinión de las personas cultivadas y, a través de una reconfiguración de la nacionalidad dentro de una clase específica de internacionalismo o cosmopolitismo —en este caso católica—, plantear la cuestión en unos términos que le harán emerger no como un recién llegado, sino como un pionero y, claro está, como una especie de profeta; una reivindicación de una identidad, además, que afirma una nueva paternidad (insospechada hasta entonces) que le vincula con la estirpe de Virgilio y Dante antes que con la de los Eliot de Nueva Inglaterra y/o Somerset, o al menos con una en la que los Eliot son vástagos excéntricos del gran linaje Virgilio-Dante.

«Nacido en un país semisalvaje, obsoleto», así definió Pound a su Hugh Selwyn Mauberley. El sentimiento de caducidad, de haber nacido en las postrimerías de una época, o de sobrevivir de manera poco natural en condiciones que son ajenas, sobrevuela toda la poesía temprana de Eliot, de «Prufrock» a «Gerontion». El intento de comprender este sentimiento o este destino y, por supuesto, de darle un significado, forma parte de la empresa de su poesía y de su crítica. Este no es un sentido poco común del yo entre los colonos —a los cuales Eliot subsume bajo la categoría de provincianos—, especialmente entre los jóvenes colonos que luchan por adaptar su cultura heredada a la experiencia cotidiana.

A estos jóvenes, la alta cultura de la metrópoli se les puede presentar en forma de experiencias poderosas que ellos no pueden, sin embargo, incardinar con facilidad en sus vidas, y a las que, por tanto, se ven obligados a atribuir una existencia en algún reino trascendente. En casos extremos, les lleva a culpar a su entorno de no vivir de acuerdo con el arte y de no pertenecer al mundo del arte. Se trata de un sino provinciano —que Gustave Flaubert diagnosticó en Emma Bovary, subtitulando su caso de estudio «Moeurs de province»—, pero es especialmente un sino colonial para esos colonos que se

han criado en la cultura de lo que comúnmente se llama «la madre patria» pero que en este contexto merecería llamarse «el padre patria».

El Eliot maduro, y especialmente el Eliot joven, estaba abierto a la experiencia, tanto a la estética como a la de la vida real, hasta el punto de ser sugestionable o vulnerable por ella. La poesía de Eliot es, en muchos aspectos, una meditación sobre esas experiencias y un combate contra ellas; de modo que, en el proceso de convertirlas en poesía, se transforma a sí mismo en una nueva persona. Estas experiencias no pertenecen al orden de una experiencia religiosa, pero son del mismo género.

Entre las muchas maneras de comprender el propósito de una vida como la de Eliot destacaría dos: una de ellas, ampliamente comprensiva con él, es tratar esas experiencias trascendentales como el punto de origen del sujeto y leer a la luz de estas la totalidad del resto de la tarea. En este enfoque se tomaría en serio el hecho de que la llamada de Virgilio le llegue a Eliot a través de los siglos y se rastrearía la formación del sujeto que tiene lugar tras la estela de esa llamada como parte de una vocación poética vivida. Se trata de una lectura que comprendería a Eliot dentro de su propio marco, el marco que ha elegido para sí mismo cuando define la tradición como un orden del que no puede escaparse, en el que uno mismo trata de ubicarse, pero donde el lugar que uno ocupa es definido y continuamente redefinido por las generaciones sucesivas; se trata de un orden que, de hecho, es completamente transpersonal.

La otra forma (bastante desfavorable) de comprender a Eliot es emplear el enfoque sociocultural que esboqué más arriba: entender su tarea como la empresa esencialmente mágica de un hombre que intenta redefinir el mundo que le rodea –América, Europa–, antes que afrontar la realidad de una posición de no tanta grandeza, la de un hombre cuya educación, estrictamente académica y eurocéntrica, apenas le había preparado para una vida como

mandarín en una de las torres de marfil de Nueva Inglaterra.

II

Me gustaría analizar más a fondo estas lecturas alternativas, la trascendental-poética y la sociocultural, y acercarlas a nuestra época, recorriendo un camino autobiográfico que puede ser metodológicamente temerario, pero que tiene la virtud de ofrecer una dramatización de la cuestión.

Una tarde de domingo del verano de 1955, cuando yo tenía quince años, mientras paseaba por el jardín trasero de mi casa en un barrio residencial de Ciudad del Cabo, pensando en las musarañas y preguntándome qué hacer con el aburrimiento, que era el principal problema de mi existencia en aquellos días, oí música en la casa de al lado. Mientras duró la música, me quedé helado, sin atreverme ni a respirar. La música me hablaba como nunca antes me había hablado.

Lo que estaba escuchando era una grabación de *El clave bien temperado* de Bach para clavicémbalo. El título no lo supe hasta algún tiempo después, cuando ya me había familiarizado con lo que, a la edad de quince años, con el recelo y la hostilidad propias del adolescente, conocía simplemente como «música clásica». Dado que la mayoría de los estudiantes de la casa contigua a la nuestra estaban de paso, el estudiante o la estudiante que puso el disco de Bach debió de marcharse de la casa poco tiempo después o perder el gusto por Bach, porque, aunque presté atención, nunca volví a oír esa música.

En mi familia no hay tradición musical. En los colegios a los que fui no se ofrecía formación musical, y yo no hubiera tomado clases si las hubieran ofrecido en el programa, porque en las colonias escuchar música clásica era propio de mariquitas. Podía identificar *La danza del sable*, de Khachaturian,

la obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini, *El vuelo del abejorro*, de Rimski-Kórsakov; hasta ahí llegaba mi nivel de conocimientos. En casa no teníamos ningún instrumento musical, ni siquiera un tocadiscos. En la radio abundaba la música popular americana anodina (George Melachrino y los Silver Strings), pero no me causaba una gran impresión.

Lo que estoy describiendo es la cultura musical de la clase media que poblaba las ex colonias británicas durante la época de Eisenhower; esas colonias se estaban convirtiendo rápidamente en provincias culturales de Estados Unidos. Puede que el así llamado «componente clásico» de aquella cultura musical fuese europeo en origen, pero era la versión popular de Europa de la Orquesta de los Boston Pops.

Y entonces llegó aquella tarde en el jardín, y la música de Bach, después de la cual todo cambió. Fue un momento de revelación, que no llamaré eliótico – sería un insulto para los momentos epifánicos que celebra la poesía de Eliot –, pero que tuvo una gran trascendencia en mi vida porque, por primera vez, recibía el impacto de lo clásico.

En Bach no hay nada oscuro, no hay un solo pasaje que sea inasequible a la imitación. Sin embargo, cuando la cadencia de sonidos se materializa en el tiempo, en un momento dado el proceso de construcción deja de ser un mero acoplamiento de unidades dispersas para adquirir la coherencia de un objeto de orden superior, de un modo que solo cabe describir mediante la analogía con las ideas de exposición, complicación y resolución, más generales que la música. Bach piensa en términos musicales, y la música se piensa a sí misma en Bach.

La revelación en el jardín fue un elemento clave de mi formación. Ahora deseo volver a explorar ese momento, ayudándome del marco de lo que he estado diciendo acerca de Eliot –específicamente, utilizando al Eliot provinciano como modelo y personaje de mí mismo– y, de un modo más

escéptico, invocando el tipo de preguntas que formula el análisis cultural contemporáneo sobre la cultura y los ideales de cultura.

La pregunta que me planteo, en cierto modo crudamente, es esta: ¿puedo decir, en algún sentido no vacío, que el espíritu de Bach me habló a través de las épocas, de los océanos, representando ante mí ciertos ideales, o lo que sucedió en aquel momento fue que al elegir simbólicamente la alta cultura europea y el dominio de los códigos de esa cultura elegía también el camino que me permitiría salir del lugar que ocupaba en mi clase social dentro de la sociedad sudafricana blanca y, en última instancia, de lo que yo debía sentir entonces, en términos vagos y desconcertantes, como un callejón histórico sin salida, como una trayectoria que culminaría (de nuevo, simbólicamente) con una posición en Europa desde la que hablar a un auditorio cosmopolita sobre Bach, T. S. Eliot y la cuestión de los clásicos? En otras palabras: ¿fue aquella experiencia lo que yo entendí entonces que era —una experiencia estética desinteresada y, en cierto sentido, impersonal—, o fue en realidad la manifestación del disfraz de un interés material?

Esta es la clase de pregunta con la que uno se engaña a sí mismo si piensa que sabe responderla. Pero eso no significa que no deba formularse; y al decir formularse me refiero a formularse como es debido, del modo más claro y cabal posible. Como parte de este empeño en formular la cuestión claramente, permítaseme que me pregunte qué quiero decir cuando digo que el clásico me hablaba a través de las épocas.

En dos de los tres sentidos, Bach es un clásico de la música. En un primer sentido, el clásico es aquel que supera los límites del tiempo, que retiene un significado para las épocas venideras, que «vive». En un segundo sentido, una buena parte de la música de Bach pertenece a lo que vagamente se denomina «los clásicos», la parte del canon de la música europea que aún se interpreta con relativa frecuencia en todo el mundo, aunque no demasiado a menudo ni

ante auditorios particularmente masivos. El tercer sentido de «clásico», el sentido que Bach no cumple, es que no pertenece al renacimiento de los denominados «valores clásicos» que dominó el arte europeo a partir del segundo cuarto del siglo XVIII.

Para el movimiento neoclásico, Bach no era solo demasiado antiguo y estaba demasiado pasado de moda, sino que sus filiaciones intelectuales y toda su orientación musical se dirigían a un mundo que iba camino de desaparecer. Según un relato de algún modo romantizado, Bach, que ya era bastante oscuro para su propia época, y especialmente durante sus últimos años, desapareció casi del todo de la conciencia pública tras su muerte, para resucitar unos ochenta años más tarde, gracias principalmente al entusiasmo de Felix Mendelssohn. Siempre según el relato popular, Bach dejó de ser un clásico durante varias generaciones. No solo no era neoclásico, sino que apenas era referente para los músicos de otras generaciones. Su música no se publicaba y apenas se tocaba en las salas de conciertos. Formaba parte de la historia musical, era una nota a pie de página en un libro, eso era todo.[11]

Lo que deseo destacar es que la historia poco común de la falta de comprensión, de la oscuridad y el silencio no es exactamente la historia de la verdad sino la historia de las capas depositadas en el transcurso de la historia, porque con ello se ponen en duda las nociones simplistas de lo clásico como lo eterno, como aquello que atraviesa todas las fronteras. Bach el clásico es el resultado de una construcción histórica constituida, como voy a recordarles, por fuerzas históricas definidas y dentro de un contexto histórico determinado. Solo cuando hayamos reconocido este punto estaremos en posición de hacernos preguntas más difíciles: ¿cuáles son los límites, si hay alguno, de esa relativización histórica del clásico? ¿Qué es lo que queda del clásico, si algo queda después de haber sido historizado, que pueda aún seguir hablándonos a través de las épocas?

En 1737, en plena tercera y última fase de su vida profesional, Bach fue objeto de un artículo publicado en una destacada revista musical; lo firmaba Johann Adolf Scheibe, que había sido alumno suyo. En él, Scheibe denostaba la música de Bach por ser «ampulosa y compleja» en vez de «sencilla y natural», por ser «sombria» cuando pretendía ser «elevada», y por lo general por estar malograda por las huellas de «la laboriosidad y ... el esfuerzo».[12]

Pese a tratarse del ataque de un joven menor de edad, el artículo de Scheibe se convirtió en el manifiesto de un nuevo tipo de música basada en los valores del sentimiento y la razón, que menospreciaba la herencia intelectual (escolástica) y la herencia musical (polifónica) que conformaban la música de Bach. Al valorar la melodía antes que el contrapunto, la unidad, la simplicidad, la claridad y el decoro antes que la complejidad arquitectónica, y el sentimiento antes que el intelecto, Scheibe anticipó el florecimiento de la edad moderna y, efectivamente, hizo dar a Bach, y con él a toda la tradición polifónica, las últimas boqueadas de la extinguida Edad Media.

Puede que el punto de vista de Scheibe sea polémico, pero cuando recordamos que en 1737 Haydn era apenas un niño de cinco años y Mozart aún no había nacido, estamos obligados a reconocer que su sentido de hacia dónde iba la historia era exacto.[13] El veredicto de Scheibe era el veredicto de la época. En sus últimos años, Bach fue un hombre del pasado cuya reputación, fuera la que fuese, se basaba en lo que había escrito antes de cumplir los cuarenta años.

Con todo, no se trata tanto de que la música de Bach cayera en el olvido después de su muerte como de que en vida no encontró un lugar en la conciencia de sus contemporáneos. Así pues, si antes del resurgimiento de Bach este ya era un clásico, no se trataba solo de un clásico invisible, sino también de un clásico sordo. Era papel mojado, apenas tenía trascendencia social; no solo no era canónico, sino que apenas se le conocía. ¿Cómo se

convirtió, entonces, Bach en lo que es hoy en día?

Hay que decir que no a través de la música, lisa y llanamente, o al menos no por la calidad de la música hasta que esta fue adecuadamente empaquetada y presentada. El nombre y la música de Bach iban primero a convertirse en parte de una causa, la causa del nacionalismo alemán que reaccionó con un levantamiento contra Napoleón, y del concomitante renacimiento protestante. La figura de Bach se convirtió en uno de los instrumentos a través de los cuales se fomentaron el nacionalismo y el protestantismo alemanes, y en cuyo nombre estos, en justa reciprocidad, lo elevaron a la categoría de clásico, una operación realizada con la ayuda del movimiento romántico contra el racionalismo y del entusiasmo por la música en cuanto que arte privilegiado para el diálogo directo entre las almas.

En el primer libro sobre Bach, publicado en 1802, se cuenta una buena parte de la historia. Se titulaba *La vida, arte y obras de J. S. Bach. Para los admiradores patrióticos del arte musical genuino*. En la introducción, el autor escribe: «Este gran hombre ... fue un alemán. Enorgullécete de él, patria alemana ... Sus trabajos son un patrimonio nacional de inestimable valor que no admite comparación con el de ninguna otra nación».[14] En posteriores homenajes encontramos el mismo énfasis en la germanidad e incluso en el carácter nórdico de Bach. La figura y la música de Bach se convirtieron en parte de la construcción de Alemania e incluso de la llamada raza germánica.

El momento decisivo en el que su obra pasa de la oscuridad a la fama se produjo en 1829, con las muy citadas representaciones en Berlín de *La pasión según san Mateo*, que dirigió Mendelssohn. Pero sería ingenuo decir que en estas representaciones Bach recobró por mérito propio su papel en la historia. Los arreglos que Mendelssohn hizo en la partitura de Bach no solo se debían a que contaba con una coral y una orquesta de mayores proporciones, sino a lo que recientemente había sucedido con las audiencias de Berlín, que habían

respondido con arrebatado entusiasmo al nacionalismo romántico de *Der Freischütz* de Weber. Berlín reclamaba que se repitieran los conciertos de *La pasión según san Mateo*. Por el contrario, en Königsberg, la ciudad de Kant y todavía cuna del racionalismo, *La pasión según san Mateo* fue un fracaso, y la música recibió críticas por ser «basura anticuada».[15]

No estoy criticando las interpretaciones de Mendelssohn por no tratarse del «Bach real». Me refiero a un detalle simple y muy concreto: las representaciones de Berlín y, por supuesto, todo el movimiento de recuperación de Bach fueron profundamente históricos, en un sentido que los espíritus conmovidos que asistieron a ellas apenas pudieron detectar. Además, algo de lo que sí podemos estar seguros acerca de nuestro modo de comprender y ejecutar las partituras de Bach, aun (y, sobre todo, aun) cuando nuestras intenciones sean purísimas, puras en grado sumo, es que están históricamente condicionadas de un modo que no es invisible. Y lo mismo cabe decir de las opiniones sobre la historia y los condicionamientos históricos que estoy expresando en este momento.

Al afirmar esto, no pretendo replegarme en una especie de impotente relativismo. El Bach romántico fue en parte el producto de los hombres y las mujeres que reaccionaban con un anonadado asombro ante una música extraña –algo parecido a lo que yo mismo experimenté en Sudáfrica en 1955–, y en parte el producto de una ola de sentimiento comunitario que encontró en Bach el vehículo para su propia expresión. Muchos aspectos de ese sentimiento –su emocionalismo estético, su fervor nacionalista– se los llevó el viento, y nuestros conciertos de Bach han dejado de tejerse con esos mimbres. Desde los tiempos de Mendelssohn, los estudiosos nos han dado un Bach diferente, que nos permite ver rasgos de Bach invisibles para la generación de revivalistas: por ejemplo, el sofisticado escolasticismo luterano dentro de cuyo ámbito trabajaba.

El reconocimiento de estas características constituye un auténtico avance en la comprensión histórica, porque esta es la comprensión del pasado como una fuerza que modela el presente. En la medida en que sentimos de forma tangible esa fuerza en nuestras propias vidas, la comprensión histórica forma parte de nuestro presente. Nuestro ser histórico forma parte de nuestro presente. Esa parte de nuestro presente, especialmente la que pertenece a la historia, es la que no podemos comprender en su totalidad, porque para ello tendríamos que comprendernos a nosotros mismos no solo como producto de fuerzas históricas, sino también como sujetos de la comprensión histórica de nosotros mismos.

Es en este contexto de paradoja e imposibilidad que estoy subrayando donde me hago la pregunta: ¿ha pasado desde 1955 suficiente tiempo, y he cambiado lo bastante, para empezar a comprender mi primera relación con el clásico –que es una relación con Bach– de un modo histórico? ¿Y qué significa decir que me sentía interpelado por un clásico en 1955, cuando el yo que formula la pregunta reconoce que el clásico –por no decir nada del yo– está constituido históricamente? Al igual que para la audiencia berlinesa el Bach de Mendelssohn de 1829 fue una ocasión de plasmar y –a través de la memoria y la reinterpretación de sus obras musicales– expresar aspiraciones, sentimientos, autovalidaciones que hoy podemos identificar, diagnosticar, nombrar, ubicar, y cuyas consecuencias incluso podemos prever, para Sudáfrica en 1955, ¿qué clase de ocasión fue Bach y, en particular, la denominación de Bach como clásico? Si el relato histórico completo de la recepción de Bach socava la noción de lo clásico como eterno, entonces ¿socava también el momento del jardín, esa clase de momento que Eliot experimentó, sin duda con más intensidad y misticismo, y transformó en algunas de sus grandes creaciones poéticas?

Para responder a esta pregunta, a la que aspiro a dar la respuesta «No» y,

por tanto, para ver qué puede rescatarse de la idea del clásico, permítanme regresar a la historia de Bach, a la mitad de la historia que aún no se ha contado.

III

La pregunta es sencilla: si Bach era un compositor tan desconocido, ¿cómo es que Mendelssohn conocía su música?

Si seguimos de cerca el destino que corrió la música de Bach después de su muerte, sin prestar atención a la reputación del compositor sino a su representación real, enseguida surge la idea de que, aunque oscura, la música de Bach no estaba tan olvidada como la historia del revivalismo nos induciría a creer. Veinte años después de su muerte, hubo un círculo de músicos en Berlín que interpretaban regularmente su música instrumental en privado, como una especie de recreación esotérica. El embajador austríaco en Prusia fue durante muchos años miembro de este círculo, y al regresar a Viena se llevó consigo las partituras de Bach, de cuya música daba conciertos en su casa. Mozart formaba parte de su círculo. Mozart hizo sus propias copias y estudió pormenorizadamente *El arte de la fuga*. Haydn perteneció también a este círculo.

Así pues, entre los músicos profesionales y los aficionados serios existía una cierta tradición en Berlín, con ramificaciones que llegaban hasta Viena, de que Bach no era una recuperación, sencillamente porque la continuidad con la propia época del compositor nunca se había roto.

Por lo que respecta a la música coral de Bach, había profesionales como C. F. Zelter, director de la Academia de Canto de Berlín, que la conocían bien. Zelter era amigo del padre de Mendelssohn. El joven Felix Mendelssohn

conoció por primera vez la música coral de Bach en la Academia de Canto y, pese a la escasa cooperación de Zelter, que consideraba que no era posible representar las *Pasiones* porque solo interesaban a los especialistas, se confeccionó su propia copia de *La pasión según san Mateo* y se puso con entusiasmo a tratar de adaptarla para una representación.

Recalco que solo interesaban a los especialistas (o profesionales). Este es el punto donde los paralelismos entre la literatura y la música, los clásicos literarios y los clásicos musicales, hacen agua, y donde las instituciones y la práctica de la música salen tal vez mejor parados en la comparación que las instituciones y la práctica de la literatura, porque la profesión musical tiene modos de mantener vivo lo importante que son cualitativamente distintos de los modos en que las instituciones literarias mantienen olvidadas a valiosos escritores vivos.

Convertirse en músico, ya sea intérprete o creativo, supone –no solo en la tradición occidental, sino también en otras grandes tradiciones del mundo– un largo entrenamiento y aprendizaje, porque la naturaleza del entrenamiento, además de memorización, supone repetir la ejecución para los oídos de los demás junto con una escucha atenta y crítica orientada a la práctica, puesto que se han institucionalizado una serie de interpretaciones, desde tocar para el profesor o para la clase hasta una variada tipología de interpretaciones en público. Por todas estas razones es posible mantener viva la música y que goce de buena salud en el marco de los círculos profesionales a pesar de que el público no sea consciente de ello, ni siquiera en el caso de las personas con formación.

Si hay algo que permita confiar en la condición de clásico de Bach es el proceso de prueba al que ha sido sometido dentro de los círculos profesionales. Este místico y religioso provinciano no solo sobrevivió al giro ilustrado hacia la racionalidad y la metrópoli, sino que también fue capaz de

superar algo que resultó ser una especie de beso de la muerte, esto es, ser elevado a la categoría de hijo predilecto de la patria alemana durante su recuperación en el siglo XIX. Y hoy en día, cada vez que un principiante da tumbos en el primer preludio de los 48, de nuevo se somete a examen a Bach dentro de la profesión. Me atrevería a sugerir que el clásico en música es aquel que emerge inerme del proceso de ser puesto a prueba día tras día.

El criterio de ser sometido a prueba y sobrevivir no es únicamente un estándar minimalista, pragmático y horaciano (Horacio dice, de hecho, que si una obra pervive cien años después de ser escrita debe de ser un clásico). Se trata de un criterio que expresa cierta confianza en la tradición de la prueba, y una confianza en que los profesionales no dedicarán trabajo y atención, generación tras generación, en mantener piezas musicales cuyas funciones vitales han terminado.

Gracias a esta confianza puedo retomar con un poco más de optimismo el momento autobiográfico que ocupa el núcleo de esta disertación, y el análisis alternativo del mismo que he propuesto. Acerca de mi reacción a Bach en 1955, me preguntaba si esta se debió realmente a alguna cualidad inherente en la música o más bien a una elección simbólica por mi parte de la alta cultura europea como un modo de escapar de un callejón social e histórico sin salida. Pertenece a la esencia del escepticismo que emana de estas preguntas el hecho de que el nombre «Bach» sea sencillamente una referencia de la alta cultura europea, que Bach o «Bach» no tenga valor por él mismo o por sí mismo, que la noción de «valor en sí mismo» sea en realidad objeto de una interrogación escéptica.

Al no invocar ninguna justificación idealista del «valor en sí mismo» ni tratar de aislar alguna cualidad, alguna esencia del clásico que tengan en común todas las obras que han sobrevivido al paso del tiempo, espero haber permitido a los términos «Bach, el clásico» surgir con su propio valor, incluso

si ese valor es antes que nada profesional y, en segundo lugar, social. El que yo a la edad de quince años comprendiese en qué me metía no viene al caso: Bach es una especie de piedra angular porque ha pasado el examen de cientos de miles de inteligencias antes que la mía, de cientos de miles de seres humanos semejantes a mí.

¿Qué significa decir, desde el punto de vista de la vida, que un clásico es aquel que sobrevive? ¿Cómo se manifiesta tal concepto de clásico en las vidas de las personas?

Para encontrar la respuesta más seria a esta pregunta no podemos hacer nada mejor que volvernos a nuestro gran poeta contemporáneo de los clásicos, al polaco Zbigniew Herbert. Para Herbert, lo opuesto de lo clásico no es lo romántico, sino lo bárbaro; aún más, lo clásico frente a lo bárbaro no es tanto una oposición como una confrontación. Herbert escribe desde la perspectiva histórica de Polonia, un país con una cultura occidental asediada intermitentemente por vecinos bárbaros. No es la posesión de alguna cualidad esencial la que, según el punto de vista de Herbert, permite a un clásico soportar el asalto de los bárbaros. Más bien, lo clásico es aquello que sobrevive a la peor barbarie, aquello que sobrevive porque hay generaciones de personas que no pueden permitirse ignorarlo y, por tanto, se agarran a ello a cualquier precio.

Así pues, llegamos a una cierta paradoja. El clásico se define en sí mismo por la supervivencia. Por tanto, la interrogación al clásico, por hostil que sea, forma parte de la historia del clásico, porque mientras un clásico necesite ser protegido del ataque no podrá probar que es un clásico.

Uno podría incluso aventurarse más lejos por este camino y decir que la función de la crítica viene definida por el clásico: la crítica es aquella que tiene la obligación de interrogar al clásico. Así pues, puede darse la vuelta al temor de que el clásico no sobreviva a los actos de descentramiento de la

crítica porque, antes que ser enemiga del clásico, la crítica –y, por supuesto, el tipo de crítica escéptica– puede ser lo que el clásico utiliza para definir y garantizar su supervivencia. Tal vez este tipo de crítica sea uno de los instrumentos de la astucia de la historia.

LA OCIOSIDAD EN SUDÁFRICA

I

Los nativos del lugar son exactamente igual de estúpidos que el ganado, aunque de naturaleza humana ... Tienen dificultades para hablar y cloquean como pavos o bien como esa gente de los Alpes alemanes que ha desarrollado bocio a base de beber el áspera agua de las nevadas ... Su alimento consiste en hierbas, ganado, animales salvajes y pescado. Los animales se comen sin sacarles los órganos internos. Ni siquiera les lavan los intestinos, únicamente los sacuden un poco, y en cuanto el animal ha sido sacrificado o encontrado, se devora crudo, con piel y todo ... Muchos de ellos duermen juntos en la estepa, sin distinción entre hombres y mujeres ... Todos emiten un hedor atroz, que se puede percibir a más de cuatro metros con el viento en contra, y también tienen aspecto de no haberse lavado nunca.

Estas observaciones sobre los hotentotes del cabo de Buena Esperanza las recopiló en 1652, el mismo año del asentamiento europeo en el Cabo, el editor Jodocus Hondius en Amsterdam, a partir de las crónicas de diversos expedicionarios (Hondius 26-28). A base de incluir notas a pie de página, mapas y grabados de hotentotes en poses representativas, el librito de Hondius parece querer hacer énfasis en el hecho de que no es ninguna obra fantástica: todo lo que explica ha sido presenciado de primera mano. Dentro de los límites de lo veraz, sin embargo, el retrato que presenta de los hotentotes es bastante selectivo. Prácticamente todos los datos que leemos sobre ellos se escapan de lo ordinario, y los autores de las crónicas originales los seleccionaron justamente por esa condición extraordinaria de entre la masa de

impresiones que recibían en el Cabo. A su vez, Hondius los seleccionó también porque parecían susceptibles de parecerle extraordinarios al hombre de la calle.

En las primeras crónicas encontramos un repertorio de datos extraordinarios sobre los hotentotes que se repite una y otra vez: sus implosivas («su cloqueo de pavos»), su hábito de comer intestinos sin lavar, el hecho de que usaban grasa animal para untarse el cuerpo, su costumbre de usar entrañas secas como collares, las peculiaridades de las partes íntimas de sus mujeres, su incapacidad para imaginarse a Dios y su indolencia incorregible. Aunque muchos de estos detalles se copiaban simplemente de un libro a otro, hemos de creer que en algunos casos se descubrieron o se confirmaron de primera mano. En cualquier caso, constituyen algunas de las *diferencias* más obvias entre los hotentotes y los europeos occidentales, o por lo menos los europeos occidentales tal como se imaginaban a sí mismos.

Y sin embargo, aunque ciertamente existían diferencias, aquellos datos se percibieron y se concibieron dentro de un marco de *identidad*, un marco que derivaba de la tesis generalmente aceptada y enunciada al inicio del extracto de Hondius antes transcrito: que aunque los hotentotes puedan parecer simples bestias, en realidad son hombres. Y como la sociedad hotentote era una sociedad humana, tenía que poder describirse dentro de un marco común a todas las sociedades humanas. Las categorías y subcategorías de este marco constituían la identidad común a todas las sociedades. Eran los universales, mientras que las observaciones particulares a insertar en las distintas casillas constituían las distinciones que calificaban a cada sociedad concreta.

Aunque el marco de categorías dentro del que escriben los cronistas de viajes nunca se formula explícitamente, no cuesta nada extraerlo de sus textos. La lista vendría a ser algo así:

1. Apariencia física
2. Indumentaria: *a)* ropa, *b)* ornamentos, *c)* cosméticos
3. Dieta: *a)* materias primas alimentarias, *b)* cocina
4. Medicina
5. Manufacturas: *a)* artesanía, *b)* herramientas
6. Técnica
7. Armas
8. Defensa y arte bélico
9. Formas de recreo
10. Costumbres
11. Asentamientos: *a)* viviendas, *b)* organización de las aldeas
12. Religión (incluyendo superstición, brujería y magia)
13. Leyes
14. Economía
15. Gobierno
16. Relaciones exteriores
17. Comercio
18. Idioma
19. Carácter

Aunque puede que el número de categorías empleadas no sea diecinueve en todos los casos, detrás de cada uno de los discursos titulados «Crónica de los hotentotes» o «Descripción de los hotentotes» hay una lista así. En su nivel más inmediato, la tabla funciona como ayuda a la redacción y le confiere una forma de organización factual. En otro nivel, sin embargo, la tabla funciona como esquema conceptual, y como tal entraña el peligro de que las observaciones se acaben deformando para encajar en una casilla u otra, cuando «en realidad» tal vez abarquen distintas categorías, o bien el peligro

de que las cosas que no pertenecen a ninguna casilla preestablecida simplemente sean invisibles. Así pues –por plantear ejemplos hipotéticos–, las observaciones de los trances y profecías inducidos por las drogas podrían entrar en Medicina o Religión, o (quizá) en Leyes o Gobierno, pero decididamente no en las cuatro a la vez; las observaciones de los rituales de sacrificio del ganado podrían entrar en Dieta o Indumentaria o Religión o (quizá) Economía, pero no en las cuatro. O, para dar ejemplos reales, nos encontramos con que O. F. Mentzel se pregunta si el llamado *Pisplechtigheid* de los hotentotes (la micción ceremonial) es una forma de recreo o una ceremonia religiosa, o bien presenta como prueba de la pobreza del idioma hotentote el hecho de que usan un mismo término (traducido como *andersmaken*) para describir los actos sexuales de una pareja casada, la iniciación de los hombres jóvenes a la vida adulta, la sanación de una enfermedad o la expulsión de un espíritu (Mentzel 2: 281, 288).

Por supuesto, sería excesivo pedir a los marineros, médicos de a bordo y oficiales de la Compañía que contribuyeron a lo que en adelante llamaré de forma general el Discurso del Cabo que dejaran de lado sus esquemas conceptuales eurocéntricos heredados para adoptar un esquema basado en categorías conceptuales nativas. Sería una maniobra completamente anacrónica. Pero también se puede decir que la fusión de las categorías de (por ejemplo) Dieta, Medicina y Religión amenazaría con derrocar el discurso sistemático y convertirlo una vez más en lo que el viajero se encontró de entrada: una serie de avistamientos y observaciones seleccionados de entre los datos sensoriales solamente en base al hecho de que resultaban sorprendentes y extraordinarios; es decir, en una simple *narración* y no en una *descripción* exhaustiva.

La debilidad fatídica de la narración antropológica cuando se la compara con la descripción antropológica es que, al regresar a la secuencia

cronológica, renuncia al acceso a todo lo que no es cronológico, lo espacial, la organización desde la perspectiva divina de las descripciones categóricas. Hay cronistas de viajes que intentan conservar lo mejor de ambos mundos –la inmediatez de la narración y la naturaleza sinóptica de la descripción– disfrazando la segunda de la primera. Esta, por ejemplo, es la crónica que hace Christopher Fryke de una visita al Cabo en 1685:

Mi curiosidad me hizo entrar en una de [sus chozas] para ver cómo vivía aquella gente. Nada más entrar vi a un grupo de ellos acostados juntos como puercos y profundamente dormidos; sin embargo, en cuanto fueron conscientes de mi presencia, se levantaron de golpe y se me acercaron, haciendo un ruido como de pavos. No me sentí alarmado en absoluto; a la vista de que no pretendían hacerme ningún daño, saqué un poco de tabaco y se lo di. Ellos se mostraron enormemente complacidos, y para mostrarme su agradecimiento se levantaron los taparrabos de piel de borrego que usan para cubrir sus partes pudendas y así enseñármelas. El hedor me hizo salir de allí a toda prisa; también vi enseguida que allí no había nada especial que ver. Es más, a algunos me los encontré comiendo, lo cual hacía el hedor todavía más insoportable, dado que solamente tenían un trozo de piel de vaca echado sobre las brasas y asándose, y habían extraído la bosta de las tripas y la habían usado para untarse los unos a los otros con las manos. Y el pellejo lo sacaron cuando estuvo asado y lo batieron antes de comérselo. Esto me revolvió tanto el estómago que tuve que marcharme a toda prisa. [Raven-Hart, *CGH* 2:259]

Hay que cuestionar bastante la veracidad histórica de esta narración (unas cuantas páginas más tarde Fryke se encuentra una serpiente comiéndose a un hotentote). Nótese, sin embargo, que el breve relato se compone a base de lugares comunes pertenecientes a las categorías Apariencia física, Indumentaria, Dieta, Formas de recreo, Costumbres, Asentamientos, Idioma y Carácter:

1. Los hotentotes duermen de día (carácter perezoso de los hotentotes) en

una choza (vivienda hotentote) tirados los unos sobre los otros (costumbres sexuales de los hotentotes) como puercos (lugar que ocupan los hotentotes en la escala de la Creación).

2. Hacen un ruido parecido al de los pavos (idioma hotentote).
3. Aceptan tabaco (formas de recreo de los hotentotes) y se levantan los taparrabos (indumentaria hotentote) para exhibir (costumbre sexual hotentote) sus partes íntimas (peculiaridades anatómicas de los hotentotes).
4. Fryke es ahuyentado por el hedor (suciedad de los hotentotes) y mientras se marcha observa que los hotentotes se ensucian entre ellos con excrementos (cosmética hotentote) y que comen piel de vaca y tripas (dieta hotentote).

Uno de los lugares comunes del Discurso del Cabo es que los hotentotes son perezosos. Como esto no es una costumbre sino una ausencia de costumbre, y tampoco es una forma de recreo sino una ausencia de recreo, esta ociosidad suele encontrar su lugar en la categoría 19, como parte del carácter hotentote. Resulta sorprendente que apenas se mencione la ociosidad de los hotentotes en las aproximadamente ciento cincuenta crónicas que R. Raven-Hart recopila de los viajeros que llegaron al Cabo antes de 1652.^[1] Sin embargo, a medida que la Compañía empezó a establecer asentamientos y las descripciones de los hotentotes se fueron haciendo más detalladas, el tema empezó a cobrar importancia y la ociosidad pasó a ser descrita y denunciada con las mismas palabras.

Son más perezosos que las tortugas que cazan y se comen. Johan Nieuhof, 1654
[Raven-Hart, *CGH* 1:22]

Son un pueblo perezoso y sucio que se niega a trabajar ... Son perezosos y les gusta

estar sentados sin hacer nada. Volquart Iversen, 1667 [Raven-Hart, *CGH* 1:103]

Su actividad principal consiste en el mero hecho de cavar y comer ... raíces ... Cuando están saciados se tumban a la bartola. George Meister, 1667 [Raven-Hart, *CGH* 1:203]

La principal actividad de los hombres es estar tumbados, a menos que los mueva el hambre. Johann Schreyer, 1679 [L'Honoré Naber 40]

Si no tienen hambre, no trabajan. Christopher Fryke, 1681 [Raven-Hart, *CGH* 2:234]

Son muy perezosos, y prefieren pasar hambre a trabajar. Fr.-T. de Choisy, 1685 [Raven-Hart, *CGH* 2:269]

Se procuran una cómoda ociosidad, jamás labran la tierra, no siembran nada, tampoco cosechan nada, no les preocupa qué van a comer ni a beber ... Quien desee emplearlos como esclavos tiene que hacerles pasar hambre. William ten Rhyne, 1686 [Schapera 123]

Son una gente de lo más perezoso ... Prefieren vivir ... pobres y en la miseria que esforzarse en pos de la abundancia. William Dampier, 1691 [Raven-Hart, *CGH* 2:385]

Su inclinación natural a la ociosidad y a la vida sin preocupaciones prácticamente excluye toda obligación o recompensa que pudiera extraerlos de su estado letárgico innato. John Ovington, 1693 [Raven-Hart, *CGH* 2:396]

Son extremadamente perezosos, y prefieren pasar prácticamente hambrunas antes que aplicarse. François Leguat, 1698 [Raven-Hart, *CGH* 2:432]

Son, sin lugar a dudas, tanto en cuerpo como en mente, el pueblo más perezoso que hay sobre la faz de la tierra ... Toda su felicidad en esta vida parece provenir de la indolencia y de la horizontalidad. Peter Kolb, 1719 [Kolb 1:46]

Los hombres ... son ... las criaturas más perezosas que uno pueda imaginar, puesto

que su hábito es no hacer nada, o muy poco ... Si hay algo por hacer, dejan que lo hagan sus mujeres. François Valentijn, 1726 [Valentijn 71-73]

La disposición cansina, inactiva y casi me atrevo a decir que completamente apática ... es su rasgo mental más característico ... obviamente provocado por la dieta debilitante que tienen y por su extrema inactividad y pereza. Anders Sparrman, 1783 [Sparrman 209]

Perezosos, ociosos, carentes de previsión ... O. F. Mentzel, 1787 [Mentzel 2:276]

Tal vez la nación más perezosa de la tierra ... [Y sin embargo], las mujeres son muy hacendosas en los asuntos domésticos. C. F. Damberger, 1801 [Damberger 57-58]

Aunque de vez en cuando hay alguna voz que disiente,^[2] y aunque los juicios de muchos de estos cronistas se basen en evidencias de segunda mano o ideas recibidas, uno no puede evitar sorprenderse ante la persistencia de estas censuras, que continúan ya entrado el período de la ocupación británica del Cabo (ver más adelante). La ociosidad, la indolencia, la pereza, el letargo... son términos destinados simultáneamente a calificar un vicio de los hotentotes y a permitir que el cronista se distancie de él. En ningún lugar de esa enorme cámara de ecos que es el Discurso del Cabo se oye una sola voz que se pregunte si acaso la vida de los hotentotes no será una versión de la vida antes de la Caída (tal como sugiere Bartolomé de las Casas en relación con los indios del Nuevo Mundo), una vida en la que el hombre todavía no está condenado a comerse el pan con el sudor de su frente, sino que puede pasarse el día tumbado al sol, o a la sombra cuando el sol calienta demasiado, escuchando a medias el canto de los pájaros y sintiendo la brisa en la piel, desperezándose para comer cuando le entra el hambre, disfrutando de una pipa de tabaco cuando la tiene a su alcance, en comunión con su entorno y satisfecho de forma irreflexiva. La idea de que el hotentote pueda ser Adán ni

siquiera se contempla para desestimarla (basándose por ejemplo en el hecho de que los hotentotes no conocen a Dios). Ciertamente a nadie se le ocurre siquiera preguntarse si el aparente *dolce far niente* no será el aspecto puramente externo de una vida profundamente contemplativa. A un nivel más práctico, sin embargo, nadie se pregunta por qué un pueblo cuya dieta tradicional consiste en carne, leche y *veldkos* (comida silvestre) debería decidir a partir de 1652 que las hortalizas son mejores y empezar a cultivar la tierra. O por qué, después de que se les induzcan los apetitos artificiales por el pan cocido, el tabaco y el alcohol, van a querer vender más trabajo manual del que necesitan para la satisfacción inmediata de esos apetitos. Nadie se molesta en plantear, salvo de forma retórica, la pregunta ética de qué es mejor: vivir como la hormiga, almacenando ajetreadamente comida para el invierno, o como la cigarra, cantando todo el día bajo el sol y sin preocuparse por el día de mañana. Jamás se menciona ese tópico bucólico de que el pastor errante, con sus escasas posesiones y sus deseos tan fáciles de satisfacer, nos muestra una vía de escape de las preocupaciones de la civilización.

Para explicar por qué no se plantean nunca esas cuestiones, no basta con decir que a la clase de individuos responsables del Discurso del Cabo jamás se les ocurriría plantearlas. Ciertamente, muchos de esos cronistas de viajes eran oficiales de la Compañía, capitanes de embarcación o soldados. Sin embargo, entre ellos también había científicos distinguidos (Kolb, Sparrman), así como hombres cultos (Ten Rhyne) y observadores aficionados pero serios (Schreyer). Cada vez más, en Europa el concepto del legendario hotentote se fue integrando en el discurso intelectual, aunque no tanto en las investigaciones del estado natural del hombre como en el debate sobre si existía una única criatura llamada hombre o bien varias razas de hombres, algunas más cercanas a las bestias que otras.[3] Para entender por qué la forma de vida de los hotentotes, caracterizada (y estigmatizada) por su ociosidad, no fue entendida

en Europa como un modelo de la vida en el Edén, tenemos que ser conscientes de las actitudes dominantes en Europa durante la época en que Europa, y en concreto la Europa protestante, estaba colonizando el Cabo.

La Iglesia medieval consideraba la contemplación una actividad más elevada que el trabajo. Fue Lutero quien impugnó la posición privilegiada de la vida contemplativa dentro de su más amplio rechazo de la condición espiritual privilegiada del clero. En Alemania, y sobre todo después de la Reforma, los predicadores pusieron un mayor énfasis en el trabajo entendido como el mandato divino fundamental, un mandato que todos los hombres debían obedecer a fin de expiar la caída de Adán. Mostrarse ocioso suponía desafiar ese mandato; la falta de previsión –depender de la providencia de Dios para salvarse del hambre– era una ofensa agravante, una provocación a Dios. Los devocionarios de la época braman contra la «maldición de la ociosidad»; la comunidad de Herrnhut, fundada en 1727 y destinada a constituir el modelo de las misiones de la Hermandad de Moravia para los hotentotes de África, es representativa de la época en el sentido de que incluye en sus estatutos el requisito de que todo el mundo que se una a la comunidad tiene que trabajar para ganarse el pan (Vontobel 67-70, 38; Marais 147-148).

Asimismo, la Reforma rechazó también la distinción renacentista (y en última instancia clásica) entre la ociosidad indeseable y el *otium*, el tiempo para cultivarse a uno mismo. Se consideraba en general que la humanidad era tan débil que sin la disciplina del trabajo continuo acabaría recayendo en el pecado. Bucero llegó a proponer la excomunión como castigo supremo para la ociosidad (Vontobel 78). Sobre todo en el calvinismo, escribe Max Weber, «la pérdida de tiempo [deviene] ... el primero y en principio el más mortal de los pecados. La vida humana es infinitamente breve y preciosa, y eso obliga a asegurarse de que uno elige bien. La pérdida de tiempo por culpa de la sociabilidad, la conversación ociosa, el lujo o incluso el sueño más allá de lo

necesario para la salud ... es digna de una condena moral absoluta» (157-158).

Al mismo tiempo se declaró la guerra al parasitismo social. Las limosnas fueron calificadas condenatoriamente de «gran pecado», puesto que animaban a la gente a desobedecer el mandato de Dios sobre el trabajo (Vontobel 75). A mediados del siglo XVII ya se había iniciado lo que Michel Foucault llamaba «el gran confinamiento». Esta estrategia, la culminación de una serie de medidas diseñadas para poner fin a la vagancia y la mendicidad como formas de vida, empezó con el encierro de los vagabundos y continuaría más tarde barriendo a los locos y a los criminales. Durante las crisis de desempleo, las casas de confinamiento se convertían en la práctica en prisiones para quienes no tenían trabajo; durante las épocas de bonanza funcionaban como combinación de albergues y fábricas. En cuanto que organizaciones productivas, eran un fracaso, pero esto no importaba; su meta no era generar beneficios, sino proclamar el valor ético del trabajo. Durante esta primera fase de la industrialización, y en esta fase primitiva del pensamiento económico, sugiere Foucault, el trabajo manual y la pobreza se presentaban simplemente como polos opuestos: reinaba la idea de que el trabajo tenía el poder de abolir o vencer a la pobreza «no tanto por su capacidad productiva, sino por cierto poder de encantamiento moral» (*Madness and Civilization* 48-55).

Aunque librada con mayor ferocidad en los países protestantes, la guerra a los mendigos tuvo lugar tanto en la Europa protestante como en la católica, y continuó mientras la vagancia siguió siendo un problema social importante. Es decir, hasta bien entrado el siglo XIX. El anatema contra la ociosidad, que formaba parte de esta guerra, no se debilitó al llegar la Ilustración, puesto que la Ilustración se limitó a reemplazar la antigua condena a la ociosidad como desobediencia a Dios por el énfasis en el trabajo entendido como el deber que

tiene todo hombre para consigo mismo y sus vecinos. A través del trabajo el hombre se embarca en un viaje de exploración cuya meta última es el descubrimiento de sí mismo; a través del trabajo el hombre se hace dueño del mundo; a través de la comunidad de trabajadores nace la sociedad. Karl Marx es totalmente hijo de la Ilustración cuando escribe: «La totalidad de la llamada historia mundial no es más que la creación del hombre a través del trabajo» (305).

Las dos actitudes ya mencionadas –la ociosidad como pecado y la ociosidad como traición a la propia humanidad– se pueden encontrar en el Discurso del Cabo. Durante los primeros cien años aproximadamente de asentamiento, la ociosidad de los hotentotes fue denunciada más o menos con el mismo espíritu con que se denunciaba en Europa la ociosidad de mendigos y haraganes. Se puede decir que la retórica empleada para justificar la guerra de clases en Europa se transfirió al por mayor y de forma automática a la colonia para condenar la negativa de los nativos a ser arrastrados a su economía en calidad de trabajadores asalariados. Esta formulación debe matizarse, sin embargo, puesto que la primera ola de denuncias contra la ociosidad de los hotentotes no pertenece tanto al discurso de los gobernantes del Cabo, que es donde uno esperaría encontrarla si el problema de encontrar mano de obra hubiera sido grave, como al discurso etnográfico rudimentario de la literatura de viajes.[4] Es más, si usamos la lógica, la pereza es justamente lo que el colono recién llegado puede esperar de un pueblo pagano que no ha oído nunca la palabra de Dios y que no sabe nada de la prohibición de la ociosidad. De hecho, el disfrazar de denuncia contra la ociosidad el ataque a lo que podemos llamar la resistencia pasiva de los hotentotes al trabajo asalariado es algo que empieza en una fase posterior de la historia del Cabo. El énfasis que hacen las crónicas en la ociosidad de los hotentotes, aunque comprensible en unos observadores arraigados en el protestantismo

del siglo XVII, en realidad es una reacción a otras frustraciones más inmediatas. Lo que la ociosidad del hotentote significa para el etnógrafo de principios de la disciplina queda claro cuando nos preguntamos qué *no está haciendo* el hotentote cuando lo encontramos ocioso.

La acusación de ociosidad a menudo acompaña, y a veces culmina, una serie de otras caracterizaciones: que los hotentotes son feos, que no solamente no se lavan nunca sino que encima se untan con grasa de animales, que su comida es sucia, que apenas cocinan la carne, que se visten con pieles, que viven en chozas completamente míseras, que los hombres y las mujeres se mezclan de forma indiscriminada y que su habla no es como la de los seres humanos. El elemento común a estas acusaciones es que todas señalan al hotentote como *subdesarrollado*, pero no solamente subdesarrollado en relación con los europeos, sino en cuanto que humano. Si empezara a adquirir tabúes dietarios, hábitos de ablución, costumbres sexuales, oficios, una decoración corporal más variada que el recubrimiento uniforme y un idioma a base de articulaciones humanas y no de ruidos animales, quizá no acabaría siendo holandés, pero sí al menos más humano. Y el hecho evidente de que no emplee sus facultades para desarrollarse en estas direcciones, sino que se limite a tumbarse al sol, demuestra que es la pereza la responsable de impedir su desarrollo.

¿Qué clase de criatura es este ser humano, en el que el hotentote –en su presente ubicación «más cerca de las estúpidas bestias que de las filas de los hombres racionales» (J. C. Hoffman, 1680 [L'Honoré Naber 31])– se niega a convertirse por pereza? Pues es el humano provisto de una desarrollada Apariencia física, Indumentaria, Dieta, Medicina, Manufacturas, etcétera; en otras palabras, lo que podemos llamar el Hombre Antropológico. El hotentote es humano pero todavía no es Hombre Antropológico, y lo que lo tiene atrapado en ese retraso es la pereza. Por tanto, su pereza constituye un

escándalo antropológico: a pesar del hecho de que no se puede imaginar nada más remoto y distinto al hombre europeo que el hotentote, el hotentote, cuando se lo examina de cerca, acaba ofreciendo una serie extremadamente pobre de diferencias a inscribir en la tabla de categorías. En vez de generar datos para las distintas categorías, está tumbado a la bartola. Allí donde debería tener su Religión, hay un espacio en blanco. Sus Costumbres son informales. Su Gobierno es rudimentario. Aunque mucho más distinto al europeo que el turco o el chino, paradójicamente el hotentote presenta muchas menos diferencias que se puedan registrar.

El vigor de la condena moral que el Discurso del Cabo ejerce sobre el hotentote viene del peso acumulado de dos siglos de denuncias contra la ociosidad emitidas desde los púlpitos y estrados judiciales de Europa. Sin embargo, la ociosidad del hotentote desencadena una animosidad particular por parte del cronista de viajes, del proto-antropólogo, a quien promete una diferencia enorme y sin embargo apenas le da nada. Resulta sorprendente que, en cuanto nos alejamos del discurso categórico de la antropología, cuyo esquema exige al investigador rellenar dieciocho o diecinueve casillas con listas de diferencias notables, para desplazarnos al discurso de la historia, que en su forma más simple requiere únicamente que el investigador haga una crónica diaria de los acontecimientos sobresalientes de la jornada, se hace mucho menos hincapié en la ociosidad de los hotentotes (véase nota 5, más adelante). Ciertamente, en los textos de historia los hotentotes de repente parecen muy ocupados, intrigando entre ellos, echando al ganado, mendigando y espiando.

No es mi intención para nada negar que, en la medida en que la palabra «ociosos» tiene un significado objetivo, los hotentotes eran ociosos, ni tampoco afirmar que las condenas de la ociosidad de los hotentotes no tienen nada que ver con el deseo de los colonos de inculcarles la noción del trabajo.

Lo que deseo recalcar, en cambio, es que la denuncia casi universal entre los cronistas representa una reacción a un desafío, a un escándalo, que les resulta particularmente cercano en cuanto que *cronistas*: el hecho de que la pereza de los hotentotes aborta uno de los discursos más prometedores sobre el hombre elemental. Y esta generación de cronistas tampoco es la última que responde con frustración a la negativa recalcitrante de las colonias a producir materiales para rellenar su discurso. El etnógrafo Gustav Fritsch, que viajó por Sudáfrica durante la década de 1860, señala que sería imposible usar la vida de los bóers como material narrativo porque en la vida bóer nunca sucede nada (161); y más o menos al mismo tiempo, Nathaniel Hawthorne se está lamentando de la «vulgar prosperidad» carente de sorpresas o de reveses, de la «luz del día vasta y simple» de América, que hace imposible una novela sobre ese continente (vi). En ambos casos se condena el material de las colonias por ser demasiado exiguo para las formas europeas; en ambos casos la pregunta que surge es si acaso los nuevos materiales no requerirán una remodelación de las viejas formas y los viejos marcos conceptuales. El momento en que el cronista de viajes condena al hotentote por no hacer nada es el momento en que el hotentote le obliga a hacer frente (si es capaz de reconocerlas) a sus propias ideas preconcebidas.

El hecho de que esto es un fenómeno más significativo que la mera incapacidad de una serie de cronistas amateurs de mentes toscas y rutinarias para escapar de sus prejuicios etnocéntricos, lo demuestra un texto clásico de la escritura antropológica, el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1754) de Jean-Jacques Rousseau. En un párrafo en el que menciona explícitamente a los hotentotes, Rousseau caracteriza al hombre en estado salvaje como «solitario, indolente [*oisif*] y perpetuamente acompañado por el peligro», una criatura a la que «lo único que le gusta es dormir». El hombre es extraído del salvajismo primitivo por la invención de las herramientas, que

traen la primera revolución de la cultura humana y le permiten llevar una vida más fácil y menos peligrosa. En la nueva fase de ocio [*loisir*] relativo que le permiten las herramientas, empieza a crearse comodidades, comodidades que con el tiempo evolucionarán hasta convertirse en el yugo de la civilización. La fase del ocio que media entre la indolencia salvaje y la revolución cultural que traen la invención de la metalurgia y de la agricultura, la introducción de la propiedad privada, el ascenso de la desigualdad social y la expansión del trabajo hasta convertirse en parte inevitable de la vida diaria, es destacada por Rousseau como «la más feliz y estable de las épocas ... El ejemplo que nos proporcionan los salvajes, la mayoría de los cuales han sido encontrados en este estado, parece demostrar que los hombres estaban destinados a permanecer en él, que es la verdadera juventud del mundo, y que todos los avances posteriores ... en realidad [han sido pasos] hacia la decrepitud de la especie» (169, 195-199).

Cuando Rousseau se pone a explicar cómo podría ser la vida en «la más feliz y estable de las épocas», la descripción que da, aunque basada en crónicas del Nuevo Mundo, podría muy bien ser un panorama de la vida hotentote: la gente vive en chozas rústicas, se viste con pieles, se adorna con plumas y conchas, sus armas son arcos y flechas y toca instrumentos musicales toscos. ¿Cuál es, por tanto, la diferencia crucial que impide al hotentote ser admitido en la edad de oro? Ciertamente sus hábitos personales desagradables y su violación de los tabúes europeos sobre la preparación y el consumo de la carne son factores a tener en cuenta. Pero la diferencia principal es que el hotentote es ocioso, que dedica su tiempo «libre» a dormir, mientras que para otros salvajes que ya han pasado por la revolución que es la fabricación de herramientas, el tiempo libre se convierte en ocio, es un tiempo dedicado «laboriosamente» a la fabricación de «comodidades» (ídem). Por consiguiente Rousseau, acorde con las ideas de la Ilustración, resucita la oposición

humanista entre el ocio (el *otium* romano y el *scholē* griego, el tiempo dedicado a la mejora de uno mismo) y la ociosidad: el hotentote no pertenece a la más feliz de las épocas porque es ocioso.[5] El ocio contiene la promesa de la generación de todas esas diferencias que constituyen la cultura y convierten al hombre en Hombre Antropológico; la ociosidad, en cambio, no contiene más promesa que la inactividad.

II

Al condenar al hotentote por su ociosidad, lo que está haciendo el Discurso del Cabo en sus inicios es excluirlo en la práctica del Edén porque, pese a ser humano, el hotentote no ocupa su lugar en la estirpe que va de Adán, por medio de una vida de trabajo, hasta el hombre civilizado. O lo que es lo mismo, el hotentote no es un antepasado del hombre civilizado. Aunque no se puede postular que las condenas de los primeros cronistas tuvieran las miras puestas a tan largo plazo, aun así sus conclusiones preparan el terreno para la fase siguiente del ataque a la forma de vida de los hotentotes, una forma de vida que, a mediados del siglo XVIII, ya no se limitaba a los miembros de la etnia hotentote, sino que había encontrado adeptos entre los bóers holandeses de las fronteras remotas. Así pues, O. F. Mentzel, que estuvo viviendo en el Cabo entre 1732 y 1741, escribe que algunos bóers «se han acostumbrado tanto a la vida sin preocupaciones, la indiferencia, los días perezosos y la asociación con esclavos y hotentotes, que ya no se puede ver mucha diferencia entre unos y otros» (2:115). Esta vida «hotentote» de ociosidad y falta de previsión, esta *lekker lewe*, jamás consigue un solo portavoz en el Discurso del Cabo. La estratagema a la que este portavoz podría haber acudido tal vez – el establecimiento de una analogía entre el hotentote y el hombre de antes de la

Caída, entre el Cabo y el Edén, una analogía que podría haberle proporcionado una tenue legitimidad— no se usa jamás;^[6] y aunque en todos lados se sigue llevando esa vida ociosa, se lleva de manera ilegítima, defensiva e, invariablemente, cuando se lleva a la imprenta, en forma de escándalo.

La indolencia de los hotentotes es redescubierta una vez más por los comentaristas británicos después de que Gran Bretaña conquiste la colonia del Cabo en 1795. Robert Percival señala «la peculiar indolencia y falta de vigor del carácter hotentote», que califica de «rasgo original negativo» (84-85). John Barrow habla de la indolencia como «la causa principal de [la] ruina» de los hotentotes, «una verdadera enfermedad, cuyo único remedio parece ser el terror», ya que la estrategia de hacerlos pasar hambre había demostrado no funcionar (1:102). William Burchell elogia a los misioneros de Moravia por su insistencia en el trabajo manual y vaticina que en cuanto hayan inculcado a los hotentotes «la necesidad del trabajo honrado» habrán «arrancado de raíz por lo menos la mitad de las miserias de la raza hotentote» (1:80). El consenso es que la forma de vida de los hotentotes, caracterizada por la subsistencia precaria que les proporciona el recurso mínimo al trabajo remunerado («pereza»), el deambular en busca de pastos más verdes («vagabundeo») y una actitud a veces despreocupada hacia la propiedad privada («robo»), deberá reformarse por medio de la «disciplina» (una palabra clave de la época) si los hotentotes quieren tener algún papel («cumplir su parte») en la Colonia.

En la medida en que reconoce el hecho de que ya no existe una vida tribal hotentote dentro de las zonas de asentamiento de los colonos y que el único futuro viable para los hotentotes está dentro de la economía colonial, esta actitud se puede considerar sensata. Sin embargo, en la medida en que considera la «indolencia» parte del «carácter» racial hotentote y un «rasgo original negativo», que solamente podrán erradicar («arrancar de raíz») varias

generaciones de disciplina estricta, podemos considerarla de forma adecuada una actitud racista. Se trata de una actitud que mira a los hotentotes y solamente ve miseria, enfermedad y letargo inane, y que cierra los ojos al hecho de que, si se le diera a elegir entre la ociosidad (acompañada de pobreza) y la desdicha de una vida entera de trabajo, la gente podría elegir de forma deliberada la primera opción. Al oponer la diligencia inherente a los europeos con la pereza inherente a los hotentotes, esta perspectiva parece olvidar la historia de la primera fase de la industrialización europea, donde hizo falta una reforma del «carácter» a lo largo de varias generaciones antes de que la clase obrera aceptara el principio de que hay que trabajar más duro de lo necesario solamente para mantener las condiciones de existencia material con las que uno ha nacido.[7] A fin de producir esta reforma, a fin de convencer a la gente de que «la oportunidad de ganar más era [más] atractiva que la de trabajar menos», hizo falta implantar un programa continuado de adoctrinamiento ideológico en las escuelas, las iglesias y la prensa popular, un programa destinado a convencer a las clases bajas de que el trabajo era «necesario y noble» (Anthony 41, 22). Un autor como Barrow, hijo de un hombre hecho a sí mismo e influyente asesor de la política colonial, estaba completamente comprometido con esta ideología, igual que lo estaban los misioneros a quienes la Colonia confió la ejecución de dicho programa de adoctrinamiento. A fin de convencer a los hotentotes de Bethelsdorp de que dedicaran su tiempo a recolectar zumo de aloe, John Philip de la London Missionary Society (LMS) permitió que se abriera una tienda en medio de la misión. El «experimento» de hacer trabajar a los hotentotes a base de mostrarles la tentación de una serie de artículos deseables a la venta funcionó: «La consideración del dinero se revalorizó al instante entre ellos». La moralidad de lo que Philip admite que es «una creación de necesidades artificiales» es irrelevante aquí. Para Philip el pensador social está claro que

el hotentote no tenía futuro a menos que aprendiera a vender su fuerza de trabajo. Tal como les dijo con franqueza a sus protegidos, no iban a poder usar las misiones para refugiarse de la red de autoridades coloniales que los quería usar de siervos en las granjas; no las iban a poder usar como lugares seguros donde mantener un régimen precolonial de indolencia, falta de previsión y laxitud moral; aparte del hecho de que los misioneros nunca tolerarían esa forma de vida, «el mundo, así como la Iglesia de Cristo», que era la que financiaba las misiones, «quería ver civilización e industria que demostraran la capacidad [de los hotentotes] para progresar ... [dado que] los hombres del mundo no tenían otros criterios con los que juzgarlos» (1:204-205, ix, 212). En otras palabras, si los hotentotes no aprendían a trabajar en los asentamientos de las misiones, esas misiones cerrarían y ellos quedarían a merced de los granjeros. En cualquiera de los dos casos, iban a tener que trabajar. Así pues, en la misma época en que los colonos estaban denunciando las misiones de la LMS por ser «nidos de ociosidad», esa misma ociosidad era el rasgo principal que los misioneros deseaban erradicar del «carácter» de los hotentotes.[8] Si las misiones de la LMS nunca llegaron a ser los hervideros de actividad que supuestamente eran las de la orden de Moravia, se debía básicamente al hecho de que no practicaban la exclusión de la gente que les llegaba no para trabajar sino para beneficiarse de la prosperidad de sus parientes. Tal como se lamentó un observador, las ganancias de los hotentotes más trabajadores del río Kat se las estaban comiendo los «ocupantes ilegales» (presumiblemente parientes) que «se entregaban a la pereza habitual y la inactividad apática»; John Philip tenía críticas parecidas contra los asentamientos de las misiones donde «los medios materiales de los trabajadores [los] consumen los ociosos» (Marais 225, 249).

Sin embargo, el verdadero escándalo del siglo XIX no era la ociosidad de los hotentotes (que a esas alturas ya se consideraba inherente a su raza), sino

la ociosidad de los bóers. Los granjeros ya habían empezado a incurrir en la vida ociosa durante las primeras décadas de la colonización. El gobernador Wagenaar, el sucesor de Van Riebeeck, escribió a la Cámara en 1663 para sugerir que había que devolver a su país a media docena de los granjeros libres por su «indolencia y ... sus vidas irregulares y disipadas». La Cámara, que ya estaba familiarizada con aquel problema en las Indias, le respondió con un recordatorio tolerante de que «nuestra gente, cuando está en ultramar, siempre encuentra problemas inducidos para trabajar», y la sugerencia de que debería depender más de los esclavos (D. Moodie 270, 279). «Demasiada buena fortuna ha generado pereza entre los granjeros», escribió Grevenbroek en 1695 (Schapera 273). Un siglo más tarde Le Vaillant comenta que «a juzgar por la profunda inactividad que practican, da la impresión de que su felicidad suprema consiste en no hacer nada».[9]

No solamente los granjeros sino también los burgueses de Ciudad del Cabo estaban cayendo en la pereza. Stavorinus describe un día típico en la vida de un burgués de finales del siglo XVIII: una pipa lentamente saboreada y un paseo por las mañanas, un par de horas dedicadas a los negocios, el almuerzo a mediodía seguido de una siesta y una partida de naipes al atardecer: en general, «una vida muy cómoda» (248). Percival y Barrow confirman su descripción una década más tarde: «Una imagen muy lamentable de pereza y estupidez indolente», en palabras de Percival (Percival 255; Barrow 2: 100-101).

Los comentaristas del siglo XIX, sin embargo, reservan sus censuras más severas para los bóers de la frontera. En su estudio del potencial productivo de la Colonia, Barrow escribe: «Por suerte, quizá, para ellos, la escasez de ideas impide que les pesen las largas jornadas ... [Hacen gala de] un temperamento indiferentemente flemático y [de una] forma de vida inactiva ... indolencia corporal y mentes bajas y rastreras». Considerando a estas alturas

que la pereza ya forma parte de la «naturaleza» de los bóers, Barrow sugiere que la Colonia no será productiva hasta que se cambie esta «naturaleza» o al menos, si no se puede, hasta que los bóers sean sustituidos por colonos más trabajadores y emprendedores (1:32; 2:118; 1:386).

Este mismo sonsonete es adoptado por todos los viajeros que penetran en el interior rural y se encuentran a los granjeros residiendo en viviendas miserables levantadas en medio de terrenos inmensos, prácticamente analfabetos, toscamente vestidos, rodeados de esclavos y sirvientes sin prácticamente nada que hacer, sin interés por el trabajo manual y satisfechos con practicar una agricultura de subsistencia en una tierra de abundancia potencial. Comenta Percival: «No creo que exista en ninguna parte del mundo un caso de aventureros europeos tan completamente carentes de actividad y tan completamente indiferentes al arte de mejorar su situación». Las mujeres de la frontera le resultan particularmente «perezosas, apáticas e inactivas», un juicio que confirma J. W. D. Moodie: son «exageradamente letárgicas y flemáticas en sus modales y hábitos, sucias y desaliñadas en el vestir» (Percival 211; Moodie 1:170). En la frontera «los días y los años se suceden con triste ociosidad», dice John Campbell (81). Burchell observa que el nuevo inmigrante, lleno de iniciativa y de energía, enseguida alcanza la prosperidad, pero luego «adopta las toscas maneras [del africander] al que antes despreciaba, y, paso a paso, su vida degenera en una existencia puramente sensual». Burchell repite el diagnóstico que hace Barrow de que la pereza se ha vuelto parte del carácter bóer, y sigue la recomendación de Barrow de que va a hacer falta alguna clase de trabajo misionero para llevar a los bóers al mundo moderno: «La facilidad de una vida indolente, con todas sus carencias, [les] resulta mucho más agradable que el esfuerzo de una vida de trabajo con todas sus ventajas, que es necesario remodelar las vidas enteras de esos hombres antes de que sean capaces de recibir los beneficios de otros países»

(1:194, 377). Cincuenta años después de Burchell, Gustav Fritsch encuentra entre los bóers «un nivel de indolencia y de indiferencia [que resulta] absolutamente chino en su constancia» (89-90); y la Comisión Carnegie de la década de 1930 vuelve a señalar la «indolencia» de los descendientes «blancos y pobres» de aquellos granjeros, una indolencia que él atribuye, entre otros factores, al clima sudafricano, a los prejuicios contra el «trabajo cafre» y a la tradición de la vida fácil (Wilcocks 52-79).

A los portavoces del colonialismo los aflige la miseria y la pereza de la vida de los bóers porque ofrece una siniestra evidencia de cómo las estirpes europeas pueden degenerar al cabo de unas generaciones en África.^[10] Con su satisfacción con el mero hecho de subsistir a duras penas de la tierra, los bóers parecen traicionar la misión colonizadora, dado que a fin de justificar sus conquistas, el colonialismo tiene que demostrar que el colono es mejor administrador de la tierra que el nativo (el texto que se suele citar en apoyo de esto es Mateo 25:14-30, la parábola de los talentos). Tampoco se puede pasar por alto el elemento de chauvinismo presente en la comparación que establecen los comentaristas británicos entre el diligente propietario rural inglés y el apático bóer holandés.

Sin embargo, la reacción británica a la ociosidad bóer tiene un componente añadido, un componente de indignación moral que deriva de la percepción de que la comodidad de los bóers se alcanza a expensas de la aflicción de esclavos y sirvientes. La comodidad de los granjeros es escandalosa porque es corrupta: el caso de la Colonia del Cabo parece confirmar la máxima originada en la Antigüedad (ver Davis cap. 3; Lecky 1:277) de que el esclavismo corrompe al esclavista. «La posesión de esclavos, y el sometimiento de los hotentotes ... han sido el origen de la mayor degeneración moral de todas las clases sociales de esta colonia» (J. W. D. Moodie 1:176). «La mácula de la esclavitud, aquí como en todas partes, vuelve perezoso al

hombre blanco» (Alexander 1:70). En el Cabo esa contaminación funciona de forma especialmente insidiosa porque, aparte de los prejuicios contra el trabajo manual que fomenta en el propietario de esclavos, la ociosidad como forma de vida que lo invade todo también trae la consecuencia de que prácticamente todos los granjeros-patronos acaban albergando a una panda de personas dependientes y parásitas que apenas hacen nada y reciben salarios de miseria. Así pues, mientras que el desprecio al trabajo se institucionaliza entre los amos, el sistema ni siquiera lo compensa promoviendo hábitos de trabajo entre los sirvientes, que a menudo prefieren amos bóers antes que británicos porque estos últimos, aunque les pagan más, les hacen trabajar demasiado (Marais 130-131).

Por otro lado, la ociosidad de los bóers no le genera al comentarista como escritor en sí la misma crisis que la ociosidad de los hotentotes generada en el siglo XVII. Porque aunque el marco de referencia de los primeros textos era el de una Ciencia del Hombre incipiente, provista de categorías culturales universales y por tanto obligatorias, el comentario del siglo XIX asume la forma de una narración episódica cuyo narrador es libre de moverse por la faz de la Colonia, disfrutando de las vistas, teniendo aventuras de caza, conociendo a gente nueva y registrando anécdotas y rarezas. El género es, de hecho, la *causerie*, tal como indican los habitualmente largos encabezamientos de capítulos.[11] Dentro de este registro, prácticamente cualquier material puede encajar en el vacío etnográfico que deja la inactividad de los hotentotes y los bóers, siempre y cuando sea divertido.

El hecho de que la ociosidad de los bóers se consiga a expensas de una clase de siervos y por consiguiente difiera en un sentido crucial de la antigua ociosidad hotentote tiene la consecuencia natural de que la cuestión filosófica que no se formuló en el caso de los hotentotes se formule todavía menos en relación con los bóers; es decir, una vez dejadas de lado las pieles sucias, las

nubes de moscas y la indumentaria tosca, ¿acaso no se podría decir que esos granjeros de la frontera representan un rechazo a la maldición de la disciplina y del trabajo a favor de una forma de vida africana edénica en la cual se disfruta de los frutos de la tierra que caen en las manos, el trabajo se evita como una lacra y la ociosidad y el ocio se funden en una sola cosa? La perspectiva moral y política del visitante británico medio al Cabo hacía que fuera improbable albergar esos pensamientos. Pese a todo, la fantasía de un Edén africano no queda del todo suprimida, sobre todo en cuanto los esfuerzos de la primera ola del romanticismo literario por identificar al hombre de antes de la Caída con el niño, el campesino o el salvaje convierten la búsqueda de los orígenes del hombre en un lugar común de las crónicas de viajes. Está claro que nadie se pregunta si el letargo de los hotentotes o la pereza de los bóers es una señal de que todas las necesidades se han visto satisfechas, o de que el Edén se ha recuperado. Sin embargo, sí que hay un momento revelador en los *Viajes* de Burchell, que de todos los comentaristas decimonónicos tal vez sea el más dispuesto a mirar con simpatía los estilos de vida de los nativos. En 1812 Burchell pasó una tarde entre un grupo de bosquimanos en algún lugar entre Prieska y De Aar, anotando su música y observando sus danzas. A medianoche se retiró a dormir. Más tarde dijo de aquella velada:

Si yo no hubiera visto ni sabido nada más de aquellos salvajes que lo sucedido aquel día y los pasatiempos de aquella velada, no habría vacilado un segundo en declararlos los más felices de todos los mortales. Libres de preocupaciones, y contentos con poco, su vida parecía fluir sin más, como un arroyo tranquilo discurriendo entre prados floridos. Inconscientes e irreflexivos, se pasaron las horas riendo y sonriendo, sin preocupación por el futuro y sin recuerdo del pasado.

Aunque rodeada de condicionales («Si yo no hubiera visto ni sabido nada más...»), esta es una visión del mundo de antes de la Caída, una visión cuyos elementos seductores Burchell reconoce: «Me senté allí como si la choza fuera

mi hogar y me sentí en medio de aquella horda como si fuera uno de ellos; en algunos momentos ... hasta me olvidé de que era un forastero solo en una tierra de hombres salvajes y sin educación» (2:48). Incluso Barrow, tan crítico con los bóers y tan despectivo con los hotentotes («tal vez lo más desgraciado de la raza humana» [1:93]), es capaz de sentirse impresionado ante los cafres y especular con el hecho de que la nobleza natural de su porte tal vez sea consecuencia de una dieta simple, unos hábitos regulares, la abstinencia del alcohol, el aire puro, el ejercicio abundante y la castidad física: en otras palabras, consecuencia de estar libre de los elementos más debilitantes de la civilización, un régimen que la escuela privada británica intentaría reproducir más adelante. Sin embargo, lo que atrae a Barrow de esos espartanos africanos es en primer lugar su «energía, actividad y vivacidad» (1:119), mientras que la elegía de Burchell solo viene después de que los bosquimanos hayan danzado «hasta que la luz del amanecer anunció que otras obligaciones los reclamaban». Parece que el salvaje tiene que someterse al yugo de la «actividad» y de las «obligaciones» para que se pueda admitir la idea de que pertenece a la Edad de Oro.

III

Hoy no tenemos tanta propensión a censurar la ociosidad de los hotentores (los bóers nos presentan un caso algo distinto). Tenemos ya a nuestras espaldas un siglo de disciplina antropológica e histórica que nos hacen pensárnoslo dos veces antes de desdeñar a la ligera las vidas de los pueblos extranjeros y de adoptar puntos de vista demasiado egocéntricos. Si nos dieran a nosotros la oportunidad de visitar la Colonia del Cabo en el siglo XVII, seguramente veríamos rasgos de la vida hotentote que se les escaparon a los

observadores de aquel siglo. Tal vez seríamos más perceptivos con las variaciones estacionales de la actividad y con el ritmo de la «semana» hotentote. Tal vez nos lo pensaríamos mejor antes de llamar perezoso a un pueblo entero solamente porque los hombres están tumbados mientras trabajan las mujeres (algo que varios de los primeros expedicionarios ya señalaron). Tal vez prestaríamos menos atención a la caza y a la pesca y a las formas de vestir el cuerpo –un terreno donde los tabúes suelen chocar– y más a las actividades recolectoras de mujeres y niños. Tal vez tendríamos más cautela a la hora de considerar a los hotentotes de los márgenes del asentamiento holandés representativos de todos los hotentotes.[12] Gracias a nuestra perspectiva histórica más amplia, también podemos apreciar mejor lo enorme que es la revolución cultural que tiene lugar cuando un pueblo se desplaza de una economía de subsistencia a una economía de la previsión y del pastoreo a la agricultura; un cambio, ciertamente, con el que se puede afirmar que hace su aparición la noción del *trabajo* en la historia.

Sin embargo, en esa misma apertura de miras que tal vez nos guste imaginar que extendemos hacia los hotentotes desde nuestra moderna Ciencia del Hombre se esconde la semilla de una insidiosa traición a esos mismos hotentotes. Porque, igual que en el caso de la Ciencia del Hombre que conoció a los hotentotes auténticos y se sintió frustrada con ellos, la Ciencia del Hombre moderna tiene en su base misma la voluntad de ver una cultura en funcionamiento en toda sociedad. La Ciencia del Hombre es en sí una disciplina, y además una de las que Foucault denomina las disciplinas de la vigilancia; entre sus tareas se cuentan localizar e investigar sociedades poco conocidas de todos los confines del planeta, fotografiar, grabar y descifrar sus actividades (*Vigilar y castigar* 224). Si los hotentotes no absorbieron la ideología del trabajo en una generación, tampoco podemos esperar que el burgués moderno deje de ser fiel a ella de la noche a la mañana. Resultaría

particularmente imprudente esperar que el moderno investigador y escritor reaccione con mayor generosidad que sus antepasados a una forma de vida tan indolente que, en su forma extrema, no le proporciona nada que decir. La tentación de decir que hay algo *operando* ahí cuando no hay nada siempre es poderosa. El presente ensayo cae ligeramente en esa tentación. Los desafíos que presenta la ociosidad, así como su poder para escandalizar, son igual de radicales hoy que en cualquier otra época. Ciertamente –aunque nos saque de los límites de la discusión presente– podemos preguntarnos si el desafío que le plantea la ociosidad a la empresa filosófica es menos poderoso o subversivo que el desafío que le presenta lo erótico, y sobre todo el *silencio* del erotismo (véase Bataille 273-276).

La historia de la ociosidad en Sudáfrica no es una cuestión secundaria, ni tampoco una curiosidad. Para confirmar esto solo hay que mirar la historia de la fuerza de trabajo sudafricana durante el siglo xx. La ociosidad de los bóers sigue presente en forma de tabúes hacia ciertos niveles de trabajo manual (*hotsnotswerk, kafferwerk*), además de en los rituales del ocio distintos de la ociosidad (sentarse en el porche, tumbarse en la playa). La ociosidad del nativo sigue presente en la tradición de dar trabajo a demasiada gente y no pagar lo suficiente, que se mantiene desde ambos bandos, y en base a la cual se contrata a dos hombres para hacer el trabajo de uno, y cada uno trabaja la mitad del tiempo y se pasa la otra mitad sin hacer nada. La cómoda ociosidad del colono se sigue denunciando desde Europa y la ociosidad del nativo sigue provocando la queja de su amo. Espero que quede claro que yo no sumo de ninguna forma mi voz al coro de la desaprobación moral. Al contrario, confío en haber abierto una vía para que la ociosidad percibida desde 1652 se lea como una respuesta genuinamente nativa a una forma extranjera de vida, una respuesta que casi nunca se ha defendido por escrito, y solamente de forma evasiva (pienso en H. C. Bosman), pero que ha atraído poderosamente al

público ya desde la época en que los comentaristas empezaron a escandalizarse ante los europeos que, a raíz de tener demasiado contacto con los hotentotes, estaban incurriendo en una vida de pereza. Para hacerse una idea de lo poderosamente atractivo que ha seguido siendo este tema para el público solamente hay que recordar que, después de 1948, las autoridades se embarcaron –y, en la medida en que estaban respondiendo a unas realidades sociales, se vieron obligadas a embarcarse– en un programa legislativo para reformar la sociedad sudafricana. Dos medidas clave de este programa fueron las llamadas Ley de Inmoralidad y Ley de Matrimonios Mixtos, unas leyes cuya intención principal y cuyo efecto práctico fue quitarles a los blancos la libertad de abandonar las filas de la clase trabajadora, juntarse con mujeres de piel oscura, adoptar vidas más o menos ociosas, perezosas y carentes de previsión y engendrar hordas de criaturas de todos los colores, un proceso que, si se permitía que acelerara, significaría finalmente, o eso preveían ellos, el fin de la civilización blanca y cristiana de la punta sur de África.

LO PINTORESCO, LO SUBLIME Y EL PAISAJE SUDAFRICANO

WILLIAM BURCHELL

Entre 1811 y 1813, William Burchell, botánico, ornitólogo, antropólogo y naturalista, viajó unos siete mil kilómetros por la Colonia del Cabo y más allá de sus fronteras. En su libro *Travels in the Interior of Southern Africa* (1822), Burchell dejó una crónica exhaustiva de sus investigaciones del enorme y apenas colonizado interior del nuevo territorio británico.

Además de hombre de ciencia, Burchell era un pintor aficionado de talento y un atento observador del paisaje sudafricano. Poco después de llegar al Cabo lo llevaron a ver las vistas que dominaban lo que hoy es el Jardín Botánico Nacional de Kirstenbosch. Y él comentó:

Las vistas de aquel lugar ... eran lo más pintoresco que yo había visto en las inmediaciones de Ciudad del Cabo. La belleza que allí se desplegaba ante la vista no la podía representar ni el más hábil de los lápices; aquel paisaje poseía un carácter que habría requerido los talentos combinados de un Claude y de un Both; sin embargo, a aquella hora, el efecto armonioso de la luz y de las sombras, con la encantadora aparición del follaje en primer plano y el tono de las medias distancias, estaba muy por encima del arte del pintor. Los objetos de nuestro entorno inmediato eran puramente silvanos; un remoto horizonte azul remataba el paisaje tanto al frente como a la derecha. A la izquierda, la noble Montaña de la Mesa se elevaba en toda su grandeza ... Los últimos rayos del sol, centelleando por encima de la rica, variada y extensa perspectiva, se posaban sobre las cálidas luces vespertinas, con toques maestros e inimitables. [*Travels* 1:51-52]

Burchell registra la escena de Kirstenbosch únicamente con palabras. Sin embargo, son las palabras de un entusiasta del paisaje; es decir, de un observador que contempla el terreno como objeto pictórico en potencia, y cuya observación del terreno se ve educada a su vez por su experiencia de la pintura. (La palabra «paisaje» [*landscape*], que usamos hoy en día para designar tanto un terreno concreto como el carácter general de ese terreno, entra en el inglés en el siglo XVI procedente del arte de la pintura: los paisajes eran pinturas de extensiones de terreno rural.) Los comentarios de Burchell sobre las dificultades que plantea captar el tono, la luz y los claroscuros de Kirstenbosch no son meras exclamaciones vacías, sino observaciones estéticas juiciosas. Componiendo párrafo a párrafo la escena, empezando por el primer plano, luego los planos medios y por fin el fondo, con las montañas a modo de *coulisse* a la izquierda, Burchell sigue unos principios pictóricos. Su mención a las «cálidas luces vespertinas» revela el medio en el que imagina la escena: óleo. Incluso especifica la tradición paisajística dentro de la cual está pensando: la tradición de Claude, y más concretamente de Claude visto con ojos ingleses; es decir, la tradición de lo pintoresco.

En cuanto Burchell se marcha de Ciudad del Cabo y pasa por las montañas del río Hex, sin embargo, se encuentra con un terreno que no se presta fácilmente a ser concebido en términos pintorescos. «Un paisaje desolado, agreste y singular», escribe el 9 de septiembre de 1811. «El único color que contemplábamos era un marrón estéril ... allí donde miraras no había más que piedras y rocas desperdigadas.» A fin de evocar lo pintoresco en sus bocetos, descubre, se ve obligado a incorporar en primer plano su caravana de carretas, bueyes y ovejas (1:206); aun así, sin agua y sin extensiones acuáticas, a la escena le falta vida: la llegada al río Gariep evoca la siguiente efusión:

El primer panorama que se me presentó ... materializaba esas ideas de escenarios clásicos y elegantes que conciben los poetas ... Las aguas del río majestuoso, fluyendo en medio de una amplia extensión con tranquilidad de lago plácido y translúcido, parecían besar la orilla con sus suaves olas ... llevando en su límpido seno la imagen de sus riberas engalanadas con troncos ... Embelesado por las agradables sensaciones que inspiraba el escenario, me pasé mucho rato sentado en la orilla y contemplando la serenidad y la belleza de las vistas. [1:221-222]

Es palpable su alivio al descubrir en medio de un paisaje tan caluroso y ajeno una escena que, aunque no respire asociaciones domésticas, al menos tampoco se resiste a la imposición de un esquema estético familiar.

En el segundo volumen de los *Travels*, Burchell regresa varias veces al problema sugerido en el párrafo anterior: ¿acaso las orillas del Gariep son un simple oasis en medio del yermo estético africano, o bien existe una modalidad africana de belleza a la que es ciega la mirada criada en la campiña europea y formada en el arte pictórico europeo? Y en este último caso, ¿acaso es posible para un europeo adquirir una mirada africana? Al contemplar una típica extensión de lo que los cronistas posteriores llamarán «el Veld», la estepa interior sudafricana, Burchell se responde a sí mismo:

En el carácter de [este] *paisaje* y de sus peculiares tintes, un pintor encontraría mucho que admirar, pese a diferir considerablemente de la modalidad que conocemos con el término «pintoresco». Pero no era menos hermoso, ni tampoco menos merecedor de ser estudiado por el artista: tenía esa clase de *belleza armónica* que es propia de las amplias llanuras de Sudáfrica. La hierba seca de color amarillo claro daba el tono predominante, y los largos tramos de vegetación, paralelos al horizonte y fundiéndose gradualmente con la lejanía, ofrecían variación suficiente a la uniformidad de la llanura. Las matas suaves y elegantes de acacias, por su parte, constituían un elemento que aliviaba aquellos largos tramos aportando un agradable cambio de tono y unas formas más agradables recortándose sobre las bajas colinas de azur en la distancia remota.

Solo se requiere el añadido de los caballos y los bueyes pastando en primer plano, continúa Burchell, para completar «un paisaje, tal vez del todo inimitable ... que, si se plasmara en el lienzo ... demostraría a los pintores europeos que existe ... una especie de belleza con la cual quizá todavía no tengan la suficiente familiaridad» (2:194).

En este y en otros paisajes, Burchell apela a dos argumentos en su apreciación estética del paisaje sudafricano. El primer argumento es que los estándares europeos de belleza están demasiado vinculados a lo pintoresco, que solo es una de las diversas variedades de lo bello. La segunda es que la mirada europea solo se verá decepcionada por África en la medida en que busque tonos y sombras europeos en el paisaje africano. Me gustaría examinar con mayor atención estos argumentos; primero, sin embargo, debemos aclarar a qué se refiere Burchell con el término «pintoresco».

Se puede decir que la práctica entre los ingleses de viajar con el propósito de ver escenarios naturales empezó a partir de 1713, cuando el Tratado de Utrecht abrió el Continente a la llamada Gran Gira de las clases altas. En Roma, esa Gran Gira se familiarizó con el paisajismo italiano, y en particular con las pinturas de Claude Lorraine y Salvator Rosa, y se llevó a casa el gusto por ellas. Al menos hasta finales de siglo en Inglaterra, y durante otro medio siglo al menos en las colonias y ex colonias, el entusiasmo por la pintura al estilo de Claude y Salvator, y en consecuencia por el tipo de escenas naturales que aparecían en sus pinturas, todas con el apelativo de «pintorescas», siguió siendo una señal del gusto cultivado.

El paisaje es pintoresco cuando se compone, o bien lo compone el espectador, en forma de planos en retroceso de acuerdo con el esquema de Claude: un *coulisse* oscuro a un lado que hace sombra al primer plano; un plano medio con un rasgo central de gran tamaño, como por ejemplo una arboleda; un plano de lejanía luminosa; y tal vez un plano intermedio también

entre la media distancia y el fondo. El entusiasmo por este tipo de paisajes fue un factor poderoso a la hora de determinar el rumbo tanto de la poesía natural inglesa (James Thomson, por ejemplo, está claramente familiarizado con Claude) como de la jardinería inglesa. Lo pintoresco, tal como lo definió su gran teórico Uvedale Price y tal como lo popularizaron los libros de William Gilpin, ocupó por un tiempo en Inglaterra una posición significativa como categoría estética, cercana a la que ocupaban lo bello y lo sublime. El paisaje pintoresco ideal, sugirió Gilpin, abarcaba montañas a lo lejos, un lago en la media distancia y en primer plano rocas, arboledas, terreno escarpado, cascadas o ruinas, un primer plano que se caracteriza por la «fuerza y riqueza», por la «aspereza» de las texturas, por contraste con la «suavidad» del fondo y la media distancia (Clark 64; Noyes 11-17, 42; Barrell 21; Watson 31).

Vale la pena hacer hincapié en el hecho de que, mientras que la palabra «paisaje» tiene al mismo tiempo una acepción topográfica y estética, la palabra «pintoresco» se refiere a la naturaleza y al arte al mismo tiempo, es decir, al paisaje físico pictóricamente concebido. En este sentido, tal como señala Karl Kroeber, lo pintoresco se distingue de lo bello y de lo sublime, que son categorías que se refieren o bien al arte o a la naturaleza, pero no a la relación entre ambos (5).

Gracias a nuestra perspectiva histórica, hoy en día reconocemos que lo pintoresco desempeñó una función de transición, durante el espacio de varias décadas que medió entre el neoclasicismo en decadencia –claramente visible en los paisajes literarios de Claude, con su nostalgia por los mundos de Teócrito y Virgilio– y el gusto romántico en pleno auge por la variedad de luces y sombras, por lo abrupto y por lo que Uvedale Price llama «los entresijos» o variaciones de superficie (Watson 19-20). Hacia 1800 lo pintoresco ya había dejado de ser una fuerza viva en el pensamiento estético

inglés. Wordsworth habla en nombre de este cambio de gusto cuando, revisando su entusiasmo de juventud por lo pintoresco, se critica a sí mismo por

*entregarme
a una comparación de escena con escena
demasiado volcado en las cosas superficiales,
regocijándome con inanes truquitos
de color y proporción.*

[*El preludio* (1805) 11:157-161]

Y, sin embargo, lo pintoresco es más que una simple transición improvisada en la historia de la sensibilidad. El culto a lo pintoresco convirtió la contemplación del paisaje en una forma de ocio cultural extendida. Una generación entera aprendió no solamente a contemplar el terreno como estructuración de una serie de elementos naturales con relaciones susceptibles de análisis entre ellos, sino también a ser consciente de las asociaciones, tanto naturales como adquiridas, que hay presentes en esos elementos. El paisaje pintoresco es, en la práctica, un paisaje reconstituido por la mirada de la imaginación de acuerdo con una serie de principios compositivos adquiridos. La teoría que tenía Wordsworth de la imaginación responde a la pregunta de cómo puede componerse en la imaginación el paisaje en cuanto que todo significativo en ausencia de algún principio estético, tomado de lo que él denomina «las frías leyes de la pintura», que le confiera unidad.^[1]

Aunque lo pintoresco ya había perdido toda su fuerza en el debate estético cuando Burchell publicó sus *Viajes* en 1822, siguió siendo un término de uso bastante extendido entre la gente culta. Defendiendo la apreciación estética del

paisaje de la meseta sudafricana, Burchell, tal como hemos visto, adopta la postura de que, aunque pueda no ser pintoresco, este paisaje posee cierta «belleza armoniosa» que es merecedora de estudio. Ese estudio, implica, puede ofrecernos un esquema estético específicamente africano y situado a la altura del esquema claudiano de lo pintoresco; a su vez dicho esquema puede constituir la base de una serie de satisfacciones estéticas paralelas a las satisfacciones estéticas que ofrece el paisaje pintoresco europeo.

La idea es potencialmente revolucionaria. Y, sin embargo, mientras Burchell delinea en qué podría consistir una belleza africana, pronto nos damos cuenta de que esta no es más que una variación de lo pintoresco europeo, sobre todo por la prominencia que otorga a la perspectiva infinita («largos tramos de vegetación ... fundiéndose gradualmente con la lejanía ... bajas colinas de azur en la distancia remota»). Tenemos que recordar que si hay un rasgo de la pintura de Claude que captó la imaginación del siglo XVIII por encima de los demás, fue el inimitable y luminoso resplandor lejano en el que la mirada del espectador se veía lenta pero inevitablemente absorbida. En su alejamiento hacia el infinito, afirma Burchell, África es muy diversa, en cuanto la mirada se ha acostumbrado a sus valores tonales más apagados; asimismo, aunque el primer plano acostumbre a estar vacío, no escasean los materiales con que llenarlo. El grabado I del volumen segundo de los *Viajes* nos ofrece un ejemplo: Burchell llena el terreno cercano con un lecho de juncos meciéndose e introduce a sus compañeros de viaje en fila, como una estela que se aleja de él. Incluso incorpora una *coulisse* en forma de talud rocoso y sombrío.

Menos decepcionantes que sus observaciones sobre la composición son los comentarios de Burchell sobre el color y el tono. Siempre está buscando el color verde. Sobre el paisaje del Kareeberg escribe que «el único color que contemplábamos era un marrón estéril que se iba suavizando hasta convertirse en azul o púrpura en la lejanía; la mirada buscaba en vano algún tono del

verde». (1:206). En las riberas del Gariep, «[el] vivaz verde amarillento [de los sauces] ... tenía un efecto risueño en el ánimo y le regalaba a la vista un tono de lo más relajante y agradecido» (1:222). En las montañas de Asbesto, la espesura «[anima] con tonos del verde los ricos y variados ocre de [los] escarpados peñascos» (2:5). La escasez de verde y el tono apagado del poco verde que se encuentra («ese amplio y verde follaje, esa complexión fresca y vivaz [de Inglaterra] no se da en el carácter general de los bosques y arboledas de este interior») se combinan con unos tintes a menudo desvaídos: «En África buscamos en vano esos tintes plácidos y hermosos con que el sol otoñal pinta los bosques de Inglaterra» (2:9). Hasta el amanecer africano «[carece de] esos tintes rosáceos y dorados ... que decoran el cielo matinal de los países europeos», y la causa de esta deficiencia es la ausencia de nubes y de vapores en la atmósfera (2:231).

No es sorprendente que Burchell, en calidad de inglés que escribía para lectores ingleses, no parara nunca de señalar las diferencias entre los paisajes de África e Inglaterra. Sin embargo, su terminología pictórica nos recuerda que también escribe en calidad de artista, y más concretamente de artista criado en la escuela del paisajismo inglés. Y para un artista así, ¿qué problemas plantea el paisaje africano? La lista podría incluir los siguientes. En primer lugar, hay que modificar y atenuar la paleta entera del artista: como los verdes intensos escasean, ese conocimiento de los tonos del verde que es la especialidad del paisajismo del norte de Europa hay que reemplazarlo por el conocimiento de la variedad de ocre, castaños y grises. En segundo lugar, como el follaje se ha adaptado a un clima seco, apenas transpira y carece de lustre. En tercer lugar, la luz suele ser intensa y uniforme, y las transiciones entre luz y sombras abruptas. En cuarto lugar, ese medio reflectante que es la superficie acuática escasea y el medio difusivo de la humedad atmosférica anda casi igual de escaso.

Ya he hablado de la deuda que tiene el arte pintoresco inglés con la tradición italianizante, es decir, con los modelos del Renacimiento italiano filtrados por la obra de Claude. Esta tradición fue injertada, principalmente por Gainsborough, en una tradición inglesa que seguía encontrando sus sujetos en la topografía local pero encontraba gran parte de sus técnicas en la escuela paisajista holandesa de Hobbema y Ruysdael (Paulson 47). Si buscamos las razones de que el paisajismo inglés de la época de Burchell no estuviera preparado para el paisaje africano, y hasta encontrara el paisaje africano intratable, tenemos que mirar no solamente a la resistencia de ese paisaje a ser compuesto de acuerdo con el esquema pintoresco, sino también a las predisposiciones de la técnica pictórica al óleo del norte de Europa. Las sombras y el agua son igualmente importantes.

El gran logro técnico de John Constable fue crear medios para plasmar los efectos transitorios de la luz del sol sobre las superficies: lo que él llamó «los efectos evanescentes del claroscuro de la naturaleza». La expresión «el claroscuro de la naturaleza» tal como la usa Constable tiene dos vertientes distintas: en primer lugar, el destello de la luz, sobre todo cuando se refleja en objetos provistos de humedad (por ejemplo, el rocío) o henchidos de vida húmeda, un destello que Constable plasmaba por medio de toques de blanco aplicados con espátula; y en segundo lugar, la oposición y el juego de luces y sombras en el paisaje. «Recuerden que la luz y la sombra nunca se quedan quietas», escribe (Clark 75-76, 32).

La luz y la sombra nunca se quedan quietas para Ruysdael o para Constable porque, en Holanda o Inglaterra, siempre hay movimiento de nubes en el cielo. Sobre la meseta sudafricana, sin embargo, los cielos son azules y la luz y la sombra son estáticas (razón por la cual los cronistas caracterizan todo el tiempo el paisaje de adormecido, aletargado y víctima de la insolación). Las condiciones atmosféricas peculiares del norte de Europa explican por tanto

una serie de cambios en el arte europeo que obviamente no tienen ninguna relevancia en Sudáfrica. Cuando ampliamos la discusión para abarcar las condiciones generales de sequía de Sudáfrica, por oposición a la humedad inglesa, pasamos a tocar una serie de cuestiones que no son meramente técnicas, sino que producen unas diferencias radicales de cultura material entre dos sociedades, e incluso, se podría especular, diferencias radicales de perspectiva cultural. No es ningún accidente que el Lake District inglés se convirtiera en el destino por excelencia del turista pictórico. Con la ayuda de esos lagos, escribió Wordsworth en su *Guide through the District of the Lakes*, «la imaginación [...] es transportada a una serie de remansos de emociones que de otra forma serían impenetrables. La razón es que no solo los cielos descienden al regazo de la tierra, sino que la tierra misma es contemplada primordialmente, y concebida, a través del medio de un elemento más puro» (191-192).

También Gilpin encontró en los lagos una gran riqueza de significados: «Estos ricos volúmenes de la naturaleza, igual que las obras de autores asentados, soportan relecturas frecuentes» (Watson 47). El agua en reposo es el único medio reflectante de la naturaleza, y por su naturaleza misma es un medio de tranquilidad y reflexión. Sin embargo, tal como señala Wordsworth, el agua de los lagos también es transparente, y su transparencia permite que tanto la mirada como la mente la puedan penetrar hasta lo más hondo. Las masas de agua en reposo se prestan a las metáforas del reino del pensamiento; en el paisajismo romántico europeo, se asocian con la reflexión, la contemplación y los valores asignados a la postura contemplativa. En los lagos y los estanques nos vemos a nosotros mismos, como Narciso, y adquirimos conciencia de nosotros mismos por primera vez. Las aguas superficiales –lagos, ríos, arroyos y estanques–, más que ningún otro elemento de la naturaleza salvo quizá los árboles y las cimas de las montañas, se

convierten en centros neurálgicos de significado, así como en elementos de construcción del arte paisajístico. Lo que nos ocupa aquí es, por contraste, la ausencia de aguas superficiales en la meseta sudafricana y el vacío consiguiente que se genera en el repertorio del artista (el pintor pero también el escritor) que desea dar una representación significativa (llena de significado) a ese paisaje dentro de los esquemas que se ha traído del arte europeo. En la escasez de masas de agua en reposo en Sudáfrica, la escritura paisajística procedente de Europa encuentra la confirmación de algunos de sus argumentos más recurrentes y tal vez la ocasión de emplearlos: el hecho de que en Sudáfrica la tierra y el cielo son reinos separados y hasta desprendidos entre sí; el hecho de que la tierra está muerta, dormida o inconsciente; de que, para usar la metáfora de Thoreau, le faltan los ojos; no se puede entablar ninguna conversación con ella.[2]

THOMAS PRINGLE

Thomas Pringle (1789-1834), que pasó seis años en Sudáfrica en la década de 1820, es el único escritor romántico de importancia que visitó alguna vez la Colonia. Pringle nos dejó un corpus considerable de impresiones del paisaje sudafricano tanto en verso como en prosa. Antes de acudir a estas, sin embargo, me gustaría citar un pasaje de «The Autumnal Excursion» (1816), poema que muestra a Pringle todavía estrechamente unido a los modelos dieciochescos de poesía paisajística, y en concreto a las convenciones de lo pintoresco. Tras establecer la atmósfera adecuadamente meditativa:

*Amo la desenfadada mañana de cosecha
en la que Ceres vierte su cuerno de abundancia ...*

*No obstante, amigo mío, hay una hora ...
en que el henchido corazón, meditabundo,
busca una escena más agreste y solitaria.*

Sobre el distrito de Tweedside, donde creció, escribe:

*A menudo desde tus alturas [las del monte Blaiklaw] yo amaba saludar
en cuanto el alba despertaba a la alondra,*

*y los bosques elevaban su himno embelesado,
y la gloriosa tierra se extendía en penumbra;
y lentamente por el valle a medio despertar
las brumas retiraban su lanoso velo
y torre y madera y sinuoso arroyo
recibían la claridad de los haces de oriente.*

*Y sin embargo, ahí donde caían las sombras al oeste
mi mirada complacida se asentaba ...*

Había allí un hogar humilde ...

*rústica morada, cálida y con techo de paja ...
y allí el anchuroso manzano*

*le ofrecía sus blancas flores a la abeja
junto a la intrincada sombra del emparrado
donde la ancianidad se reclinaba y la infancia jugaba.*

*Más abajo, los plateados sauces agitaban
sus tirabuzones sobre el arroyo serpenteante
que brincaba entre sus riberas de retama,
hasta que perdido en la fantasmal penumbra de Lerdan
me pareció oír la cantinela del arroyuelo
donde los alisos rezagados ocultan la cascada,*

*borboteando en su feérico estanque
claro y fresco y con fondo de guijarros.*[3]

En este poema vemos al mismo tiempo el entusiasmo por las sombras, la soledad y las ruinas cubiertas de musgo y la cuidada composición escénica característica del arte pintoresco. Ciertamente es la mirada de la infancia la que contempla el paisaje de Tweedside. Sin embargo, esa mirada es desplazada primero a la cima de una colina, desde cuya atalaya el paisaje se compone, paso a paso, como *perspectiva* en la tradición de poemas como el «Grongar Hill» de Dyer, antes de que la composición pintoresca se traduzca a palabras. Esta traducción a palabras tiene en cuenta claramente procedimientos en los que la pintura es leída, y en concreto el orden en el que la mirada decodifica los elementos de una pintura bien compuesta. Por supuesto, la imagen que se imagina Pringle no está compuesta con toda la meticulosidad del arte pictórico; y al no trabajar con un medio lineal, tampoco tiene los recursos planos del pintor; así pues, lo que traza con su escritura no es exactamente el avance de la mirada que decodifica la imagen mental siguiendo una estructura compositiva, sino más bien una serie de movimientos de la mirada que son estándares en la lectura de la pintura pintoresca; por ejemplo, el ascenso de esa mirada por un valle envuelto en brumas y hacia el horizonte (en lugar de descender por el valle); o bien el seguimiento con la vista de un arroyo desde el terreno más cercano hasta que se pierde en la lejanía.

La situación de la mirada que observa desde la cima de la colina hace más que crear una perspectiva. También, tal como señala John Barrell (21), establece esa misma distancia fenomenológica entre espectador y paisaje que existe entre espectador y pintura, creando la predisposición a ver el paisaje como arte (el uso del Espejo de Claude es la extensión lógica y última de la

práctica de la colina, que le pone un marco a la perspectiva y atenúa su color). Además, la perspectiva de la cima de la colina define de forma explícita la posición espacial del poeta y por consiguiente parece renunciar a la libertad de la mirada mental (o de la memoria), que puede deambular por donde quiera, en beneficio del punto de vista único del pintor. Hacia el final del fragmento citado, Pringle usa un recurso algo torpe («me pareció oír...») para liberarse de esta perspectiva única. ¿En aras de qué renuncia a la posición del pintor? Pues para desplazarse a algo («perdido en la fantasmal penumbra de Lerdan») que no se ve desde la cima de la colina, a saber: las aguas claras de un estanque.

El poema topográfico más notable que Pringle escribió en Sudáfrica es su «Evening Rambles» [«Devaneos vespertinos»]. En la construcción de este poema volvemos a ver en acción los procedimientos de la pintura (y la visión) pintoresca. Arranca con una panorámica que anuncia el contraste entre un valle poblado (el Glen Lynden de Pringle) y las montañas circundantes:

*Nos falla el sedante recuerdo
[cuando] elevamos la vista a las cimas
sobre unas vistas agrestes, grotescas y extrañas;
montañas estériles, duras y escarpadas
que encierran abruptas las simas del valle.*

El inquietante panorama de las montañas es contrarrestado por un desplazamiento más tranquilizador de la mirada, valle arriba y hasta el «torrente de luz que descende» a lo lejos, y luego siguiendo unas cuantas travesías más cuyo efecto es abarcar toda la extensión del paisaje. No comentaré en detalle esas travesías, más que para observar que se ejecutan con bastante arte. Una de ellas es dramatizada en forma de caminata del poeta

por entre un «laberinto» de acacias a lo largo del cual se le aparece una gran variedad de vida animal y aviar; en otra travesía, su mirada sigue la bajada [*sic*] de la oscuridad por el valle, que trae en su estela a las criaturas de la noche (búhos, murciélagos y luciérnagas, pero también puercoespines). Estas travesías son camufladas, supone uno, para que la organización de los elementos del paisaje no parezca un procedimiento tan artificial. El centro del poema, sin embargo, consiste en una secuencia nada disimulada de perspectivas. El poeta asciende la colina en pos de su «asiento de costumbre». Desde allí:

*Abajo desplegado al sol y en sombra,
el escarpado Valle se exhibe en su totalidad ...
y a través de él, cual dragón extendido,
se distingue el tortuoso lecho del río.*

La mirada sigue a continuación el río, fijándose por el camino en la flora y la fauna, hasta la puesta del sol.

A juzgar por su adhesión a las convenciones de lo pintoresco en poemas topográficos como «Evening Rambles», no parece en absoluto que a Pringle le preocupe la cuestión que plantea Burchell: si los grandes esquemas estéticos del paisajismo europeo tienen o no una aplicación universal. El uso que hace Pringle del término «pintoresco» es bastante vago:

El aspecto general del paisaje [de las inmediaciones de Albany, en el Cabo Oriental] era ... fresco, agradable y pintoresco. Los pastos verdes y las suaves lomas cubiertas de hierba constituían un agradable contraste a las masas oscuras de bosque que vestían los desniveles anexos al curso de los ríos. La superficie ondulada de la campiña se veía además diversificada a menudo por los matorrales perennes intercalados con arboledas de gran envergadura, como si aquello fueran los jardines de un noble ... En las hondonadas más profundas, allí donde se había descubierto un arroyo o una fuente ...

encontrábamos al emigrante trabajando en su campo o su huerto; con su choza de juncos o su cabaña enzarzada situadas por lo general en el costado de algún angosto barranco, a la sombra de una arboleda o bosquecillo. ... A menudo estas cabañas eran extremadamente bonitas y pintorescas, y nos aparecían de pronto ante los ojos cuando asomábamos de las faldas del bosque vetusto, o bien entre las ramas de alguna romántica floresta o matojal perenne.[4]

Pringle usa el término como lo usaría un profano culto, y no como un artista, para referirse a los elementos típicos (incluso estereotipados) de un paisaje pintoresco, y ciertamente, en este pasaje, a modo de apuntes de escenas que recuerdan al espectador a Inglaterra, donde la jardinería había remodelado en gran medida las campiñas siguiendo el modelo del arte pintoresco.

La estancia de Pringle en Sudáfrica se ciñó a Ciudad del Cabo y el Cabo Oriental. Por consiguiente, no afrontó de forma tan directa como Burchell el problema de la representación que suscitaba la meseta interior, y en concreto el llano y árido Karoo; el problema, para decirlo de forma más tosca, de encontrar suficientes cosas en el paisaje como para rellenar la pintura o el poema; o dicho de otra forma, de encontrar una forma artística que respondiera a un campo «vacío». La palabra que Pringle usa en apariencia en tono elogioso para referirse a lo «pintoresco» es «agreste»;^[5] también hay un pasaje en el que traza un contraste entre el escenario «severo y sublime» de la costa del Cabo Oriental y la «mansedumbre» del paisaje inglés (7). En su uso extremadamente informal del término, por consiguiente, se opone lo *agreste/sublime* a lo *manso/pintoresco*. En «Evening Rambles» esta oposición se traduce en el contraste entre montaña y valle.

Lo asombroso tanto de Burchell como de Pringle es lo poco que se explora la posibilidad de poner en juego la retórica de lo sublime en el caso de la meseta interior. ¿Por qué, en una época en que la noción de lo sublime todavía no había agotado su poder, no se aplicó a los enormes espacios «vacíos» del

páramo?

EL PÁRAMO Y LO SUBLIME

«El páramo», «el yermo», son palabras que resuenan profundamente en la tradición judeocristiana. En una de sus acepciones, el páramo es un mundo donde reina la ley natural, un mundo en el que no se ha ejercido el acto primero de la cultura, el ponerle nombre a Adán. Los orígenes de este concepto del páramo se encuentran en la demonología preisraelí, donde el páramo (o la naturaleza salvaje, incluido el océano) era un reino al que no llegaba la influencia de Dios. Pero una segunda acepción se desarrolló en la teología judeocristiana: el páramo como refugio al que retirarse para dedicarse a la contemplación y la purificación, un lugar donde se puede redescubrir el terreno verdadero del propio ser, incluso en calidad de lugar todavía incorrupto en un mundo caído (G. Williams 5). Estas dos acepciones potencialmente incompatibles han desempeñado un papel en la historia de Sudáfrica. La primera se puede asociar en líneas generales con el colonialismo británico y con el esfuerzo de mantener una frontera que separara una región de orden y cultura (la Colonia) del páramo de los bárbaros. La segunda se puede relacionar en líneas igualmente generales con el aislacionismo afrikáner: aunque deberíamos señalar que la teología calvinista del afrikáner, en tanto que bendice la analogía entre el interior rural colonial y la Tierra Prometida de la Biblia, bloquea estrictamente la analogía consiguiente de ese interior con el Edén. Así pues, en el largo poema de W. E. G. Louw sobre la Creación, Adán es creado en un jardín lleno no de flora africana, sino de rosas, azafranes y romero. El gran poema idílico en lengua afrikaans, «Eden», de Ina Rousseau, habla del Edén como un lugar anhelado

pero fallido, perdido, remoto:

*Staan dar nog 'n Eden êrens,
verwaarloos soos 'n stad in puin,
gedoem tot langsame verrotting
deur eeue die mislukte tuin?*

[¿Acaso pervive un Edén en algún lugar,
abandonado como una ciudad en ruinas,
condenado al declive gradual,
su jardín desaparecido eras atrás?]

Thomas Pringle, contemplando la costa de Knysna desde la cubierta de la embarcación que lo estaba llevando a África, vio «soledad y lóbregos páramos» (*Narrative* 7). En crónicas topográficas posteriores de Sudáfrica, seguimos encontrando que el interior del país se asimila con la figura del yermo, una tierra de

*sol abrasador ... vientos devastadores ... colmillos de serpientes ...
buitres en picado ... nubes de langostas ...
[y] fantasmas burlones e impíos [los espejismos]*

[Dugmore, «A South African Wilderness»]

*El páramo, estéril y cuarteado, extendiéndose hasta el horizonte,
desierto desolado y salpicado de piedras, karoo adusto e inclemente,*

escribe Francis Carey Slater («The Karroo»). En «Christmas Night 1944», los viajeros que se adentran en el interior «se pierden bajo las crueles / y luminosas joyas de la Cruz»; es decir, se pierden bajo la constelación que

preside el páramo del sur, esa inversión indiferente y quizá también demoníaca de la cruz de la salvación. Este concepto del páramo como reino desgajado de Dios no está del todo ausente de la poesía topográfica en afrikaans:

*Eindloss wyd strek dodos en kaal
Verstroeke vlaktes waar die stofson straal*

[Extensión sin fin, letal y desnuda, vastas
llanuras abrasadas donde resplandece el polvo al sol],

escribe S. Ignatius Mocke en un poema («Die Vrystaat», [«El estado libre»]) que no ofrece contraste alguno que redima el yermo: ni agua ni salvación. Cuando sopla el seco *bergwind*, quienes residen cómodamente en la franja costera, en un poema de Peter Blum, huelen

*droogte en brand, en gerug
van sprinkaan, aardbewing en oproer
op daardie skroeiende binnelandse lug
—dan, dan
weet ons op watter vasteland ons boer.*

[«Nuus uit die binneland»]

[sequía y fuego, y un murmullo
de langostas, terremotos y agitación
de ese aire abrasador del interior
—entonces, entonces
sabemos en qué continente nos hemos asentado.]

[«Noticias del interior»]

El topos del interior como páramo es por tanto bastante común en la literatura sudafricana. El desarrollo que podríamos haber esperado, sin embargo, de haberse seguido el modelo europeo –es decir, la reclamación de este páramo sin nombre, o los aspectos de él que son susceptibles de ser reclamados en nombre de lo sublime– nunca tuvo lugar. En Europa estos rasgos del paisaje que antaño se consideró el yermo, eternamente inútil para el hombre y por consiguiente (aunque nos pueda parecer una paradoja) antinatural para nosotros –como los Alpes, por ejemplo–, hacia 1800 ya se consideraban lo sublime por excelencia. Fue Shaftesbury quien en 1709 propuso por primera vez que los efectos que tenían en el espectador las alturas vertiginosas, los profundos abismos y las perspectivas brutales pertenecían a la antigua categoría de lo sublime. En la década de 1750, Burke estableció en la práctica lo sublime como categoría estética fundamental junto con lo bello (Noyes 35, Thacker 77-78). Lo bello, lo sublime y durante un tiempo lo pintoresco fueron las tres grandes categorías con las que se clasificaban los especímenes del paisaje europeo; esas categorías, o por lo menos las dos primeras, seguían siendo tan fundamentales para la experiencia estética europea que incluso organizaban la forma en que se percibía el paisaje. Ya he señalado evidencias en Burchell y en Pringle de lo pintoresco como modo de organizar la representación pictórica y literaria del paisaje sudafricano. Pero ¿por qué se recurrió tan poco a lo sublime, que era una categoría a primera vista más incluyente?

Para empezar, en el arte europeo lo sublime se asocia mucho más a menudo con lo vertical que con lo horizontal, con las montañas que con el llano. Los turistas del siglo XVIII evitaban las marismas de East Anglia y se iban todos a las Highlands escocesas o al Lake District (Watson 22). No hay duda de que una parte del atractivo que tiene lo vertical para el pintor es el plano de la pintura en sí cuando cuelga; pero el arte sublime convierte de hecho la

verticalidad –las alturas y profundidades– en el centro de lo importante –lo «profundamente» importante–, de sensaciones como el miedo y el éxtasis y de valores como la trascendencia y la inabarcabilidad (Weiskel 24), unos valores ocasionalmente asignados a los cielos pero nunca a las extensiones de tierra. Wordsworth llamó a lo sublime «el resultado de los primeros grandes tratos de la Naturaleza con las superficies de la tierra» (*Guide* 181), pero no consideró que las llanuras, junto con las montañas y los océanos, derivaran de estos tratos. En el Libro 7 de *El preludio* (1805) escribe de las regiones montañosas diciendo que son las regiones donde «la simplicidad y el poder [se presentan] de forma más evidente», donde por su «influencia habitual» son capaces de «dar forma ... al alma, a la majestad» (720-726). En 1850 añadió el desierto a la lista de entornos que dan forma al alma, pero lo limita al hecho de dar forma al alma del árabe (7: 747-749). Tal como comenta en la *Guide*, ni siquiera las impresiones sublimes «se pueden recibir de un objeto, por muy eminentemente preparado que esté para impartirlas, sin una interacción preparatoria con ese objeto o con otros de la misma especie» (359), es decir, que sean cuales sean sus posibilidades de sublimidad, no se puede esperar que la meseta sudafricana les parezca sublime a los viajeros recién llegados de Inglaterra. (No estoy sugiriendo, por supuesto, que a los viajeros no les resultara espectacular la meseta, aunque tampoco veo ninguna prueba que fundamente la afirmación de John Povey de que «tenía un impacto [de] ferocidad aplastante» [117]).

El lenguaje de lo sublime se traslada con facilidad a las montañas sudafricanas, por ejemplo tal como hace W. C. Scully en «Compass Berg». Y las posibilidades sublimes del Veld tampoco pasaban desapercibidas. Esto escribe William Hamilton alrededor de 1917:

¡Qué altura, amplitud y profundidad, y qué desnudo el lugar! ...

Las vistas sin límites, el espacio y la libertad bajo [los cielos].

«The Song of an Exile» [«Canto de un exiliado»]

Se pueden encontrar bastantes celebraciones más de la sublime falta de límites del Veld en colecciones como *Treasury of South African Poetry and Verse* (1909) de E. H. Crouch y *Centenary Book of South African Verse* (1925) de Francis Carey Slater. Roy Campbell, a quien el Veld no le parecía una ausencia positiva de límites, sino un «hueco en la naturaleza, el tiempo y el espacio» a aprehender solamente en términos de su «vacío» («An Anatomy of the Veld», [«Anatomía del Veld»]), satiriza la poesía de lo sublime en su «Veld Eclogue» [«Égloga del Veld»]:

*Hay algo más grandioso, sí,
en el Veld, de lo que puedo expresar bien,
algo más enorme –quizá no es la palabra–
algo más redondo y cuadrado y abrupto y llano ...
Algo más «sin nombre», jesa es la palabra!*

En la poesía en afrikaans hay ejemplos parecidos de lo que podría llamar el momento inicial de lo sublime, un momento en el que fracasa el intento de abarcar el paisaje con la imaginación:[6]

*o hemelse gloed, tydlose glans bo hierdie wye
grootse wêreld vol stilte en lig, lig sonder grens of soom*

[Uys Krige, «Verre blik»]

[oh, lustre celestial, resplandor atemporal sobre este ancho

y enorme mundo lleno de quietud y luz, luz sin límites ni demarcación]

[«Mirada a lo lejos»]

O verre wydtes van die groot-oop dag...

[C. M. van den Heever, «O verre wydtes»]

[Oh, lejanas extensiones del día que se despliega...]

Pero el culto a la extensión, ya sea como programa estético-espiritual del tipo que describen Marcus (52) y De Man (75-77) o como ethos geopolítico, se iba a ver eclipsado por 1945. Poemas como el anterior, de la década de 1930, llegaban demasiado tarde para estimular el arte poético en afrikaans con un nuevo reconocimiento de las posibilidades sublimes del paisaje sudafricano. Asimismo, aunque invocan el cubismo y el futurismo de formas muy originales para sugerir las líneas de fuerza y tensión de la naturaleza, las escenas de llanuras vacías, montañas desiertas y cielos inalcanzables que pintó J. H. Pierneef en la década de 1920 han tenido pocos imitadores fuera del reino del *Kitsch*, seguramente por su tendencia a convertir el paisaje en algo heroico.

He mencionado el momento inicial de lo sublime. ¿Cuál podría ser un segundo momento? En la sección 27 de la *Crítica de la razón estética*, Kant lo describe como sigue. La imaginación, enfrentada a un espectáculo natural sublime, se ve incapaz de representarlo: el espectáculo excede toda medida (toda comparación) y es en este sentido absoluto. El fracaso de la imaginación genera en el sujeto una mezcla de asombro y ansiedad, que componen la mitad de lo que Burke denomina «el horror delicioso, que es el efecto más genuino y la prueba más auténtica de lo sublime» (88). Pero ¿cuál es el origen de la

segunda mitad: el placer? La respuesta de Kant es que se trata de nuestro reconocimiento, coincidente con nuestra reacción de miedo, de que existe en nosotros un estándar a cuya altura la imaginación, en cuanto que facultad basada en los sentidos, no ha conseguido ponerse, a saber: la idea de lo trascendente. La incapacidad misma de la imaginación sensual, simultánea al descubrimiento de que la mente tiene un estándar con el que puede medir esa incapacidad, se reimagina a continuación como evidencia y símbolo de la relación que tiene la mente con un orden trascendental. Es decir, lo sublime se origina cuando se vienen abajo las lecturas convencionales del paisaje, pero en su hundimiento se reconoce la fundación de otro orden de significado (Kant 106-107; Weiskel 22).

Lo que se hace a continuación con este segundo momento de lo sublime puede ser, tal como señala Thomas Weiskel, tremendamente variado. «Entra necesariamente un componente ideológico. ... Se puede conseguir que lo que te pasa cuando te plantas al borde de los espacios infinitos “signifique” en teoría prácticamente cualquier cosa» (28). Para algunos observadores, del enfrentamiento con lo desmesuradamente enorme parece derivar una plétora de significados. En el poema de Krige que he citado, los atributos de fuerza y libertad son extraídos del paisaje sublime y luego trasladados (o proyectados por el deseo) a la gente que lo habita. Para C. M. van den Heever los cielos gigantescos y despejados desvelan un destino trascendente del que el hombre es arrancado por su naturaleza mortal. Para un observador como Campbell, por otro lado, el enfrentamiento con los espacios gigantescos y vacíos solamente genera banalidad.

La poesía sudafricana lee muchos significados distintos en el paisaje espacioso, pero no invoca la estética de lo sublime con la intensidad suficiente ni casi suficiente en la historia como para crear un estándar al que uno se pueda adherir o contra el que pueda reaccionar. Es decir, la forma de concebir

el paisaje dominada por el temor reverencial no se volvió la norma. En cuanto a por qué no floreció lo sublime en la Sudáfrica del siglo XIX, solo podemos sacar la conclusión de que fue una cuestión de circunstancias históricas. No existía tradición ni de escritura ni de pintura paisajísticas –ciertamente no existía ninguna tradición artística– entre los holandeses de la Colonia del Cabo, entre los cuales, sin embargo, parece que las certidumbres religiosas estaban tan afianzadas que hacían innecesarias las modalidades sustitutas de trascendencia (Weiskel llama correctamente a lo sublime «transposición masiva de trascendencia en clave naturalista» [4]). Y entre los ingleses que viajaban por el interior del país, fue tremendamente escasa la escritura topográfica provista de algún talento o ambición.

La posición que uno debería refrenarse de adoptar, sin embargo, es que lo sublime nunca habría *podido* arraigar en la Sudáfrica británica, bien porque ya era un concepto en desuso a finales del XIX o bien porque no habría podido soportar el trasplante. Una mirada contrapuesta a las artes paisajísticas decimonónicas en América y la interacción de la tradición europea con la topografía nativa de ese continente indican no solamente una parte del potencial de lo sublime fuera de Europa, sino que sugieren en qué *no* se convirtió la descripción del paisaje sudafricano.

EL PAISAJE AMERICANO

Por supuesto, la pintura paisajística americana del XIX (a diferencia de la sudafricana) no es la obra de unos visitantes criados con el escenario europeo y formados en la tradición paisajística europea, sino de unos pintores ya nacidos en América, que recibieron allí su formación inicial y que en su mayoría solamente visitaron Europa después de desarrollar estilos personales.

En este sentido, no tienen par en el África del XIX. Pese a todo, pintan dentro de una tradición estética europea, y los conflictos que afrontan entre una estética europea y una temática americana son del mismo tipo, aunque a una escala considerablemente mayor, que los conflictos esbozados por Burchell.

En vez de emprender un estudio del arte paisajístico americano del XIX, me limitaré a dos temas directamente relevantes para el caso sudafricano: lo pintoresco y lo sublime; así como el tratamiento del agua, la atmósfera y la luz.

Una de las premisas de la discusión hasta el momento ha sido el hecho de que el paisaje (por oposición al terreno) siempre se percibe a través de la mediación de un esquema de representación, cuyo ejemplo más simple es el marco rectangular; o para ser más precisos, de que se produce una interacción entre el esquema del espectador y la escena que tiene delante de los ojos. El ciclo vital de los esquemas –uno de los cuales es el pintoresco– consiste en que, aunque empiezan inaugurando posibilidades nuevas de representación, suelen terminar limitando todas esas posibilidades a una visión única. Los inicios del paisajismo americano son sinónimo de la Escuela del Hudson; y la historia de la Escuela del Hudson se puede explicar, en primer lugar, como esfuerzo para visualizar la realidad americana dentro del esquema de lo pintoresco, y más tarde –sobre todo en nombre de lo sublime– para liberarla de las convenciones de lo pintoresco. La interacción entre lo pintoresco claudiano y los esfuerzos de los inicios del arte americano por liberar el paisaje americano a una mayor potencia imaginativa se pueden resumir bastante bien en el tratamiento de la distancia. Se puede pensar –y ciertamente así lo pensaron sus coetáneos– que las distancias serenas y luminosas de Claude preservaban un espacio para lo numinoso en un mundo que se estaba desacralizando a marchas forzadas (Wolf 197-198). Y ciertamente lo pintoresco consiguió en particular encontrar la forma de unir la nostalgia neoclásica del paisaje ideal del pasado con el anhelo romántico de

trascendencia en el mundo natural. Lo pintoresco fue por consiguiente una solución singularmente eficaz, aunque transitoria, a una crisis espiritual e imaginativa que atravesó Europa a finales del XIX. Lo que despertó la simpatía americana hacia lo pintoresco fue que, tal como se adaptó, constituyó un medio para que los deseos de expansión se representaran en el escenario de la intemperie americana. Desde finales de la década de 1840, cuando Thomas Cole mostró cómo se podía conseguir una ruptura con todos los elementos formularios de lo pintoresco (Novak 77-78), hasta la década de 1880, el paisajismo americano se centró no solo en el tratamiento de la distancia sino también en la distancia misma. El siguiente comentario de Howard Mumford Jones, aunque excesivamente retórico, es fiel a su espíritu:

Más allá de la granja, o de la aldea, o de la iglesia, o del prado, o de la laguna donde se pesca, o de la escena del pícnic, o del parque, se extiende una naturaleza gigantesca: cielos reverberantes, una niebla misteriosa, una montaña que bloquea la vista, de unas vistas que obligan al ojo a ascender por la imagen y perderse en una distancia vaga e inmensa (362).

El llamado luminismo de la segunda generación de la Escuela del Hudson (Fitz Hugh Lane, John Kensett, Martin Johnson Heade), en cuya obra parece emanar una luz pálida de la lejanía y envolver el paisaje entero en su claridad, se puede considerar una extensión lírica de esta preocupación por un centro ideal que esté al mismo tiempo a lo lejos y presente en todas partes. Aunque en la década de 1850 existían ya todos los prerequisites previos para que se diera un impresionismo nativo americano, su desarrollo se vio frustrado, según sugiere Barbara Novak, por la búsqueda de lo remoto manifiesta en el luminismo (91). En este sentido, el luminismo representa un alejamiento tardío de lo pintoresco hacia lo sublime, una afirmación de las posibilidades sublimes del paisaje americano.

Sería engañoso afirmar que la historia del paisajismo del XIX en Estados Unidos es la historia de una búsqueda de lo sublime. Pese a todo, lo sublime, lo sublime americano, es la tónica de ese arte, por mucha diversidad de atmósferas y estados de ánimo que haya en él. Así pues, en el extremo más firme de la escala podemos situar las pinturas de Frederic Church, unos paisajes tan prehistóricos que podrían ser visiones míticas de un Nuevo Mundo edénico a los que el público de Church reaccionó con un entusiasmo que demostraba lo bien que el artista había calculado sus deseos (Huntington 82), y los heroicos cañones y picachos del Lejano Oeste que pintaron Albert Bierstadt y Thomas Moran; en el otro extremo podemos colocar pinturas como *Atardecer en Long Beach* de Heade, con sus cielos abrumadoramente inmensos y vacíos, el primer ejemplo americano de una reacción «agorafóbica» a la ausencia de límites (Hawes 13).

Lo sublime que el arte americano descubre (o proyecta) en el paisaje es por supuesto el reflejo (o proyección) de un ethos de progreso y expansión. El paisaje es enorme, abierto y desafiante; el elemento de ansiedad que detectamos en Heade puede reflejar intranquilidad sobre ese ethos o bien la opresión que producen los espacios enormes. El paisaje también es dramático. Tiene zonas enormes arboladas, oscuras y misteriosas. Resulta imposible saber si el paisaje americano se muestra tan dramático sobre el lienzo porque la topografía en sí «es» dramática, o bien si se enfatizan rasgos del paisaje que invitan al tratamiento dramático. Es igualmente fútil preguntarse si el paisaje sudafricano se representa a menudo como monótono porque «es» monótono o porque impera la idea preconcebida de que África es un lugar estático, sumido en varias eras geológicas de somnolencia, o ciertamente, tal como sugiere Burchell, porque la mirada formada en Europa no ve variación alguna en el Veld. Sin embargo, no hay duda de que las condiciones atmosféricas de Norteamérica posibilitan, e incluso invitan, no solamente la existencia de unos

cielos dramáticos sino también de una luz llena de cambios, variaciones y contrastes.[7] El paisajismo americano cada vez incluye más el clima. Sabemos que Church jugaba con las oposiciones dramáticas del calor y el frío atmosféricos (Huntingdon 19). Las indicaciones que hace Cole de los efectos del clima sobre la luz se vuelven cada vez más precisas. En sus «Letters on Landscape Painting» (1855-1856), Asher Durand escribe sobre la complejidad del «espacio atmosférico ... bajo la influencia de un cielo variable, de las sombras de las nubes y el vapor flotante», de «todos los matices sutiles de la luz, cuyos colores están sujetos a los medios que esta atraviesa, la complejidad de los reflejos provocados accidentalmente» (Novak 89). Ciertamente en la fase del luminismo el cielo adopta o da paso a un resplandor atemporal; sin embargo, el luminismo es inconcebible sin la topografía de ríos y lagos del valle del Hudson, láminas de agua serena que reflejan y amplifican la luminosidad de los cielos. Es el componente acuático del paisaje americano (superficies de agua y humedad atmosférica), por encima de cualquier otro rasgo, lo que posibilita un paisaje de tensión y trascendencia.

He dado por sentado durante todo este texto que el paisaje literario, y en especial el paisaje literario del XIX, es la representación de un paisaje visualizado y compuesto en la imaginación, y por consiguiente que el arte pictórico pone en primer plano la descripción topográfica. En términos generales, la escritura paisajística americana corrobora este supuesto.

Las crónicas de los viajeros y exploradores reales del Oeste –los diarios de Lewis y Clark, por ejemplo– contienen notas detalladas del terreno, pero solamente intentan de forma muy esporádica y superficial ver el paisaje como totalidad (por ejemplo, véase Lewis y Clark 132). En la descripción literaria,

en cambio, el énfasis recae cada vez más en versiones de lo sublime, que suele asociarse con sensaciones de expansión y de algo que lo abarca todo. Se trata de un cambio sorprendentemente rápido. En 1835 Washington Irving todavía está intentando integrar las praderas en el esquema pintoresco claudiano.[8] Y prácticamente al mismo tiempo, el joven Emerson ya está escribiendo: «Plantado en el terreno desnudo –con la cabeza sumida en plena atmósfera jovial y elevada hacia el espacio infinito– todo egoísmo mezquino se esfuma. Me convierto en un ojo transparente. No soy nada. Lo veo todo. Las corrientes del Ser Universal circulan a través de mí. Soy parte o parcela divina» (11), y muy pronto Whitman estará cantando «el canto de la expansión» (49). En los embriagadores años del trascendentalismo cuesta encontrar un paisaje que se mantenga a cierta distancia de la mirada y no sea ingerido por ella. «The Prairie» [«La pradera»] de William Cullen Bryant se refiere justamente a esta tensión: una tensión entre un paisaje exterior, a cuya autonomía se debe una obligación representativa, y un paisaje absorbido y fijado por la mirada en expansión:

*He aquí los jardines del Desierto, he aquí
los campos intonsos, ilimitados y hermosos ...
Los contemplo por vez primera
y el corazón se me hincha, mientras la visión dilatada
abarca la enormidad circundante. ¡Mirad! Se extienden
por las ondulaciones del aire hasta la lejanía,
como si el océano, apagado el oleaje,
estuviera quieto, con sus curvos penachos detenidos,
e inmóvil para siempre. ¿Inmóvil?
No, vuelven a estar desatadas. Las nubes
surcan el cielo con sus sombras, y en la tierra,*

la superficie pasa y fluctúa ante los ojos.

[118]

La espaciosidad, la grandeza y lo sublime del paisajismo americano, y la conexión de las extensiones físicas con la expansión del alma, alimentan y a su vez son alimentadas por la convicción popular de que el espacio americano es el entorno natural de una raza a la que le corresponde un destino espacioso. En el enormemente exitoso álbum *The Home Book of the Picturesque*, publicado por Putnam en 1852, con ensayos de Irving, Cooper y Bryant y grabados de Durand, Kensett, Church y Cole, entre otros, hay un largo ensayo introductorio de E. L. Magoon titulado «Scenery and Mind» [«Paisaje y mente»]. «Los grandes escenarios naturales suelen afectar de forma permanente el carácter de quienes se han criado en su seno», escribe Magoon: «Lo bello y lo sublime se ven así entrelazados y mezclados con toda la sustancia de la mente». Así pues, la gente que ha crecido en entornos escarpados y montañosos es independiente, fuerte y de ideas elevadas, mientras que la gente de las «monótonas llanuras» es servil, mísera y brutal: «La mera espaciosidad, contemplada bajo la cúpula de los cielos, no sustenta la mente sino que la prostra». Después de las montañas, en términos de efecto formativo, viene el océano; también los lagos tienen un influjo ennoblecedor. El escenario americano, con sus montañas, lagos y bosques y sus largas costas, ha formado el carácter nacional y ha «[confirmado] nuestro destino como nación» (Deakin, 25-26, 36, 3).

La conexión entre el paisaje y el carácter nacional es un tema importante del nacionalismo alemán del siglo XIX, y encuentra su expresión más extrema en los escritos de Wilhelm Heinrich Riehl, con su énfasis en las raíces que tiene el *Volk* en su paisaje natal (Mosse cap. 1) Esta *Volksideologie* ciertamente

tiene sus ecos en Sudáfrica. En la fase inicial y patriótica de la poesía afrikaans, en las primeras décadas del siglo XX, recayó en el escritor la tarea de encontrar pruebas de un vínculo «natural» entre *volk* y *land*, es decir, naturalizar la posesión de la tierra por parte del *volk*. En la lógica de similitudes que se elabora en la poesía patriótica, de la espaciosidad de la tierra se deriva la espaciosidad del carácter; un paisaje que invita a la libertad de movimientos promete un destino libre como individuos y como nación; los horizontes amplios son señal de futuro en expansión; y así sucesivamente. En estos sentidos, primero Estados Unidos y después Sudáfrica ensayan temas familiares del repertorio ideológico del colonialismo occidental.

PAISAJE E HISTORIA

Hay dos razones principales de que emerja un arte paisajístico sublime con tanto vigor en Estados Unidos mientras que en Sudáfrica aparezca tan tarde y de forma vacilante y atrofiada. En primer lugar, la topografía, la vegetación y las condiciones atmosféricas hacen que el traslado de lo sublime de Europa a regiones enteras de América del Norte sea un paso más obvio que su traslado de Europa al interior sudafricano. En segundo lugar, todo el aparato ideológico que acompaña al nacionalismo expansivo, y eso incluye a las artes nacionales, ya estaba funcionando en Estados Unidos a mediados de siglo. Sin embargo, aun haciendo concesiones a la diferencia de magnitud, no se puede decir que ese aparato existiera en Sudáfrica antes de la década de 1930, y aun entonces apareció adjunto al nacionalismo afrikáner.[9] Y aunque de esto no se deriva en absoluto que lo sublime deba ser afín a las políticas de expansión, conquista y grandeza, no hay duda de que la política expansionista puede aprovecharse de la retórica de lo sublime.

Ni la afirmación ni el (consiguiente) cuestionamiento y negación de lo sublime del entorno sudafricano se convierten por consiguiente en cuestiones importantes del paisajismo pictórico sudafricano. El vacío que eso deja lo llena la preocupación por la hermenéutica del paisaje. Las cuestiones dominantes, sobre todo en poesía, pasan a ser: ¿cómo hemos de interpretar el paisaje sudafricano? ¿Es posible interpretarlo? ¿O solamente es interpretable con ojos africanos y únicamente se puede escribir en un idioma africano? ¿Acaso la empresa misma de interpretar el paisaje africano está condenada, en el sentido de que prescribe la postura europea por antonomasia del lector hacia el entorno? Detrás de estas preguntas, a su vez, hay una inseguridad histórica hacia el lugar del artista de ascendencia europea en el paisaje africano que no encontramos en América; una inseguridad justificada.

EL DIARIO DE HENDRIK WITBOOI

Uno de los temas dominantes de la historia sudafricana moderna es la expansión de los asentamientos europeos hacia el interior del continente. Empezando por el asentamiento holandés del Cabo de Buena Esperanza, los colonos avanzaron hacia el norte y hacia el este en un proceso que duró desde mediados del siglo XVII hasta principios del XX, y que los llevó mucho más allá de las fronteras de la actual República de Sudáfrica.

La expansión hacia el este hizo entrar a los colonos en conflicto con los pueblos de habla bantú. La expansión hacia el norte les hizo entrar en conflicto con los khoisan, que eran un pueblo mucho menos numeroso. Fue en la frontera norte donde emergió la dinastía Witbooi, de la cual Hendrik Witbooi (1830-1905) se convertiría en el miembro más prominente.

A medida que los granjeros de habla holandesa avanzaban hacia el norte, en dirección al río Gariep (Orange), se hicieron con los pastos y los pozos de los pastores khoi y redujeron a quienes no huyeron a la condición de siervos. Como las autoridades de Ciudad del Cabo tenían una capacidad muy limitada de ejercer sus poderes a distancia, la frontera norte se había convertido en refugio de esclavos huidos y de otros fugitivos de la ley, organizados en forma de bandas armadas que vivían de la caza, el pillaje y el robo de ganado. Con el tiempo, a aquellas bandas se les unió un contingente de siervos khoi descontentos. Pronto empezaron a cruzar el Gariep de forma habitual para hacer incursiones en las tierras de los nama. A principios del siglo XIX, media docena de aquellas bandas se habían asentado al norte del río, en la región de la Gran Namaqualandia, la Namaland de la actual Namibia, y ya tenían la vista

puesta todavía más al norte, en dirección a Hererolandia.

En relación con los pueblos indígenas de los nama y los herero, aquellos cuatrerros se comportaban como colonos en igual medida que los bóers holandeses en el resto de la frontera. Valiéndose de una tecnología militar superior (armas de fuego, caballos) y de su organización (el denominado sistema de comandos) doblegaron a los dueños tribales de la tierra. Establecieron su hegemonía, cobraron tributo y destruyeron la cultura indígena, imponiendo nuevos códigos de idioma, vestimenta y conducta.

Un dato crucial sobre estos colonos –a quienes se conoce como oorlams para distinguirlos de los holandeses por un lado y de los miembros de la tribu khoi por el otro (el origen de la palabra *oorlam* es incierto)– es que, usando la terminología de la ciencia racial del siglo XIX, eran «mestizos». Culturalmente hablando, eran difíciles de distinguir de los bóers blancos (hablaban holandés, llevaban ropa de estilo europeo). Asimismo, los bóers de la frontera habían adoptado tantos elementos de la cultura de los pastores migratorios nativos que su forma de vida ya se había vuelto tan africana como europea.

En la colonización de Namalandia por parte de los oorlams participó una cifra minúscula de gente según los estándares de hoy en día. Una banda de oorlams típica constaba de unos cuantos centenares de personas, incluyendo a mujeres y niños, mientras que toda la población indígena de los nama abarcaba a unas diez mil almas. Hubo mucho concubinato entre los oorlams y sus súbditos nama; en las fotografías tomadas en la década de 1880, cuesta detectar diferencias físicas entre ambos grupos, aunque ciertos oorlams, como el grupo que se asentó en la zona de Rehoboth, los llamados basters, continuaban afirmando su linaje europeo.

La invasión oorlam llevó al mundo moderno a los pueblos del sur de Namibia. En el caso de los nama, destruyó su cultura tradicional e impuso una nueva economía que resultó ser insostenible y desencadenó el

empobrecimiento de su tierra. En el caso de Hererolandia, el dominio de los oorlams fue menos firme y en consecuencia el impacto sobre las instituciones de los herero fue menos grave. Tanto los nama como los herero habían desarrollado a lo largo de los siglos economías florecientes y estables basadas en la ganadería, cuyas habilidades principales eran proveer a sus bestias de pastos y de agua. La economía de los oorlams, parte de una economía de frontera mayor que importaba bienes manufacturados de Ciudad del Cabo, además de artículos de lujo (azúcar, alcohol, café) y, lo que era más crucial, armas y municiones, también estaba basada en el ganado. Para desempeñar su parte del intercambio comercial, sin embargo, los oorlams dependían menos de la crianza de su propio ganado que del robo de ganado o —lo que viene a ser lo mismo— del cobro de tributos en forma de ganado. A medida que los jóvenes nama se sentían atraídos por la emocionante vida de las milicias oorlams, las antiguas habilidades ganaderas de los nama pasaron a ser objeto de desprecio, y al perderse esas habilidades se redujo el tamaño de los rebaños. Para compensar la pérdida de ingresos, los oorlams dirigieron sus energías a la caza comercial, primero orientada al tráfico de marfil y después de plumas de avestruz, pero una generación más tarde ya no quedaban tampoco ejemplares que cazar.

El fundador semilegendario de los Witbooi fue Kido (Cupido) Witbooi, que llevó a su gente a Namalandia, al otro lado del Gariep. A Kido le sucedió su hijo Moses. Moses fue asesinado en 1886 y su cargo de *Kaptein* (cacique, líder militar) de los Witbooi fue usurpado. Al usurpador lo desafió y lo mató Hendrik Witbooi, nieto de Kido, que pasó a convertirse en *Kaptein*.

Nacido en 1830, Hendrik Witbooi (o para darle su nombre en nama, Khobesin) fue un hombre culto para los estándares de su época y de su gente. Sabía leer y escribir holandés; tenía un conocimiento más que aceptable de historia, así como de los oficios manuales como la carpintería; además, había

estudiado la Biblia con el misionero Johannes Olpp. Mientras que para otros líderes indígenas la afiliación a la iglesia a menudo parecía ser simplemente utilitarista (las misiones ofrecían puntos de entrada a la red del comercio colonial y, más en general, al sistema de conocimiento occidental), Witbooi se tomaba la Biblia en serio y se veía a sí mismo como un líder visionario de su pueblo, tomando a Moisés de modelo. Su estilo literario muestra la influencia de su lectura de la Biblia.

El *Dagboek (Diario)* de Witbooi consiste en un cuaderno de gran tamaño encuadernado en cuero y adquirido en una papelería de Ciudad del Cabo. Tiene unas 189 páginas cubiertas tanto de la caligrafía de Witbooi como de la de varios escribas y secretarios. El texto, que consiste principalmente en copias de cartas relacionadas con los asuntos de los Witbooi, está escrito en holandés de Ciudad del Cabo. La ortografía es a veces fonética. Está claro que Witbooi tenía intención de que fueran los anales de su reino. Este documento extraordinario fue incautado como botín durante una incursión alemana en 1893 y acabó en los archivos de Ciudad del Cabo. En 1929 se publicó una transcripción en Ciudad del Cabo. No hay evidencia alguna de que Witbooi continuara con su diario después de 1893.

El *Diario* arranca en 1884, con los Witbooi enzarzados en conflicto armado contra los herero. En esas primeras entradas se ve con claridad el placer que le produce a Hendrik Witbooi la vida de escaramuzas y el robo de ganado. Y ciertamente, si no hubiera entrado de forma imprevista en la historia, se podría haber vaticinado que tendría la vida típica de un *Kaptein* oorlam, compitiendo en materia de riqueza y de poder con los demás grupos oorlams, con los herero y con los indígenas nama; un líder carismático al mando de un núcleo de hombres capaces provistos de armas y caballos y con un grupo de familias bajo su protección que le debían lealtad.

Sin embargo, el destino de Witbooi y de su pueblo se terminó decidiendo

desde muy lejos. Las potencias europeas llevaban desde 1870 bloqueando la importación de bienes prusianos, y Prusia estaba cada vez más presionada para encontrar mercados en otras partes. En 1882 el comerciante alemán Adolf Lüderitz estableció un puesto comercial en lo que hoy es la bahía de Lüderitz, en la costa namibia, y acudió a Berlín en busca de apoyo oficial. El canciller Bismarck accedió. A continuación exigió y obtuvo de las demás potencias europeas el control en forma de protectorado (el «África Sudoccidental Alemana») de la región interior donde estaba aquel establecimiento comercial. Así fue como Alemania adquirió su primera colonia de ultramar, de ochocientos treinta y cinco mil kilómetros cuadrados de extensión. Pronto le siguieron otras peticiones de asentamiento: en Togo, Camerún, Tanganika y Samoa.

Ni siquiera Bismarck estaba a favor de una adquisición completa del nuevo territorio, que habría implicado la creación de una administración local y, con el tiempo, construir una costosa infraestructura colonial. Su intención era más bien conceder cartas estatutarias, siguiendo el modelo de Lüderitz, que permitieran a los empresarios privados sacar provecho del territorio. Pero el colonialismo tiene una dinámica propia. Bajo el gobierno del mucho más ambicioso sucesor de Bismarck, a la bandera alemana la siguieron las fuerzas expedicionarias de ese país, y por fin la llegada de colonos alemanes para ocupar la tierra que dichas fuerzas les habían arrebatado a los pueblos nativos. En cuestión de veinte años, la mitad sur de África Sudoccidental había sido sometida, con gran brutalidad y pérdida de vidas, y sus pueblos habían perdido sus tierras y su ganado. El 29 de octubre de 1905 Hendrik Witbooi murió a causa de las heridas recibidas mientras luchaba contra los alemanes. Se desconoce la ubicación exacta de su tumba, en las inmediaciones de Vaalgras. Hay un monumento en su honor en Gibeon, la principal colonia de los Witbooi.

Después de la muerte de Hendrik, los Witbooi, desmoralizados, pidieron la paz. Sin embargo, la resistencia esporádica contra los alemanes continuó hasta 1907, momento en que la policía colonial británica mató al último de los líderes guerrilleros, Jakob Morenga, cerca de Upington, en la Colonia del Cabo.

Desde nuestra perspectiva podemos ver que si los pueblos de aquellos territorios se hubieran unido antes para rechazar a los colonos, tal vez hubieran conseguido que la empresa resultara demasiado costosa para Alemania. A fin de cuentas, tenían experiencia en conflictos armados de pequeña magnitud; contaban con armamento occidental y conocían el terreno mucho mejor que los alemanes. Por desgracia, sin embargo, las rencillas entre grupos nunca remitieron, y los alemanes las fomentaron para dividir a su rival. Por ejemplo, entre 1894 y 1904 los Witbooi aportaron hombres armados a varias campañas alemanas contra los herero. El levantamiento final, en 1904, iniciado por Samuel Maharero y al que se unió demasiado tarde el anciano Witbooi, aunque contaba con muchos apoyos, ya estaba condenado al fracaso ante las fuerzas superiores que los alemanes habían reunido para entonces.

Uno de los aspectos más atractivos de las cartas de Witbooi, tanto las destinadas a sus enemigos alemanes como a sus rivales tradicionales, entre ellos Samuel Maharero, es su anticuada cortesía. Witbooi seguía un código de honor que incluía no usar la violencia contra mujeres y niños, dar un trato humanitario a los prisioneros y un entierro decente a los muertos del enemigo. También incluía el hecho de no atacar hasta ser atacado (aunque a veces Witbooi llevaba a cabo tortuosas gestas sofisticadas para demostrar que él no había sido el agresor).

Debido a que en su concepción de la guerra era muy importante el código de honor de los oficiales, lo escandalizó mucho el ataque a su base en Hoornkranz en 1893, en el que los soldados alemanes perpetraron una matanza

deliberada de mujeres y niños. En la represión del levantamiento de 1904 se puso de manifiesto el mismo desprecio por las vidas africanas, respaldado por la ciencia racial pseudodarwinista, que clasificaba a los khoisan, y entre ellos a los nama, como una de las razas inferiores. El general Lothar von Trotha, líder de las fuerzas alemanas, llegó a África Sudoccidental ostentando una merecida reputación de crueldad que se había ganado en las campañas de China y Tanganika. No sentía remordimiento alguno por las barbaridades que cometía. «[Los africanos] solo se someten a la violencia –escribió–. El ejercicio de esa fuerza acompañada de terrorismo [*Terrorismus*] manifiesto y hasta de atrocidades [*Grausamkeit*] ha sido y es mi política [*Politik*]. A las tribus rebeldes las destruyo con ríos de sangre y riadas de dinero.»

La ilusión que se hacía Witbooi de que los oficiales de los ejércitos europeos seguían un código de caballeridad venía en parte de sus tratos con el comandante Theodor Leutwein, el más humanamente atractivo de toda la serie de comandantes alemanes a los que se enfrentó en el campo de batalla. Las cartas que ambos intercambiaron tienen un encanto de otros tiempos: «Querido capitán –escribe Leutwein el 8 de julio de 1894–. No tengo intención de iniciar hostilidades antes de la fecha acordada por contrato [el 1 de agosto]. Sus hombres pueden ir y venir por su campamento sin miedo a ser hostigados, así como visitar a mis hombres. [Sin embargo,] a partir del 1 de agosto estaremos en guerra. ... Le mandaré aviso del inicio de las hostilidades. Hasta entonces no dispararé ni una bala».

Después del inicio de las mencionadas hostilidades, y de que Witbooi se viera obligado a retirarse, le escribe lo siguiente a Leutwein: «Querido amigo, he recibido su carta [del 4 de septiembre] de camino aquí y veo que está usted dispuesto a negociar. Acepto un alto el fuego ... Responderé a su carta desde el pozo. Tenga paciencia ... Le resultará más conveniente esperar mi respuesta en Naukluft ... Con buenos deseos y saludos amistosos, su amigo el capitán

Hendrik Witbooi».

Pero su trato caballeroso con Leutwein no debe crear la impresión de que Witbooi tenía una visión ingenua de las realidades de la guerra. Al contrario, era un político astuto y un comandante de guerrilla hábil que usaba la movilidad de sus fuerzas y la puntería de sus hombres para compensar su falta de efectivos (sus fuerzas nunca sumaron más de seiscientos hombres, y normalmente tenía muchos menos). La amargura del ingenio de Witbooi le pasó seguramente desapercibida al comandante Curt von François, predecesor de Leutwein y oficial responsable de las atrocidades de Hoornkranz: «Le vuelvo a suplicar, querido amigo –le escribe a Von François el 24 de julio de 1893–, que me envíe usted dos cajas de cartuchos Martini Henry para que yo pueda responder a su ataque ... Deme armas, tal como es costumbre entre las naciones grandes y corteses, para que pueda usted conquistar a un enemigo armado: solo así podrá su gran nación reivindicar una victoria honrada».

Las cartas de Witbooi alcanzan sus cúspides de elocuencia cuando denuncian el concepto de propiedad de la tierra que intentan imponer los nuevos colonos. «Esta parte de África es el territorio de los jefes rojos», le escribe a otro *Kaptein* en 1892. [Nota: en la tipología racial de Witbooi, los oorlams y los nama forman el grupo de los pueblos rojos, para distinguirlos de los negros (los herero) y los blancos (los bóers, los británicos y los alemanes).]

Tenemos el mismo color y las mismas costumbres. Obedecemos las mismas leyes, y esas leyes nos resultan gratas a nosotros y a nuestros pueblos; porque no somos severos los unos con los otros, sino que nos acomodamos entre nosotros, amigablemente y como hermanos. ... No creamos leyes prohibicionistas los unos contra los otros, ni en relación con el agua ni con los pastos ni con los caminos; tampoco cobramos dinero por ninguna de estas cosas. Al contrario, las ponemos a disposición de cualquier viajero que desee cruzar nuestra tierra, sea rojo, negro o blanco. ... Pero con los blancos esto no es así en absoluto. Las leyes de los blancos

nos resultan insoportables e intolerables a los rojos. Nos oprimen y nos constriñen de toda clase de formas y desde todos los costados, son una leyes implacables que no tienen ni sentimientos ni tolerancia para ningún hombre, sea rico o pobre.

Para Witbooi, la libertad por la que él luchaba no era una idea abstracta, sino una pasión libertaria por cabalgar y cazar donde quisieras, por trasladar tu ganado de pasto en pasto, según la temporada, y a veces incluso por practicar tus habilidades como cuatrero. En otras palabras, quería preservar hasta el siglo XX una forma de vida atractiva y seminómada pero en esencia parasitaria. «No es ni un pecado ni un crimen que yo quiera seguir siendo el líder independiente de mi país y de mi gente –le escribe en tono desafiante a Leutwein en 1894–. Si quiere usted matarme por esto sin que yo lo merezca, no es en perjuicio mío ni me causa deshonor: moriré con honradez por lo que es mío.» Una parte del dramatismo de su posición se debía a que la forma de vida en cuya defensa estaba dispuesto a morir se había vuelto económicamente insostenible: aunque no hubiera habido invasión alemana, habría tenido que terminar pronto.

Es una suerte que Witbooi no viviera lo bastante para ver el destino de su gente roja bajo el yugo alemán. Igual que los herero, perdieron sus armas de fuego, su ganado y sus tierras. Se promulgaron nuevas leyes que prohibían el «vagabundeo» (es decir, el nomadismo) y que los convertían en fuerza de trabajo para la nueva población de colonos alemanes, que hacia 1913 ya ascendía a quince mil personas. De los supervivientes del gran levantamiento, algunos fueron transportados a colonias alemanas remotas y otros encerrados en campos de concentración. En el más tristemente famoso de estos campos, situado en Shark Island, en la bahía de Lüderitz, murieron de frío y enfermedades 1.032 de los 1.795 internos en un solo año.

De todos los prisioneros herero y nama, el 45 por ciento murió en cautividad. Entre 1904 y 1911, la población de los herero cayó de 80.000

individuos a 15.000 y la población nama («roja») descendió de 20.000 a 10.000. Cuesta no ver esos campos como parte de un programa cuya meta se descubrió por fin en las postrimerías de la batalla de Waterberg, cuando Von Trotha condujo a los restos de la fuerza bélica herero, junto con sus mujeres y sus niños, al desierto de Omaheke para que allí murieran de sed. Resultó pues que la derrota de los herero en el campo de batalla y después de los nama solamente era el primer paso de un proyecto más amplio y siniestro: el genocidio.

En 2004, en un acto de celebración del centenario del levantamiento de 1904, una portavoz del gobierno alemán pronunció ante el pueblo namibio un discurso de fraseología cautelosa que incluía una «Bitte um Vergebung» (petición de perdón) por los crímenes alemanes pero que evitaba la palabra *Entschuldigung* (disculpa). «Las atrocidades cometidas entonces hoy las llamaríamos genocidio [*Völkermord*] –dijo la portavoz–, y hoy en día alguien como el general Von Trotha sería llevado ante los tribunales y encarcelado.»

GORDIMER Y TURGUÉNIEV

I

En un discurso pronunciado en 1975, Nadine Gordimer habló sobre las presiones y las exigencias que la polarización racial había supuesto para los escritores sudafricanos, el peso de las cuales había recaído, principalmente, sobre los escritores negros. Por una parte, decía Gordimer, el escritor negro necesitaba preservar su libertad para expresar «un punto de vista profundo, intenso y personal», «la verdad tal como él la ve» (el pronombre masculino es de Gordimer). Por otra parte, aquellos con los que ha compartido un mismo destino, y que lo consideran su portavoz, esperarían que subordinase sus talentos individuales a los imperativos políticos y escribiera en «la jerga de la lucha».[1]

Aunque, según creo, la necesidad concreta del discurso de Gordimer surge del sentimiento de que estas dos fuerzas tiraban de ella exactamente en direcciones opuestas, eligió concentrarse en el dilema del escritor negro, a quien anima a que luche por su libertad: solo desde una posición de libertad, dice, podrá aportar su «talento» único a la lucha por la liberación. Invoca las palabras de Jean-Paul Sartre: «El escritor es una persona leal a un grupo político y social, pero nunca deja de criticarlo».[2]

Para Gordimer, Turguéniev, y su novela *Padres e hijos* (1862), es el paradigma de escritor que se mantuvo leal durante toda su vida a la causa de la reforma social, pese a las críticas continuas que recibió de sus compañeros

progresistas por oponerse a sus estrategias políticas. Por presentar a Bazarov, su héroe, con toda la complejidad de un personaje demasiado humano, Turguénev tuvo que hacer frente a la cólera y al desprecio de los jóvenes radicales rusos que hasta ese momento le habían considerado su defensor pero que ahora se sentían apuñalados por la espalda. Aunque Turguénev se sintió decepcionado por la reacción de estos, no cambió su postura. Como artista, decía, se debía a la verdad.

«Llegado el caso, la vida, de acuerdo con mis ideas, se parecía bastante a eso, y lo que yo quería por encima de todo era ser sincero y veraz.» Y en otro lugar: «Solamente aquellos que no pueden lograr algo de un modo mejor se someten a un tema determinado [es decir, establecido] o llevan a cabo un programa».[3]

El discurso de 1975 fue la última ocasión en que Gordimer puso como modelo a un escritor blanco ante los escritores negros. Cuatro años más tarde, revisaría su posición. En Sudáfrica había dos culturas, dijo entonces, una cultura blanca y una cultura negra. Había pasado el momento de que la cultura blanca pudiera imponer sus criterios como verdades universales. «Para el artista negro de esta etapa de su desarrollo, la relevancia es el criterio superior. Los lectores de su pueblo juzgarán su trabajo según este criterio, y ellos son la máxima autoridad.» «El orden de la experiencia de un escritor blanco (por bienintencionado que sea), precisamente por ser blanco, [difiere] absolutamente del orden de experiencia de un escritor negro.» Por tanto, aquel (y aquí ella se incluía a sí misma) no está en posición de dar consejos ni de proponer modelos.[4]

Aunque Gordimer no insistió durante mucho tiempo en este modo de hermetismo cultural radical, mantuvo sus reservas sobre la bondad de imponer o incluso de proponer modelos europeos. «Los blancos deben aprender a escuchar», escribe en 1982, con palabras que ha oído del poeta Mongane

Serote.[5] A partir de 1976, Gordimer emplea su tiempo en escuchar y en escuchar atentamente de muchas formas distintas. Una de estas formas es que deja de decir a los escritores negros a quién deben leer o imitar.

Sin embargo, en el ensayo de 1984 «The Essential Gesture», Gordimer regresa a la Rusia del siglo XIX. ¿Hay algún modo, se pregunta, de que el escritor negro sudafricano pueda reconciliar las demandas de su comunidad con las demandas de la verdad artística? Para responder a esta cuestión, apela a Vissarion Belinsky: «No te preocupes por quién encarna las ideas. Si eres un poeta y te dejas guiar libremente por tu inspiración, tus obras ... tendrán a la vez una dimensión moral y nacional».[6]

Tal como Gordimer debe de haber reconocido, se trata de un consejo sin interés. Entonces ¿por qué citarlo? A mi modo de ver, la pista reside en el aval que Gordimer adjunta a la cita: su autor, Belinsky, fue «el gran mentor de los escritores revolucionarios rusos del siglo XIX».[7]

Gordimer está en lo cierto, o casi. Belinsky fue un crítico y editor cuyas claridad de ideas, integridad de propósito y osadía en las declaraciones que hizo dejaron huella en dos generaciones de escritores rusos: la generación de Herzen (n. 1812) y Turguéniev (n. 1818), y la generación de Chernichevski (n. 1828) y Dobroliubov (n. 1836).

La influencia de Belinsky sobre Turguéniev fue especialmente profunda. Turguéniev conoció a Belinsky en 1843, cuando él tenía veinticinco años y Belinsky treinta y dos. Belinsky se convirtió en un amigo respetado; al decir de algunos, en una figura paterna.[8] «Mentor», que es la palabra que utiliza Gordimer, no va descaminada. Bajo la influencia de Belinsky, en algunas de sus primeras obras, como «El terrateniente» y *Memorias de un cazador*, Turguéniev hizo un mordaz ataque a la clase terrateniente, compensándolo con un relato afectuoso y casi sentimental del campesinado. Dedicó *Padres e hijos* a la memoria de Belinsky. En sus *Literary Reminiscences*, que se publicó en

1868, veinte años después de la muerte de Belinsky, Turguénev, bastante preocupado con el equilibrio de poder entre ellos, no trató de captar a Belinsky para sus filas (en el sector liberal moderado, de tendencias prooccidentales), aunque al principio de su carrera había sido él quien hubiera querido formar parte de las filas de Belinsky (como radical).[9]

Sin embargo, en último término, la descripción que hace Gordimer de Belinsky crea una falsa impresión. Herzen y Turguénev no son escritores revolucionarios. Chernichevski y Dobroliubov pueden haber expresado puntos de vista revolucionarios o incluso radicales, pero como escritores son mediocres. O para decirlo con otras palabras: habla más claramente en favor de Belinsky el hecho de que Turguénev respetase la combinación de responsabilidad social y realismo social de su ideario político-ascético que el que Chernichevski lo pusiera en práctica. Como figura histórica, Turguénev tiene mayor envergadura que Chernichevski y, por supuesto, que Belinsky. Si en 1984 Gordimer prefiere esgrimir el nombre de Belinsky antes que el de Turguénev, ello se debe, en mi opinión, a que es posible presentar fácilmente a Belinsky como protorrevolucionario, mientras que a Turguénev no.[10] El paso de Turguénev –o de lo que Turguénev representó– a Belinsky y a lo que Belinsky representa fue el ajuste, la concesión que ella necesitaba hacer para poder regresar a la literatura rusa del siglo XIX y alegar su importancia para la Sudáfrica del apartheid.[11]

Una de las paradojas de las cuatro incursiones críticas de Gordimer a las que me he referido, y que aparece en los años en que los escritores africanos empezaron a dar la espalda a los modelos occidentales, es el hecho de que ella busca una y otra vez sus referencias y su orientación en Europa: en los influyentes críticos de izquierda que la ayudaron a orientarse cuando aún buscaba su camino como escritora e intelectual, y en la Rusia del siglo XIX, donde los escritores que se encontraban –no siempre por propia voluntad– en

la vanguardia del cambio social sufrieron la censura, la prisión y el exilio por sus escritos (aquí debemos recordar que Turguénev, pese a su condición de patricio, fue arrestado y condenado a exiliarse en una finca de su propiedad después de escribir el obituario de Gogol en 1852).

Escribir es un oficio solitario, pero escribir contra la comunidad en la que uno ha nacido es aún más solitario. Es comprensible que Gordimer, por su condición de escritora sudafricana disidente, buscara precedentes y antecedentes históricos de casos parecidos al suyo allí donde pudiera encontrarlos.

Por lo que respecta a las causas de que ella se sitúe en una posición en la que, por una parte, escucha, acepta e incluso aprueba el rechazo a Europa de los escritores negros (tesis), mientras que, por otra, afirma su propia lealtad a la tradición político-literaria europea (antítesis) y, no obstante (síntesis), reivindique la unidad absoluta de propósito que comparte con sus colegas negros, todo lo que uno puede decir es que los motivos son complejos. Cabe sospechar que estos motivos tienen mucho que ver con las dos mitades del auditorio imaginario al que Gordimer se dirige alternativamente: dentro de Sudáfrica, a una inteligencia radical, principalmente negra, y fuera de Sudáfrica, a una *intelligentsia* liberal, principalmente blanca; cada una de ellas (algo de lo que la escritora era sumamente consciente) con un oído puesto en lo que les decía, y el otro oído en lo que decía a la otra mitad.

El modo en que Gordimer se las arregla para comunicarse con este auditorio dividido es un asunto fascinante en sí mismo, pero no es el tema que ahora nos ocupa. En realidad, me interesa regresar a Turguénev, al auténtico Turguénev y al Turguénev de Gordimer, a la Rusia de Turguénev y a la Sudáfrica de Gordimer. ¿Qué significa superponer el mapa de la Rusia de Turguénev sobre el de la Sudáfrica de Gordimer? ¿Clarifica la situación de Sudáfrica durante los años conflictivos del apartheid si equiparamos el

fracaso de las tentativas de los últimos zares (desde Alejandro II a Nicolás II) de abolir progresivamente el feudalismo y occidentalizar el país a la vez que contenían la revolución, con los esfuerzos fallidos de las administraciones Vorster y Botha para eliminar el componente racial de la política, modernizar la economía y sumar al electorado una clase media negra, sin dejar nunca de tener a raya la revolución? ¿Tiene alguna utilidad comparar los años 1905 o 1917 (dependiendo de la visión que se tenga del futuro) con el acuerdo al que se llegó en Sudáfrica en 1990? Cuando se consideran estas cuestiones, conviene recordar que, del mismo modo que lo que se sabe fuera de Rusia sobre la Rusia del siglo XIX se basa en gran medida en los novelistas rusos (entre los cuales destaca Turguéniev), lo que se sabe fuera de Sudáfrica sobre la moderna Sudáfrica procede en gran medida de los escritores sudafricanos, entre los cuales Gordimer ocupa un lugar destacado.

II

Iván Turguéniev es conocido por los lectores de todo el mundo y, a juzgar por sus ensayos, también por Gordimer, como el autor de *Padres e hijos* (1862). Esta novela, que transmitió al público ruso la idea de que había terminado una época de la historia rusa y que, por difícil que fuera de comprender, ya había comenzado otra, provocó una gran polémica y fue tema de conversación en Rusia no solo entre los círculos de la *intelligentsia*, sino también entre toda la población alfabetizada. El autor fue objeto de amenazas anónimas. Por una parte, le felicitaban (a veces personas a las que detestaba) y, por otra, le censuraban.[12] Isaiah Berlin escribe al respecto: «Nadie en toda la historia de la literatura rusa, tal vez de la literatura en general, ha recibido tantos y tan feroces ataques, tanto desde la derecha como desde la izquierda».[13]

Turguénev se quedó de piedra al ver las reacciones tan intensas que había provocado. No obstante, cabe decir a su favor que no exageró su papel de ingenuo. Puesto que desde el momento en que se embarcó en el libro era consciente de que entraba en territorio peligroso, midió los riesgos cuidadosamente. Pidió a numerosos colegas que leyeran el manuscrito, en el cual iba haciendo las correspondientes modificaciones, a veces basándose en criterios contradictorios.[14]

Lo que Turguénev no podía prever era el sesgo que tomaría el debate acerca del derecho a la insurrección representado por Bazarov y Pável Petrovich, dos personajes de ficción, en el año imaginario de 1859, el año en que transcurre la novela, al leerse a la luz del contexto ruso tras lo sucedido en mayo de 1862, cuando las calles de San Petersburgo se habían llenado de manifestaciones e incendios desencadenados por una oleada de violencia y terrorismo.[15] La cuestión de si Turguénev estaba a favor o en contra de Bazarov se traducía inevitablemente en si Turguénev estaba a favor o en contra de la revolución o, en un plano ligeramente más complejo, en la cuestión de qué representaba Bazarov en la novela.

En otras palabras, *Padres e hijos* fue superada por la historia poco después de ser publicada. Turguénev fue catapultado, en contra de sus propios deseos, a la arena política contemporánea con la rúbrica de difusor de una especie de mensaje político en clave. Se comprende que se pasaran por alto las manifestaciones del propio autor (en su correspondencia privada y, más tarde, en sus memorias) haciendo hincapié en que el mensaje, si es que estaba allí, solo podría descifrarse mediante las convenciones y los procedimientos de la crítica literaria. Se creó un pulso entre Turguénev, que insistía en que Bazarov era un personaje de ficción de cuyas ideas no podían extrapolarse las de su autor, y la opinión pública, que insistía en que Bazarov era la realización literaria de una figura política: «el Nihilista».

Por si el asunto no era ya bastante complejo, las declaraciones de Turguénev no eran coherentes cuando reflexionaba sobre cuáles habían sido sus intenciones como autor. Parte del tiempo afirmaba que él estaba detrás de Bazarov en todos los sentidos menos en la actitud de este hacia el arte, una afirmación con la que respaldaba implícitamente la posición política del personaje,[16] a la vez que reivindicaba la estirpe revolucionaria o, al menos, sediciosa, de Bazarov: «Lo que yo quería [con Bazarov] era crear una especie de extraña contrafigura de Pugachev».[17]

En otros momentos, sin embargo, afirmaba que el personaje de Bazarov simplemente se desarrollaba de acuerdo con un proceso que solo los artistas apreciarían, un proceso en el que la voluntad consciente se subordinaba a los imperativos de la propia obra.[18]

Desde un plano más elevado de síntesis, puede que estas dos afirmaciones no fueran incompatibles. El propio Turguénev, sin embargo, no enunció nunca ninguna teoría en la que ambas se conciliaran. El comentario de Alexander Herzen es pertinente: «Turguénev se comportó en su novela más como un artista de lo que la gente puede pensar, y por este motivo perdió el rumbo, gracias a lo cual, en mi opinión, hizo un gran trabajo. Quería entrar en una habitación pero terminó en otra mejor».[19]

La leyenda de un Turguénev artista que obedecía solamente a la voz de su conciencia artística, que, en este sentido, era superior a la conciencia política surgió en buena medida a partir de este récord de resistencia por parte de Turguénev: en primer lugar, ante las presiones de los sectores de la izquierda para que escribiera una novela con un héroe que fuera positivo, revolucionario, efectivo (al contrario que Rudin, en *Rudin*) y ruso (al contrario que Insarov en *En las vísperas*), y después, ante las presiones de los sectores de la derecha para que traicionara a su novela declarando públicamente que se trataba de un ataque contra los jóvenes radicales.

¿Hasta qué punto puede sostenerse la afirmación de que Turguéniev estuvo por encima de la política? O, algo que es más significativo: en *Padres e hijos*, ¿qué aspecto de la política hace que esté por encima de sí misma?

En su juventud, Turguéniev estudió filosofía en Alemania. Su mentalidad no era especialmente abstracta, pero sus ideas sobre filosofía del arte, cuando las expresaba de un modo articulado, procedían del idealismo filosófico alemán. Cuando hacía declaraciones sobre arte y literatura, sus quejas se expresaban en los términos más enérgicos: el arte es desinteresado, y el gran artista es un vidente o un profeta y está separado del mundo cotidiano.[20]

Otra cuestión es si las novelas de Turguéniev representan, en la práctica, su teoría. Las distintas presentaciones de sí mismo como artista que se ha visto impelido a interpretar a regañadientes un papel político deben leerse con cierta cautela. Después de todo, las obras por las que se le recuerda hunden sus raíces en las grandes cuestiones sociales y políticas de su época; además, pese a sus protestas no siempre coherentes, sus lectores no leían sus obras como obras de arte independientes, sino, en palabras de Richard Freeborn, como «reflexiones fragmentarias y comentarios personales a propósito del desarrollo de la sociedad rusa y de las actitudes ideológicas de la *intelligentsia* durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta».[21]

En este sentido, *Padres e hijos* es una obra fundamental. Es difícil, tal vez imposible, comprender el crecimiento del mito de Turguéniev como héroe de la escritura sin considerar el personaje de Bazarov en sus estadios sucesivos: Bazarov como personaje de una novela, Bazarov como figura construida en la imaginación popular, y Bazarov una vez reelaborado en un texto paralelo que llamaré «el paratexto Bazarov».

Bazarov es un personaje único entre los numerosos personajes de la obra de Turguéniev, hombres con auténtico talento, fortaleza y sensibilidad que no pueden desarrollar estas virtudes en la Rusia de su tiempo, especialmente en

la Rusia rural (Turguéniev suele encontrar sus correspondientes contrafiguras en una serie de muchachas que encarnan heroínas apasionadas e inteligentes que tampoco encuentran un modo de vivir de acuerdo con su condición de mujeres sin reducirse a sí mismas a la estatura de muñecas). Mientras estas heroínas esperan la oportunidad de realizar acciones adecuadas a su capacidad, la vida les reserva un destino que es a la vez trágico y cómico o, en términos de Turguéniev, quijotesco.

El hecho de que las vidas de estas mujeres terminen en la inanidad o en el absurdo nos sugiere que Turguéniev condena el estancamiento y la represión de la vida rusa; en esto continúa una crítica al retraso ruso que se remonta a Chaadayev.

Bazarov es el más impulsivo y, por tanto, el más conmovedor de esta serie de héroes. Turguéniev lo ve con una mezcla de divertimento cervantino y de compasión y terror aristotélicos. Por poner un ejemplo concreto, hace enamorarse a Bazarov para que aprenda que las pasiones no están bajo el control del cálculo utilitario de placer y displacer, y le hace morir lleno del más amargo resentimiento y luchando hasta el final para que pueda aprender lo que significa no ser más que un animal, tan solo una simple partícula de la naturaleza, que es, irónicamente, la lección que él trata de enseñar a los ignorantes *kirsanovs* al principio del libro.[22]

Durante el proceso de amar y morir, Bazarov aprende lo que es la vida en realidad: su propia reducción moderna, actualizada y radicalmente utilitarista de la vida es corregida por otra versión más grande, antigua, osada y reduccionista. Su «¡Me sublevo!», cuyo objeto, según se imagina al principio, son simplemente las estructuras políticas y filosóficas que constriñen al yo, se (le) revela únicamente como una de las formas que adopta el fútil «¡Me sublevo!» de los seres vivos contra su condición de seres mortales.

Hay una doble tragedia en el destino de Bazarov: universal por el dolor que

evoca el hecho de que un ser humano con talento y pasión tenga que morir tan joven, y rusa en el sentido de que una cierta cadena de causalidades, una cadena cuyos eslabones abstractos son el retraso, el estancamiento social y la represión política de Rusia, conduzca a un médico rural a cortarse a sí mismo con un escalpelo infectado. Este doble cariz de la tragedia –por un lado, universal y apolítica, por el otro, de denuncia sociopolítica– hace que el «mensaje» de *Padres e hijos* sea difícil de encasillar, y contribuye a crear el mito de Turguénev como el artista ecuánime e imparcial.

Pero no podemos hacer pivotar toda la novela de Turguénev únicamente alrededor del sorprendente personaje de Bazarov. Una lectura que comience y termine con Bazarov repetirá las insuficiencias de las lecturas que se hicieron en 1862. Bazarov forma parte de la acción, de una estructura progresiva de relaciones. Esta acción comienza con dos jóvenes, dos hijos, que ridiculizan con petulancia el retraso de la generación de sus padres, y prometen (o amenazan con) derribar el mundo de sus padres. La novela termina con la muerte del hijo del médico rural cuando va a tomar posesión de su puesto de médico rural, y con la subrogación del otro hijo en el puesto del padre al hacerse cargo de la administración del patrimonio familiar que ha heredado. Así pues, el destino entra en la acción de *Padres e hijos* no únicamente por la condición mortal de sus personajes, por un lado, ni por la inercia de la vida rural, por el otro, sino también por cuanto se trata de una tradición familiar, de la lenta pero inevitable metamorfosis de hijos a padres.

Esta versión generacional del destino –en la que la metáfora central es la transformación del hijo rebelde en padre complaciente– es profundamente antiutópica; como señala Kathryn Feuer, este aspecto del pensamiento de Turguénev es el que desencadena la reacción más negativa por parte de Chernichevski, cuando en *¿Qué se puede hacer?* trata de persuadir a sus lectores de que los vínculos biológicos, económicos y hereditarios entre unas

generaciones y otras (por no mencionar los vínculos afectivos) pueden reemplazarse por una serie de relaciones afectivas entre iguales. El éxito de *¿Qué se puede hacer?* a la hora de reclutar a los jóvenes para la causa revolucionaria reside seguramente en la afirmación de que a los seres humanos les basta con ser camaradas, que los vínculos entre generaciones –entre padres e hijos, o entre madres e hijas– pueden cortarse con facilidad.[23]

III

Parece difícil de imaginar que un *Padres e hijos* como el que he estado describiendo –es decir, interpretado con un oído puesto en lo que dice realmente acerca de los padres y los hijos– pueda haber servido como modelo a imitar para los jóvenes intelectuales negros sudafricanos con conciencia política después de 1976, el año en que empezó la rebelión en las escuelas de Soweto.

Entonces ¿por qué? Gordimer consideraba que Turguénev era relevante para la experiencia y la formación de un escritor sudafricano? Para responder a esta pregunta debemos enmarcar a Turguénev, y las lecturas de Turguénev, entre ellas la de Gordimer, dentro del contexto histórico más amplio posible.

El fracaso de las revoluciones de 1848 en gran parte de Europa y las duras represiones que tuvieron lugar como consecuencia de ellas significaron para Rusia el eclipse del optimismo acerca de una evolución uniforme hacia el estilo democrático liberal de Occidente. La generación de la *intelligentsia* que llegó a la madurez en el decenio de 1860 tenía orígenes sociales más humildes que la de los patricios liberales del decenio de 1840, un programa político más radical, y era menos tolerante con la jerigonza de los derechos individuales y más utilitarista en su actitud hacia las artes. Bazarov es el

prototipo de esta generación: en el reino de la ficción, él es su flor más acabada.

Como escribe Isaiah Berlin, después de 1848 empezó a difundirse una justificada sensación de malestar entre los anticuados liberales rusos.

Se hizo más dolorosa en los períodos de represión y terror, hasta convertirse en una enfermedad crónica, una larga e incesante enfermedad ... [Su] dilema ... se hizo insoluble. Ellos deseaban destruir un régimen que les parecía totalmente maligno. Creían en la razón, en el laicismo, en los derechos individuales, en la libertad de expresión, de asociación, de opinión, en la libertad de los grupos, las razas y las naciones, en una mayor igualdad social y económica y, por encima de todo, en un gobierno basado en la justicia. Admiraban la entrega generosa, la pureza de las motivaciones, el martirio de aquellos que, por extremistas que fuesen, habían sacrificado sus vidas por el derrocamiento violento del *statu quo*. Pero temían que las pérdidas que implicaban los métodos terroristas o jacobinos pudieran ser irreparables, y mayores que cualquier ganancia posible; de la extrema izquierda les horrorizaba el fanatismo y la barbarie, el desprecio por la única cultura que conocían, su fe ciega en cualquier cosa que les pareciera una fantasía utópica, ya fuese anarquista, populista o marxista... Atrapados entre dos ejércitos, censurados por ambos, ellos repetían sus ideas moderadas y sensatas sin mucha esperanza de ser escuchados en ninguno de los dos bandos ... Muchos sufrían formas complejas de culpa, porque simpatizaban más profundamente con los objetivos que se defendían en las corrientes de la izquierda, pero, rechazados por los radicales, tendían a cuestionar ... la validez de sus propias posiciones ... A ellos les parecía que la izquierda, pese a sus defectos, representaba una fe más humana que la gélida, burocrática y cruel derecha, aunque solo fuera porque siempre era mejor estar con los perseguidos que con los perseguidores.[24]

Si en la descripción que Berlin hace de la difícil situación de los liberales rusos resuenan las dificultades que atravesaron los liberales sudafricanos blancos durante las décadas de 1960 y 1970, se debe en parte a que la Sudáfrica de aquellos tiempos emulaba de forma inquietante la Rusia de Nicolás I. La otra razón que explica dicha resonancia es que Isaiah Berlin, por

su condición de liberal de izquierdas atrapado entre la revolución y la represión, en la coyuntura de la guerra fría, se sitúa en la Rusia del siglo XIX para reivindicar unas raíces históricas y extraer fuerzas de ellas. Al hacerlo así, indica una dirección en la que los liberales sudafricanos –más solos si los comparamos con ellos, atrapados en el escenario secundario que implicaba pertenecer a una provincia durante la guerra fría, donde las parodias y las perversiones de los dogmas que producía parecían colisionar unas contra otras– podían verse a sí mismos, en una especie de retrospectiva futurista, como los grandes nietos de los liberales progresistas rusos, la clase social que ostenta una posición política que parece haber recibido el respaldo recientemente, en el decenio de 1990, la clase que podría haber salvado a Rusia y haberla guiado hasta el mundo moderno si, lamentablemente, no hubieran sido tan pocos.

Al describir los complejos y muy ambiguos sentimientos de los liberales rusos con respecto a los radicales rusos, Isaiah Berlin capta en gran medida la actitud de Nadine Gordimer respecto a los radicales izquierdistas sudafricanos, al menos antes de 1975 o 1976. Gordimer se alinea instintivamente con ellos, pero se reserva su posición sobre el poder taumáturgico de la violencia: simpatiza con su fervor y dedicación, pero tiene reticencias sobre la indiferencia que les despierta lo que ellos consideraban que era el museo del pasado; no obstante todo ello, pone en duda su propio derecho a reservarse su posición o incluso a no mantener ninguna posición en absoluto.

Estamos, pues, ante una compleja superposición de capas, lo cual no simplifica el hecho de que tanto para Berlin como para Gordimer el texto clave del liberalismo ruso del siglo XIX sea *Padres e hijos*, una obra que, de un modo distinto que en 1862, llega ahora con un paratexto del autor que en cierta forma está más presente en las páginas de Gordimer sobre Turguéniev

que en la propia novela de Turguénev. Por «paratexto» me refiero a las distintas cartas, memorias y prefacios con los que Turguénev se defendió de las acusaciones de la izquierda acerca de que su novela era un ataque a los radicales de izquierda, produciendo durante el proceso una lectura de autor en la que este se exculpa de dichos cargos mediante la estrategia de descargarse en cierto sentido de responsabilidad al aducir su condición de servidor y voz de lo que él llama la verdad.

IV

Si Gordimer tiene alguna teoría de la novela (y se puede ser perfectamente buen escritor sin tener una teoría), esta es el resultado de reunir, por un lado, a ciertos críticos del marxismo del decenio de 1950 (Lukács, Fischer, Sartre, con Camus como contrapeso) y, por otro, las doctrinas de la corriente estética y antinaturalista del realismo europeo y del primer modernismo: Flaubert, Henry James, Conrad.

Puesto que solo en ocasiones la práctica literaria de Gordimer se reduce a la representación de un programa teórico, no importa que sea difícil reconciliar estas dos teorías tan dispares. Lo que ella toma de sus maestros es más una teoría del artista que una teoría de la novela: una teoría de la vocación especial del artista, de los talentos especiales que posee y de las responsabilidades que entraña poseerlos. Para esta teoría del artista, el texto que acompaña a *Padres e hijos*, de Turguénev, es un documento crucial.

A lo largo de su carrera, Gordimer se ha mantenido fiel a la creencia de que el artista posee una vocación especial, un talento que le mataría si lo mantuviese oculto, y que con su arte manifiesta una verdad que trasciende la verdad de la historia. Aunque esta idea está cada vez más trasnochada,

Gordimer se ha mantenido obstinadamente fiel a ella, lo cual la honra. No obstante, al mismo tiempo, a ella le interesa dar a su obra una justificación social y así apoyar su pretensión de ocupar un lugar en la historia, una historia que ella misma ha contribuido a crear en cierta medida, puesto que en su obra de ficción ha escrito sobre la lucha de África contra Europa desde una conciencia occidental.[25]

Con el fin de fundamentar el sentido de su propia escritura como modo de acción política, Gordimer ha invocado a veces un marxismo romántico de acuerdo con el cual el arte falso o burgués, el arte de la conciencia desintegrada sin visión de futuro, se opone al arte auténtico, es decir, al arte del artista auténtico: un arte que emerge de la dialéctica entre el artista y el pueblo (o, como lo denominará más adelante, una dialéctica entre la relevancia y el compromiso), un arte cuyo objetivo es transformar la sociedad y reunir aquello que se ha separado.[26]

En ciertos períodos de la historia –en Sudáfrica, en su etapa revolucionaria, por ejemplo– puede ser el pueblo quien dicte al artista el tema de su obra sin que este sienta ninguna «pérdida de libertad artística». Entre el artista y el pueblo debería existir en esos momentos una «dinámica de conciencia colectiva» a la que el artista debería ser sensible.[27]

No es necesario seguir ya las vueltas y revueltas del pensamiento de Gordimer, con el que, en una serie de incursiones en el discurso filosófico (cuyo dominio es, en el mejor de los casos, dudoso), trata de reconciliar la lealtad a una vocación trascendental con la lealtad al pueblo y a la historia. Me he propuesto mostrar cómo Gordimer adoptó y más tarde abandonó la novela *Padres e hijos* de Turguéniev, y los textos que la rodean, en el momento en que acentuó el compromiso con su propia época.

Según mi lectura, en 1975 Gordimer vio en las dificultades a las que tuvo que enfrentarse Turguéniev –un progresista liberal a quien en sus años de

madurez sorprendió la marcha de una revolución a la que dio su consentimiento emocional (por ambivalente, intermitente y a regañadientes que fuese dicho consentimiento), al tiempo que expresaba su horror por los métodos que empleaba, pero que conservó un lugar sagrado en sus novelas, donde no se mentía a sí mismo y defendía el derecho a la existencia de estos espacios sagrados— un ejemplo que, *mutatis mutandis*, valía para sí misma, y un ejemplo en el que, además, podía apoyarse y hasta extraer motivos para honrar su solitaria (así la definía ella) y conflictiva posición en Sudáfrica.[28]

Después de 1976, su postura cambió. Con la tensión de la nueva situación política, Turguénev fue dejado de lado (¿demasiado prudente políticamente?, ¿demasiado cómodo en su exilio?). La cuestión de si los modelos europeos eran aún viables en África pasó a formar parte de otra cuestión más compleja, más personal, más urgente: ¿se podía seguir manejando un doble discurso según el cual reivindicar para el artista el papel de solitario, visionario, en la línea de Shelley, o de voz del pueblo, sin aceptar necesariamente una jerarquía entre el arte popular y el gran arte? ¿La existencia de un plano para sí misma y, como pensaban los escritores eurocéntricos, otro distinto para los escritores africanos negros? A juzgar por los ensayos recogidos en *Escribir y ser* (1995), aún no ha encontrado la respuesta.[29]

LA AUTOBIOGRAFÍA DE DORIS LESSING

I

Si se nos mostrase una serie de instantáneas de la familia Tayler en su granja en Rodesia y se nos pidiese que dijésemos cuál de sus miembros iba a ser un futuro artista, nos detendríamos por un momento en el padre, de rictus más bien estirado y marcial, pero con un aspecto a todas luces despierto, pero no en la hija, una joven bastante agradable pero normal y corriente como una hogaza de pan. Sin embargo, iba a ser la hija quien iba a escapar al futuro que le esperaba –casarse con un joven decente y dedicarse a la crianza de los hijos y a la organización de la servidumbre– para convertirse en una de las grandes novelistas de su tiempo.

Alfred Cook Tayler, el padre de ojos tristes de Doris, tras perder una pierna en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial se casó con la enfermera que le atendía y abandonó un país cuyas hipocresías ya no podía soportar durante más tiempo. Su esposa, que rondaba ya los treinta y cinco años, dejó su carrera para fundar una familia. Su primera hija, Doris –más tarde Doris Wisdom, después Doris Lessing– nació en Persia en 1919.

Basándose en las ideas sobre educación infantil que estaban en boga por entonces, Emily Maude Tayler impuso a sus hijos un rígido horario para los momentos del día dedicados a comer y a hacer de vientre, que repetía el modelo de su propia crianza bajo las órdenes de una madrastra poco afectuosa. Doris reaccionó con una profunda rabia contra una madre que

rechazaba por principio alimentarla cuando ella lo necesitaba, que dejaba claro que prefería a su hijo antes que a su hija, y que conversaba abiertamente con los invitados acerca de «cómo, sobre todo, la niña (¡tan difícil, ella, tan traviesa!) hacía que su vida fuera una pura desdicha». Ningún niño habría aguantado un «atentado similar contra su propia existencia». «Durante años viví en un estado de constante acusación [contra ella], en un principio apasionada, más tarde fría y dura.»[1]

Puesto que su madre no la quería, se refugió en su padre: «El olor masculino a tabaco, sudor ... la arropaba en una atmósfera de seguridad». Pero este amor tenía otra cara más oscura. El muñón de su pierna amputada asomaba por su batín, de modo algo obscuro y como con vida propia. También estaba el juego de las cosquillas, «cuando papá atrapaba a su hijita y la obligaba a bajar la cara hasta sus rodillas o su entrepierna, dentro del olor sin lavar ... Sus grandes manos recorren mis costillas. Mis gritos, desamparados, histéricos». Durante años tuvo pesadillas en las que ella forcejeaba mientras la asediaban brutales rostros masculinos. «Me pregunto a cuántas mujeres de entre las que se pliegan al sufrimiento físico al que las someten sus hombres les enseñaron de pequeñas “a jugar” y “a hacerse cosquillitas”» (pp. 41, 45).

Después de Persia, los Tayler se trasladaron a Rodesia –una colonia fundada oficialmente treinta y cinco años antes–, atraídos por el reclamo de que allí se podía hacer fortuna con facilidad cultivando maíz. Pero su granja de mil acres («A mis padres no se les habría ocurrido que la tierra perteneciera a los negros») no tenía la extensión adecuada para ser económicamente viable. Aunque su madre se adaptó bien, su padre carecía de la obstinación necesaria para llevar adelante una granja: siempre estaban endeudados (p. 89).

Sin embargo, para los dos hijos crecer en el campo fue una maravillosa experiencia educativa. De sus padres aprendieron geología e historia natural, y

las historias que les contaban para dormirse alimentaban su imaginación. Pedían los libros a Londres y los devoraban (durante el decenio de 1920, los libros eran bastante baratos para una familia colonial sin mucho dinero si se adquirían al por mayor; ningún niño del Zimbabue de hoy en día, y, desde luego, ninguno de las zonas rurales podría permitirse tal cantidad de libros). A la edad de doce años, Doris sabía

cuidar de una gallina, criar pollos y conejos, cuidar perros y gatos, separar oro en la gamella, coger muestras de los escollos, cocinar, coser, utilizar el filtro de la leche y batir mantequilla, bajar al pozo de una mina en una carretilla de arrastre, hacer crema de queso y cerveza de jengibre, dibujar con plantillas sobre tejidos, fabricar papel maché, caminar sobre zancos ... conducir el coche, cazar palomas y gallinas de Guinea para el puchero, conservar los huevos en buen estado ... y muchas cosas más.

«Esto es felicidad auténtica, la felicidad de un niño: ser capaz de hacer y crear y, por encima de todo, saber que ayudas a la familia, que eres valiosa y valorada» (pp. 117-118).

Más tarde, Lessing acusaría a la sociedad de los colonos por «su frialdad y mezquindad moral» (p. 129); esta acusación tomó cuerpo en *Canta la hierba* (1950), una presentación asombrosamente lograda, aunque tal vez demasiado teñida de los estereotipos románticos de África para los gustos actuales, así como en *Cuentos africanos* (1964). Sin embargo, Rodesia no era un entorno social del todo malo para crecer. Junto al poder restaurador del mundo natural (acerca del cual Lessing es una wordsworthiana sin complejos), entre los niños de los colonos reinaba un espíritu de gran igualitarismo que la ayudó a escapar de las obsesiones clasistas de sus padres. Y entre los diez mil blancos de Salisbury, la capital, con el tiempo descubriría un importante contingente de refugiados procedentes de Europa, la mayoría de ellos con tendencias de izquierda, muchos de ellos judíos, que ejercerían sobre ella una influencia intelectual y política decisiva.

Mientras tanto, ante las confusas señales que enviaban sus padres, Doris respondía con una conducta típica de una niña no amada que pedía amor. Robaba, mentía, cortaba las ropas de su madre, prendía fuego a las cosas; se inventaba fantasías en las que fingía que los Tayler no eran sus padres reales.

Cuando tenía siete años, siendo «una niña asustadiza y desgraciada» (p. 103), fue enviada interna a un convento donde las monjas –también ellas hijas no deseadas de campesinos alemanes– aterrorizaban a las internas con historias sobre el fuego eterno. Allí pasó cuatro desdichados años. Cuando tenía trece años, tras otro período en Salisbury, en un instituto exclusivamente femenino donde todas las semanas recibía cartas de su madre echándole en cara el dinero que les estaba costando, abandonó definitivamente el sistema educativo.

Nunca había sido una mala estudiante. Al contrario, aunque solo fuese para complacer a su madre, se aseguró de ser siempre la primera de su clase. Gracias a su papel de «Tigger» (sobrenombre inspirado en el personaje de A. A. Milne), «gorda y bulliciosa ... impetuosa, aguda, patosa, y siempre dispuesta a reconocerlo, es decir, a reírse de su propia persona, justificarse, hacer el payaso, confesar incapacidad», se hizo popular entre las chicas de su clase. Cuando, más adelante, se acercó a los círculos comunistas, se la conocía como «camarada Tigger». Cuando abandonó Rodesia, en 1949, repudió su apodo, pero se negó a cambiar del todo su personalidad y pasó a adoptar otra a la que Lessing llamaba «la Anfitriona», «brillante, servicial, atenta, receptiva», y que recuerda de un modo inquietante a su madre (pp. 402, 102, 31).

¿Es esta una pista para explicar el título del primer volumen de su autobiografía: *Dentro de mí*? Si se toma aisladamente, el título conserva rasgos convencionales de autorrevelación. Pero un epígrafe nos recuerda que el contexto se encuentra en Cole Porter: «Te llevo bajo mi piel, / te llevo muy

dentro de mi corazón, / tan dentro de mi corazón que, en realidad, eres parte de mí, / te llevo bajo mi piel. / He intentado no ceder ...». Parece que la destinataria del libro, la segunda persona del singular que habita en el corazón de Lessing, bajo su piel, es muy probablemente su madre, que había muerto en 1957.

Su madre, reacia a cualquier muestra de emoción, había encontrado la forma de expresar ternura hacia sus hijos con el subterfugio de convencerles de que estaban enfermos y de que necesitaban sus cuidados hasta que recobraran la salud. Cuando Doris regresaba a casa, le seguía el juego, y utilizaba la enfermedad como una excusa para pasarse días leyendo en la cama. Pero no podía encontrar la privacidad que ansiaba. Cuando empezó a menstruar, su madre proclamó la noticia a los cuatro vientos, a los hombres de la casa. Cuando intentaba hacer régimen, su madre le llenaba el plato. El año que cumplió catorce se lo pasó luchando contra una madre que, del mismo modo que antes había tratado de controlar las evacuaciones de su hija cuando era niña, ahora reclamaba la propiedad de su cuerpo.

Para escapar de ella, Doris aceptó un trabajo de niñera. Siguiendo las indicaciones de su empleador, empezó a leer libros sobre política y sociología, mientras el cuñado de este se metía en su cama todas las noches y trataba con poca maña de jugar con ella. Pero, como es característico en ella, no alega que fuese una víctima pasiva. Ella «[luchaba] contra la virginidad de [su] plácido pretendiente ... en una fiebre de anhelo erótico». «Mantengo la creencia –escribe– de que a algunas muchachas [entre las que se incluye a sí misma] deberían meterlas en la cama, a los catorce años» con un hombre mayor como una forma de «aprendizaje del amor» (p. 205).

Entre las precoces lecturas de Lessing se encontraban Scott, Stevenson, Kipling, las versiones de Shakespeare anotadas por Lamb, Dickens. (En su época, observa con aspereza, a los niños no se les trataba con condescendencia, sino que, por el contrario, se les alentaba a hacer cosas que estaban más allá de sus posibilidades; *ibidem*.) Después empezó a leer ficción contemporánea, sobre todo a D. H. Lawrence, así como a los grandes escritores rusos. A la edad de dieciocho años ya había escrito dos novelas bisoñas. También vendía historias a las revistas sudafricanas. De hecho, se había convertido en una escritora sin darse cuenta.

Ninguna de las tres mejores escritoras que han salido de Sudáfrica –Olive Schreiner, Nadine Gordimer y Lessing (quien, pese a sus reticencias a la hora de aceptar la etiqueta de «escritora africana», reconoce libremente que su sensibilidad se forma en y por África)– terminó sus estudios de enseñanza secundaria. Las tres fueron en gran medida autodidactas, y todas ellas llegaron a ser intelectuales de gran talla. Esto dice algo acerca de la ferocidad con que los adolescentes aislados en los márgenes del imperio anhelaban una vida de la que sentían que se les había privado: la vida de la mente. La anhelaban con mucha más ferocidad, al parecer, que la mayoría de sus pares de la metrópoli. También dice algo acerca de lo poco sistemática que era la presión que se ejercía sobre las muchachas para que pasaran por todos los trámites educativos, ya que la vida hogareña era su destino último.

Las intermitentes visitas de Lessing a la granja de sus padres no hicieron más que confirmarle lo bien que había hecho en huir de allí en su momento. Su madre empezaba a amoldarse al peor de los estereotipos coloniales, quejándose del servicio con aquella «voz irritada, insistente, represora, llena de aversión», mientras su padre, que se iba deteriorando a causa de la diabetes, se convertía en «un viejo autocompasivo, malhumorado, borracho de

sueños y que no paraba de hablar y hablar sobre su guerra». Cuando finalmente murió, tuvo el impulso de borrar las palabras «Fallo cardíaco» del acta de defunción y escribir en su lugar: «Primera Guerra Mundial» (pp. 175, 350, 411).

Inmóvil en lo que se parecía cada vez más a aguas estancadas (evocaría este período de su vida en *Cerco de tierra*, de 1965), escribió y reescribió *Canta la hierba*: «Esperaba a que empezara mi futuro, mi auténtica vida».

III

Lessing contrajo matrimonio por primera vez, a la edad de diecinueve años, con un hombre mucho mayor que ella, pero la que se casaba no era la auténtica mujer sino su otra personalidad, Tigger, «la alegre y joven matrona» (p. 229). Aunque aún no estaba preparada para la maternidad, dio a luz a un hijo al que más tarde repudiaría. Resulta asombroso que el hijo reaccionara con la misma rabia y el mismo desconcierto con que lo había hecho la propia Doris de niña.

Más tarde tuvo otro hijo. Ella bebía más y más, tenía historias amorosas, maltrataba a su marido (una gran parte de estas experiencias se incluyeron en *Un casamiento convencional* [1954], la segunda de las novelas de Martha Quest y la más directamente autobiográfica). No podía soportar aquella situación ni un minuto más. Jurándose a sí misma que un día sus hijos «heredarían un mundo hermoso y perfecto donde no habría odio entre razas, injusticias, etcétera», los dejó al cuidado de unos parientes y empezó a hacer planes para salir del país. Pensaba que llevaba dentro de ella la misma «condena secreta» que había arruinado la vida de sus padres y que arruinaría la de sus hijos si permanecía junto a ellos. «Yo era absolutamente sincera – recuerda con sequedad—. De hecho, no hay mucho que se pueda decir a favor

de la sinceridad en sí» (p. 286).

Tras la gloria que trajo para los ejércitos rusos la victoria en la batalla de Stalingrado, Lessing se convirtió al comunismo. Aún se detecta un cierto sentimiento defensivo en el relato que hace de sus años comunistas. Verdaderamente, escribe, «nunca me comprometí con todo mi ser». Cuando estalló la guerra fría y ella y sus camaradas se convirtieron de pronto en parias de la sociedad blanca de Rodesia, ella ya empezaba a incubar dudas. En 1954 había dejado de ser comunista, aunque durante años sintió «tirones residuales de lealtad a sus ideas» (pp. 307, 417).

Los reclutados solían ser personas con infancias infelices que buscaban un sustituto de la familia; ante sus propios hijos se encogían de hombros como si fueran molestias no deseadas. A Lessing, por su condición de entusiasta recién llegada (y mujer), se le asignó la tarea de distribuir clandestinamente *The Guardian*, órgano oficial del Partido Comunista sudafricano, en las zonas más pobres de Salisbury. De todas las actividades que realizó para el Partido, puede que esta fuese la más útil para ella como escritora, ya que le permitió conocer a algunas personas de clase trabajadora e interesarse por sus vidas. (En *Al final de la tormenta*, de 1958, hace un relato más completo y vívido que el que se ofrece aquí.)

Las actividades de los comunistas de Salisbury, sus amores y odios, ocupan buena parte de las tres primeras novelas de Martha Quest. Lessing justifica la detenida atención que se presta a este grupo político menor, tanto en la autobiografía como en las novelas, con el argumento de que muestra a escala reducida «la misma dinámica de grupo que hizo y deshizo al Partido Comunista de la Unión Soviética» (p. 292).

Al unirse a los comunistas, Doris conoció a Gottfried Lessing, con quien se casó en 1943. Gottfried procedía de una próspera familia rusa de judíos alemanes asimilados a los que la revolución de 1917 les había devuelto su

condición de alemanes y las leyes de Nuremberg su condición de judíos. En palabras de su esposa, él era también «la encarnación de la lógica fría y cortante del marxismo» (pp. 288, 301).

Gottfried no figura en las novelas de Martha Quest porque aún estaba vivo cuando fueron escritas (terminó su vida como embajador de Alemania Oriental en Uganda, donde murió durante el golpe contra Idi Amin). Lessing hace todo lo posible por explicar y humanizar a este hombre poco atractivo, con quien tuvo una vida sexual que describe como «triste». Lo que realmente necesitaba, escribe, era una mujer que fuera lo bastante amable como para «tratar a su hombre como a un niño, aunque fuera durante unas pocas horas, en la oscuridad» (pp. 303, 318).

Gottfried la alentaba para que escribiera, aunque a él no le gustaba lo que ella escribía: «Lo que más me gustaba de mí misma, aquello a lo que me aferraba, era lo que menos le gustaba a él». Se había casado con él para salvarle del internamiento como extranjero enemigo; con el fin de apoyar su solicitud de ciudadanía británica, siguió en «un desdichado pero amable matrimonio» hasta 1948, mucho después de que hubiera terminado realmente (pp. 293, 358).

IV

Lessing nunca ha sido una gran estilista. Escribe demasiado rápidamente, y no poda lo suficiente el texto. En las tres primeras novelas de Martha Quest, o al menos en buena parte de ellas, se nota el peso no solo de un lenguaje prosaico, sino también de una concepción poco imaginativa de la forma novelística. El problema se agrava en el caso de la heroína pasiva de Lessing, insatisfecha con la vida pero incapaz de tomar las riendas de su destino para darle sentido.

Aunque estas novelas no han envejecido bien, al menos atestiguan la enorme ambición de su autora: la ambición de escribir una novela de formación (*Bildungsroman*) en la que se siga el progreso de una voluntad individual dentro de un amplio contexto histórico y social.

Lessing no estaba ciega ante el principal problema que se le presentaba: los modelos narrativos del siglo XIX que empleaba estaban agotados. Después del tercer volumen interrumpió la serie y cambió completamente de tercio, aventurándose con *El cuaderno dorado*, una novela formalmente innovadora. *Cerco de tierra*, con la cual retoma la serie después de un lapso de siete años, refleja en sus experimentos estilísticos no solo la impaciencia de Martha ante su vida sin futuro, sino la propia impaciencia de Lessing con su medio; mientras *La ciudad de las cuatro puertas* (1969), con la cual cierra la serie, es un anticipo del salto hacia delante que supone *Instrucciones para un descenso al infierno* (1971), que Lessing llamó «ficción de espacio interior», *Memorias de una superviviente* (1974) y la serie de ficción especulativa de *Canopus en Argos*, y no un paso atrás en la dirección de los libros anteriores. Lo que Lessing estaba buscando –y hasta cierto punto encontró– fue una concepción más interior, más plenamente contemporánea no solo del carácter, sino también del yo y de la experiencia del tiempo (incluyendo el tiempo histórico) del yo. Una vez que hubo logrado esto, todas las ataduras decimonónicas se desataron solas.

A partir de la publicación de *El cuaderno dorado*, en 1962, Lessing mantuvo una relación incómoda con el movimiento feminista, que reivindicaba ese libro como documento fundacional, y una relación claramente hostil con los círculos académicos, que atribuían a su libro la condición de prototipo de la novela posmoderna. Ha mantenido una cautelosa distancia con sus discípulas feministas más entusiastas, y ha desdeñado a los críticos literarios, a los que considera pulgas adosadas a la espalda de los escritores. Por otra

parte, las feministas (Adrienne Rich, entre otras) la han atacado por haber fracasado en la concepción de una política feminista autónoma, y la academia lo ha hecho por tratar de controlar la interpretación de sus libros en vez de permitir que surgieran productos derivados de ellos en el espacio textual.

En su autobiografía, Lessing no duda en arremeter contra las actitudes políticamente «correctas», que apenas difieren de lo que en el apogeo del Partido se llamó «la línea». Así pues, pese a las cosquillas que le hacía su padre, considera que la preocupación de finales del siglo XX por el abuso sexual a los niños es un «movimiento histórico de masas». Ella condena «el uso de los términos avariciosos o vengadores que se emplean para el divorcio que con tanta frecuencia piden las feministas». Desde su adolescencia le han interesado más las «increíbles posibilidades» de la vagina que «el placer secundario e inferior» del clítoris. «Si me hubieran contado que los orgasmos de vagina y de clítoris se convertirían entre sí en enemigos ideológicos al cabo de unas décadas, habría pensado que era un chiste.» En cuanto a la construcción social del género, evoca la «crueldad» con que ella le robó su primer marido a otra mujer, una «crueldad típicamente femenina ... [que] viene de tiempos más antiguos que el cristianismo o cualquier otro lenitivo que pretenda suavizar actitudes más salvajes. *Es mi derecho*. Cuando he visto surgir esta criatura en mí misma o en otras mujeres, he sentido pavor» (pp. 333, 39, 432, 297, 228).

Respecto a los golpes de pecho que se dan los occidentales por su pasado colonial, comenta: «[No puede] decirse muy a menudo que sea un error lamentar los errores de las ideas del pasado sin antes preguntarse al menos qué pensará la posteridad de nuestras ideas actuales» (*ibidem*). Recuerda que un escritor nigeriano encontró una de sus historias lo bastante buena como para plagiarla y publicarla con su nombre; y eso que en la línea políticamente correcta se dice que los blancos no deberían escribir acerca de la experiencia

negra. Su propia experiencia explora sin tapujos la experiencia masculina, incluyendo la experiencia sexual masculina.

Por ser una persona cuya vida ha estado presidida por un elemento sustancialmente público y político, Lessing confiesa un cierto respeto para las personas que no escriben memorias, que «han elegido mantener la boca cerrada». ¿Por qué, entonces, escribe su autobiografía? Su respuesta es ingenua: «autodefensa». Al menos cinco biógrafos están ya trabajando sobre Lessing. «Con una autobiografía intentas reclamar la posesión de tu propia vida» (pp. 20, 26).

Pero cabe sospechar que hay otras razones más poderosas. En la portadilla del libro, además de la cita de Cole Porter, hay otra de Idries Shah, cuyos escritos sobre sufismo han sido importantes para Lessing desde el decenio de 1960. Shah vincula el destino individual con el destino de la sociedad alegando que una sociedad no puede reformarse hasta que sus miembros identifiquen una a una las fuerzas e instituciones que dictan y han dictado el curso de sus vidas. La autoexploración y el progreso social van, pues, de la mano.

Las dos citas vienen juntas y convergen en el pensamiento de Lessing de un modo sorprendente. En la música de Cole Porter, que hizo bailar a su generación, latía un profundo ritmo que prometía sexo y salvación. Cuando esta promesa subliminal del *Zeitgeist* no se cumplió, toda una generación, incluida ella misma, reaccionó como si les hubieran estafado y privado de su derecho a nacer. «Siento que he formado parte de alguna ilusión o desilusión de masas»: la ilusión de que todo el mundo tiene derecho a la felicidad (pp. 27-28). (Por el contrario, sugiere, el ritmo profundo de la cacofónica música popular de hoy en día envía a la gente a la tortura, a matar y a mutilar.)

Por haber nacido durante el período que siguió a la Primera Guerra Mundial, Lessing estaba convencida de que, a través de sus padres, ella

vibraba también al compás del *basso ostinato* que acompañaba aquella época de desastre: «Me pregunto ahora a cuántos niños criados en familias mermadas por la guerra les corre por las venas el mismo veneno desde antes de que pudieran ni siquiera hablar» (p. 20).

La idea de que las que guían el rumbo de la historia son corrientes más profundas que la conciencia –una idea que ilustra, de un modo algo excéntrico, su hipótesis de la existencia de un ritmo profundo– es recurrente en la autobiografía de Lessing; de hecho, el giro desde una concepción de la historia marxista y materialista ya se había sugerido simbólicamente en *Al final de la tormenta*, donde Martha sueña con un enorme saurio, fosilizado pero aún vivo, que la mira con pesar desde un abismo terrenal, un poder arcaico que no se extinguirá. Uno de los problemas que plantea el actual proyecto autobiográfico –un problema del que ella es consciente– es que la ficción cuenta con mejores recursos para manejar fuerzas inconscientes que el autoanálisis discursivo. Las exploraciones más satisfactorias que ella misma ha realizado sobre los estratos históricos de la psique se encuentran en *El cuaderno dorado* y en la visionaria narración simbólico-alegórica *Memorias de una superviviente* (en la que, por cierto, ella trata de reposicionarse a sí misma como madre de una hija antes que como hija de una madre). Así pues, una vez recorridas tres cuartas partes del proyecto actual, en su condición de novelista y no de memorialista, pronuncia un conciso veredicto sobre este: «No hay duda de que la ficción hace que la verdad sea más realista» (p. 340).

Los mejores fragmentos del primer volumen versan acerca de su primera infancia. Para la mayoría de nosotros, las primeras experiencias representan tal choque que reprimimos los recuerdos mediante la amnesia. Lessing sugiere que puede tratarse de un mecanismo protector necesario para la especie. Sus primeros e impactantes recuerdos (brillantemente narrados) giran en torno a las desagradables sensaciones que le producían la fealdad, el ruido y los

olores del mundo en el que había nacido: «Protuberantes pechos caídos ... Mechones de pelo bajo los brazos» de los adultos en una piscina en Persia, o «la fría peste sofocante y metálica ... de los piojos en un tren ruso» (pp. 30, 52).

Es evidente que se ha invertido un gran esfuerzo en los primeros cinco capítulos, que, por la claridad de los recuerdos que evoca (o que construye imaginativamente, da igual) y la limpieza del relato, están entre los mejores fragmentos de literatura sobre la infancia:

Es como si se oyera susurrar al tejado de paja. De repente, caigo en la cuenta, mis oídos se llenan del sonido de las ranas y sapos abajo en el *vlei*.[*] Llueve. El sonido es como el de la paja seca al hincharse por efecto del agua, y las ranas están exultantes por la lluvia. Cuando caigo en la cuenta, todo a mi alrededor vuelve a su lugar, la paja del tejado que absorbe la humedad del cielo, la reverberación del sonido de las ranas que parecieran estar allá abajo, en la colina, cuando en realidad están a tres kilómetros, la suave caída de la lluvia sobre la tierra y las hojas, y los rayos, aún lejanos. Y entonces, certificando el orden de la noche, se oye el estruendo repentino del trueno. Me recuesto, tranquila, bajo la mosquitera, escuchando, y lentamente me vuelvo a dormir llena de los sonos de la lluvia.

Pasajes como este celebran momentos especiales, «lugares del tiempo» que recuerdan a Wordsworth, en los que el niño está intensamente abierto a la experiencia y también es consciente de una mayor claridad, es consciente de la condición privilegiada del momento. Como observa Lessing, si damos al tiempo su debido peso fenoménico, entonces, a los diez años, ha transcurrido la mayor parte de nuestra vida.

Posteriormente, aparecen también hermosos pasajes en los que Lessing vuelve a habitar su juvenil narcisismo. Pedalea en su bicicleta «con sus largas y morenas piernas, de las cuales es consciente como si las acariciase un amante». «Me subí el vestido y me miré hasta muy arriba, hasta mis bragas, y

me llené de orgullo por mi cuerpo. No hay nada más satisfactorio que esto: el momento en que una muchacha sabe que este es su cuerpo, estas son sus extremidades, delgadas y suaves y bien formadas.» También dispone de tiempo para ofrecer recuerdos del embarazo, del parto (sin problemas) y de la lactancia de sus hijos, donde incluye informes sobre sus hábitos nutricionales y sus deposiciones (pp. 279, 192).

El primer volumen está dominado por la figura de la madre de Lessing, que también ha estado presente, ya sea abierta o encubiertamente, en buena parte de lo que ha escrito durante el curso de una carrera que entra ahora en su quinta década. En su última etapa, Lessing hace lo posible para ser justa con su oponente. En uno o dos lugares llega incluso tan lejos como para traspasarle la narración a ella, un experimento que no termina de llevar a cabo y que abandona enseguida. Escribe: «No existió nunca una mujer que disfrutase más que ella de las fiestas y de los momentos divertidos, que disfrutase tanto con la popularidad, y que fuese tan buena anfitriona y tan buena persona, madre de dos hijos limpios, guapos, obedientes, bien educados». (La pulla escondida, que Lessing no puede evitar, la palabra en clave, es «limpios», que en el hogar de los Tayler significaba que ya no usaban pañales.) Los baúles que los acompañaron desde Teherán hasta su casa de paredes de adobe en Rodesia contenían bandejas de plata para el té, acuarelas, alfombras persas, bufandas, sombreros, trajes de noche, galas que su madre nunca tendría la oportunidad de exhibir. En la granja, esta mujer «guapa, bien vestida, de humor seco, eficiente, práctica y llena de energía» no encontró la salida adecuada para sus ambiciones (*ibidem*). Traspasó sus afectos del marido al hijo en cuanto este nació, y siguió estando ligado a ella hasta que lo enviaron a un reformatorio donde, de alguna manera, aprendió a decir «no» a las demandas de su madre. «Ahora puedo verla como un personaje trágico», escribe Lessing. Durante su vida, «la vi ... desde luego como alguien trágico,

pero no era capaz de ser benevolente con ella» (pp. 41, 435, 25)

Sin embargo, pese a su determinación en tratar de imaginar a sus padres como seres humanos normales en vez de como personajes amenazadores, el primer volumen repite el patrón, empleado en sus primeras obras, de culpar a la madre, y promete el regreso de dicho personaje y la repetición del conflicto entre madre e hija para el segundo volumen. Hay algo deprimente en el espectáculo de una mujer de setenta años luchando con un fantasma del pasado que aún no consigue controlar. Por otro lado, no se puede negar la grandeza del espectáculo cuando la protagonista es tan mordazmente honesta y está tan apasionadamente deseosa de salvarse como Lessing.

V

El segundo volumen retoma la historia de la llegada de Doris a Londres, en 1949, convertida en una «mujer joven, franca, hecha y derecha», tal como se ve a sí misma, felizmente libre, gracias a su educación colonial, de la endémica hipocresía inglesa. Con ella lleva a su hijo y el manuscrito terminado de *Canta la hierba*.^[2]

Su carrera de escritora comenzó de inmediato, ya que no tardó en encontrar un editor que quisiera publicar la novela. A lo largo del decenio de 1950, hasta el éxito comercial de *El cuaderno dorado* (1962), sus libros se vendieron a un ritmo constante si no espectacular. No necesitaba salir a buscar trabajo. Con ambos libros ganaba unas veinte libras a la semana, que equivalían, según sus cálculos, a la paga de un trabajador asalariado.

Cuando llegaron a Inglaterra —o, en la jerga del círculo colonial de Rodesia, «a casa»—, comprobaron que iba a ser una larga estancia. Al contar la historia de aquellos primeros días, ella trata de recrear algo del sabor de la vida en un

país que aún sufría las consecuencias de la guerra. Pese a que su círculo social se componía sobre todo de artistas e intelectuales de izquierda, deja libre bastante espacio para hablar de los londinenses normales y corrientes que conoce. Pero, tal como admite con sinceridad, en *En busca de un inglés*, el libro de memorias que publicó en 1960, se ofrece un retrato más intenso y comprometido de esta época.

Una y otra vez Lessing abunda en el comentario acerca de la gran distancia que separa al Reino Unido del decenio de 1950 del próspero país que es hoy en día; los jóvenes no pueden entender, dice, lo pobre que era ese país. «No se puede hacer comprender a la gente»: cabe preguntarse si se trata de un fallo de la joven inconsciente o de la escritora a la que en este momento le da pavor la tarea de superar su amnesia histórica.

Pese a lo deprimente que es la vida en el decenio de 1950, está claro que Lessing siente algo de nostalgia de aquella época. Echa de menos, por ejemplo, el compromiso y el sentido de cumplimiento de una tarea que conoció en las marchas rituales desde Aldermaston a Londres a favor de la prohibición de las bombas, marchas en las que se daba la oportunidad de que se crearan fácilmente lazos de amistad entre las distintas clases sociales.

La participación en el movimiento de desarme nuclear brindó a Lessing la ocasión de visitar a Bertrand Russell y a su secretario Ralph Schoenman. El recuerdo de cómo el joven manipulaba y embaucaba al anciano filósofo la convence de que jamás va a dejarse capturar cuando sea vieja ni va a convertirse en «la sabia de turno» o en la figura decorativa de los grupos feministas (p. 395).

Al volver la vista atrás, echa de menos la emoción de un mundillo literario en el que la edición exigía creer con auténtico entusiasmo en los nuevos escritores y estar dispuesto a arriesgarse por ellos. Al compararla con la industria editorial de hoy en día, condena a esta por su cinismo e hipocresía,

así como por la presión que ejerce sobre los escritores para que hagan publicidad de su propio trabajo. Deplora la obsesión del público por la vida privada del escritor, y las humillaciones que los escritores tienen que soportar en las entrevistas con interlocutores ignorantes e indiferentes.

Ahora, al igual que entonces, detecta en la mentalidad británica «una insignificancia, una mansedumbre, un inmenso rechazo perpetuo e instintivo a aceptar el peligro, o aún más, a todo lo que es extraño: una incapacidad para comprender las experiencias extrañas». En la literatura esto se manifiesta en una tradicional preferencia por «las novelas cortas, restringidas, que tratan preferiblemente de los matices del comportamiento social o de clase» (pp. 132 y 170).

Las partes de *Un paseo por la sombra* se basan en los sucesivos apartamentos y casas en los que vivió Lessing, siempre a la busca de un entorno que le permitiese seguir escribiendo en paz y, al mismo tiempo, criar a su hijo. Recuerda dos o tres grandes historias amorosas con hombres siempre reacios a adoptar el papel de padre con el muchacho. Vuelve a aparecer su madre, que le exige que viva con ella. Ella se hace fuerte y se niega. Su madre vuelve a Rodesia y muere allí. A Lessing la consume la culpa, simpatiza intensamente con la soledad de la anciana, pero se desliza en una regresión que desemboca, a su pesar, en la concha dura, egoísta y autoprotectora en la que había crecido cuando era niña: «No, no iré. Déjame en paz» (p. 243).

VI

Son escasas las fechas que aparecen en *Un paseo por la sombra*, pero parece que, en los primeros años del decenio de 1950, Lessing cedió a la presión de su círculo (presión que ella ahora atribuye sin más a la envidia) para que

hiciera algo más que escribir libros y artículos, y se afilió formalmente al Partido Comunista británico. Si hay una pregunta central en el libro, es la de cómo es posible que ella y muchas otras personas inteligentes, con preocupaciones sociales, personas amantes de la paz, se prestaran de hecho a servir de instrumentos del Partido Comunista de la Unión Soviética, y cómo incluso después de perder la fe en la propia Unión Soviética no perdieran la fe en una religión que apelaba a la revolución mundial.

Al investigar cuáles fueron sus propios motivos, Lessing reconoce que en esa decisión desempeñó un importante papel su primera y deprimente experiencia del rígido sistema británico de clases sociales (aunque técnicamente estaba fuera del sistema, en la práctica se encontró con que su acento la excluía de la clase trabajadora). Y, por supuesto, ella creía entonces en la lucha anticolonial, en la hermandad de los hombres y en los demás ideales establecidos del comunismo. Sin embargo, finalmente se ve obligada a reconocer que el impulso que motivó su afiliación al Partido fue irracional; en una esfera transpersonal, ella participaba de una especie de «psicosis social o autohipnosis masiva», pero en la esfera personal estaba a merced de «un impulso subterráneo ... que la oprimía como una pesadilla», como si no fuese más que la continuación de unos sentimientos infantiles», cuyo fondo no podía alcanzar (pp. 83 y 123).

De esta explicación sumamente oscura se deduce que hasta la fecha Lessing no entiende por qué hizo lo que hizo. En la medida en que el enigma que trata de resolver es el centro del segundo volumen, cabe concluir que el objetivo último de la empresa autobiográfica, es decir, acceder a la verdad de uno mismo a través de la revisión del pasado mediante el relato de la historia de la vida tal cual es, no acaba de culminarse.

Esta no es de ningún modo la primera vez que Lessing ha explorado el misterio del yo y del destino que este elige. Hay una fuerte veta autobiográfica

en sus obras de ficción, especialmente en las novelas de Martha Quest y en *El cuaderno dorado*, que abarcan la misma década de su vida que *Un paseo por la sombra*. ¿Creía Lessing cuando se embarcó en su autobiografía a principios del decenio de 1990 que a través de ella alumbraría verdades más hondas sobre sí misma que con sus obras de ficción escritas treinta años antes?

Probablemente, la respuesta es «no». Lessing siempre ha sido consciente de que las energías que se liberan en la creación poética llevan al escritor a una mayor profundidad que la que se alcanza con el análisis racional. Sin embargo, algo ha cambiado desde que escribió las novelas basadas en su etapa comunista, y son los términos de la propia investigación. A medida que ha ido pasando el tiempo, han ido apareciendo nuevos datos sobre el congreso del Partido de 1956, y año tras año ha ido saliendo a la luz la historia oculta de la *Unión Soviética*, cada vez está más claro que Hitler fue «un mero aprendiz de criminal» comparado con el ejemplar Josef Stalin, que fue «mil veces peor» (palabras de Lessing, p. 344).

El comunismo apela a los impulsos más nobles del corazón humano, pero en su naturaleza hay algo que «engendra falsedad, que hace que la gente mienta y distorsione las cosas, que impone el engaño» en las personas. ¿Por qué tiene que ser así? Lessing no lo sabe. «El fondo de estas aguas es más profundo que lo que yo he sido capaz de alcanzar» (p. 92). Lo que sí sabe es que juró lealtad al Partido, que el Partido la eligió para visitar Rusia como miembro de lo que se suponía que era una delegación de representantes de los intelectuales británicos, y que ella viajó allí. Por su dedicación a la gran causa, no publicó más tarde la verdad de lo que había visto en Rusia, aunque sí recuerda (ahora) que al menos un ciudadano ruso corriente estuvo dispuesto a arriesgar su vida para contar a la delegación que lo que les estaban mostrando era mentira. Ella no era simplemente un miembro de las bases del Partido, sino que pertenecía al comité del grupo de escritores del Partido. «Acostumbrada como estoy a

encontrarme en posiciones falsas (a veces pienso que fui objeto de una maldición cuando estaba en la cuna), aquella era la que superaba a todas», escribirá cuarenta años más tarde. Incluso llegó a escribir ficción de acuerdo con la prescripción del Partido, por ejemplo, en el muy antologado relato «Hambre», sobre el que ahora escribe: «Me avergüenzo de él» (pp. 131, 108).

«Stalin era mil veces peor que Hitler.» Si se ha investigado y denunciado a intelectuales como Martin Heidegger y Paul de Man por el apoyo que prestaron al nazismo, ¿qué ha de hacerse con los intelectuales que apoyaron a Stalin o al sistema estalinista, a los que prefirieron creer las mentiras soviéticas antes que las pruebas que tenían ante sus ojos? Lessing ejercita su conciencia moral sobre esta cuestión de gran calado, que lleva aparejada una segunda cuestión, igualmente perturbadora: ¿por qué esto ya no le importa a nadie?

Aunque Lessing despierta admiración por plantear estas preguntas que ya nadie hace, no puede decirse que las responda satisfactoriamente. Resulta extraño que explore en paralelo su pasado como miembro del Partido y su pasado como hija. En ambos casos, al mirar atrás comprende que su comportamiento no fue el correcto, que fue incluso culpable. Además, en algún plano oscuro, en aquel momento ella sabía que no estaba haciendo lo correcto. Pero aun con la mejor voluntad del mundo, no puede llegar al fondo del porqué hizo lo que hizo, y solo puede extraer la conclusión de que fue presa de una compulsión, una compulsión de la que no solo fue víctima ella misma, sino que afectó además a cientos de miles de personas. Como dice en el primer volumen, todo formaba parte del *Zeitgeist*.

«Pensaréis que en mi vida todo era política y personalidades, pero realmente la mayor parte del tiempo me lo pasaba sola en mi casa, trabajando» (p. 269). Lessing emplea mucho tiempo en hablar de política, y el mismo para hablar de las celebridades del mundo literario y teatral cuyos caminos se cruzaron con el suyo, muchos de los cuales han dejado de tener interés. En muchos aspectos, el segundo volumen de la obra son unas memorias, y unas memorias de un estilo informal, dispersas, llenas de anécdotas. Al margen de la atención que presta a su pasado en el Partido Comunista, carece de la exploración pormenorizada y del correspondiente tono de angustia que caracteriza el primer volumen.[3]

En cuanto a su vida política, la historia que Lessing ha contado no puede leerse como una apología –un paso que habría sido demasiado políticamente correcto dar en el clima del decenio de 1990–, y Lessing no siente más que desprecio por la corrección política, cuyos orígenes se remontan en su caso al Partido y a la línea del Partido. Sin embargo, ella tacha su obstinada ceguera ante la verdad de «imperdonable», y afirma que ha contado su historia de modo que sus lectores puedan aprender a no actuar de la misma manera (p. 386). Se trata, sin duda, de una historia de la que ella ha querido dejar constancia antes de morir. Aunque puedan hacerse algunas salvedades a este término, a fin de cuentas, constituye una confesión.

WALT WHITMAN

En agosto de 1862, el soldado raso Erastus Haskell del 141.º Batallón de Voluntarios de Nueva York murió de fiebre tifoidea en el Armory Square Hospital, Washington, D. C. Poco después sus padres recibieron una larga carta de un desconocido. «Yo tenía muchos deseos de que [Erastus] se salvase», escribió el desconocido:

y todos los tenían ... Él era muy querido por los cuidadores ... Pasé muchas noches junto a su cama en el hospital ... A él siempre le gustaba que yo estuviera allí sentado, pero no tenía ganas de conversar ... Jamás olvidaré esas noches, era una escena curiosa y solemne, los enfermos y heridos tumbados en sus catres ... Y este querido joven tan cerca de mí ... No sé nada de su pasado, pero lo que sí sé, lo que vi en él, es que era un muchacho noble ... Sentí que me encariñaría mucho con él ...

Les escribo esta carta porque querría hacer algo al menos en su memoria; el suyo fue un final duro, morir así... Él es uno de los miles de nuestros desconocidos jóvenes americanos en las filas sobre los que no queda registro ni notoriedad, el que murieran siendo tan desconocidos no genera ningún escándalo, pero en ellos encuentro a los valiosos y majestuosos ... Pobre, querido hijo, aunque no eras hijo mío, siento que te quise como a un hijo, durante el brevísimo tiempo en que te vi allí, enfermo y agonizando.

La carta estaba firmada «Walt Whitman», con una dirección de Brooklyn.^[1]

Escribir cartas de condolencias era apenas una de las obligaciones que Whitman asumió como misionero de los soldados. En sus rondas por los hospitales de Washington, les llevaba ropa interior limpia, fruta, helados, cigarrillos, sellos postales. También charlaba con ellos, los consolaba, los

besaba y los abrazaba, y si tenían que morir trataba de que fuera una muerte tranquila. «Jamás mis sentimientos habían estado tan completamente y (hasta ahora) tan permanentemente absorbidos, hasta las raíces mismas, como por estos inmensos enjambres de queridos muchachos, heridos, enfermos, a punto de morir –escribió–. He entablado relaciones en el hospital que conservaré hasta el día de mi muerte, y ellos harán lo mismo, sin duda.»[2]

Entre 1862 y 1865, Whitman, según su propia cuenta, atendió a unos cien mil hombres. Aunque no todos aceptaban sus intervenciones de buen grado –«Ese odioso Walt Whitman, [que viene] a inculcarles el mal y la incredulidad a mis muchachos», escribió una enfermera–, jamás se le negaba la entrada. Uno podría preguntarse si en nuestros días se permitiría que un hombre de mediana edad, un reputado pornógrafo, rondara los pabellones, pasando de la cama de un atractivo joven a la cama de otro, o si, en cambio, un par de asistentes lo empujarían rápidamente hacia la puerta de salida.[3]

Whitman tomó notas de sus experiencias en Washington, que más tarde convirtió en artículos para periódicos y en conferencias y que en 1876 publicó en una edición limitada bajo el título de *Memoranda During the War*. Esta, a su vez, pasó a formar parte de *Specimen Days* (1882). No todo lo que aparece en *Memoranda* surge de la experiencia de primera mano de su autor. Aunque Whitman da la impresión de que presenció el asesinato de Abraham Lincoln en el teatro Ford y ofrece una dramática descripción del suceso, en realidad no había estado allí. Pero sí creía que tenía una relación especial con Lincoln. Ambos eran altos. En varias ocasiones, Whitman vio a Lincoln cuando este pasaba por las calles y estaba convencido de que, por encima de las cabezas de la multitud, el dirigente electo del pueblo reconocía y le devolvía el saludo al legislador no reconocido de la humanidad (al igual que Shelley, Whitman albergaba ideas elevadas sobre su vocación).

De joven, Whitman había quedado muy impresionado por la nueva ciencia de la frenología. Se hizo el análisis frenológico oficial y sacó elevadas puntuaciones en Amatividad y Adhesividad, así como puntuaciones medianas en facultades lingüísticas. Estaba tan orgulloso del resultado que lo publicó en los anuncios de *Hojas de hierba*.

En la jerga frenológica, la amatividad es la pasión sexual; la adhesividad es el apego, la amistad, la camaradería. Esta distinción se volvió importante para la vida erótica de Whitman, y dio nombre y, de hecho, respetabilidad a sus sentimientos por otros hombres. También dio cuerpo a su concepción de la democracia; como una variedad de amor no confinada a la pareja sexual, la adhesividad podía constituir la base de una comunidad democrática. La democracia whitmaniana es una forma acentuada de adhesividad, una red nacional de afecto fraternal muy similar a la cariñosa camaradería que él presenció en los jóvenes soldados que marchaban a la guerra y que detectó en su propio corazón cuando los atendió a su regreso. En el prefacio a la edición de 1876 de *Hojas de hierba* escribiría: «Es gracias a un ferviente y aceptado desarrollo de la camaradería, gracias a un afecto bello y sano del hombre por el hombre, latente en todos los jóvenes ... y gracias a lo que directa e indirectamente lo acompaña, por lo que los Estados Unidos del futuro ... estarán, de la manera más eficaz posible, amalgamados, intercalados y forjados en una unión viviente».[4]

Para Whitman, la adhesividad no era simplemente una amatividad en forma sublimada, sino una fuerza erótica autónoma. El rasgo más atractivo de la nación estadounidense soñada por Whitman es que no exige a sus ciudadanos la sublimación del eros en interés del Estado. En esto se diferencia de otras utopías decimonónicas.

Whitman no solo tenía un alto grado de adhesividad sino que, a juzgar por

lo que escribía, también era elevadamente amativo: «Echo al novio de la cama y me quedo con la novia, / y la ciño toda la noche a mis muslos y labios». Últimamente, los estudiosos de Whitman están preguntándose de una manera cada vez más abierta cuál era exactamente la forma física que adoptaba esa amatividad (*LoG*, p. 65).

En los años de la posguerra, Whitman entabló relaciones significativas con hombres más jóvenes, entre las cuales sobresalen dos: Peter Doyle, un revisor de tren de Washington, y Harry Stafford, un aprendiz de tipógrafo. Al parecer, la relación con Doyle –quien era casi analfabeto y que, según Whitman, pensaba que *Hojas de hierba* era «un gran montón de locura y palabras difíciles, todo enredado sin ningún sentido ni significado»– le causó una angustia considerable a Whitman. En una anotación cifrada, Whitman se reprende a sí mismo:

Abandona absolutamente y para siempre, desde este preciso instante, esta febril, fluctuante, inútil e indigna persecución de [Doyle] ... mantenida durante demasiado tiempo (muchísimo, demasiado tiempo) ... tan humillante ... Evita verla [*sic*] o encontrarte con ella, o cualquier charla o explicación ... o cualquier encuentro, sea cual sea, a partir de este momento, para toda la vida.

(Cuando censuró sus papeles, Whitman borró concienzudamente los culpables pronombres masculinos y los reemplazó por femeninos.)^[5]

Da la impresión de que la relación con Harry Stafford fue más apacible; Whitman tenía casi cuarenta años más que Stafford. La familia de este lo aceptaba; el poeta se alojaba como huésped de pago en la granja de los Stafford, donde podía, si le apetecía, llevar a cabo su ritual matinal de un baño de barro seguido de una zambullida en el manantial, acompañándose todo el tiempo con cantos a viva voz.

Si uno lee los llamados poemas de la encina de 1859 como una

autobiografía, al parecer a finales de esa década también hubo una relación importante, que llevó a Whitman a darse cuenta de que no podía mantener en secreto para siempre sus sentimientos hacia otros hombres: «Un atleta se ha enamorado de mí, y yo de él, / pero, frente a él, en algunos instantes, hay en mí algo feroz y terrible que es preferible se manifieste, / yo no me atrevo a decirlo con palabras, ni siquiera en estos cantos» (*LoG*, p. 132).

En la forma en que sobreviven en manuscrito, los doce poemas de la encina cuentan la historia de esta relación. Pero cuando llegó el momento de publicarlos, Whitman se acobardó y los distribuyó, desordenados, en un conjunto más amplio de poemas titulado *Cálamo* que, en términos amplios, celebra más la adhesividad que la amatividad.

Tal vez por razones estratégicas, a Whitman le gustaba que se pensara que mantenía romances con mujeres. Incluso hizo circular rumores de que tenía hijos nacidos fuera del matrimonio en Nueva Orleans y en otras partes. No hay duda de que las mujeres lo hallaban atractivo; y es difícil creer que el poeta de «Yo canto el cuerpo eléctrico» desconociese los placeres del sexo heterosexual: «Noche nupcial de amor que se abre camino con delicadeza y demora en el alba yacente, / penetrando en el día dócil que cede, / perdida en el abrazo de la profunda y dulce carne del día» (*LoG*, p. 96).

Los pasajes eróticos de *Hojas de hierba*, en particular los de narcisismo y exhibicionismo, en los que es fácil confundir las salidas humorísticas con fanfarronadas, inquietaron a muchos amigos de Whitman, entre ellos a Ralph Waldo Emerson, el contemporáneo mayor que Whitman al que este más le debía. Emerson fue el primero en percibir la genialidad de Whitman y siguió respaldando a su protegido incluso a pesar de que Whitman no tuvo reparos en usar el nombre de aquel para promocionar su libro. Pero hizo caso omiso del amable consejo de Emerson de que bajara el tono de las referencias sexuales para la edición de 1860.

Lo que nos sorprende de las reacciones contemporáneas sobre *Hojas de hierba* es que fuera el sexo aparentemente heterosexual, y no el homoerotismo que se ocultaba tras los poemas de *Cálamo*, lo que generó más ofensas y lo que finalmente provocó que el fiscal de distrito de Boston amenazara con tomar acciones legales a menos que se purgara la edición de 1881.

Para entonces, Whitman se había granjeado una popularidad considerable entre los intelectuales homosexuales, particularmente en Inglaterra; durante una gira por Estados Unidos, Oscar Wilde visitó a Whitman y, según sostuvo luego, salió con un beso aún fresco en los labios. El ensayista John Addington Symonds presionó a Whitman para que admitiera que el tema oculto de los poemas de *Cálamo* era un romance con un hombre. Pero más por astucia que por miedo, sospecha uno, Whitman se negó. Los poemas, respondió con frialdad, no soportarían tales «inferencias morbosas ... [que] yo niego y que me parecen condenables».[6]

¿Acaso los lectores de la época de Whitman eran más tolerantes hacia el amor sexual entre los hombres que lo que solemos creer, siempre que no se lo proclamara de una manera demasiado descarada? ¿Era el poeta del cuerpo eléctrico tácitamente reconocido como homosexual? «Soy el poeta de la mujer tanto como del hombre ... / Soy el que camina con la tierna y creciente noche; / llamo a la tierra y al mar invadidos a medias por la noche. / ¡Abrázame fuerte, noche de senos desnudos! ¡Abrázame / fuerte, noche magnética y nutricia! / ¡Noche de vientos del sur! / ¡Noche de grandes astros solitarios! / ¡Noche silenciosa que me llamas! ¡Loca y desnuda noche de / verano!» (LoG, p. 49).

En el epílogo a una reimpresión de la versión de 1855 de *Hojas de hierba*, David Reynolds se burla de Anthony Comstock, quien encabezó una campaña contra la literatura indecente y había denunciado el sexo heterosexual de la edición de 1881 sin hacer referencia a los poemas de *Cálamo*. Reynolds se

pregunta cómo pudo habersele escapado a Comstock lo que hoy parece un sustrato homosexual evidente. «La respuesta parecería ser que el amor por el mismo sexo no se interpretaba entonces de la misma manera que ahora.» «Fuera cual fuera la naturaleza de las relaciones [de Whitman] con [hombres jóvenes], la mayoría de los pasajes sobre amor del mismo sexo en sus poemas no estaban fuera de lugar respecto de las teorías y las prácticas de la época que subrayaban lo saludable de esa clase de amor».[7]

Reynolds reitera este punto de vista en su libro *Walt Whitman*:

Aunque es evidente que Whitman mantuvo uno o dos romances con mujeres, él fue principalmente un camarada romántico que sostuvo una serie de intensas relaciones con hombres jóvenes, la mayoría de los cuales luego se casaron y tuvieron hijos. Fuera cual fuera la naturaleza de sus relaciones físicas con ellos, la mayor parte de los pasajes sobre amor por el mismo sexo en sus poemas no estaban fuera de lugar respecto de las teorías y las prácticas de la época que subrayaban lo saludable de esa clase de amor.[8]

En un estilo similarmente cauto, Jerome Loving escribe en su biografía de 1999 que Peter Doyle «puede no haber sido amante de Whitman». «Es imposible conocer los detalles íntimos de su relación.» Sobre Harry Stafford, Loving escribe: «Hoy en día nuestro punto de vista sobre la relación de Whitman con [Stafford] puede reflejar ... más el interés actual en las posibles tendencias homosexuales de Whitman que los hechos reales».[9]

Para mí, tanto Reynolds como Loving tratan este asunto de una manera demasiado simple. Lo que Loving llama «los detalles íntimos» y Reynolds, de una manera un poco más delicada, «la naturaleza de las relaciones físicas» de Whitman con hombres jóvenes, solo puede referirse a una cosa: lo que Whitman y los jóvenes en cuestión hacían con sus órganos de amatividad cuando estaban juntos y a solas. Si uno puede tratar a Comstock como una figura ridícula es porque en su estupidez se le pasó por alto el contenido

amativo subyacente a las elevadas locuciones adhesivas de los poemas de *Cálamo*.

Sin ponerse del lado de los censores (aunque burlarse de Comstock por ser «bigotudo y barrigón», como hace Reynolds, poco tiene que ver con el asunto de fondo; el mismo Whitman era bigotudo y bastante barrigón), ¿no podría uno argumentar que, entre los lectores que no se ofendieron por los poemas de *Cálamo*, es posible que a algunos se les haya pasado por alto el contenido amativo no porque estuvieran cegados por sus preconcepciones sobre en qué debía consistir la intimidad entre hombres, sino porque no sentían la necesidad de preguntarse cuál podría ser el contenido amativo de esa intimidad, es decir, porque su noción de intimidad no se reducía a lo que los hombres en cuestión hacían con sus órganos sexuales?[10]

Un lugar común posvictoriano sostiene que desde los primeros años de vida a los victorianos les enseñaban a reprimir determinados pensamientos, particularmente los pensamientos sobre «los hechos de la vida», a tal punto que el mismo aire estaba cargado de represión sexual. Pero el anatema sobre la represión es parte del orden freudiano, una de las armas que Sigmund Freud forjó en su guerra íntima con la generación de sus padres. Con el respeto que Freud me merece, es perfectamente posible abstenerse de tener fantasías sobre la vida privada de otras personas, incluso la de nuestros padres, sin tener que reprimir esas fantasías y soportar las consecuencias de la represión —el famoso regreso de lo reprimido— en nuestra vida psíquica. No pagamos ningún precio psíquico cuando, por ejemplo, nos abstenemos de meditar sobre «los detalles íntimos», «los hechos reales» de lo que hacen otras personas cuando se encuentran en el cuarto de baño.

En otras palabras, creer que los lectores contemporáneos de los poemas de Whitman no se daban cuenta de qué trataban en realidad esos poemas puede revelar más sobre ciertas concepciones estrechas de lo que significa «tratar en

realidad» de algo que lo que revela sobre los lectores de Whitman.

La respuesta de Peter Coviello a la pregunta de cómo logró Whitman salirse con la suya y escribir poemas sobre amor por el mismo sexo es más sutil que la de Loving o la de Reynolds pero, finalmente, también yerra el blanco. Las relaciones que se ocultan tras los poemas de *Cálamo* y los *Memoranda*, escribe Coviello, «frustran las taxonomías disponibles de las relaciones íntimas».

Me parece que muchos se retorcieron equivocadamente las manos respecto de estas relaciones, en parte debido al deseo de no describir de manera anacrónica tipos de relaciones –relaciones de deseo entre el mismo sexo– en términos que no se utilizaban en la época de Whitman. Pero esta bienintencionada vacilación no debería llevarnos a cubrir las relaciones de Whitman con los soldados con una falsa castidad. (Hacerlo sería olvidar, en primer lugar, la relativa flexibilidad de la que disponían los hombres de mediados de siglo ... en una época anterior al momento en que empezó a circular de manera más amplia el lenguaje más explícito y censor de la desviación sexual.)^[11]

Es cierto que los hombres de mediados del siglo XIX gozaban de una libertad de la que no disponían los hombres de mediados del siglo XX: podían besarse en público, podían ir tomados de la mano, podían escribirse poemas nacidos del amor más profundo («In Memoriam» de Tennyson es un buen ejemplo), incluso podían compartir una cama, sin que la sociedad los desterrara o la ley los castigara. Pero el argumento implícito de Coviello parece ser que tal comportamiento no se castigaba porque se malinterpretaba; específicamente, que no se interpretaba como una señal de travesuras poco castas con los órganos amativos cuando se apagaban las luces.

En cambio, lo que habría que preguntarse es si ese comportamiento se interpretaba de alguna manera, es decir, si se lo sometía a un interrogatorio sobre su castidad o su falta de ella. Existe una cierta sofisticación, gobernada

por un consenso social tácito, cuya naturaleza consiste en tomar las cosas por lo que parecen ser. Es esta especie de sabiduría social, cuyo otro nombre podría ser tacto, lo que corremos el riesgo de negarles a nuestros antepasados victorianos.

Al parecer, existe un acuerdo entre los eruditos sobre que después de 1880 un nuevo paradigma de lo heterosexual *versus* lo homosexual, parte de lo que Coviello llama el «lenguaje censor de la desviación sexual», pasó de la literatura sexológica («científica») al discurso cotidiano y se convirtió en la principal distinción entre las variedades de lo erótico. Está menos claro cuál es el paradigma que sustituyó. Jonathan Ned Katz sugiere que en los primeros tiempos victorianos la distinción reinante era más de carácter moral que sexológico: entre lo apasionado por un lado y lo sensual por el otro, entre lo alto y lo bajo, el amor y la lujuria. Las relaciones apasionadas entre hombres o entre mujeres no estaban sometidas a interrogatorio siempre que pertenecieran a la clase más elevada, la del amor.[12]

Nacido en 1819, Whitman se crió en el seno de una familia de demócratas radicales. Durante toda su vida creyó en una Norteamérica de pequeños propietarios rurales y artesanos independientes, incluso a pesar de que este ideal social jacksoniano se volvió cada vez más descabellado cuando, a mediados de siglo, se impuso una nueva economía industrial y los miembros de la clase artesana nativa –por no decir nada de las corrientes migratorias provenientes del Viejo Mundo– pasaron a ser empleados asalariados en las fábricas.

Como periodista y redactor de prensa en la década de 1840 y durante los primeros años de la siguiente, Whitman se implicó desde el lado radical en la política del Partido Demócrata. Sin embargo, ya en 1855, desencantado con las evasivas de los demócratas sobre la cuestión de la esclavitud, había abandonado la vida política. A esas alturas, los elementos esenciales de sus

convicciones políticas ya se habían fijado: el mundo que lo rodeaba podía cambiar, pero él no.

A pesar de su oposición a la esclavitud, sería exagerado decir que en su visión de la cuestión de la raza Whitman estaba adelantado a su época. Nunca fue abolicionista; de hecho, tronó contra «el abominable fanatismo» de los abolicionistas.[13] El punto de conflicto entre el Norte y el Sur era que la posesión de esclavos se extendiera a los nuevos estados occidentales. Como la esclavitud tenía efectos antidemocráticos, porque en su opinión una economía esclavista era la antítesis de una economía de pequeños propietarios rurales independientes, Whitman apoyó la guerra contra los esclavistas. No lo hizo para que los esclavos negros obtuvieran un lugar legítimo en un orden democrático.

La situación del Sur después de la guerra tampoco fue para él motivo de celebración. Lamentó la «inconmensurable degradación e insulto» de la Reconstrucción, deploró «la dominación negra, apenas por encima de las bestias», y declaró que no debería permitirse que una cosa semejante continuara. Si la esclavitud había representado un problema terrible para su siglo, escribió en un comentario de 1876 a sus *Memoranda*, «¿qué ocurriría si las masas de negros libres en Estados Unidos durante todo el siglo subsiguiente representaran un problema aún más terrible y mucho más complicado?». Si bien no reiteró su propuesta de antes de la guerra de que la mejor solución para el «problema» de los negros en Norteamérica sería crear una nación para ellos en otra parte, tampoco la retiró.[14]

Por lo tanto, los largos catálogos celebratorios de estadounidenses trabajando que encontramos en «Canto a mí mismo» y «Canto a los oficios» se inclinan hacia una diversidad en el trabajo cotidiano que incluso en 1855, cuando salió la primera edición de *Hojas de hierba*, ya no reflejaba la realidad: «El carpintero cepilla la tabla ... / el arponero se yergue amarrado

al bote ballenero ... / la joven hilandera retrocede y avanza al ritmo de la gran rueda ... / el labrador ... contempla la avena y el centeno ...». Sin embargo, esta es la visión que a Whitman le interesa proyectar como el futuro de la nación. Para ser el poeta de Norteamérica, el poeta nacional, tenía que hacer que su visión de un mundo que ya estaba hundiéndose en el pasado prevaleciera sobre una realidad cada vez más dictada por el mercado del trabajo humano y por una ideología de individualismo competitivo (*LoG*, p. 41).

Lo más sorprendente ante esta tarea insuperable es el optimismo de Whitman. Al parecer, creyó hasta el día de su muerte que la fuerza que había dado a luz a la república, una fuerza a la que él llamaba democracia, triunfaría. Esa fe surgía de la convicción, que se hizo más fuerte a medida que disminuyó su interés en la política, de que la democracia no era una de las invenciones superficiales de la razón humana sino un aspecto del espíritu humano, que siempre estaba desarrollándose, arraigado en el eros. «No puedo repetir demasiadas veces que [la democracia] es una palabra cuya verdadera esencia aún duerme ... Es una gran palabra, cuya historia, supongo, todavía no se ha escrito, porque esa historia aún no ha tenido lugar.»[15]

La democracia de Whitman es una religión cívica activada por un sentimiento ampliamente erótico que los hombres tienen por las mujeres, y las mujeres por los hombres, y las mujeres por las mujeres, pero sobre todo que los hombres tienen por otros hombres. Por esta razón la visión social expresada en su poesía (la prosa es otra historia) tiene una coloración erótica dominante. La poesía funciona mediante una especie de fascinación erótica, que atrae a sus lectores a un mundo en el que reina un afecto más o menos benigno, más o menos promiscuo de todos por todos. Incluso la llamada de la muerte en poemas como «De la cuna que se mece eternamente» tiene un encanto erótico.

No es extraño que ya en su madurez Whitman estuviera rodeado por un aura de profeta y sabio (la tupida barba tampoco le venía mal), o que hubiera atraído no tanto a admiradores de su arte poético como a discípulos, whitmanianos, unidos por un desencanto por la vida moderna, aspiraciones hacia lo cósmico, y el anhelo de más y mejor sexo. En su biografía, Loving sugiere que Whitman incluso introdujo en las costas norteamericanas el fenómeno de la *groupie*, y cita a una tal Susan Garnet Smith, de Hartford, Connecticut, que, inesperadamente, escribió al poeta homosexual informándolo de que su matriz estaba «limpia y pura» y lista para un hijo de él. «Ángeles protegen el vestíbulo –le aseguró– hasta que tú vengas a depositar el tesoro máspreciado nuestro y del mundo.»[16]

Mientras tanto, bajo la presidencia de Ulysses S. Grant, Norteamérica se hundía en la irrefrenable ambición financiera y la ostentación de la Edad de Oro. Whitman lo captó con suficiente claridad. De todas maneras, en su papel del Sabio de Camden y con un espíritu que Paul Zweig llama de «congelado optimismo» continuó pronunciando sus profecías cósmicas, a las que al parecer contribuyó una lectura de Hegel, sobre el triunfo de la democracia adhesiva.[17]

Aunque la educación formal de Whitman fue apenas rudimentaria, sería un error considerarlo inculto o intelectualmente provinciano. Durante la mayor parte de su vida fue bastante dueño de su propio tiempo, un tiempo que usaba para leer de manera omnívora. A pesar de que gustaba posar como un trabajador, acostumbraba a codearse tanto con artistas y escritores como con aquellos a los que llamaba «rudos» o «duros». Durante sus años de periodista reseñó cientos de libros, entre los que había obras serias de filosofía y crítica social. Seguía las principales reseñas británicas y estaba al tanto de las

últimas corrientes del pensamiento europeo. En la década de 1840 cayó bajo el influjo de Thomas Carlyle –como muchos otros jóvenes inquietos– e hizo suyas las críticas de Carlyle al capitalismo y al industrialismo. El fracaso de las revoluciones europeas de 1848 lo dejó muy conmocionado. De los escritores de su época, los dos que más influyeron en él y de quienes más le costó reconocer su deuda con ellos fueron un estadounidense, Emerson, y un inglés, Tennyson.

Aunque proclamaba, y, de hecho, pregonaba a los cuatro vientos, la autonomía cultural de Estados Unidos, se sentía profundamente atraído por la idea de realizar una gira triunfal de conferencias en Inglaterra. Si tal gira nunca tuvo lugar no fue porque le faltaran partidarios en ese país, sino porque las conferencias de celebridades como forma de entretenimiento nunca llegaron a ser tan populares allí como en Norteamérica. Para su publicación en Inglaterra, aceptó que quitaran los pasajes más subidos de tono de *Hojas de hierba*, algo que jamás permitió en Estados Unidos.

Recopilar los poemas de uno, generar un libro de poemas completos, no equivale a volver a publicar todos los poemas que uno ha escrito a lo largo de su vida. Las convenciones autorizan al compilador a revisar poemas antiguos y a omitir calladamente aquellos que ya no quiere reconocer como propios. De modo que un libro de poemas completos es una manera práctica de dar forma al propio pasado de uno.

Al parecer, desde un principio, Whitman tenía la idea de que *Hojas de hierba* sería una suerte de poemas completos en curso, que crecería y se modificaría de acuerdo con las modificaciones del concepto que él tenía sobre sí mismo. En total se hicieron seis ediciones, varias de las cuales tuvieron lugar en formas variables porque Whitman cosía nuevos poemas en volúmenes

ya impresos. Es difícil saber –y en cierta forma es un error preguntar– cuál de las seis es la mejor, la que deberíamos leer excluyendo las otras, puesto que representan seis formulaciones y reformulaciones de quién era Walt Whitman. Un ejemplo sencillo: mientras que en 1855 era «Walt Whitman, un americano, uno de los duros, un cosmos», para 1881 se había convertido en «Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo».[18] («Eso de que [Whitman] era un cosmos era una novedad para la que no estábamos preparados. Confiamos en que [él] aproveche alguna futura ocasión para informar al impaciente público de precisamente qué es un cosmos», escribió Charles Eliot Norton en una reseña de la edición de 1855.)[19]

Como regla general, en el mundo erudito la última revisión de un autor, su última palabra, se considera definitiva. Pero hay excepciones, casos en los que existe un consenso crítico que afirma que la última revisión es inferior a la original o incluso es un insulto a esta. Por eso solemos leer la versión de 1805 del poema autobiográfico de Wordsworth *El prelude* con preferencia a la revisión de 1850. De una manera muy similar, podría argumentarse a favor de leer los primeros poemas de Whitman tal cual se publicaron por primera vez, puesto que sus revisiones posteriores a 1865 tendían hacia lo «poético» (es decir, lo tennysonian) con la esperanza de obtener una base más amplia de lectores.

Whitman tenía la intención de que la sexta edición de *Hojas de hierba* fuera la definitiva. Publicada en Boston en 1881, la edición fue retirada de la venta cuando recibió amenazas de acciones legales por obscenidad. Whitman encontró una nueva editorial en Filadelfia, donde su repentina notoriedad hizo maravillas por las cifras de ventas del libro.

La sexta edición contiene unos trescientos poemas, agrupados en temas y en series numeradas. Su núcleo consiste en los sobrevivientes de los doce poemas de la primera edición de 1855, principalmente el poema largo titulado

«Canto a mí mismo», «A bordo del ferry de Brooklyn» (añadido en 1856), «De la cuna que se mece eternamente» y los poemas amativos (añadidos en 1860), también «La última vez que florecieron las lilas en el jardín» y los poemas de *Redoble de tambor* (agregados en distintas reimpresiones de la edición de 1867).

No es un núcleo grande. A pesar de todo el trabajo que dedicó a reevaluar, revisar, reordenar, retitular y reimprimir sus poemas, y a pesar de su aseveración, que repetiría en años posteriores, de que *Hojas de hierba* ocultaba una estructura secreta, como la de una catedral, que él había tratado de alcanzar durante toda su vida, lo más probable es que, con excepción de los especialistas, Whitman siempre será conocido por unos pocos poemas individuales, más que como el autor de un único gran libro, la nueva biblia poética de Estados Unidos.

(2005)

WILLIAM FAULKNER Y SUS BIÓGRAFOS

«Ahora me doy cuenta por primera vez –le escribió William Faulkner a una amiga, recordando desde la posición ventajosa que le daba estar en plena cincuentena– de qué asombroso don he tenido: haber hecho, sin ninguna clase de educación formal, sin siquiera tener compañeros muy instruidos, mucho menos literarios, las cosas que hice. No sé de dónde salieron. No sé por qué Dios o los dioses o quien fuera me escogió a mí de recipiente.»^[1]

Esa incredulidad que con estas palabras asegura sentir Faulkner no es del todo sincera. Para la clase de escritor que quería ser, tenía toda la educación, incluso todo el conocimiento libresco, que necesitaba. En cuanto a la compañía, tenía más que ganar de vejetes parlanchines de manos nudosas y larga memoria que de *littérateurs* decadentes. De todas maneras, es normal un grado de asombro. ¿Quién habría imaginado que un muchacho de un pequeño pueblo de Mississippi sin ninguna distinción intelectual excepcional se convertiría no solo en un escritor famoso, célebre en su país y en el extranjero, sino también en la *clase* de escritor en la que se convirtió: uno de los innovadores más radicales de los anales de la ficción estadounidense, un escritor de quien aprenderían las vanguardias europeas y latinoamericanas?

No hay duda de que la educación formal de Faulkner no pasó del mínimo. Dejó el instituto en el primer año (al parecer, sus padres no armaron ningún escándalo al respecto), y aunque asistió durante un breve período a la Universidad de Mississippi, eso fue solo gracias a una autorización especial para excombatientes (más adelante me referiré al desempeño de Faulkner durante la guerra). Su historial universitario fue mediocre: un semestre de

lengua y literatura inglesas (puntuación: D), dos semestres de francés y español. Este explorador del Sur posbélico no asistió a ningún curso de historia; este novelista que entrelazaría el tiempo bergsoniano en la sintaxis de la memoria, no estudió nada de filosofía ni psicología.

En lo que Billy Faulkner, que era más bien un soñador, se volcó en lugar de los estudios fue en una estrecha pero intensa lectura de la poesía inglesa de fin de siglo, en especial Swinburne y Housman, y de tres novelistas que habían dado a luz mundos de ficción lo bastante nítidos y coherentes como para rivalizar con el real: Balzac, Dickens y Conrad. Si a esto le añadimos una familiaridad con las cadencias del Antiguo Testamento, Shakespeare y *Moby Dick*, y, pocos años más tarde, un rápido estudio de lo que estaban haciendo sus contemporáneos de más edad T. S. Eliot y James Joyce, ya estaba totalmente equipado. En cuanto a materiales, lo que oía a su alrededor en Oxford, Mississippi, resultó ser más que suficiente: la épica, contada una y otra vez, incesantemente, del Sur, una historia de crueldad e injusticia y esperanza y desilusión y victimización y resistencia.

Billy Faulkner acababa de abandonar la escuela cuando estalló la Primera Guerra Mundial. Cautivado por la idea de convertirse en piloto y hacer misiones de combate aéreo contra los boches, en 1918 decidió alistarse en la Fuerza Aérea Real de Gran Bretaña. Desesperadamente necesitada de personal, la oficina de reclutamiento de la RAF lo mandó a realizar un curso de entrenamiento en Canadá. Sin embargo, antes de que pudiera hacer su primer vuelo en solitario, la guerra terminó.

Regresó a Oxford ataviado con el uniforme de oficial de la RAF y luciendo un acento británico y una cojera, consecuencia, afirmaba, de un accidente de aviación. A sus amigos también les confió que le habían puesto una placa de

acero en el cráneo.

Mantuvo la leyenda del aviador durante años; solo comenzó a bajarle el tono cuando se convirtió en una figura nacional y el riesgo de que lo descubrieran se volvió demasiado cercano. Sin embargo, no abandonó sus sueños de volar. En 1933, apenas dispuso de dinero extra, tomó lecciones de vuelo, se compró su propio avión, y durante un tiempo dirigió una compañía circense de acrobacias aéreas: «EL CIRCO AÉREO DE WILLIAM FAULKNER (Autor Famoso)», decía el anuncio.[2]

Los biógrafos de Faulkner han dado mucha importancia a sus historias de guerra, tratándolas como si fueran algo más que las invenciones de un joven enclenque y poco atractivo desesperado por que lo admiraran. Frederick R. Karl cree que «la guerra convirtió [a Faulkner] en un narrador, un ficcionalizador, lo que tal vez fuera el giro decisivo de su vida» (p. 111). La facilidad con que embaucó a la buena gente de Oxford, sostiene Karl, le demostró a Faulkner que una mentira, si es ingeniosa y se expone de manera convincente, puede triunfar sobre la verdad, y por lo tanto que uno puede no solo inventarse una vida, sino ganarse la vida con la fantasía.

Cuando regresó a su ciudad, Faulkner comenzó a avanzar sin rumbo. Escribió poemas sobre mujeres «epicenas» (término con el que al parecer quería referirse a mujeres de caderas estrechas) y los anhelos no correspondidos que sentía por ellas, poemas que, incluso con la mejor voluntad del mundo, no pueden considerarse prometedores; dejó de firmar como «Falkner», que era su apellido de nacimiento, para hacerlo como «Faulkner» y, siguiendo el patrón de los varones Falkner, empezó a beber copiosamente. Durante algunos años, hasta que lo despidieron por mala gestión, mantuvo una sinecura como jefe de una pequeña oficina de correos, donde pasaba las horas de trabajo leyendo y escribiendo.

Para alguien tan decidido a seguir sus propias inclinaciones, es extraño que

en lugar de hacer las maletas y dirigirse a las brillantes luces de la metrópoli, escogiera quedarse en el pueblo en el que nació, donde sus aspiraciones eran saludadas con un burlón regocijo. Jay Parini, su biógrafo más reciente, sugiere que le resultaba difícil estar lejos de su madre, una mujer bastante sensata que al parecer tenía una relación más profunda con su hijo mayor que con su marido, un tipo aburrido y débil.[3]

En sus viajes a Nueva Orleans, Faulkner se relacionó con un círculo de amigos bohemios y conoció a Sherwood Anderson, el cronista de Winesburg, Ohio; posteriormente haría todo lo posible por restar importancia a la influencia de Anderson en su obra. Comenzó a publicar artículos breves en la prensa de Nueva Orleans; incluso hizo incursiones en la teoría literaria. Willard Huntingdon Wright, discípulo de Walter Pater, le causó una impresión profunda. En *The Creative Will* (1915), de Wright, leyó que el verdadero artista es un solitario por naturaleza, «un dios omnipotente que moldea y crea el destino de un mundo nuevo, y lo lleva a término de manera inevitable, hasta que puede sostenerse por sí solo, semoviente, independiente», dejando a su creador con el espíritu exaltado.[4] El ejemplo de artista-demiurgo, sugiere Wright, es Balzac, mucho más preferible que Émile Zola, un mero copista de una realidad preexistente.

En 1925 Faulkner emprendió su primer viaje al extranjero. Pasó dos meses en París y le gustó; se compró una boina, se dejó crecer la barba, comenzó a trabajar en una novela —que pronto abandonaría— sobre un pintor con una herida de guerra que se traslada a París para perfeccionar su arte. Se dejaba caer por el café favorito de James Joyce, donde llegó a ver al gran hombre pero no se le acercó.

En suma, nada hay en estos antecedentes que prefigurara más que a un aspirante a escritor de una tenacidad poco común pero sin grandes talentos. Sin embargo, poco después de su regreso a Estados Unidos, se sentó a escribir

un bosquejo de catorce mil palabras rebosante de ideas y personajes que sentaría las bases de la serie de grandes novelas de los años 1929 a 1942. El manuscrito contenía, en estado embrionario, el condado de Yoknapatawpha.

De niño, Faulkner había sido inseparable de una amiga un poco mayor llamada Estelle Oldham. Los dos estaban, en cierto sentido, prometidos. Sin embargo, cuando llegó el momento, los padres Oldham, que desaprobaban a ese joven holgazán, obligaron a Estelle a casarse con un abogado de mejores perspectivas. De modo que cuando Estelle volvió al hogar de sus padres era una mujer divorciada de treinta y dos años y con dos hijos pequeños.

Aunque al parecer Faulkner albergaba reservas sobre si sería sensato reanudar su relación con Estelle, hizo caso omiso de esa inquietud. Se casaron al poco tiempo. Estelle debía de tener sus propias dudas. Es posible que tratara de ahogarse durante la luna de miel. El matrimonio resultó infeliz, peor que infeliz. «Eran terriblemente incompatibles –declaró muchos años después su hija, Jill, a Jay Parini–. No había nada bueno en ese matrimonio» (Parini, p. 130). Estelle era una mujer inteligente, pero estaba acostumbrada a gastar dinero sin límites y a tener sirvientes que obedecían todos sus deseos. Vivir en una casa vieja y derruida con un marido que se pasaba las mañanas escribiendo y las tardes reemplazando vigas podridas e instalando tuberías debió de haber sido toda una impresión para ella. Nació un hijo, pero murió dos semanas después. Jill nació en 1933. A partir de ese momento, las relaciones sexuales entre ambos parece que cesaron.

Juntos o cada uno por su cuenta, William y Estelle bebían en exceso. Cuando aún era una mujer de mediana edad, Estelle se corrigió y dejó de beber; William jamás lo logró. Mantenía relaciones con mujeres más jóvenes que no ocultaba con la suficiente eficiencia o cuidado. El matrimonio fue

deteriorándose poco a poco, pasando de ser el escenario de furiosos ataques de celos a, según las palabras de Joseph Blotner, el primer biógrafo de Faulkner, «una desgana y doméstica guerra de guerrillas» (p. 537).

De todas maneras, durante treinta y tres años, hasta la muerte de Faulkner, en 1962, el matrimonio perduró. ¿Por qué? La explicación más prosaica es que, hasta bien entrada la década de 1950, Faulkner no podía costear un divorcio; es decir, no podía mantener, además de a las tropas de Faulkner o Falkner, por no mencionar a los Oldham, que dependían de sus ingresos, a Estelle y a sus tres hijos en el estilo que ella habría exigido, y al mismo tiempo relanzarse decentemente en sociedad. La afirmación de Karl de que en un nivel profundo Faulkner necesitaba a Estelle no es tan fácil de demostrar. «[William] nunca pudo separar a Estelle de las zonas más profundas de su imaginación –escribe Karl–. Sin Estelle no podría haber seguido [escribiendo].» Ella era su *belle dame sans merci*, «ese objeto ideal que el hombre adora de lejos y que también es ... destructivo» (p. 86).

Al elegir casarse con Estelle, al elegir que formaría su hogar en Oxford en medio del clan Falkner, William se enfrentó a un desafío formidable: cómo ser patrón y sostén y paterfamilias de lo que él, en privado, llamaba «toda una tribu ... planeando como buitres sobre cada penique que gano» mientras, al mismo tiempo, satisfacía a su propio daimón. A pesar de su capacidad apolínea para sumergirse en su trabajo –«un monstruo de eficiencia», lo llama Parini–, el proyecto lo dejó exhausto. A fin de alimentar a los buitres, el único genio resplandeciente de la literatura norteamericana de la década de 1930 debió dejar a un lado sus novelas, que era lo único que en verdad le importaba, primero para producir cuentos para revistas populares, luego con objeto de escribir guiones para Hollywood (Parini, pp. 319, 139).

El problema no era tanto que Faulkner no contara con el aprecio de la comunidad literaria como que en la economía de la década de 1930 no había sitio para la profesión de novelista de vanguardia (hoy en día, Faulkner sería un candidato natural para una importante beca). Las editoriales, los editores y los agentes de Faulkner –con una miserable excepción– trabajaban en pos de los intereses del escritor e hicieron cuanto pudieron para ayudarlo, pero no fue suficiente. Solo después de la aparición de *The Portable Faulkner* [«El Faulkner portátil»], una inteligente recopilación que hizo Malcolm Cowley en 1945, los lectores estadounidenses tomaron conciencia de lo que tenían.

El tiempo que dedicó a escribir cuentos no fue un desperdicio completo. Faulkner revisaba con una tenacidad extraordinaria su propia obra (en Hollywood causó impresión por su capacidad para arreglar guiones terribles de otros autores). Recuperados y reconcebidos y reelaborados, unos materiales que habían aparecido por primera vez en *The Saturday Evening Post* o *The Woman's Home Companion* resurgieron metamorfoseados en *Los invictos* (1938), *El villorrio* (1940) y *Desciende, Moisés* (1942), libros que se ubican en el límite entre las compilaciones de cuentos y las novelas propiamente dichas.

No puede decirse que ese mismo potencial oculto estuviera en sus guiones. Cuando Faulkner llegó a Hollywood, en 1932, gracias a su transitoria notoriedad como autor de *Santuario* (1931), no sabía nada de la industria (en su vida privada despreciaba las películas tanto como le disgustaba la música fuerte). Tampoco poseía talento para redactar diálogos ágiles. Además, en poco tiempo se ganó la reputación de ser un borracho poco fiable. En 1942, su salario, que llegó a alcanzar los mil dólares semanales, cayó a trescientos. En el transcurso de una carrera de trece años trabajó con directores comprensivos como Howard Hawks, cultivó la amistad de actores célebres como Clark Gable y Humphrey Bogart, conquistó a una atractiva y atenta amante

hollywoodiense, pero nada de lo que escribió para el cine es digno de rescatarse.

Peor aún: su desempeño como guionista tuvo un mal efecto sobre su prosa. Durante los años de la guerra, Faulkner trabajó en una sucesión de guiones de naturaleza exhortatoria, edificante y patriótica. Sería un error achacar a estos proyectos toda la culpa de la retórica rimbombante que estropea su prosa de aquellos años, pero él mismo terminó reconociendo el daño que le había hecho Hollywood. «En los últimos tiempos me di cuenta de lo mucho que escribir basura y porquerías para el cine corrompió mi escritura», admitió en 1947.^[5]

No hay nada extraño en la historia de los esfuerzos de Faulkner para equilibrar sus cuentas. Desde el principio se vio a sí mismo como un *poète maudit*, y el destino de un *poète maudit* es que no lo tengan en cuenta y que le paguen mal. Lo único sorprendente es que soportara con tal tenacidad (aunque con muchos rezongos apenas disimulados) las cargas que asumió —la esposa derrochadora, los parientes pobretones, los desventajosos contratos con los estudios—, incluso a costa de su arte. La lealtad es una temática fuerte tanto en la vida como en la escritura de Faulkner, pero hay un punto en que puede hablarse de una lealtad demencial, de una fidelidad demencial (en el Sur confederado había mucho de eso).

De hecho, Faulkner pasó sus años de madurez como un trabajador itinerante que mandaba a su casa, a Mississippi, todo lo que ganaba; los registros biográficos son en gran medida un registro de dólares y céntimos. Parini intuye una absorción más profunda en la preocupación de Faulkner por el dinero. «El dinero pocas veces es solo dinero —escribe Parini—. Creo que la obsesión con el dinero que al parecer acosó a Faulkner durante toda su vida debe considerarse una medida de los altibajos de sus sentimientos de estabilidad, valor, poder adquisitivo en el mundo ... un medio de calcular su reputación, su

poder, su realidad» (pp. 295-296).

Un puesto de escritor residente en algún tranquilo campus universitario sureño podría haber sido la salvación de William Faulkner, puesto que le habría proporcionado unos ingresos estables sin exigirle mucho a cambio, dejándole tiempo para su propio trabajo. Ya en 1917 el astuto de Robert Frost había demostrado que uno podía capitalizar el aura de bardo para asegurarse una sinecura académica. Pero Faulkner, que carecía de diploma de enseñanza secundaria y que desconfiaba del lenguaje que sonaba demasiado «literario» o «intelectual», no regresó al mundo académico hasta 1946, cuando se lo convenció de que hablara ante los estudiantes de la Universidad de Mississippi. La experiencia no fue tan desagradable como él había temido; a los sesenta años, con un salario más o menos nominal, se incorporó a la Universidad de Virginia como escritor residente, puesto que conservó hasta su muerte.

Una de las ironías de la vida de este rezagado académico es que probablemente había leído más, aunque tal vez menos sistemáticamente, que la mayoría de los profesores universitarios. En Hollywood, declaró el actor Anthony Quinn, incluso aunque no lo apreciaban mucho como guionista, poseía una «tremenda reputación de intelectual». Otra ironía es que los Nuevos Críticos lo adoptaron como el maestro de una clase de prosa ideal para ser analizada en las aulas universitarias. «Hay tantas cosas para desplegar que el autor plegó cuidadosa e ingeniosamente...», se entusiasmó Cleanth Brooks, decano de la Nueva Crítica. De este modo Faulkner se convirtió en el niño mimado de los formalistas de New Haven, como ya lo era de los existencialistas franceses, sin estar del todo seguro de qué eran el formalismo o el existencialismo.[6]

El premio Nobel de Literatura, otorgado en 1949 y entregado en 1950, hizo famoso a Faulkner incluso en Estados Unidos. Iban turistas de todas partes a mirar boquiabiertos su residencia en Oxford, para su gran irritación. A regañadientes salió de las sombras y empezó a comportarse como una figura pública. Del Departamento de Estado le llegaron invitaciones para viajar al exterior como embajador cultural, que él aceptó con reservas. Nervioso ante el micrófono, todavía más nervioso cuando se enfrentaba a preguntas «literarias», se preparaba para las sesiones bebiendo copiosamente. Pero, una vez que desarrolló la labia necesaria para lidiar con los periodistas, se sintió más cómodo en ese papel. Estaba mal informado sobre asuntos extranjeros –no leía periódicos–, pero eso le convenía bastante al Departamento de Estado. Su visita a Japón fue un impactante éxito de relaciones públicas; en Francia e Italia recibió una enorme atención de la prensa. Como comentó sarcásticamente: «Si en Estados Unidos creyeran en mi mundo de la forma en que lo hacen en el extranjero, probablemente podría postular a uno de mis personajes para la presidencia... tal vez a Flem Snopes».[7]

Sus intervenciones en su propio país no causaron una impresión tan positiva. Estaba aumentando la presión sobre el Sur y sus instituciones segregadas. En cartas a directores de periódicos, comenzó a atacar los abusos y a instar a los blancos sureños a que aceptaran a los negros como sus pares en la sociedad.

Hubo represalias. «El llorón de Willie Faulkner» fue calificado de peón de los liberales del Norte y de simpatizante de los comunistas. Aunque nunca corrió peligro físico, sostuvo (en una carta a un amigo sueco) que podía prever el día en que tendría que huir del país «como los judíos tuvieron que huir de Alemania con Hitler».[8]

Estaba, desde luego, exagerando. Sus opiniones sobre la cuestión de la raza nunca fueron radicales, y, a medida que la atmósfera política se hizo cada vez más cargada y apareció en ella un trasfondo sobre el asunto de los derechos de los estados, se volvieron más confusas. La segregación era un mal, declaró; de todas maneras, si se obligara al Sur a aceptar la integración él se resistiría (en un momento de imprudencia llegó a decir que se alzaría en armas). A finales de la década de 1950 su posición se había vuelto tan anticuada que era verdaderamente pintoresca. El movimiento de los derechos civiles, declaró, debería adoptar como consignas la decencia, la discreción, la cortesía y la dignidad; los negros deberían aprender a merecer la igualdad.

Es bastante fácil menospreciar las incursiones de Faulkner en las relaciones de raza. Al parecer, en su vida personal su comportamiento hacia los afroamericanos era generoso, amable pero inevitablemente condescendiente; él, después de todo, pertenecía a la clase de los patrones. En su filosofía política era un individualista jeffersoniano y esto, más que cualquier residuo de racismo en su sangre, era lo que le hacía sospechar de los movimientos de masa de los negros. Aunque sus escrúpulos y ambigüedades no tardaron en volverlo irrelevante para la lucha por los derechos civiles, fue bastante valiente por su parte asumir una posición, fuera la que fuera, en ese momento. Sus declaraciones públicas lo convirtieron en una especie de paria en su propia ciudad natal y tuvieron bastante que ver con su decisión, después de la muerte de su madre en 1960, de abandonar Mississippi y mudarse a Virginia. (Al mismo tiempo, es necesario decirlo, la perspectiva de cabalgar con la jauría de la Asociación de Caza del Condado de Albermarle influyó poderosamente en esa decisión; en sus últimos años, Faulkner creía que en gran medida ya había escrito todo lo que podía, y la caza del zorro se convirtió en la nueva pasión de su vida.)

Las intervenciones de Faulkner en los asuntos de orden público fueron ineficaces no porque no fuese hábil para la política, sino porque el vehículo apropiado para sus ideas políticas no era el ensayo, y mucho menos las cartas a los periódicos, sino la novela, específicamente la clase de novela que él inventó, con sus inigualados recursos retóricos para entrelazar pasado y presente, memoria y deseo.

El territorio en que Faulkner el novelista desplegó sus mejores recursos era un Sur que tiene una poderosa semejanza con el Sur de su época –o al menos con el Sur de su juventud–, pero no es todo el Sur. El Sur de Faulkner es un Sur blanco acosado por presencias negras. Incluso *Luz de agosto*, la novela que más claramente habla sobre la raza y el racismo, no tiene a un hombre negro en su centro, sino en realidad a un hombre cuyo destino es enfrentarse a, o ser enfrentado por, la negrura como una interpelación, una acusación desde el exterior de sí mismo.

Como historiador del Sur moderno, el logro perdurable de Faulkner es la trilogía de Snopes (*El villorrio*, 1940; *La ciudad*, 1957; *La mansión*, 1959), donde sigue la conquista del poder político a cargo de una clase de pobres blancos en ascenso en una revolución tan silenciosa, implacable y amoral como una invasión de termitas. Su crónica del ascenso del empresario perteneciente a la clase baja, rural y reaccionaria de los sureños es al mismo tiempo mordaz, elegíaca y desesperanzada: mordaz porque detesta lo que ve tanto como se siente fascinado por ello; elegíaca porque ama ese viejo mundo que va carcomiéndose ante sus ojos, y desesperanzada por muchas razones, algunas de las cuales son que, primero, el Sur que él ama se construyó, como él sabe mejor que nadie, sobre los crímenes mellizos del desposeimiento y la esclavitud; segundo, que los Snopes no son más que otros avatares de los Faulkner, ladrones y violadores de la tierra en su día; y, por lo tanto, tercero, él,

William «Faulkner», no tiene ningún terreno en el que sostenerse como crítico y juez.

Ningún terreno hasta que recae en las verdades eternas. «El valor y el honor y el orgullo y la piedad y el amor por la justicia y por la libertad», es la letanía de virtudes recitada en *Desciende, Moisés* por Ike McCaslin, que en gran medida es un portavoz del ser deseado e ideal de Faulkner, un hombre que, después de haber hecho un balance de su historia y del mundo disminuido y en rápida disminución que lo rodea, renuncia a su patrimonio, abjura de la paternidad (poniendo así fin a la procesión de generaciones) y se convierte en un simple carpintero.[9]

El valor y el honor y el orgullo: a esta letanía, Ike podría haber añadido la fortaleza, como lo hace en otro pasaje del mismo relato: «La fortaleza ... y la piedad y la tolerancia y la paciencia y la fidelidad y el amor a los niños...» (p. 255). Hay una fuerte corriente moralista en la obra de los últimos años de Faulkner, un despojado humanismo cristiano que se sostiene tozudamente en un mundo del que Dios se ha retirado. Cuando este moralismo resulta poco convincente, como ocurre con frecuencia, eso por lo general se debe a que Faulkner no ha logrado encontrar un vehículo ficcional adecuado para él. Las frustraciones que experimentó al montar *Una fábula* (escrita entre 1944 y 1953; publicada en 1954) se relacionaban precisamente con encontrar la manera de encarnar su temática antibélica. La figura ejemplar en *Una fábula* es Jesús reencarnado y resacrificado en el soldado desconocido; en otros pasajes de este, uno de sus últimos libros, Jesús es un hombre negro simple y sufriente o, con más frecuencia, una mujer negra que, al soportar un presente insoportable, mantiene vivo el germen del futuro.

Para ser un hombre que llevó una vida sin grandes incidentes y en gran medida

sedentaria, William Faulkner ha evocado prodigiosas energías biográficas. El primer gran monumento biográfico fue erigido en 1974 por Joseph Blotner, un colega más joven de la Universidad de Virginia que claramente gozaba del aprecio y la confianza de Faulkner, y cuyo *Faulkner: A Biography* (dos volúmenes) ofrece un tratamiento pleno y justo de la vida exterior de su sujeto. Aunque incluso la versión condensada de cuatrocientas mil palabras en un solo volumen (1984) puede resultar demasiado abundante en detalles para la mayoría de los lectores.

El inmenso tomo *William Faulkner: American Writer* (1989) de Frederick R. Karl tiene como objetivo explícito «entender e interpretar la vida [de Faulkner] psicológica, emotiva y literariamente» (p. xv). Hay mucho de admirable en Karl, incluyendo sus audaces incursiones en el laberinto de las prácticas compositivas de Faulkner, que implicaban trabajar en numerosos proyectos al mismo tiempo, trasladando materiales de uno a otro.

Como observa adecuadamente Karl, Faulkner es «el más histórico de los escritores importantes [norteamericanos]»; por consiguiente, trata a Faulkner como un norteamericano que reacciona creativamente a las fuerzas históricas y sociales en las que se ve inmerso (p. 666). Como biógrafo *literario*, lo que trata de comprender es cómo un hombre que albergaba sospechas tan profundas sobre la modernización y lo que esta le estaba haciendo al Sur podía al mismo tiempo ser un modernista radical en su práctica como novelista.

El Faulkner de Karl surge como una figura tan grandiosa como patética, un hombre que, quizá sometido a una imagen romántica del artista condenado, estaba dispuesto a sacrificarse por el proyecto de vivir a través de un destino del que cualquier persona racional habría huido. Pero el libro de Karl termina arruinado por una continua psicología reduccionista. Por ejemplo, la caligrafía precisa de Faulkner –el sueño de cualquier editor– se toma como evidencia de

una personalidad anal; sus mentiras sobre sus hazañas con la RAF, como señal de una personalidad esquizoide; su atención al detalle, como prueba de obsesividad; su romance con una mujer joven, como la revelación de deseos incestuosos hacia su hija.

«Con frecuencia una novela menor puede proporcionar una comprensión biográfica más incisiva que una importante», sostiene Karl (p. 75). Si esto es así –y no muchos biógrafos contemporáneos se opondrían–, entonces nos enfrentamos a un problema generalizado en la biografía literaria y el estatus de las denominadas comprensiones biográficas. ¿No podría ser que si la obra menor parece revelar más que la obra importante, lo que revela solo es digno de conocerse de una manera menor? Tal vez Faulkner –para quien las odas de John Keats eran una piedra de toque poética– era en realidad lo que él sentía que era: un ser de capacidad negativa, que desaparecía, que se perdía, en sus creaciones más profundas. «Es mi ambición ser un individuo privado, abolido y desprovisto de historia, dejándola sin marcas –le escribió a Cowley–. Es mi objetivo ... que la suma e historia de mi vida ... sea ... : Él hizo los libros y murió.»[10]

Jay Parini es autor de biografías de John Steinbeck (1994) y Robert Frost (1999), y de dos novelas con un fuerte contenido biográfico: *La última estación en la vida de Tolstói* (1990) y *Benjamin's Crossing* (1997), sobre los últimos días de Walter Benjamin.[11]

La vida de Steinbeck de Parini es sólida pero poco interesante. El libro sobre Frost es más autorreflexivo; una biografía, medita Parini, tal vez sea menos historiográfica de lo que nos gustaría creer, y más como escribir una novela. De sus propias novelas biográficas, la de Tolstói es la más lograda, tal vez porque hay una gran multiplicidad de relatos de la vida en la propiedad

Yasnaia Poliana de donde sacar material. En el libro sobre Benjamin, Parini se ve obligado a dedicar demasiado tiempo a explicar quién es su ensimismado héroe y por qué debería interesarnos.

En el caso de Faulkner, Parini intenta lo que no ofrecen ni Blotner ni Karl: una biografía crítica, es decir, un relato razonablemente detallado de la vida de Faulkner junto con una evaluación de sus escritos. Hay mucho que elogiar en esta obra. Aunque toma gran cantidad de datos de Blotner, de hecho llega más allá y mantiene entrevistas con la última generación de personas que han conocido a Faulkner personalmente, algunos de los cuales dicen cosas interesantes. Tiene el aprecio de un colega literario por el lenguaje de Faulkner, y expresa ese aprecio de manera nítida. Así, la prosa de «El oso» avanza «con una especie de inexorable ferocidad, como si Faulkner la hubiera compuesto en un excitado ensueño». Aunque de ningún modo puede considerarse hagiográfico, su libro hace un elocuente homenaje al objeto de su estudio: «Lo que más impresiona sobre Faulkner como escritor es su pura persistencia, la fuerza de voluntad que lo obligaba a volver al escritorio cada día, año tras año ... [Su] fortaleza era ... tanto física como mental; [él] empujaba hacia delante como un buey a través del barro, arrastrando a todo un mundo a sus espaldas» (pp. 261, 429).

En un libro como este, que no está destinado a especialistas, una de las primeras decisiones que su autor debe tomar es si debería reflejar el consenso crítico o adoptar una fuerte línea individual. En la mayor parte de la obra, Parini se decanta por la opción del consenso. Su esquema consiste en seguir la vida de Faulkner cronológicamente, interrumpiendo la narración con breves ensayos críticos de naturaleza introductoria sobre obras individuales. En las manos adecuadas, tal esquema daría como resultado especímenes ejemplares del arte de la crítica. Pero los ensayos de Parini no tienen un nivel ejemplar. Los mejores suelen ser los referidos a los libros más conocidos de Faulkner;

del resto, demasiados consisten en sinopsis no especialmente hábiles junto con resúmenes del debate crítico, donde lo que cuenta como debate tiende a ser más bien rutinarias indagaciones académicas.

Al igual que en el libro de Karl, también hay un grado de cuestionable psicologismo en Parini. Por ejemplo, nos brinda una lectura bastante radical de *Mientras agonizo* —una novela breve construida en torno a un grotesco viaje en el que los hermanos Bundren llevan el cadáver de su madre hasta la tumba— como un acto simbólico de agresión por parte de Faulkner contra su propia madre así como un «perverso» regalo de bodas a su esposa.

«¿Estelle ocupa el papel de la señorita Maud [su madre] en la mente de Faulkner? —se interroga Parini—. Tales preguntas no pueden responderse, pero formularlas, permitirles que jueguen sobre el texto y lo perturben entra en el terreno de la biografía» (p. 151). Tal vez sea cierto que perturbar el texto con fantasías salidas de la nada entra en el terreno del biógrafo; tal vez no. Pero es más relevante averiguar si la madre o la esposa de Faulkner entendían la novela como un ataque personal contra ellas. No hay ningún testimonio de que fuera así.

Las exploraciones que hace Parini de la mente de Faulkner suponen muchas referencias a partes del yo, o a yoes dentro del yo. ¿Faulkner desaprueba a los amantes adúlteros de *Las palmeras salvajes*? Respuesta: si bien «una parte de su mente novelística» las condena, otra no. ¿Por qué, a finales de la década de 1930, Faulkner escogió concentrarse en Flem Snopes, ese insensible trepador social de ojos redondos y brillantes de la trilogía? «Sospecho que tiene algo que ver con la exploración de su propio yo agresivo», escribe Parini. Después de haber alcanzado un «éxito superior a todo lo que había soñado ... [Faulkner] quería pensar en ese éxito y entender los impulsos que podrían haberlo llevado a él» (pp. 238, 232-233).

¿En verdad fue el «yo agresivo» de Faulkner lo que produjo las grandes

novelas de la década de 1930, logros que Flem habría despreciado, teniendo en cuenta los escasos dividendos que representaron para su autor? ¿El torcido carácter de Flem realmente se asemeja a la confusa relación de Faulkner con el dinero, incluyendo su ingenuidad al firmar un contrato con Warner Brothers, el más impasiblemente convencional de los estudios, que lo convirtió en esclavo de la compañía durante siete años?

En suma, el libro de Parini es una mezcla desconcertante: por un lado muestra una verdadera comprensión de Faulkner como escritor; por el otro, la disposición de vulgarizarlo. El peor caso aparece en sus comentarios sobre Rowan Oak, la propiedad de poco más de una hectárea y media que Faulkner compró en 1929, en un estado deplorable, y en la que vivió hasta su muerte. El escritor estaba dispuesto a gastar más dinero del que tenía para renovar Rowan Oak, sostiene Parini, porque «tenía una visión del lujo y la superioridad de antes de la guerra que él quería, por encima de todas las cosas, recrear en su vida cotidiana ... La película *Lo que el viento se llevó* ... apareció [en 1939] y cautivó a toda la nación. Faulkner no necesitó verla. Era la historia de su vida» (p. 250). Cualquiera que haya leído las descripciones de Blotner sobre la vida cotidiana en Rowan Oak sabrá lo distinta que era de la fantasía de Tara.

«Un libro es la vida secreta de su autor, el mellizo oscuro de un hombre; no se los puede reconciliar», dice uno de los personajes de *Mosquitos* (1927).^[12]

Reconciliar al autor con sus libros es un desafío al que Blotner, sensatamente, no se enfrenta. No está claro si Karl o Parini, cada uno a su manera, consiguen reunir al hombre que firmaba como «William Faulkner» con su mellizo oscuro.

La prueba de fuego es lo que los biógrafos de Faulkner dicen sobre su

alcoholismo. En este tema debería andarse con tiento. La anotación en el archivo del hospital psiquiátrico de Memphis donde ingresaban constantemente a Faulkner en un estado de sopor etílico era, según informa Blotner, «alcoholismo agudo y crónico» (p. 574). Aunque a los cincuenta años de edad Faulkner exhibía un aspecto elegante y lleno de vida, eso no era más que una coraza. Una vida de alcoholismo había comenzado a afectar su funcionamiento mental. «Esto es más que un caso de alcoholismo agudo – escribió su editor Saxe Commins en 1952–. La desintegración de este hombre es algo trágico de presenciar.» Parini añade el escalofriante testimonio de la hija de Faulkner: cuando estaba borracho, su padre podía ponerse tan violento que era necesario que «un par de hombres» se interpusieran para protegerlas a ella y a su madre.[13]

Blotner no intenta entender la adicción de Faulkner; se limita a dejar constancia de sus estragos, describe sus patrones y cita los datos clínicos. En la lectura de Karl, beber era la forma en que Faulkner se rebelaba, la forma en que defendía su arte de las presiones de la familia y la tradición. «Si quitáramos el alcohol, es muy probable que no existiera el escritor, y, quizá, ninguna persona definida» (pp. 130-132). Parini no pone reparos, sino que él también ve un propósito terapéutico en el alcoholismo de Faulkner. Sus borracheras eran «períodos de inactividad de la mente creativa», sostiene. Eran «útiles de una manera peculiar. Limpiaban las telarañas, ponían a cero el reloj interno, permitían que lo inconsciente, como una fuente, se llenara lento [*sic*]». Cuando salía de una borrachera era «como si hubiera disfrutado de un sueño largo y placentero» (p. 281).

Es parte de la naturaleza de las adicciones que sean incomprensibles para aquellos que las contemplan desde el exterior. El mismo Faulkner no nos ayuda en este punto: no escribe sobre su adicción ni, por lo que sabemos, tampoco escribe desde el interior de ella (por lo general, estaba sobrio cuando

se sentaba a su escritorio). Hasta ahora ningún biógrafo ha logrado darle sentido; pero tal vez darle sentido a una adicción, encontrar las palabras para explicarla, proporcionarle un sitio en la economía del yo, siempre será una empresa descabellada.

(2005)

ARTHUR MILLER, *VIDAS REBELDES* [*]

Vidas rebeldes (*Misfits*, 1961) es producto de un notable equipo de personas creativas. La película se basó en un guión original de Arthur Miller. Fue dirigida por John Huston y tenía de protagonistas a Marilyn Monroe y Clark Gable en los que resultaron ser sus últimos papeles importantes. Aunque no fue un gran éxito de taquilla, sigue generando una atención marginal de la crítica, y merecidamente.

La trama es simple. Una mujer, Roslyn, de paso por Reno, Nevada, para obtener un divorcio rápido, se hace amiga de un grupo de vaqueros temporeros y los acompaña en una excursión al desierto para atrapar caballos salvajes. Una vez allí se entera de que el destino de los caballos no es de montura sino de alimento para animales domésticos. Ese descubrimiento precipita una ruptura de confianza entre ella y los hombres, ruptura que la película resuelve de una manera totalmente incómoda y poco convincente.

Salvo por el final, es un guión poderoso. Miller se suma a la larga tradición literaria de reflexionar sobre el cierre de la frontera del Oeste norteamericano y los efectos de ese cierre en la psique norteamericana. Huckleberry Finn, en el final del libro sobre él de Mark Twain, todavía tiene el recurso de marcharse hacia los territorios para escapar de la civilización (y Nevada, en la década de 1840, durante la infancia de Huck, era uno de los territorios en cuestión). Los vaqueros de Miller, alrededor de un siglo más tarde, están atrapados en Estados Unidos y no tienen adónde huir. Uno de ellos, Gaye (Clark Gable), se ha convertido en un gigoló a la caza de mujeres divorciadas. Otro, Perce (Montgomery Clift), apenas consigue ganarse la vida actuando en

rodeos. El tercero, Guido (Eli Wallach), exhibe el lado oscuro de la homosocialidad masculina de la frontera, concretamente, una cruel misoginia.

Estos son los inadaptados de Miller, hombres que o bien no han conseguido hacer la transición al mundo moderno o que la hacen de una manera ignominiosa. Los tres están presentados con una redondez poco común en el cine, resultado de la talentosa y profesional técnica teatral de Miller.

Pero por supuesto que el título de Miller posee un segundo significado, que es irónico. Si los vaqueros son inadaptados en la Norteamérica de Eisenhower, los mustang de Nevada lo son de una manera todavía más profunda. En una época se contaban por millares; ahora solo quedan unas lastimosas manadas en las colinas que apenas vale la pena explotar. Pasaron de ser una encarnación de la libertad de la frontera a un anacronismo, criaturas sin ninguna función útil en una civilización mecanizada. Su destino es que los reúnan y los cacen desde arriba; si no les disparan directamente desde el aire, se debe solo a que su carne se estropearía antes de que el carnicero de caballos llegue con su camión refrigerado.

Y luego, por supuesto, Roslyn (Marilyn Monroe) también es una inadaptada, en aspectos más difíciles de precisar, aspectos que nos llevan al núcleo creativo del filme. En esa época, Miller estaba casado con Monroe, aunque el matrimonio se rompió durante la filmación; uno sospecha que el personaje de Roslyn está basado en Monroe, o en la percepción de Miller de quién era o quién podía ser Monroe en su interior. En algunas de las escenas más impactantes, Miller y Huston se limitan a crear un espacio en el que Monroe pueda expresarse a sí misma, crearse a sí misma en la película.

Las ironías son especialmente profundas en este punto, puesto que Monroe en parte encarnaba el estereotipo de la rubia tonta que el *star system* de Hollywood prescribía para ella y en parte luchaba contra él. Otra complicación es que no siempre es fácil distinguir el esquivo encanto del

personaje Roslyn del descontrolado buen humor, provocado por el Nembutal, de la atormentada actriz.

La escena clave en este sentido tiene lugar aproximadamente a los treinta minutos de película. Roslyn ha bailado con Guido, contemplados por Gaye e Isabelle, una amiga de Roslyn que le lleva unos años. Roslyn se muestra encantadora, llena de vitalidad, pero Guido malinterpreta las señales que ella envía. Para él ese baile es un cortejo sexual; aun así, Roslyn no deja de eludirlo de una manera que va más allá de la mera timidez. Finalmente ella, sin dejar de bailar, sale de la casa al sol del atardecer («¡Cuidado! –grita Gaye–. ¡No hay escalón!») y continúa su baile alrededor del tronco de un árbol, hasta caer finalmente en coma, semidesnuda.

Gaye no entiende más que Guido la emoción que se ha apoderado de Roslyn, pero sí sabe lo suficiente como para contener a Guido. Los dos hombres, junto a Isabelle, se quedan quietos y observan desconcertados mientras Roslyn –en quien, en este punto, uno podría reconocer, gracias a la perspectiva histórica, a la misma Monroe, o al menos a la Monroe de Arthur Miller– hace lo suyo.

¿Qué es eso suyo que hace Roslyn/Monroe? En parte es un *Angst* de baja estofa, del que hemos de culpar al existencialismo de los cafés de la orilla izquierda del Sena parisino. Pero en parte, también, tiene que ver con una resistencia a los modelos muy específicos e incluso reglamentados de sexualidad proporcionados no solo por Hollywood y los medios sino también por la sexología académica. Roslyn transmite con su baile una sensualidad difusa y –a la luz del resto del filme– desoladora para la que ni la rapacidad sexual de Guido ni la empalagosa y anticuada galantería de Gaye son una respuesta adecuada.

Otra escena memorable tiene lugar cerca del final de la película, cuando Roslyn se percata, sin lugar a dudas, de que los hombres le han mentado, de

que en definitiva están más interesados en las proezas machistas en las que participan –la captura de los desdichados caballos– que en ella, y que ni sus ruegos, ni siquiera el soborno, le servirán de nada. Desesperada y furiosa, se aparta de los hombres; grita y llora y despotrica contra su crueldad. Un director más convencional habría visto este momento cumbre –el momento en que caen todos los velos de los ojos de Roslyn y ella se da cuenta de que como mujer, y quizá también como ser humano, está sola– como la oportunidad de filmar a la antigua usanza; intensos primeros planos, cortes y contraplanos pasando de una cara enojada a la otra. Pero Huston filma la escena de una manera opuesta a esas convenciones. La cámara permanece junto a los hombres; Roslyn está tan lejos que casi es engullida por la extensión del desierto; su voz se quiebra; sus palabras se tornan incoherentes. El efecto es perturbador.

Pero las escenas –la larga secuencia de escenas– que se graban de manera más indeleble en la mente son aquellas en las que participan los caballos.

En las secuencias de los créditos de cualquier película filmada en la actualidad en la que participen animales, al menos en cualquiera realizada en Occidente, se asegura a los espectadores que los animales no sufrieron ningún daño, que lo que pueda haber parecido a malos tratos o privaciones no eran más que actos de prestidigitación cinematográfica. Uno supone que tales afirmaciones se deben a presiones de organizaciones de defensa de los derechos de los animales sobre la industria del cine.

Pero en 1960 no era así. Los caballos utilizados en la filmación de *Vidas rebeldes* eran caballos salvajes; el agotamiento y el dolor y el terror que se ven en la pantalla son un agotamiento y un dolor y un terror reales. Los caballos no actúan. Los caballos son de verdad, explotados por Huston y las personas que están detrás de Huston por su fortaleza y su belleza y su resistencia, por la integridad espiritual de su reacción ante su enemigo, el

hombre; por ser realmente lo que parecen ser y lo que deben ser para la mitología del Oeste: criaturas de la naturaleza, indómitas.

Es necesario recalcar este punto porque nos acerca al núcleo del cine como medio de representación. El cine, o al menos el componente visual del cine naturalista, no trabaja a través de símbolos intermediarios. Cuando leemos, en un libro, «Su mano rozó la de ella», no se trata de una mano real que roza una mano real sino de la idea de una mano que roza la idea de otra mano. Mientras que en el cine, lo que vemos es el registro visual de algo que ocurrió en realidad en determinado momento: una mano real que entró en contacto con otra mano real.

Una de las razones por las que el debate sobre la pornografía sigue vigente respecto de los medios fotográficos cuando prácticamente ha desaparecido en el caso de la escritura es que la fotografía se lee, justificadamente, como el registro de algo que ha ocurrido en realidad. Lo que aparece representado en celuloide tuvo lugar de verdad en algún momento del pasado y lo hicieron personas reales delante de una cámara. El relato del que forma parte ese momento tal vez sea de ficción, pero el suceso fue real, pertenece a la historia, a una historia que se revive cada vez que se proyecta esa película.

A pesar de toda la astucia con la que, desde la teoría cinematográfica posterior a la década de 1950, se trató de reducir al cine a apenas otro sistema de signos, sigue habiendo algo irreductiblemente diferente en la imagen fotográfica, a saber, que lleva en sí misma o consigo misma el rastro de un pasado histórico real. Por eso las secuencias de la captura de los caballos de *Vidas rebeldes* son tan perturbadoras: por un lado, pero fuera del campo de la lente de la cámara, una pandilla de domadores de caballos y directores y guionistas y técnicos de sonido se unen para tratar de que los caballos ocupen los sitios que han sido establecidos para ellos en una construcción ficcional llamada *Vidas rebeldes*; por el otro, delante de la lente, un puñado de caballos

salvajes que no hacen distinción alguna entre actores y dobles y operarios, que no saben nada ni quieren saberlo sobre un guión del afamado Arthur Miller en el que ellos son o no son, dependiendo del punto de vista, los inadaptados, que jamás oyeron hablar del cierre de la frontera del Oeste pero que en este momento lo experimentan en su propia carne de la manera más traumática posible. Los caballos son reales, los dobles son reales, los actores son reales; todos ellos participan, en ese momento, en una lucha terrible en la que los hombres quieren subyugar a los caballos para sus propósitos y los caballos quieren escaparse; cada tanto la mujer rubia grita y se desgañita; todo eso sucedió realmente; y aquí está, para revivir por enésima vez ante nuestros ojos. ¿Quién se atrevería a decir que no es más que un relato?

(2000)

PHILIP ROTH Y SU CRÓNICA DE LA PLAGA

Entre 1894 y 1952 Estados Unidos sufrió una serie de brotes epidémicos de poliomielitis. El peor de todos, en 1916, se cobró dieciséis mil vidas. Durante cuarenta años más, la polio seguiría siendo una amenaza sustancial para la salud pública. El desarrollo de la vacuna lo cambió todo. En 1994 la enfermedad quedó erradicada en Estados Unidos y en el resto del hemisferio occidental. Hoy en día solo sobrevive en unos pocos reductos de África y de Asia a los que no llegan las agencias de salud pública.

La polio es una enfermedad vírica contagiosa que ha existido desde hace milenios. Antes del siglo XX era una infección endémica que afectaba a la primera infancia y en general causaba episodios de fiebre, dolores de cabeza y náuseas. Solo en una minúscula minoría de casos se desarrollaba plenamente y atacaba el sistema nervioso, causando parálisis o incluso la muerte.

La transformación de la polio en enfermedad grave se puede achacar a la mejora de las condiciones higiénicas. El virus de la polio se transmite por medio de las heces humanas (el virus se gesta en el intestino delgado). El hábito de lavarse las manos, bañarse de forma regular y llevar ropa interior limpia reduce drásticamente la transmisión. El problema es que los hábitos de limpieza despojan a las comunidades de la resistencia al virus; y cuando la contraen niños mayores y adultos que no tienen esa resistencia, la enfermedad suele adoptar su forma extrema. Así pues, son las mismas medidas que frenan enfermedades como el cólera, el tifus, la tuberculosis o la difteria las que han convertido la poliomielitis en enfermedad mortal.

La paradoja de que la higiene rigurosa reduce el riesgo para los individuos

pero también debilita la resistencia a la enfermedad y la vuelve letal no se entendía en pleno apogeo de la polio. En las comunidades afectadas, los brotes de polio desencadenaban brotes paralelos y no menos mórbidos de ansiedad, desesperación y rabia infundada.

La psicopatología de las poblaciones azotadas por enfermedades cuya transmisión no se entiende bien la exploró Daniel Defoe en su *Diario del año de la peste*, que finge ser el diario de un superviviente de la peste bubónica que asoló Londres en 1665. Defoe registra todas las reacciones típicas de las comunidades azotadas por plagas: la atención supersticiosa a las señales y los síntomas; la vulnerabilidad a los rumores; la estigmatización y aislamiento (en cuarentenas) de las familias y grupos sospechosos; el convertir a los pobres y a la gente sin hogar en chivos expiatorios; el exterminio de categorías enteras de animales repentinamente aborrecidos (perros, gatos, cerdos); la división de la ciudad en zonas saludables y zonas enfermas, acompañada de la defensa agresiva de las fronteras; la huida del centro de la enfermedad, por mucho que eso provoque la propagación del contagio, y la desconfianza incontrolada de todos hacia todos, que desemboca en un colapso generalizado de los lazos sociales.

Albert Camus conocía el *Diario* de Defoe; en su novela *La peste*, escrita durante los años de la guerra, lo cita y en general imita la naturalidad con que el narrador de Defoe habla de la catástrofe que se está desplegando a su alrededor. Aunque supuestamente trata de un brote de peste bubónica que está teniendo lugar en una ciudad argelina, *La peste* también se puede interpretar como un libro sobre lo que los franceses llamaron «la plaga marrón» de la ocupación alemana y, más en general, como un texto sobre la facilidad con que una comunidad se puede infectar de una ideología que actúa igual que un bacilo. El libro concluye con una severa advertencia:

El bacilo de la peste nunca muere ni desaparece del todo ... puede pasarse décadas

esperando, durmiendo en los muebles y en las sábanas ... Espera pacientemente en los dormitorios, los sótanos, los baúles, los pañuelos, en los papeles viejos ... Tal vez llegará un día en que, para aflicción y aleccionamiento de la humanidad, la peste volverá a azuzar a sus ratas y las mandará a morir en alguna ciudad feliz.

En una entrevista de 2008, Philip Roth mencionaba que había estado releendo *La peste* de Camus. Dos años más tarde publicaba *Némesis*, una obra de ficción ambientada en Newark en el verano de la polio de 1944 (diecinueve mil casos en todo el país), situándose así en la tradición de escritores que habían usado el concepto de la plaga para explorar la tenacidad de los seres humanos y la durabilidad de sus instituciones bajo el ataque de una fuerza mortal, invisible e inescrutable. En este sentido –tal como comprenden Defoe, Camus y Roth–, la plaga no es más que una intensificación de la condición de la mortalidad.

Eugene «Bucky» Cantor trabaja de instructor de educación física en una escuela pública. Por culpa de su mala vista lo han declarado exento de la llamada a filas. La buena suerte que ha tenido lo avergüenza y trata de compensarla volcándose en sus alumnos. A su vez los alumnos lo adoran, sobre todo los muchachos.

Bucky tiene veintitrés años; es una persona serena, diligente y escrupulosamente honrada. Aunque no es un intelectual, sí piensa sobre las cosas. Es judío pero practica su religión con desgana.

Estalla entonces un brote de polio en Newark que no tarda en arrasarse el sector judío de la ciudad. En medio del pánico generalizado, Bucky conserva la calma. Convencido de que lo que necesitan los niños en los momentos de crisis es estabilidad, organiza un programa deportivo para los muchachos y lo sigue dirigiendo pese a los celos de la comunidad, aun cuando algunos de

los chicos empiezan a enfermar y a morir. Con intención de servir de ejemplo de solidaridad humana ante la plaga, incluso estrecha la mano públicamente al tonto local, a quien los chicos hacen el vacío porque supuestamente porta la enfermedad («¡Oledlo! ... ¡Va todo lleno de mierda! ... ¡Es él quien pasa la polio!»). En privado, Bucky despotrica contra la «crueldad lunática» de un Dios que mata a niños inocentes.

Bucky tiene una novia, Marcia, que también es profesora y que en esos momentos está fuera de la ciudad, ayudando a dirigir unas colonias de verano en las montañas de Pennsylvania. Marcia presiona a Bucky para que huya de la ciudad infectada y se reúna con ella en su refugio. Él se resiste. Tiene la sensación de que corren tiempos extraordinarios que exigen sacrificios extraordinarios, y no solo en Normandía o en el Pacífico, sino también en el frente interno. Pese a todo, un día sus principios se vienen abajo inexplicablemente. Sí, le dice a Marcia; irá con ella; abandonará a sus muchachos y se salvará a sí mismo.

«¿Cómo he podido hacer lo que acabo de hacer?», se pregunta en el momento mismo de colgar el teléfono. Y no tiene respuesta.

Némesis es una novela hábilmente construida, llena de intriga y con un giro astuto hacia el final. El giro es que Bucky Cantor también es portador del virus de la polio. Y más concretamente, es esa criatura que apenas aparece en las estadísticas: el portador infectado pero sano. Es muy posible que los alumnos de Bucky que enfermaron y murieron fueran infectados por él. Es posible que el hombre al que estrechó la mano esté condenado. Y lo que es peor, cuando Bucky huye de la ciudad infestada, es muy posible que esté llevando la plaga con él a un refugio idílico donde un grupo de inocentes cree estar a salvo.

El resto de la historia de Bucky se nos cuenta deprisa. Poco después de llegar al campamento estalla allí un brote de polio. Bucky se hace la prueba y sale a la luz la terrible verdad. A continuación sucumbe él a la enfermedad.

Después de su tratamiento sale del hospital convertido en un lisiado. Marcia todavía quiere casarse con él, pero él se niega y elige la soledad y la amargura. Marcia le dice a Bucky:

–Siempre te estás responsabilizando aunque *no seas* responsable. Todo siempre es culpa o bien de un Dios terrible o bien del terrible Bucky Cantor, cuando de hecho la culpa no es de ninguno de los dos. Tu actitud hacia Dios... es infantil, es bobalicona.

–Escucha, tu Dios no me cae bien, o sea que no lo saques a colación. Es demasiado mezquino para mí. Dedicar demasiado tiempo a matar a niños.

–¡Eso es otra tontería! El simple hecho de tener la polio no te da derecho a soltar esas ridiculeces. ¡No tienes ni idea de qué es Dios! ¡Nadie lo sabe ni puede saberlo!

Dios no es el culpable porque Dios está por encima de la culpa y por encima del mero raciocinio humano. Marcia se hace eco del Dios del Libro de Job y de la burla que en él se expresa hacia la insignificancia del intelecto humano. («¿Descubrirás tú las profundidades de Dios?», Job 11,7.) Pero la novela de Roth evoca de forma más explícita el contexto griego que el bíblico. El mismo título *Némesis* enmarca la apelación a la justicia cósmica en unos términos griegos; y la trama hace uso de la misma ironía dramática que el *Edipo rey* de Sófocles: un líder de la lucha contra la plaga resulta ser sin saberlo portador de la misma plaga.

¿Qué es exactamente Némesis (o bien *némesis* con minúscula, el sustantivo abstracto)? Pues resulta que *némesis* (el sustantivo) es la traducción literal de la palabra latina *indignatio*, de la que deriva «indignación»; y se da el caso de que *Indignación* es el título de otro libro de Roth, publicado originalmente en 2008 (la cosa se complica) y que, junto con *Elegía*, *La humillación* y *Némesis*, pertenece a un subgrupo de su obra que Roth denomina *Las Némesis* o novelas cortas.

Indignatio y *némesis* son palabras de significado complejo: pueden referirse tanto a actos improcedentes (injustos) como al sentimiento (justo) de

rabia que provocan esos actos. Detrás del concepto de némesis (y a través del verbo *nemo*, «distribuir») está la idea de la fortuna, sea buena o mala, y de cómo se reparte esa fortuna en el universo. *Némesis* con mayúscula (la diosa, la fuerza cósmica) busca humillar a todos los que prosperan más allá de lo adecuado. Es por eso por lo que Edipo, conquistador de la Esfinge y gran rey, abandona Tebas convertido en mendigo ciego. Y es por eso por lo que Bucky Cantor, el admirado atleta –las páginas más líricas de *Némesis* celebran sus proezas como lanzador de jabalina–, termina convertido en un lisiado que trabaja sentado a un escritorio de la oficina de correos.

Dado que él no ha hecho nada malo de forma consciente, Edipo no es un criminal. Pese a todo, sus actos –parricidio, incesto– lo contaminan a él y todo lo que toca. Debe abandonar la ciudad. «Nadie más que yo puede cargar con mi avieso destino», dice. Bucky tampoco ha cometido crimen alguno. Sin embargo, está contaminado de una forma todavía más literal que Edipo. También él acepta la culpa y, a su manera, elige el camino solitario del exilio.

En el centro de la fábula de Edipo, y de la visión del mundo griega que refleja, hay una pregunta que es ajena a la imaginación moderna postrágica: ¿cómo funciona la lógica de la justicia cuando hay unas fuerzas universales inmensas cruzándose con las trayectorias de las vidas humanas individuales? Y más concretamente, ¿qué podemos aprender del destino de un hombre que sin darse cuenta cumplió la profecía de que mataría a su padre y se casaría con su madre, de un hombre que no vio nada hasta que se quedó ciego?

Para Sófocles, contestar que el hecho de que un hombre mate a su padre sin querer («por accidente») y luego se case con su madre sin saberlo («por casualidad») constituye una serie de acontecimientos tan improbable desde el punto de vista estadístico –más improbable todavía que ser portador de la plaga aun pareciendo sano– que no puede ofrecer una lección general, o bien –para explicarlo de otra forma– que las leyes del universo tienen una naturaleza

probabilística que no se puede refutar por un solo caso individual aberrante, para Sófocles contestar todo esto es eludir la pregunta. Porque ese hombre existió: se llamaba Edipo. Él experimentó ese destino. ¿Y cómo podemos entender su destino?

Sófocles nunca nombra abiertamente a Némesis, algo para lo cual tendría sin duda sus razones. Sin embargo, la idea de *némesis* sí que recorre la tragedia griega en la forma de una fuerza temible que preside los asuntos humanos, una fuerza que redistribuye hacia abajo la fortuna, en dirección a lo medio y lo mediano, y aquí lo mediano se refiere también a la medianía, a la mediocridad, mezquina e implacable. ¡Hubo una época en que todo Tebas envidiaba a Edipo, dice el coro al final de la obra, pero miradlo ahora! La tradición griega está llena de cuentos con moraleja sobre mortales que provocan la envidia (némesis) de los dioses por ser demasiado hermosos o felices o afortunados, y que a menudo son castigados por ello. El coro, en cuanto que encarnación de la opinión pública imperante en Tebas, está perfectamente dispuesto a atribuirle este sentido a la historia de Edipo.

También existe la posibilidad de interpretar la historia de Bucky Cantor al estilo de un coro griego. Bucky era un tipo feliz y sano, tenía un trabajo que le gustaba, estaba enamorado de una chica preciosa y gozaba de una exención 4-F del ejército. Cuando la plaga descendió sobre la ciudad (la plaga de la polio y la plaga de la paranoia) no se acobardó, sino que luchó contra ella; fue entonces cuando Némesis lo apuntó con su arma, ¡y miradlo ahora! Moraleja: no destaques del rebaño.

Durante las primeras veinte páginas aproximadamente, la crónica del verano de la polio en Newark nos llega a través de alguien (un hombre) originario de la parte judía de Newark, alguien que no se quiere identificar sino que usa

«nosotros» siempre que puede en lugar de «yo», y que en general interviene tan poco en la historia que casi nunca nos suscita la pregunta de quién es. Al cabo de esas veinte páginas, a medida que nos adentramos en la historia de Bucky, desaparecen incluso los últimos rastros de un narrador identificable. La voz narrativa adquiere una familiaridad tan grande con lo que está pasando en la mente de Bucky que podemos suponer que no es más que la voz en primera persona de Bucky trasladada a la tercera persona; o en caso de que no lo sea, debe de ser la voz de un narrador impersonal e incorpóreo, que ni corresponde al inventor de la historia ni a ningún participante en ella. Y aunque de vez en cuando este ser deja caer un *mot juste* —«[Se echó] a llorar, de forma torpe e *inexperta*, de esa forma en que lloran los hombres que suelen considerarse a la altura de lo que sea» [*las cursivas son mías*]— ciertamente no es el Philip Roth que conocemos, ni en términos de estilo ni de capacidad expresiva ni de intelecto.

Nuestra conjetura de que estamos leyendo la historia de Bucky —tanto la historia que él protagoniza como la historia que él en cierto sentido autoriza— solo se ve cuestionada fugazmente. Resulta un poco extraño y formal que Bucky se denomine a sí mismo «señor Cantor», pero es así como aparece en la historia la mayoría de las veces. Después de un centenar de páginas, sin embargo, en medio de una lista de muchachos que han contraído la polio, aparece la desconcertante frase «yo, Arnie Mesnikoff». Aun así, después de emerger momentáneamente, ese «yo, Arnie» vuelve a sumergirse y ya no volverá a salir a la luz hasta que solo falten cuarenta páginas para el final, cuando da un paso adelante para anunciarse nada menos que como el autor —y más concretamente, el autor al que le contaron todo— de la historia que hemos estado leyendo. En 1971, nos explica, se encontró por la calle con su antiguo profesor Bucky Cantor, lo saludó y terminó convirtiéndose en confidente suyo lo bastante íntimo como para contarnos ahora su historia. (Ese «ahora» carece

de fecha, aunque deducimos que Bucky ya ha muerto.)

Así es como queda descartado el recurso narrativo que habíamos dado por sentado –esa máscara o voz sin mente propia y sin participación alguna en la historia–, y un desconocido, Arnie Mesnikoff, revela que ha estado presente todo el tiempo en calidad de mediador de carne y hueso entre Bucky Cantor y nosotros. Así pues, *Némesis* continúa la vieja costumbre de Roth de complicar la línea de transmisión por la cual el relato llega al lector y cuestionar las intenciones que tiene el mediador. La experiencia de leer *Los hechos: autobiografía de un novelista* (1988) u *Operación Shylock* (1993), por mencionar solo un par de ejemplos, está dominada por la incertidumbre de hasta dónde hay que creer al narrador. De hecho, *Operación Shylock* está construida a partir de la paradoja de Epiménides, con un narrador que afirma estar mintiendo.

En la narrativa reciente de Roth, la cuestión de cómo nos llega la historia es tan importante como siempre. Aunque ni *Elegía* ni *Indignación* son obras místicas, se da el caso de que ambas están narradas, por así decirlo, desde más allá de la tumba. *Indignación* contiene incluso meditaciones, al estilo del Beckett de *El innombrable* o *Cómo es*, sobre la existencia postmórtem y sobre cómo es tener que pasarte la eternidad repasando una y otra vez la historia de cómo viviste en la tierra.

La revelación de que Bucky nos ha llegado refractado a través de la mente de otro personaje de ficción, de alguien de cuya vida nunca llegamos a saber gran cosa, más allá de que de niño era callado y sensible, de que en 1944 pasó la polio y de que más tarde se hizo arquitecto especializado en modificar viviendas para discapacitados, nos exige replantearnos toda la historia que hemos estado leyendo. Parece poco probable que el huraño Bucky le confiara al joven los detalles de cómo hacía el amor con Marcia. Así pues, ¿acaso esa parte se la está inventando Arnie? Y en caso de que sí, ¿no es posible que haya

otras partes de la historia de Bucky que Arnie ha dejado fuera, malinterpretado o simplemente no ha conseguido representar de forma competente?

(Arnie cuenta que la joven Marcia tenía «unos pechos diminutos, fijados en la parte alta del pecho, y unos pezones suaves, pálidos y no protuberantes». ¿Qué nos dice una palabra como «fijados» de la idea que tiene Arnie del cuerpo de las mujeres, o, para ser más precisos, de cómo interpreta Arnie las ideas de Bucky?)

La actitud de Arnie hacia el Bucky de después de la polio es, en el mejor de los casos, ambivalente. Puede respetar hasta cierto punto la devoción obstinada que le tiene Bucky a la tarea que se ha autoimpuesto de castigarse a sí mismo. Pero en líneas generales la gente como Bucky le parece desacertada y excesiva. Él cree que el azar rige nuestras vidas, y que cuando Bucky clama contra Dios, en realidad está clamando contra el azar, lo cual es estúpido. Una epidemia de polio es «absurda, contingente, ridícula y trágica»; no hay una «causa profunda» detrás de ella. A base de atribuirle intenciones hostiles a un suceso natural, Bucky no ha mostrado «nada más que hybris estúpida, y no la hybris de la voluntad ni del deseo, sino la hybris de la interpretación religiosa fantásica e infantil». Si él, Arnie, ha hecho las paces con el destino que le ha tocado, entonces Bucky también puede hacer lo mismo. La calamidad del verano de 1944 «no tenía por qué ser también una tragedia personal para el resto de su vida».

La crónica que hace Arnie de la vida de Bucky culmina en un resumen de una página en el que echa por los suelos la posición filosófica de Bucky. Este era un alma sin humor y sin el sentido de la ironía que lo habría salvado, un hombre aplastado por su sentido de la obligación y sin el intelecto suficiente. Al obsesionarse con el daño que había causado, convirtió un simple capricho del azar en un «gran crimen del que era culpable». Incapaz por una cuestión de temperamento de aceptar la arbitrariedad del sufrimiento humano, asumió la

culpa de todo ese sufrimiento y lo usó para castigarse a sí mismo hasta el fin.

Aunque a veces vacila, esta es la esencia del veredicto que nos da Arnie de Bucky. Por mucho que sienta compasión por el hombre, no siente ninguna por su visión del mundo y de hecho ni siquiera la entiende. Arnie, que es un alma moderna, ha encontrado formas de salir adelante en un mundo que está más allá del bien y del mal. Y piensa que Bucky debería haber hecho lo mismo.

En la década de 1940, Bucky vio los efectos de la polio en Newark (y los efectos de la guerra en el mundo), sacó la conclusión de que la fuerza que lo estaba dirigiendo todo solo podía ser maligna y juró resistirse a aquella fuerza, aunque fuera únicamente a base de negarse a someterse a ella. Es esta resistencia por parte de Bucky lo que Arnie señala como «hybris estúpida». Y en la misma página en que habla de hybris emplea la palabra «trágica», como si perteneciera al mismo campo semántico que «absurda», «contingente» y «ridícula».

Como Arnie no llega a reflexionar nunca sobre la diferencia entre los conceptos de tragedia antigua (elevada) y moderna (degradada) –por lo que sabemos de él, podemos sospechar que no le vería sentido a esa diferencia–, imaginamos que es el propio autor el que está dejando caer irónicamente esos términos griegos tan significativos en el discurso de Arnie, y de forma deliberada. Y podemos aventurar también que su propósito podría ser dar argumentos al desafortunado Bucky para defenderse de su portavoz y sugerir que tal vez exista una forma de interpretar la resistencia de Bucky que no es la lectura despectiva que le da Arnie. Dicha lectura –brevemente, para no levantar una montaña de interpretaciones sobre lo que es una sugerencia mínima del autor– podría comenzar enmendando la descripción que hace Arnie de la epidemia de polio –y por extensión del resto de actos destructivos de Dios– como algo «absurdo, contingente, ridículo y trágico» y convirtiéndola en algo «absurdo, contingente, ridículo y *sin embargo* trágico».

Es posible que Dios sea incomprendible, como dice Marcia. Sin embargo, quien intenta comprender los misteriosos designios de Dios por lo menos se está tomando en serio la humanidad y el alcance del entendimiento humano; no es el caso de quien trata el misterio divino como un simple nombre más del azar. Lo que Arnie se niega a ver –o por lo menos se niega a respetar– es en primer lugar la fuerza del ¿por qué? de Bucky (lo llama «ese maníaco del por qué») y luego la naturaleza del «¡No!» de Bucky, que, por muy obstinado, derrotista y absurdo que sea, sin embargo mantiene con vida un ideal de humanidad enfrentado al destino, Némesis, los dioses y Dios.

La intervención menos amable –y más mezquina– de todas viene cuando Arnie habla con desprecio de la transgresión en sí de Bucky, del origen de toda su calamidad. Igual que Dios no puede ser un gran criminal que urde las calamidades de toda la humanidad (porque Dios no es más que otro nombre del azar), transmitir el virus de la polio tampoco puede ser un gran crimen, solo una cuestión de mala suerte. Y la mala suerte no exige remordimientos a escala grandiosa y heroica: vale más levantarse otra vez y seguir con tu vida. En su intento de que lo consideren un gran criminal, Bucky simplemente se revela a sí mismo como un imitador tardío de los aspirantes a grandes criminales del siglo XIX, desesperados por conseguir atención y dispuestos a cualquier cosa, hasta a cometer los crímenes más viles, a fin de obtenerla (Dostoievski diseccionó a ese modelo de gran criminal en la persona del Stavrogin de *Los endemoniados*).

A lo largo de *Némesis* presenciamos muchas conductas deplorables por parte de una población castigada por la plaga y por el pánico, incluyendo la transformación de ciertas etnias en chivos expiatorios. El Newark de *Némesis* resulta ser un caldo de cultivo igual de fértil para el antisemitismo que la

fantasía distópica de Roth, *La conjura contra América* (2004), ambientada en el mismo período histórico. Sin embargo, en su crónica de la plaga de 1944 a Roth no le preocupa tanto la conducta de las comunidades en épocas de crisis como las cuestiones del destino y la libertad.

Parece que una de las reglas de la tragedia es que la lógica que condujo a tu caída solo se puede ver de forma retrospectiva. Únicamente después de recibir el castigo de Némesis puedes entender qué es lo que la provocó. En cada una de las cuatro novelas del ciclo de *Las Némesis* tiene lugar un error o una caída de los que el héroe ya no se puede recuperar. La némesis ha hecho su trabajo; la vida ya no volverá a ser igual. En *La humillación* un actor famoso pierde de forma inexplicable su poder para cautivar al público; a esta merma la sigue la pérdida de la potencia sexual. El protagonista de *Elegía*, que se estaba preparando para una cómoda jubilación, ve reducirse a la nada sus horizontes vitales cuando sin aviso previo sucumbe a un terror que lo consume. La resolución del joven héroe de *Indignación* de practicar el acto sexual por lo menos una vez antes de morir conduce, siguiendo una lógica inescrutable, a su expulsión de la universidad y su muerte en Corea, siendo todavía, en el sentido clintoniano, virgen. Se cumple así la profecía de su padre: «El más pequeño paso en falso puede tener consecuencias trágicas».

La acción de *Némesis* bascula sobre lo que parece ser un paso en falso minúsculo que resulta en una caída fatídica. Y ese paso en falso tiene lugar en el momento mismo en que Bucky cede a las súplicas de su novia y acepta abandonar Newark. La intuición lo advierte de que se está traicionando a sí mismo, actuando en contra de sus intereses más elevados. Se encuentra frente a una especie de precipicio moral, y sin embargo, no hace nada para salvarse de la caída.

Bucky constituye por tanto un ejemplo perfecto de la debilidad o el fracaso de la voluntad, que en calidad de fenómeno moral/psicológico ha atraído la

atención de los filósofos ya desde Sócrates. ¿Cómo es posible que podamos obrar de forma consciente en contra de nuestros propios intereses? ¿Acaso somos realmente agentes racionales, tal como nos gusta considerarnos, o bien las decisiones que tomamos vienen dictadas por unas fuerzas más primitivas, a las que la razón únicamente puede prestar racionalizaciones? A Bucky el instante en que tomó su decisión –el instante de su caída– le resulta inescrutable. El Bucky con el que Arnie no simpatiza vive atormentado por la sospecha de que cuando dijo «De acuerdo, me marchó de la ciudad», la voz que habló no era la de su yo diurno sino la de Otro que vivía en su interior.

Comparada con obras tan ambiciosas como *El teatro de Sabbath* (1995) o *Pastoral americana* (1997), las cuatro novelas del ciclo de *Las Némesis* son piezas menores del canon de Roth. El planteamiento de la propia *Némesis* –la capacidad inherente de los personajes que emplea y las acciones que les hace desempeñar– no es lo bastante grande como para hacer más que arañar superficialmente las cuestiones que plantea. A pesar de su longitud (280 páginas) produce la sensación de ser una *nouvelle*.

Pero si se ha apagado la intensidad del Roth de antaño, del Roth de las obras «mayores», ¿acaso ha aparecido algo nuevo en su lugar?

Hacia el final de su vida terrenal, «él», el protagonista de *Elegía*, visita el cementerio donde están enterrados sus padres y entabla conversación con un enterrador, un hombre lleno de un orgullo firme y profesional por su trabajo. Y este hombre le ofrece a «él» una explicación plena, clara y concisa de cómo hay que cavar una fosa. (Entre los placeres subsidiarios que nos ofrece Roth están siempre esos pequeños ensayos prácticos y didácticos que hay insertos en sus novelas: cómo fabricar un buen guante; cómo abastecer el escaparate de una carnicería.) Este es el hombre, reflexiona «él», que cuando llegue mi hora cavará mi tumba, se asegurará de que mi ataúd esté bien colocado y, en cuanto se haya dispersado el cortejo fúnebre, me echará la tierra por encima. Se

despide del enterrador –que es *su* enterrador– con un buen humor inusitado: «Quiero darle las gracias ... No podría haber sido usted más concreto. Ha sido una buena instrucción para una persona de edad avanzada».

Este humilde pero hermosamente escrito episodio de diez páginas constituye efectivamente una buena instrucción, y no solo para personas de edad avanzada: cómo cavar una tumba, cómo escribir y cómo afrontar la muerte, todo en uno.

LAS ÚLTIMAS INSTRUCCIONES DE PATRICK WHITE

Patrick White es, en muchos sentidos, el escritor más grande que ha producido nunca Australia, aunque hay que matizar de entrada en qué medida es producto de ese país: fue a la escuela en Inglaterra, estudió en la Universidad de Cambridge, dedicó la veintena a ser un joven bohemio en Londres y durante la Segunda Guerra Mundial sirvió con las fuerzas armadas británicas.

Lo que Australia le proporcionó fue su fortuna, que heredó siendo muy joven –White venía de una familia de ganaderos adinerados– y que fue lo bastante sustancial como para permitirle vivir por sus propios medios.

El siglo XIX fue el apogeo del Gran Escritor. En nuestra época el concepto mismo de grandeza es objeto de sospecha. En cambio, llamar gran escritor a Patrick White –y más concretamente gran escritor en la vena romántica– parece correcto, aunque sea solo porque tuvo esa idea típica de gran escritor de estar marcado de nacimiento para un destino fuera de lo común y de haber recibido un talento –no necesariamente bienvenido– cuya ocultación supondría la muerte.

La trayectoria vital de la clase de artista que White se sentía se pone de relieve en *Tierra ignota* (*Voss*, 1957), la novela que labró su reputación. Johann Ulrich Voss se embarca junto con una banda abigarrada de seguidores en un viaje de exploración por el enorme interior australiano. La mayor parte del grupo muere, incluido el propio Voss, pero en el decurso de su larga marcha Voss lleva a cabo una serie de descubrimientos sobre el espíritu humano sometido a situaciones extremas que luego transmite, por medio de una especie de telepatía espiritual, a la amada a la que ha dejado en Sidney, y a

través de ella a nosotros.

La sensación que tenía White de ser especial estaba íntimamente vinculada con su homosexualidad. Jamás disputó la opinión imperante en la Australia de su tiempo de que la homosexualidad era una «desviación», pero él entendía esta desviación como una bendición en la misma medida en que era una maldición: «No me considero tanto un homosexual como una mente que se ve poseída por el espíritu de un hombre o de una mujer en concordancia con las situaciones o [*sic*] los personajes en los que me convierto al escribir ... La ambivalencia me ha otorgado una serie de visiones de la naturaleza humana que estoy convencido de que le están negadas a quienes son hombres o mujeres de forma inequívoca».[1]

El hecho de que le concedieran el premio Nobel en 1973 cogió a muchos por sorpresa, sobre todo en Australia, donde a White se lo consideraba un escritor difícil, de prosa amanerada e innecesariamente compleja. Desde una perspectiva europea, sin embargo, el premio tenía más sentido. White destacaba entre sus contemporáneos anglófonos por su familiaridad con el modernismo europeo (en Cambridge se había licenciado en literatura francesa y alemana). Su lenguaje, y ciertamente su visión del mundo, quedarían marcados de forma imborrable por su temprana inmersión en el expresionismo, tanto literario como pictórico. Su sensibilidad siempre tuvo un fuerte componente visual. De joven alternaba más con artistas que con escritores (era un habitual del estudio de su contemporáneo y amigo Francis Bacon) y a menudo comentaba que le habría gustado ser pintor.

Entre 1939 y 1979 White publicó once voluminosas novelas. En los años restantes de su vida, hasta su muerte en 1990, produjo relatos, obras de teatro y libros de memorias, pero no ficción de gran magnitud como la de antaño. Su salud iba de capa caída. Sus cartas sugieren que no estaba seguro de que le quedara la energía suficiente, ni quizá tampoco voluntad, para crear una obra

nueva sustancial.

A un cuestionario de la Australian National Library acerca de los planes de futuro que tenía para sus documentos personales, White contestó: «No os puedo legar mis documentos porque no guardo ninguno». En cuanto a sus manuscritos, afirmó que los destruía de forma rutinaria en cuanto el libro pasaba por la imprenta. «Todo [lo que esté] inacabado cuando yo muera tiene que ser quemado», concluía.[2] Y ciertamente, en su testamento daba instrucciones para que su albacea literaria, su agente Barbara Mobbs, destruyera todos los documentos que él dejara atrás.

Mobbs desobedeció esas instrucciones. En 2006 entregó a la ANL los documentos supervivientes, un depósito tan sorprendentemente grande que ocupaba treinta y dos cajas. Los investigadores, incluyendo el biógrafo de White, David Marr, llevan desde entonces ocupados con este *Nachlass*. Y gracias a los esfuerzos de Marr hoy podemos leer *The Hanging Garden*, fragmento de cincuenta mil palabras de una novela que White empezó a principios de 1981 pero que abandonó después de varias semanas de trabajo intenso y productivo.

Marr dedica grandes elogios a este fragmento resucitado: «Una obra maestra en gestación»,[3] la llama. Es fácil ver por qué. Pese a ser un simple borrador, la inteligencia creativa que hay detrás de su prosa es igual de intensa que en el resto de su obra y su construcción de personajes igual de hábil. No hay señal alguna de que su talento decayera. El fragmento, que constituye el primer tercio de la novela, es en gran medida autónomo. Lo único que falta es la noción de adónde se dirige la acción, de qué están preparando todos los preparativos.

Después de la ráfaga inicial de actividad, White ya no volvió a *The Hanging Garden*. Es una de las tres novelas abandonadas que se encontrarían entre los documentos que Mobbs recibió instrucciones de destruir. No es

inimaginable que las otras dos también sean resucitadas y ofrecidas al público en alguna fecha futura.

El mundo ha salido beneficiado de la publicación de *The Hanging Garden*. Pero ¿qué pasa con Patrick White el autor, que dejó claro que no quería que el mundo viera fragmentos de sus obras inacabadas? ¿Qué diría White de Mobbs si pudiera hablarnos desde la tumba?

Tal vez el caso más famoso de un albacea que contraviene las instrucciones del difunto lo constituye Max Brod, albacea del legado literario de su íntimo amigo Franz Kafka. Kafka, que tenía formación jurídica, no podría haber transmitido sus instrucciones con mayor claridad:

Querido Max, mi última petición: todo lo que dejo atrás ... en forma de cuadernos, manuscritos, cartas tanto mías como de otros, dibujos y demás, ha de ser quemado sin leerse y hasta la última página, así como todos mis escritos o notas que tengáis tú u otras personas, a quienes se los tendrás que pedir en mi nombre. Las cartas que no te sean entregadas deberán ser al menos fielmente quemadas por quienes las tengan. Atentamente, Franz Kafka.[4]

Si Brod hubiera cumplido con su deber, no tendríamos ni *El proceso* ni *El castillo*. Como resultado de su traición, sin embargo, el mundo no solo se ha beneficiado, sino que se ha metamorfoseado y transfigurado. ¿Acaso el ejemplo de Brod y Kafka nos persuade de que a los albaceas literarios, y tal vez a los albaceas en general, se les tiene que dar margen para reinterpretar las instrucciones que reciben en aras del bien general?

Hay un prolegómeno implícito a la carta de Kafka, que puede aplicarse también a la mayoría de las instrucciones testamentarias de este tipo: «Para cuando yo esté en mi lecho de muerte, y tenga que afrontar el hecho de que ya

nunca seré capaz de seguir trabajando en los fragmentos que tengo en el cajón, ya no estaré en situación de destruirlos. Por tanto, no veo otra salida que pedirte que lo hagas tú en mi nombre. Pero como no te puedo obligar, solo puedo confiar en que respetes mi petición».

A fin de justificar el hecho de no haber «cometido el acto incendiario», Brod apeló a dos argumentos. El primero era que el listón que Kafka tenía a la hora de permitir que su obra viera la luz era exageradamente alto: «unos criterios prácticamente religiosos», los llamó Brod. El segundo argumento era más terrenal: aunque él ya le había dicho con claridad a Kafka que no pensaba seguir sus instrucciones, Kafka no lo desestimó como albacea, por consiguiente (pensaba él) en el fondo Kafka debía de saber que sus manuscritos no serían destruidos.[5]

En términos legales, las palabras de un testamento han de transmitir la intención plena y final del testador. Así pues, si el testamento está bien construido –es decir, si el contenido está bien expresado, de acuerdo con las fórmulas legales de la tradición testamentaria–, entonces la interpretación del testamento es bastante mecánica: solo necesitamos un manual de fórmulas testamentarias para interpretar sin ambigüedades la intención del testador. En el sistema legal angloamericano, ese manual de fórmulas se conoce como las reglas de construcción, y la tradición interpretativa basada en ellas se denomina la doctrina del significado claro.

La doctrina del significado claro lleva bastante tiempo siendo cuestionada. La esencia de su crítica la planteó hace más de un siglo el académico en leyes John H. Wigmore:

La falacia consiste en dar por sentado que puede existir un significado real o absoluto. La verdad es que solo puede existir el significado subjetivo para una persona, y esa persona, cuya intención significativa quiere entender la ley, es el autor del documento.[6]

Se podría añadir que la dificultad particular que plantean los testamentos es que el autor del documento, la persona cuya intención significativa quiere entender la ley, se encuentra por definición ausente.

La noción relativista del significado que expresa Wigmore es la que prepondera hoy en día en muchas jurisdicciones. De acuerdo con esta noción, debemos dedicar nuestros esfuerzos en primer lugar a comprender las intenciones previas del testador y después, y solo de forma secundaria, a interpretar la expresión escrita de esas intenciones a la luz de los precedentes. Por tanto, ya no son las reglas de construcción las que tienen la última palabra; se ha impuesto una actitud más abierta hacia la admisión judicial de evidencias extrínsecas de las intenciones del testador. En 1999, el American Law Institute, en un documento titulado «Reformulación de bienes, testamentos y otras transferencias por donación», llegó a declarar que el lenguaje de un documento (como los testamentos) está «tan teñido por las circunstancias que rodean su formulación que [el resto de] evidencias relacionadas con las intenciones del donante *siempre* [el énfasis es mío] son relevantes».[7] En este sentido el ALI registra un cambio de tendencia no solo en Estados Unidos sino en toda la tradición jurídica basada en la ley inglesa.

Pero si el lenguaje del documento testamentario está siempre condicionado por las circunstancias que rodean su formulación, y hasta puede ser completado por ellas, en el caso de un autor que ha dado instrucciones de que se destruyan sus documentos, ¿qué circunstancias podemos imaginar que justifiquen que se pasen por alto esas instrucciones?

En el caso de Brod y Kafka, además de las circunstancias alegadas por Brod (que el testador tenía un listón exageradamente alto para publicar su obra y que el testador sabía que no podía confiar en su albacea), hay una tercera y más convincente: que el testador no podía tener una idea fiable de la extrema

importancia de su obra.

Imagino que la opinión pública respalda ampliamente a albaceas como Brod y Mobbs que se niegan a seguir sus instrucciones testamentarias basándose en el doble argumento de que están en mejor posición que el difunto para ver la importancia general de su obra y de que la consideración del bien general debe imponerse sobre la voluntad expresa del difunto. ¿Qué debe hacer entonces un autor si tiene la voluntad genuina, definitiva y absoluta de que se destruyan sus papeles? En el clima jurídico reinante, la mejor respuesta parece ser: destrúyelos tú mismo. Y es más: hazlo pronto, antes de que seas físicamente incapaz. Si lo retrasas demasiado, tendrás que dar instrucciones a otro para que lo haga por ti, y esa persona podrá decidir que la destrucción no es tu voluntad genuina, definitiva y absoluta.

The Hanging Garden es la historia de dos niños europeos evacuados por razones de seguridad a Australia durante la Segunda Guerra Mundial. Gilbert es británico y lo han mandado lejos de casa para protegerlo de los bombardeos de Londres. Eirene es hija de padre griego y madre australiana. Durante su primera noche juntos, los niños, de quienes no se dicen sus edades pero deben de tener once o doce años, comparten dormitorio y, durante la mayor parte de la noche, cama. Eirene empieza a desarrollar entonces una obsesión por Gilbert en cuyo seno las pulsiones sexuales incipientes se mezclan con la vaga noción de que no solo los une el ser extranjeros en un país nuevo, sino que son almas gemelas (¿en qué sentido?) y es el destino quien los ha reunido.

Después de un par de años en hogares de acogida, los niños son separados. Aunque Eirene vive en el recuerdo del tiempo que pasaron juntos, no vuelven a tener contacto entre ellos. El fragmento se acaba a mediados de 1945, con la

victoria en Europa y la expectativa de que a ambos muchachos los devolverán a sus países de origen.

Grecia y Australia constituyen los dos polos opuestos entre los que se mueve Eirene. Después de haber empezado a entender la política griega y la posición de sus padres en la sociedad griega, de pronto tiene que orientarse por el sistema australiano, que es muy distinto y donde a ella la miran con desprecio por ser refugiada y, por culpa de su piel oscura, sospechan que es «negra». En la escuela, su precoz conocimiento de Racine y de Goethe se vuelve un argumento en contra de ella (antiigualitarismo, antiaustralianismo).

Pero la mezquindad espiritual de la sociedad australiana que White había diseccionado en novelas anteriores como *El carro de los elegidos* (1961) no es el tema principal del que se ocupa *The Hanging Garden*.

Varios conceptos que aparecen en el fragmento quedan en suspenso sin mucha indicación de cómo White tenía intención de usarlos más adelante. El más intrigante de todos es el *pneuma*. El *pneuma*, le explica Eirene a Gilbert, es un concepto que no se puede explicar en inglés. Y ciertamente se trata de una de las fuerzas más misteriosas tanto de la religión de la Grecia antigua como de la primera cristiandad. El *pneuma* emana de las profundidades de la tierra y es lo que el oráculo de Delfos inhala para obtener el poder de emitir profecías. En el Nuevo Testamento es un viento que también es el aliento de Dios.

El viento [*pneuma*] sopla hacia donde le place y tú lo oyes, mas tú no sabes de dónde viene ni adónde va; lo mismo pasa con todo aquel que nace del Espíritu [*pneuma*].^[8]

Asimismo, Jesucristo sopla sobre sus discípulos y les dice: «Recibid el Espíritu Santo [*pneuma*]». ^[9]

Está claro que White quería que el *pneuma* fuera más que un simple indicio de los orígenes griegos de Eirene. De hecho, Eirene tiene la vaga sensación de

que es el *pneuma* el que vela por Gilbert y por ella. Es muy posible que White tuviera intención de que el *pneuma* representara el aliento o el espíritu que posee al artista y habla por su boca, y que por tanto estuviera sugiriendo algo que el futuro les reservaba a sus dos personajes.

White le tenía un gran apego a Grecia, principalmente gracias a Manoly Lascaris, a quien había conocido y de quien se había enamorado en Alejandría durante la guerra, y con quien compartiría el resto de su vida. Su libro de memorias *Flaws in the Glass* (1981) contiene una larga crónica de sus viajes juntos por Grecia. Durante una época, escribe White, se embarcó «en una apasionada aventura amorosa, no tanto con Grecia como con la idea de Grecia». En un momento dado Lascaris y él hasta se plantearon comprarse una casa en Patmos. «Grecia produce una cólera larga y desesperada en quienes la entienden, que es peor para Manoly porque Grecia es suya, igual que Australia es peor para mí por culpa de mi responsabilidad.» Es posible que a través de Gilbert (como representación de sí mismo) y de Eirene (como representación de Lascaris), White quisiera en *The Hanging Garden* explorar sentimientos profundos de rabia y de desesperación hacia una tierra amada que había caído en manos de una caterva de nuevos ricos ostentosos y codiciosos.[10]

Eirene le cuenta a una amiga de la escuela que lo que ella busca en la vida es el amor, pero más específicamente la «trascendencia». En Australia no parece que haya lugar para la trascendencia, pero en Grecia sí que llegó a vislumbrarla:

Casi desde la cuna, a base de pincharme las plantas de los pies con las piedras griegas, de que me azotaran la cara las ramas de los pinos, de oler la cera seca de los cirios en las capillas viejas y mohosas de las colinas ... la nieve de las montañas manchada de sangre griega. Y el *pneuma* flotando en las alturas, como una nube azul en un cielo azul.[11]

Esta clase de vislumbres, que sugieren que ella está en el mundo para trascenderlo, señalan a Eirene como uno de los elegidos de White, junto con Voss y los cuatro Jinetes del Carro y el Arthur Brown de *Las esferas del mandala* y el Hurtle Duffield de *The Vivisector*: inadaptados de los que la sociedad se burla pero que en privado se dejan la piel buscando la trascendencia, o, como la llama más a menudo White, la verdad.

LA POESÍA DE LES MURRAY

1

En 1960 se publicó en Estados Unidos una abultada antología titulada *The New American Poetry*, en el sello Grove Press. Contenía muestras de la obra de unos cuarenta poetas, la mayoría jóvenes y desconocidos fuera del mundillo cerrado de las lecturas poéticas y las revistas de poca circulación. Como guía de la nueva generación de poetas americanos era poco fiable: entre las estrellas emergentes que no incluía estaban Galway Kinnell, W. S. Merwin, Sylvia Plath, Adrienne Rich y Richard Wilbur. Sin embargo, cubrir todo el terreno nunca fue la intención de su compilador, Donald M. Allen. Lo que Allen quería era mostrar una corriente de escritores nuevos a quienes no interesaba el tipo de poema –breve, bien compuesto y personal– que se defendía en las aulas de la Nueva Crítica, sino que con sus extensos poemas preferían denunciar el complejo de la industria militar, cantar al cuerpo eléctrico o informar de que había avistado a Buda en el supermercado.

Grove Press no podía haber imaginado el impacto que tendría el libro. *The New American Poetry* captó y al mismo tiempo contribuyó a crear el espíritu de la década de 1960. En su primera década de vida vendió cien mil ejemplares. En 1999 –cuando la mitad de los jóvenes rebeldes a los que había presentado ya estaba en la tumba– se pudo reeditar en calidad de clásico.

La nueva ola tardó unos años en llegar a las antípodas. Cuando la antología por fin desembarcó en las costas de Sidney, fue rápidamente incautada por un

servicio de aduanas a cargo de proteger la moralidad de un público notoriamente puritano (el *Ulises* de Joyce no se había podido vender abiertamente en Australia hasta 1953). En cuanto se publicó y se asimiló, sin embargo, sus efectos fueron trascendentales. El contingente poético de Australia se dividió en dos; los entusiastas de los nuevos americanos se congregaron en torno a la revista *New Poetry*, mientras que los escépticos emigraron a *Poetry Australia*, dirigida (a partir de 1973) por Les A. Murray, un poeta que por entonces tenía dos libros de versos en su haber.

Aunque no se cerraba a los modelos americanos –sus primeros poemas tenían una clara influencia de Robert Frost–, Murray sí se mostraba hostil a la mayoría de las manifestaciones del modernismo. Da la impresión de que solo se leyó muy por encima a los poetas del libro de Allen. En Gary Snyder, por ejemplo, Murray detectó la «ecuanimidad casi indiferente de la persona moderna desarraigada»,^[1] lo cual supone una de las interpretaciones peores de Snyder que se pueden hacer. Pero Murray solo estaba usando a los poetas del libro de Allen como representantes de un adversario mayor y más difuso: la sensibilidad modernista y la visión modernista del mundo. Los modernistas, según su despectivo diagnóstico, escribían a partir de un «estado patológico de depresión».^[2] «El modernismo no es moderno: su nombre verdadero es *desesperación*».^[3]

A modo de antídoto a la desesperación modernista, Murray recomendaba una buena dosis de la poesía australiana que había sido popular a finales del siglo XIX. Para respaldar su receta, produjo él también su propia antología, *The New Oxford Book of Australian Verse*, en la que estaban muy representados los ripios carcelarios, las canciones tabernarias y las baladas anónimas, así como las canciones aborígenes traducidas.

Puede dar la impresión de que el rechazo general de Murray al modernismo lo caracterizaba simplemente como un conservador provinciano y aislado que

nadaba en contra de la corriente de los tiempos. Sin embargo, su reacción era más sustancial. Para un poeta, rechazar las modas extranjeras de nuevo cuño y defender una tradición local que celebraba la vida del jinete de la frontera (o de su primo el forajido fugitivo) suponía, en el contexto australiano, una clara declaración política. Desde la década de 1890, el jinete solitario y rural se había usado como icono de la identidad nacional en el movimiento por la unión de las seis colonias británicas en forma de federación australiana. «The narrow ways of English folk / Are not for such as we; / They bear the long-accustomed yoke / Of staid conservancy –escribió A. B. («Banjo») Paterson, poeta rural muy querido—. We must saddle up and ride / Towards the blue hill's breast / And must travel far and fast / Across their rugged maze.»[*]

La verdad es que incluso en tiempos de Paterson ya se daba una idealización considerable de la imagen de los australianos como espíritus incansables de la frontera: hacia 1900 la mayoría de la población ya estaba asentada en pueblos y ciudades (frente al 35 por ciento en Estados Unidos). Pero al enfrentar la tradición de las baladas con los modernistas, Murray estaba apelando a la poesía australiana para que siguiera su rumbo nativo y defendiera sus valores nativos, entre ellos un anhelo optimista de expansión que daba la espalda tanto a la «estrechez de miras» de la antigua madre patria como a la desesperación constreñida de los modernistas, así como un igualitarismo firme que recelaba de toda pretensión, incluyendo las pretensiones intelectuales. (De los tres gritos de batalla de las revoluciones democráticas modernas, la igualdad siempre ha tenido más resonancia en Australia que la libertad.)

Curiosamente, los jinetes solitarios están bastante ausentes de la poesía de Murray. Para él, la bestia totémica nunca fue el caballo sino la vaca, que representa la domesticidad por encima de la soledad y el asentamiento por encima de la exploración. Uno de sus poemas más ambiciosos, la serie

«Walking to the Cattle-Place» [«Camino del rebaño»] (1972), remonta el linaje de los ganaderos australianos hasta las culturas ganaderas de la antigua India y de la Beocia griega. Murray elige Beocia, de la que su rival Atenas se burlaba por rústica y poco sofisticada, como su lugar de nacimiento espiritual, ejemplo rutilante de forma de gobierno rural y descentralizado.

Si la buena gente del campo de Nueva Gales del Sur (de donde es Murray) son los beocios y Murray es su Hesíodo, la intelectualidad de Sidney representa a los atenienses. «La casta culta –escribe Murray– se ha podido liberar del viejo sistema [basado en la propiedad de la tierra] y se ha convertido en un poder dominante y opresor en sí mismo» en guerra abierta contra «la Australia vernácula», que no es otra cosa que

la república ... intrínseca a nuestra tradición vernácula, es decir a nuestra Australia «popular», parte imaginaria y parte histórica, que es la verdadera matriz de todos nuestros rasgos distintivos como nación ... La Australia de nuestros valores comunes e identidades más profundos.[4]

Una de las armas que usa la intelectualidad contra los australianos blancos del campo, dice Murray, es aplicarles el estigma de «intolerantes, conservadores, ignorantes y destructores del medio ambiente, un grupo obsoleto y condenado».[5] El término que él usa para denominar el proceso de desprestigio de una clase detestada es «relegación». La guerra de clase contra los australianos blancos del campo no es más que un ejemplo de un proceso más amplio de relegación que practica el Occidente posterior a la Ilustración contra las culturas más antiguas y no ilustradas, entre ellas la cultura aborígen de Australia.

Por consiguiente, lo que está en juego en el posicionamiento a favor o en contra del modernismo, a ojos de Murray, no es solo la supervivencia en Australia de los valores simples, humanitarios, comunitarios y anticuados del

campo, sino algo más: la supervivencia en el mundo entero de un estilo de vida que tiene milenios de antigüedad. El conservadurismo de Murray viene definido por su defensa de este modo tradicional de vida.

2

A Murray le gusta presentarse como alguien foráneo a las redes urbanas de poder cultural. Esta representación no es exacta. En realidad Murray es un intelectual de talla considerable, y hasta que en su madurez se mudó a su pueblo natal de Bunyah, en Nueva Gales del Sur, era una presencia importante en los foros públicos. Políglota y titulado en literatura alemana, trabajó de traductor muchos años en la Australian National University, responsable de todos los idiomas germánicos y romances. Como ensayista y antólogo ofreció una lectura magnífica aunque idiosincrásica de la tradición poética australiana desde sus inicios coloniales. Como editor de *Poetry Australia* y asesor poético de una importante editorial, también fue capaz hasta cierto punto de dirigir la poesía australiana por el rumbo que él quería que tomara.

A pesar de sus orígenes modestos, su talento no tardó en ser reconocido; entre sus padrinos hubo figuras literarias del calibre de Kenneth Slessor y A. D. Hope. Empleado en calidad de asesor no oficial por Gough Whitlam, primer ministro australiano entre 1972 y 1975, Murray contribuyó a diseñar un sistema de apoyo financiero para las artes que se podría muy bien considerar ilustrado y del que el propio Murray se ha beneficiado enormemente.

Aunque ha disfrutado en varias ocasiones de becas universitarias, Murray no tiene una buena opinión de las universidades y en particular de lo que sucede en las aulas de literatura. Para él los críticos literarios académicos son herederos de una Ilustración que es hostil al espíritu creativo. Detrás de su

máscara de búsqueda desinteresada del conocimiento, él ve a los ilustrados como una camarilla de *clerics* desarraigados y resentidos que se dedican a conspirar para obtener el poder, habitualmente controlando las tendencias de lo que se puede o no se puede decir en público («lo políticamente correcto»). La Ilustración ha convertido las universidades en «fábricas de humillación» que producen generaciones enteras de estudiantes avergonzados de sus orígenes sociales, alienados de sus culturas nativas, reclutas de una nueva clase metropolitana cuya manifestación australiana Murray denomina «la Preponderancia». El término busca captar al mismo tiempo la «opresión derivada del extranjero» que caracteriza a la nueva clase y su «aire arribista de primera generación». La Preponderancia es «la clase alta natural de un orden mundial socialista»; tener un título universitario es el equivalente moderno de ser terrateniente.[6]

A ojos de la mayoría, la educación superior ofrece a los estudiantes la oportunidad de progresar y tal vez de ascender en la escala social. Eso mismo fue lo que en 1957 le ofreció la Universidad de Sidney a Les Murray, hijo de un arrendatario de granja con dificultades económicas. El joven Les tuvo una respuesta confusa. Se perdía clases, suspendía exámenes y llegó a abandonar los estudios para vivir como un vagabundo, aunque regresó para completar su licenciatura. Según la crónica que hace el propio Murray de aquella época de su vida, él solo obtuvo lo que quiso de la universidad –los recursos de la biblioteca–, mientras que rechazó su insidioso proyecto sociopolítico. Pero la vehemencia misma de la polémica que mantiene Murray contra la enseñanza superior –una vehemencia en la que hay más que una pizca de histeria– sugiere una interpretación suplementaria: que de joven se vio tan atraído como repelido por la promesa de que la sumisión a los rituales y misterios de la vida académica le permitiría abandonar sus orígenes y renacer fuera de su clase.

El mito creado por él mismo de que el astuto Murray evadió la Ilustración, resistió las tentaciones de la Preponderancia, combatió a los modernistas, viajó por el mundo, vio muchas tierras distintas y regresó finalmente a su Ítaca personal conforma la columna vertebral de una obra de magnitud considerable: un volumen de poesía reunida de quinientas páginas publicado en 2002 más dos colecciones posteriores (2006 y 2010), dos novelas en verso y un corpus de ensayos sobre asuntos literarios y políticos.

Dentro de este mito, hay temas que destacan por la importancia que les confiere Murray o –lo que viene a ser lo mismo– por el papel que desempeñan en su obra. El principal de estos temas es Bunyah como el Gran Lugar del Bien. Otro es la infancia envenenada: a base de ser menospreciado y castigado de niño, Murray aprendió a despreciarse y castigarse a sí mismo, y ese odio a sí mismo llegó a su culminación en la escuela secundaria, donde lo insultaban por ser gordo y lo apodaron Trasero. Otro tema es la maldición heredada (genética), que se manifiesta en un tratamiento desconsiderado y hasta cruel de quienes lo rodean («autismo») y en una serie de períodos en los que no es él mismo, está desquiciado y sucumbe a la depresión, alias El Perro Negro. Un cuarto tema es la vocación: después de casarse con una católica y renunciar al rígido protestantismo de la familia en la que había nacido, Murray descubrió cómo servir a Dios siendo su poeta-sacerdote. «La prosa es protestante-agnóstica –escribe–, pero la poesía es católica; / la poesía es presencia.»^[7]

Estos cuatro temas están entrelazados entre sí y también con el resto de ideas sociales y políticas de Murray. Como de niño le machacaran diciéndole que era malvado e imposible de amar y de desear, Murray se convirtió al

crecer en un hombre dividido entre la vergüenza (por sí mismo y por sus orígenes) y la rabia contra quienes se atrevían a burlarse de él o contra quienes él denomina «mi gente». Esta rabia alcanza su forma más descarnada en su libro *Subhuman Redneck Poems* de 1996, cuyo mismo título [«Poemas de palurdos infrahumanos»] ya es un desafío. Este es Murray hablando de la alta cultura de la Preponderancia:

 Mi misión consiste en cabrear e irritar a la gente elocuente que oprime a mi gente, encarnando una paradoja que ellos no pueden asimilar con sus categorías: el palurdo infrahumano que escribe poemas.[8]

Este es Murray hablando de la alta cultura de la Preponderancia:

*La mayor parte de la Cultura ha sido una bolsa de plástico de Alemania Oriental
tapándonos la cabeza, asfixiante y húmeda,
así vemos un mundo sofocado y distorsionado
a través de los pliegues crujientes y tratamos de no ahogarnos.*[9]

4

A lo largo de los años, Murray ha escrito una serie de poemas que se inspiran de una forma u otra en los aborígenes. Algunos exploran la historia del contacto entre colonos y aborígenes; otros están basados en la forma de las baladas aborígenes; y otros usan personajes aborígenes para expresar una conciencia aborígen. La más ambiciosa de estas obras es «The Buladelah-Taree Holiday Song Cycle» [«El ciclo de baladas festivas Buladelah-Taree»], una serie de trece poemas que celebran el período navideño, cuando la gente

de las ciudades regresa al campo para reunirse con sus familias y renovar el vínculo con su tierra natal. Este ciclo de canciones, compuestas en versos largos con ritmo dactílico, muestra –con gran éxito, diría yo– cómo un poeta moderno, trabajando con grandes dosis de creatividad, es capaz de celebrar los valores de la gente común y corriente y al mismo tiempo seguir siendo accesible para el lector normal.

Murray ha escrito largo y tendido sobre la composición de este ciclo de baladas y sobre su deuda con la poesía tradicional del pueblo wonguri-*mandjigai* del norte de Australia, cuyo Ciclo de Canciones del Hueso de la Luna, cuenta Murray, lo dejó boquiabierto cuando lo leyó por primera vez. «Es probable que sea el más grande poema escrito nunca en Australia.» Y elogia a R. M. Berndt, su traductor, por encontrar un lenguaje en sintonía con

la mejor habla vernácula australiana ... Tal vez la tragedia y la enfermedad de la poesía de aquí [de Australia] haya sido que casi nunca ha podido captar ese tono, y que nuestro público está adiestrado para no esperarlo de nosotros.[10]

Reiterando su crítica de la intelectualidad arribista australiana y de cómo se ha distanciado del pueblo, procede a hacer una polémica afirmación sociológica:

[A mediados del siglo xx] los aborígenes eran parte pueblo, parte casta y parte clase social, aunque en realidad este último término es impreciso; en realidad eran parte de una clase social mayor, los pobres del campo, y a menudo sigue siendo más útil considerarlos bajo esa luz que en los términos radicales-racialistas que dicta la moda actual. Mi familia y yo éramos de la misma clase.[11]

Sobre la familia Murray comenta:

Supongo que éramos herederos de las culpas no admitidas de la conquista blanca de

Australia, aunque no recuerdo que fuéramos conscientes de ellas para nada. Tal vez tuvimos una educación deficiente ... tal vez no sean más que un producto de la educación liberal, o un residuo de los miedos de infancia. De verdad que no tengo nada clara la culpa de la conquista blanca; puede que no sea más que un invento de la izquierda política, esa gran inventora de sentimientos y categorías normativos.[12]

La asimilación que hace Murray entre los pobres blancos del campo y la gente cuyas tierras invadieron; su reticencia a «pedir perdón», en la jerga actual, por los crímenes históricos del colonialismo («No puede uno dedicarse a pedir perdón por cosas que no ha hecho [en persona]»), objetaba en una entrevista de 2001); y, en particular, su uso («apropiación») de las formas culturales aborígenes sin permiso de sus guardianes ancestrales han sido todos objeto de controversia.[13]

A modo de respuesta a las críticas, Murray se ha distanciado tanto del individualismo que mira por encima del hombro a las formas tradicionales como del cosmopolitismo que denigra los vínculos locales. En su lugar afirma un nacionalismo australiano más allá del color de la piel que incluye la creencia romántica en que la cultura brota orgánicamente del suelo nativo:

Estoy tremendamente agradecido a los artífices e intérpretes de la poesía y la canción tradicionales aborígenes por muchas cosas, y en particular por mostrarme un mundo profundamente familiar en el que el arte no se ha distanciado, sino que es una fuente vital de salud para todos los miembros de la comunidad ... El arte aborígen me ha dado un recurso de referencia y una fuerza nativa, una base genuinamente australiana de la que nutrirme contra la importación constante de decadencias occidentales, idioteces y conciencias de clase.[14]

En una serie de ensayos escritos en la década de 1980, Murray hace una sorprendente crónica fenomenológica de la experiencia de leer poesía. A continuación hace un alegato no tan convincente de la importancia de la poesía para nuestra salud psíquica. La experiencia de leer un poema «real», dice Murray,

está marcada por una extraña simultaneidad de quietud y de excitación acelerada. Nuestra mente quiere avanzar a toda velocidad y leer más y más, pero al mismo tiempo la frena un sobrecogimiento que anhela prolongar el momento y experimentarlo de forma atemporal. Solo nos damos cuenta de forma semiconsciente de que nuestra respiración se ha alterado y se ha vuelto tensa, sometida a unas órdenes que vienen de más allá de nosotros ... Podemos decir que el poema nos está haciendo bailar a su ritmo, por mucho que estemos sentados aparentemente quietos, leyéndolo. Lo que está haciendo, de forma discreta, es cogiendo prestado nuestro cuerpo para encarnarse.[15]

El poema en sí es una entidad paradójica, al mismo tiempo finita e inagotable:

Todas las interpretaciones que le aplicamos al poema se agotarán con el tiempo, y llegarán a parecer inadecuadas, pero ese evento vigente que es el poema permanecerá, agotando nuestros intentos de contenerlo o desactivarlo.[16]

Basándose en la psicología popular del momento, Murray ubica en el cerebro anterior, de evolución más reciente, la sede de la conciencia en vigilia, mientras que el cerebro ancestral y reptiliano es el responsable de los sueños. Un poema «real», que es pensado y al mismo tiempo soñado, representa la «plenitud del pensamiento y de la vida». «Representa esta plenitud y se nutre de ella, a fin de promover y renovar la nuestra [plenitud].»[17]

Este planteamiento en defensa de la poesía, aunque no sea inusual en sí

mismo, resulta curioso a la luz de la censura que hace Murray del modernismo. Porque el concepto del poema como objeto atemporal que invita a la interpretación y a la vez la agota recuerda poderosamente a la idea del poema como icono verbal (William K. Wimsatt) o como urna bien moldeada (Cleanth Brooks). De hecho, la poética de Murray encaja perfectamente con la mezcla de empirismo psicológico inglés y estética del idealismo alemán que dio forma a la Nueva Crítica americana, y muchos de sus propios poemas responden bien al tipo de lectura atenta y objetiva que se promovía en las aulas de la Nueva Crítica.

La Nueva Crítica resultaba notoriamente poco útil para leer poesía «primitiva» como el Ciclo del Hueso de la Luna, o bien poesía en la línea de Walt Whitman o Charles Olson, que es la línea que sigue la antología *The New American Poetry* de Allen. El hecho de que su obra más expansiva deje atrás toda teorización da fe del mérito poético de Murray. Uno de los principales valores australianos que su obra celebra es la extensión. La extensión representa para Murray lo que el vagar representa para Whitman: un sentirse cómodo en el mundo que molesta a las pulcras mentes de los maestros de escuela y los urbanistas. «Pese al desprecio y las reprimendas [la extensión] escucha con una sonrisa y una bota apoyada en la cerca / de lo posible.»^[18]

6

En carta inédita citada por su biógrafo Peter Alexander, Murray describe su escritura poética como «un trabajo casi sacerdotal» hecho a imitación de Cristo («Es Su vida tal como puedo vivirla yo con mis esfuerzos»)^[19] En este sentido Murray remite al poeta-sacerdote Gerard Manley Hopkins, a quien debe bastante.

Paul Kane, que ha escrito el mejor estudio que tenemos de la poesía en Australia, remite las ideas de Murray sobre poesía y religión a Rudolph Otto (1869-1937), cuyo libro *Das Heilige* (1917) –traducido como *Lo santo*– Murray leyó durante sus años de estudiante; y más allá de Otto, hasta el filósofo Jakob Friedrich Fries (1773-1843), que planteó la facultad del *Ahndung* (suposición o presentimiento) que permite a los humanos la cognición directa de lo divino. Es a través de esta rama poco ortodoxa de la filosofía kantiana, sugiere Kane, como debería interpretarse el pensamiento de Murray sobre la vocación poética.[20]

En una serie de importantes poemas de principios de la década de 1980, Murray explora el estado mental (o espiritual) en el que el poeta contacta con la divinidad. Los términos clave aquí son *gracia* y *ecuanimidad*, abstracciones a las que sus poemas tratan de dar cuerpo. El poema «Ecuanimidad» –que es por su mismo tono un modelo de serenidad– concluye sugiriendo a sus lectores que si el estado espiritual de la ecuanimidad les resulta igual de difícil de entender por medio del intelecto racional que por medio de un esfuerzo volitivo, entonces tal vez les resulte

*más natural contemplar a los pájaros por la calle, esa vida suya
tan codiciosa, contraída, valerosa y prudencial
como cualquier otra en estas millas de asentamiento donde árboles se
mezclan con ladrillos;
contemplar la incesante gracia
intermitente que impregna casi todos sus movimientos,
la misma gracia inmóvil de las formas de los árboles
y compleja en nosotros y en los demás caminantes: vemos que es
indivisible
y apenas voluntaria. Que nos ilumina desde eso inconmensurable*

que a veces vislumbramos, gracias a que nos vemos atrapados en el punto

(nuestras mentes y las de los pájaros son marcadamente visuales): un campo que es todo primer plano y también todo fondo, como una pintura de la igualdad. De extensión infinita y detallada, como la atención de Dios. Donde la perspectiva no reduce nada.[21]

Murray sugiere que no debe desanimarnos la naturaleza elusiva, volátil e intermitente de nuestro contacto con lo numinoso. Lo que tenemos que hacer es aprender a esperar con ecuanimidad –en calidad de poetas o de creyentes– el siguiente destello de gracia. La visión poética y la revelación son ambas, por su propia naturaleza, «intermitentes / como lo que hacen esos pájaros –la paloma crestada, el perico de cola ancha– / que vuelan con las alas primero cerradas, luego batientes y luego otra vez cerradas».[22]

7

Murray ha escrito poemas que forman parte de cualquier lista de la mejor poesía australiana («clásica»); algunos llevan tanto tiempo ahí que ya se han filtrado en la conciencia nacional. Entre ellos están la secuencia meditativa «Walking to the Cattle-Place» (1972) y el festivo «The Buladelah-Taree Holiday Song Cycle» (1977); «Equanimity» y la pareja de poemas-ensayo filosóficos «On Interest» (todos de 1983); varias piezas más íntimas como «Evening Alone at Bunyah» (1969) o «The Tin Wash Dish» (1990), las virtuosas «Translations from the Natural World» (1992), que muestran el asombroso poder de Murray para penetrar en las mentes de los animales; y «Dog Fox Field» (1990), sobre el exterminio de los débiles mentales en el

régimen nazi.

La novela en verso *Fredy Neptune* (1998) ocupa un lugar incómodo dentro de la producción de Murray. Siguiendo el modelo del *Cándido* de Voltaire, el autor lleva al héroe germano-australiano Fredy Boettcher, un inocente con poderes físicos que se aproximan a lo sobrehumano, de gira por la historia mundial de 1914 a 1945. En calidad de chico de campo a quien todos estigmatizan por ser alemán, Fredy es un representante obvio, si no del propio Murray, sí de ese yo estigmatizado en el que Murray se ha sentido a veces atrapado.

La versificación en *Fredy Neptune* es vivaz de principio a fin, y el libro contiene muchos incidentes asombrosos, pero el talento de Murray para la narración es limitado, y lo que tal vez estuviera concebido como relato picaresco pronto degenera en una simple sucesión de cosas. El propio Murray ha sugerido que es mejor leer la novela acompañada de los poemas de *Redneck*, es decir, a modo de ejercicio catártico de sacarse de dentro una carga de rabia y resentimiento.

Ninguno de los poemas que he destacado entre los mejores de Murray tiene fecha posterior a 1992. Desde esa fecha ha publicado –además de los *Collected Poems* de 2002– cinco colecciones de poemas en mi opinión menores. Bajo el título *Killing the Black Dog* (1997) también ha publicado unas memorias sobre su larga lucha contra la depresión. Las memorias vienen acompañadas de un combativo epílogo fechado en 2009 en el que reformula viejas pero evidentemente no resueltas rencillas con la cultura «oficial» australiana, a la que condena por orquestar campañas mediáticas contra él y más en general por no estar en contacto con el sentir del público.[23]

Tal vez haya llegado el momento de que Les Murray se olvide de sus viejos resentimientos. Ya septuagenario, ha recibido muchos honores públicos y se lo reconoce como el mayor poeta australiano de su generación. Sus poemas se

«enseñan» en las escuelas y las universidades; los académicos escriben artículos eruditos sobre ellos. Él afirma que se lo lee más en el extranjero que en su país. Puede que sea verdad y puede que no. Pero aunque sea verdad, no sería el primer escritor que sufre ese destino. Y es un destino mejor que el de no ser leído.

LEER A GERALD MURNANE

Entre 1840 y 1914 Irlanda perdió la mitad de su población. Más de un millón de personas murieron de hambre, pero la mayoría de quienes abandonaron su tierra natal se fueron con la esperanza de encontrar una vida mejor en otra parte. Aunque el destino preferido fue Norteamérica, más de trescientas mil personas emigraron a Australia en busca de esa vida mejor. En 1914 Australia tenía una presencia étnica de irlandeses mayor que la de ningún otro país del mundo salvo Irlanda.[1]

La vida de las comunidades irlandesas de Australia tenía su centro, como es natural, en la Iglesia católica. Hasta mediados del siglo XX, la Iglesia de Australia fue una mera extensión de la Iglesia irlandesa; solo con la llegada tras la Segunda Guerra Mundial de varias oleadas de inmigrantes de los países católicos del sur de Europa, que trajeron con ellos sus rituales y tradiciones, empezó a perder su naturaleza predominantemente irlandesa.

Promulgando una obediencia estricta a la doctrina y a las formas externas de observancia, y recelando del mundo moderno y de sus tentaciones, la Iglesia de Australia concentraba sus esfuerzos en evitar que se descarriara su rebaño y en asegurarse en la medida de lo posible de que todos los hijos de familias católicas tuvieran una escolarización católica. Gerald Murnane, nacido en 1939, fue uno de los beneficiarios de esta política. A partir de *Tamarisk Row* (1974), y a lo largo de un sólido corpus de narrativa y ensayo, Murnane ha registrado el impacto de la educación católica australiana en un niño cuyo carácter y trasfondo familiar se parecen tanto a los suyos que solo una escrupulosidad característicamente murnaniana nos impide decir que ese niño

es él durante su infancia. Entre los residuos de esa educación se cuentan, por un lado, una fe viva en que existe otro mundo después de este y, por el otro, la idea muy arraigada de la propia condición de pecador.

Hay que matizar de entrada esa fe que tiene Murnane en el otro mundo. Aunque al acabar la secundaria dio los primeros pasos para entrar en el sacerdocio, poco después abandonó la idea y renunció para siempre a la observancia religiosa. La fe que ha conservado, por consiguiente, es de naturaleza más filosófica que religiosa, aunque eso no la hace menos fuerte. En cuanto al acceso a ese otro mundo –un mundo que es distinto al nuestro y en muchos sentidos mejor–, no se obtiene ni por medio de las buenas obras ni de la gracia, sino entregándose uno a la ficción.

En lo tocante a la pecaminosidad, el chico al que conocemos en los libros de Murnane –el chico al que voy a evitar llamar el joven Murnane– tiene toda la curiosidad frustrada por el sexo que podemos esperar de un niño criado en una comunidad donde los actos impuros son condenados desde el púlpito, pero en unos términos tan velados que la naturaleza real de esos actos nunca deja de ser un enigma. En un revelador episodio de *Barley Patch* (2009), el muchacho espera hasta que la casa entera está dormida y luego sale a hurtadillas de la cama para explorar una casa de muñecas perteneciente a sus primas que le han prohibido tocar y que está asociada en su mente inconsciente (uso la expresión «mente inconsciente» de forma provisional; véanse las censuras que le hace Murnane más adelante) no solo con las partes íntimas de las niñas, sino también con el tabernáculo donde se guardan las vasijas ceremoniales de la misa. A la luz de la luna se asoma por la ventanita, anhelando meter un dedo en la casa de muñecas y tocar los misterios de dentro, pero con miedo a dejar algún rastro que lo incrimine.[2]

El misterio de cómo el hombre penetra en la mujer no es más que uno de los muchos que afronta este niño. Dentro de su ingenua cosmología, Dios padre es

en el mejor de los casos una presencia remota. En su lugar, quien preside el destino del chico es una figura a la que él llama la Patrona, que es en parte la Virgen María y en parte la madre del niño de joven. «El propósito mismo de su existencia –cuenta– era permanecer muy por encima de mí y asignarme una misión a la que dedicar una vida entera de esfuerzo; la misión simple pero desconcertante de conseguir ser admitido ante ella.»[3] La necesidad de ofrecerle a ese principio femenino un laborioso acto de penitencia se convierte en una de las motivaciones profundas de la escritura de Murnane, y da forma especialmente a su novela *Inland* (1988).

Como escritor, Murnane no es para nada un realista ingenuo y simple. Poner por escrito la experiencia de la educación católica irlandesa en la Australia de la década de 1950 no es más que una pequeña parte de su ambición. Tal como nos deja perfectamente claro, su héroe infantil, que aunque venera a su Patrona también se dedica a intentar que sus primas se quiten las bragas en el cobertizo de las herramientas, tiene una existencia doble: por un lado el mundo cotidiano que comparte con nosotros y por otro un mundo muy distinto que sin embargo, y por difícil que sea de explicar, forma parte del nuestro.

En este sentido a Murnane le gusta citar una observación aforística atribuida a Paul Éluard: «Hay otro mundo, pero está en este».[4] Para el lector de la narrativa de Murnane, entender cómo se relaciona el otro mundo con el nuestro es el principal obstáculo para entender qué se propone Murnane, o qué cree proponerse.

Por tanto, ¿acaso hay que entender al niño sobre el que escribe Murnane como una figura de su imaginación? ¿Acaso hay un lugar, que podemos llamar de forma general el mundo imaginario, donde existen todos los personajes de las ficciones de Murnane? Y cuando Murnane (o ese ser ficticio llamado Murnane) escribe sobre otro mundo que está en este, ¿acaso no tiene nada en mente más fuera de lo ordinario que el mundo que hay en la imaginación de su

yo autoral?

Acercas de sí mismo, de su mente y del poder de esa mente para invocar seres que no existen «en realidad», Murnane dice lo siguiente:

Nunca había sido capaz de creer en algo llamado mente inconsciente. Le parecía que la expresión «mente inconsciente» se contradecía a sí misma. Las palabras como «imaginación», «memoria», «persona» y «yo», o incluso «real» e «irreal», le resultaban vagas y engañosas, y todas las teorías psicológicas que había leído de joven le llevaban a preguntarse *dónde* estaba la mente. Para él, la premisa fundamental era que su mente era un lugar, o mejor dicho, una gigantesca organización de lugares.[5]

Su esquema de la mente –o mejor dicho, de su propia mente, ya que no le interesan las generalizaciones– lo completa como sigue:

Al llegar a la cincuentena ... empezó a creer que estaba hecho de imágenes. Solo era consciente de imágenes y sensaciones. Las sensaciones lo conectaban con las imágenes y también conectaban las imágenes entre sí. Las imágenes conectadas componían una red enorme. Jamás fue capaz de imaginar que aquella red tuviera límites en ninguna dirección. Y a aquella red la llamó, para su propia comodidad, la mente.[6]

El acto de la escritura, por tanto, no se puede distinguir del acto de explorarse a uno mismo. Consiste en contemplar el mar de imágenes interiores, distinguir las conexiones entre ellas y traducir esas conexiones en forma de oraciones gramaticales. («En el mundo no hay nada tan complejo que no se pueda expresar en forma de oraciones gramaticales», escribe Murnane, o «Murnane», que tiene una visión firme y hasta pedante de la gramática.)[7] La cuestión de si las conexiones entre imágenes están implícitas en las propias imágenes o bien las crea una inteligencia activa y organizadora; o de cuál es la fuente de energía (las «sensaciones») que discierne esas conexiones; o de si hay que confiar siempre en esa energía... ninguna de esas cuestiones le

interesa, o por lo menos no se las formula a lo largo de un corpus literario que casi nunca es reticente a reflexionar sobre sí mismo.

En otras palabras, aunque existe una topografía murnaniana de la mente, no existe una teoría murnaniana de la mente propiamente dicha. Si hay alguna fuerza que guíe y dé forma a las ficciones de la mente, apenas es digna de ese nombre: su esencia parece ser una pasividad atenta.

Como escritor, Murnane es por consiguiente un idealista radical. Sus personajes de ficción, o «personas-imagen» (él nunca usa el término «personajes»), existen en un mundo que se parece mucho al mundo del mito, más puro, más simple y más real que el mundo en el que sus avatares mundanos nacen, viven y mueren.[8]

Para los lectores que, pese a los esfuerzos de Murnane, no sean capaces de ver la diferencia entre las personas-imagen y los productos de la imaginación humana, tal vez sea conveniente considerar las teorizaciones de Murnane –que alcanzan la textura misma de su ficción– como una forma elaborada de advertirnos de que no identifiquemos al «yo» que está contando el relato con el hombre llamado Gerald Murnane, y por tanto que no leamos sus libros como registros autobiográficos, a los que se impone el mismo criterio de verdad que a la historia. El «yo» que cuenta el relato es una figura inventada en la misma medida que los actores que aparecen en ella.

Junto a David Malouf (nacido en 1934) y Thomas Keneally (nacido en 1935), Gerald Murnane pertenece a una generación de escritores que llegaron a la madurez en una Australia que era aún una colonia cultural inglesa, reprimida, puritana y desconfiada hacia los extranjeros. En esa generación, Murnane fue el menos obediente a la hora de acatar normas relativas al realismo y el más abierto a la influencia exterior, ya fuese de Europa o de las Américas.

Entre 1974 y 1990, Murnane publicó seis libros. De estos, *Las llanuras* (1982) e *Inland* (1988) suelen considerarse novelas, aunque carecen de muchos de los elementos estándar de la novela: no tienen trama propiamente dicha, únicamente un hilo narrativo extremadamente tenue; sus personajes carecen de nombre y apenas cuentan con características distintivas individuales. *Landscape with Landscape* (1985) y *Velvet Waters* (1990) son, de forma más clara, libros de relatos, algunos de los cuales muestran la influencia de Jorge Luis Borges. Murnane está llamativamente ausente de la lista de escritores australianos que han respondido a la vocación de celebrar o interrogar la condición australiana: uno de los textos de *Landscape with Landscape* es un comentario satírico, no del todo logrado, sobre esta vocación.

Después de 1990, según afirma el propio Murnane, dejó de escribir narrativa. En la nota preliminar de *Invisible Yet Enduring Lilacs* (2005) escribe: «Nunca tendría que haber intentado escribir ficción ni no ficción ni nada intermedio. Tendría que haber dejado que una serie de editores inteligentes publicaran todos mis textos como ensayos». Tanto *Lilacs* como el libro siguiente, *Barley Patch* (2009), son, en términos generales, colecciones de ensayos. *Barley Patch*, el más sustancial de los dos, comprende reminiscencias de la familia de Murnane, de su infancia y de su juventud; exploraciones de su propio proceso de escritura; un boceto de su filosofía de la ficción, y varias sinopsis de proyectos abandonados, unas sinopsis tan detalladas y bien desarrolladas que amenazan con convertirse ellas mismas en obras narrativas.

De niño, recuerda Murnane, le encantaba leer porque la lectura le permitía deambular libremente por entre personajes de ficción y mirar abiertamente a las mujeres (de ficción). En la vida real mirar estaba prohibido; el espionaje subrepticio se convirtió en su pecado secreto. Ansiaba conocer a una niña que

sintiera la bastante curiosidad por él como para espiarlo también. A fin de despertar la curiosidad de las niñas, se dedicaba a fingir que no le interesaban y a entregarse a la escritura. Y todo el tiempo ansiaba «un nivel del mundo que esté muy lejos del nivel insulso en que vivo [y en el que] tal vez sea posible a veces seguir los propios deseos sin incurrir en ningún castigo».[9]

Llegó a la veintena (sigue en la misma vena directamente autobiográfica) «sin los talentos que permitían a la mayoría de los jóvenes de mi edad conseguir novias fijas y hasta prometidas y esposas». Los fines de semana se juntaba con otros jóvenes católicos solitarios y hambrientos de sexo para beber cerveza y hablar de chicas. El resto del tiempo se lo pasaba escondido en su habitación, «escribiendo».[10]

Su decisión de dedicarse a la escritura en vez de continuar los estudios obtuvo la desaprobación de su familia; a raíz de la publicación de su primer libro, uno de sus tíos favoritos lo desheredó. A fin de fortalecer su determinación, se recitó a sí mismo como si fuera un mantra el poema de Matthew Arnold, «El gitano docto», que celebra una vida entera de esfuerzos intelectuales en solitario. Para ganarse el pan, se dijo a sí mismo, apostaría en las carreras de caballos.

Mirando atrás, Murnane se pregunta cómo pudo malgastar tres décadas de su vida inventando ficciones. Se plantea varias hipótesis, aunque ninguna del todo en serio. Una es que, como le daba miedo viajar, necesitaba inventarse un mundo alejado de su pequeño rincón de Victoria.

Cuando abandonó la escritura de ficción, nos informa Murnane, también dejó de leer libros nuevos para dedicar su tiempo a los escritores que significaban más para él, principalmente Marcel Proust, Emily Brontë y Thomas Hardy. Durante los años que le quedaban, decidió, se centraría en las «entidades mentales» que lo habían visitado a lo largo de su vida. «Contemplanté esas imágenes y me someteré a esas sensaciones que [abarcan]

la esencia duradera de todas mis lecturas y de mi escritura.» Estas imágenes se reorganizarán y se reconfigurarán incansablemente, de tal forma que sus obras se puedan llegar a ver como una serie de variaciones, distintos capítulos de una única misión vital. El ejemplo de Proust es claro.[11]

La fascinación por los grupos de imágenes que tiene en la mente lleva a Murnane a explorar el funcionamiento de la memoria. Lee libros sobre mnemotecnia, entre ellos *El arte de la memoria* de Frances Yates; hasta inventa un sistema mnemotécnico propio basado en las carreras de caballos y en los colores de los jockeys en las carreras. Lo que más le interesa es lo que él podría llamar asociaciones inconscientes (si no aborreciera la idea del inconsciente): la forma en que la palabra «hiato», por ejemplo, le hace pensar en «un pájaro de color negro grisáceo que pugna contra unos vientos altos en el cielo».[12]

Las imágenes de su memoria atormentan sus horas de vigilia y se niegan a marcharse hasta que él las pueda encajar en una red de imágenes. Los rasgos de estas imágenes –sus asociaciones, su coloración emocional– lo fascinan más profundamente que su contenido explícito. Sus ficciones son, fundamentalmente, exploraciones de los rasgos de esas imágenes. No le interesan demasiado los lugares de su experiencia vital en los que se originan esas imágenes, es decir, no tiene deseos de subordinarlas a la realidad aparente.

Las páginas más difíciles de *Barley Patch* tratan de la naturaleza del «otro» mundo en el que viven los seres de ficción. Aunque es posible que esos seres dependan de un autor u otro que les dé existencia con su escritura, al final se escapan al control de ese autor o bien lo rebasan. Sus vidas interiores son únicamente suyas; en algunos casos el autor ni siquiera entiende quiénes son en realidad.

El escritor alcanza una fase importante de su vida, continúa Murnane,

cuando el yo que escribe es capaz de pasar gradualmente del mero hecho de observar las imágenes internas e informar de ellas a compartir una vida de imágenes con una persona-imagen del otro mundo. Los lectores que lean como es debido también se verán arrastrados a un reino en el que ellos o bien sus imágenes se codearán con seres de ficción.

Demasiado incompletas y excéntricas como para constituir una metafísica de la ficción, estas páginas vale más leerlas como el credo poético de un escritor que en un momento dado llega incluso a postular que el mundo «real» (mundano) y el mundo real (ideal) mantienen entre ambos una tensión de reciprocidad erótica y que es cada uno de ellos el que le confiere su existencia al otro:

Como no soy más que el autor hipotético de esta obra de ficción, es posible que haya empezado a existir únicamente en el momento en que cierto personaje femenino que estaba leyendo estas páginas se formó en su mente una imagen de un personaje masculino que había escrito estas páginas con ella en mente.[13]

Habrán lectores a quienes este sistema de dos mundos les parecerá un simple ejercicio de teorización ocioso o caprichoso, y que tal vez lleguen a decir que el sistema muestra únicamente que Murnane es todo intelecto sin corazón. Murnane responde indirectamente a esta crítica cuando, en *Barley Patch*, cuenta la historia de su última visita a un querido tío suyo que se está muriendo de cáncer, el mismo tío que había roto la relación con él al hacerse escritor. Los dos pasan su última hora juntos al típico estilo de los hombres australianos: evitando cualquier despliegue de sentimientos y hablando de carreras de caballos. A continuación Murnane abandona la habitación del hospital, encuentra un sitio donde no lo vea nadie y rompe a llorar.

Su tío tenía razón, reflexiona Murnane más tarde: no hacía ninguna falta que él desperdiciara su vida escribiendo. ¿Por qué lo hizo, entonces? Respuesta:

porque sin escribir, «jamás podría sugerirle a otra persona lo que siento realmente por ella».[14] Es decir, solo es capaz de revelar su amor a base de contar la historia de un hombre que no parece tener sentimientos pero que en privado llora, dirigiéndole esa historia, en tono elegíaco, a alguien que ya no puede oírla.

La escritura de Murnane, a partir de *Inland*, reflexiona todo el tiempo sobre este difícil destino personal. Por un lado, el hecho de ser escritor lo ha ido alejando más y más de la sociedad humana; por otro lado, únicamente puede volverse humano por medio de la escritura. El tono elegíaco que marca sus últimos libros viene del descubrimiento de que él es lo que es; de que en su vida no habrá segundas oportunidades y de que solo en el «otro» mundo puede recuperar lo que ha perdido.

Barley Patch concluye con un sumario de uno de los proyectos narrativos que Murnane abandonó en la década de 1970. Su héroe es un joven tímido con las chicas, que se plantea hacerse sacerdote y demás; un joven muy parecido, en otras palabras, a su yo histórico. De golpe Murnane abandona el sumario, consciente de que se ha puesto a continuar, aunque sea en forma de sinopsis, la obra que había decidido abandonar.

En *Inland*, que se puede etiquetar de forma aproximada como ficción de la misma forma que *Barley Patch* se puede etiquetar de forma aproximada como ensayos, regresamos a la etapa escolar del joven Murnane (el joven yo de Murnane). Cuando tiene once años llega a su clase una chica a la que él llama simplemente «la chica de la calle Bendigo».[15] Los dos traban una estrecha amistad, y hasta se revelan como almas gemelas, pero un cambio de domicilio frustra su relación y no se vuelven a ver nunca más.

Entre ellos no media ni una sola palabra de amor. Sin embargo, a través de

un intermediario, el chico pregunta si le gusta a ella y se entera de que le gusta «muchísimo».[16]

El Murnane ya mayor (o el yo del Murnane mayor) revisita ese amor frustrado de treinta años atrás. *Inland* es una carta a la chica de la calle Bendigo: una declaración de amor; el lamento por una oportunidad perdida; pero también –y aquí tocamos una motivación difícil de concretar– un acto de expiación.

La transgresión que *Inland* pretende expiar no se ve en la historia de la joven pareja, sino que parece formar parte de la constitución misma del yo de Murnane que consta como autor del libro. *Inland* intenta dar sustancia a ese vago pecado original a base de ubicarlo dentro de una obra de ficción explícita –dentro del sistema metafísico de Murnane– y así hacerlo real.

La ficción que Murnane inventa es una obra complicada, tanto que muchos lectores primerizos no conseguirán seguir sus entresijos. Uno de los libros fundamentales de Murnane es *Gente de las pusztas*, una exploración de la vida rural en Hungría que publicó en 1936 el novelista Gyula Illyés (1902-1983). Illyés cuenta un episodio de su infancia en una finca rural: la joven hija de uno de sus vecinos, tras ser violada por uno de los administradores, se suicidó tirándose al río, y él vio su cadáver. La chica muerta se convirtió en una inspiración para él, en «un ángel del desafío y la revuelta» que se integraría en los esfuerzos posteriores de él para poner fin a los abusos que sufrían los siervos indefensos a manos de la aristocracia rural.[17]

Esta trágica historia, a la que se alude en repetidas ocasiones en la obra de Murnane, se pone marcadamente en primer plano en *Inland*, donde un terrateniente húngaro anónimo asume la responsabilidad por la muerte de la chica. El terrateniente en cuestión es quien narra los primeros episodios del libro y también es uno de los avatares de Murnane-el-escritor. Su confesión, escrita en términos completamente velados, adopta la forma de un ensayo que

él envía a una revista académica llamada *Mainland*, publicada por el Institute of Prairie Studies, con sede en Ideal, Dakota del Sur, y editada por Anne Kristaly, un antiguo amor del terrateniente. Anne Kristaly, que es húngara de nacimiento, está ahora casada con un celoso escandinavo que hace lo posible por impedir que ambos se comuniquen.

La historia del trío —el terrateniente, Anne Kristaly y su marido—, complicada por medio de toda una serie de acciones secundarias metanarrativas y parodias de autores húngaros como Sándor Márai (Murnane lee húngaro y conoce bien la literatura húngara), ocupa las primeras cincuenta páginas del libro y es la parte menos lograda. Después de cincuenta páginas desaparecen las llanuras de Hungría y el Institute of Prairie Studies. Murnane, por así decirlo, respira hondo y se zambulle en la larga composición contrapuntística que constituye el resto del libro, la obra más ambiciosa, consistente y poderosa que ha escrito hasta la fecha.

La narración de fondo trata del chico de once años y de la chica de la calle Bendigo, de su amistad y de su separación, y de los intentos posteriores que hace el hombre, a la manera de Orfeo, de traerla de vuelta —o si no a ella, al menos a su sombra— del reino de los muertos y de los olvidados. Entretejidos en esta narración hay una serie de motivos cuyo elemento en común es la resurrección; la sierva violada que regresa como ángel desafiante; los amantes de *Cumbres borrascosas* unidos más allá de la tumba (*Inland* concluye con el famoso párrafo final de la novela de Emily Brontë); la gran visión reparadora que Marcel Proust experimenta en *El tiempo recobrado*; y los versos del Evangelio según san Mateo que vaticinan la segunda venida de Cristo.

Puede que los horizontes del chico de *Inland*, definidos por el estado de Victoria en el que vive, sean estrechos, pero resulta que le preocupa mucho la inversión de las estaciones entre los hemisferios norte y sur, consecuencia de la inclinación del eje del planeta Tierra. En calidad de Mesías, Jesucristo

profetizó que el mundo se terminaría pronto pero luego reconfortó a sus seguidores diciéndoles que prestaran atención a la higuera: cuando las ramas grises mostraran brotes verdes (es decir, cuando la primavera estuviera a la vista), él regresaría. Obediente a Roma como siempre, el sacerdote de la parroquia del chico sigue el calendario septentrional; así pues, cuando predica con el texto de Mateo y exhorta a su congregación a contemplar los primeros tallos de la higuera, como si estuvieran en lo más profundo del invierno, ya están sufriendo el calor de mediados de verano.

La lección obvia a extraer es que la Iglesia debería adaptar sus enseñanzas a la realidad de Australia. La lección que extrae el joven Murnane, sin embargo, es que hay dos calendarios que funcionan de forma simultánea, dos horas mundiales, y que él no se salvará a menos que pueda encontrar la forma de vivir de acuerdo con ambos, superponiendo el uno al otro.

Volvemos a ver cómo la realidad se manipula para encajar en un sistema de dos mundos. Simpatizamos con las penurias del chico, encerrado en una trampa que se ha construido él mismo, gracias únicamente al poder de la escritura con que se cuenta la historia. La convicción emocional que anima las partes finales de *Inland* es tan intensa, su sombrío lirismo es tan conmovedor y la inteligencia detrás de sus frases cinceladas es tan innegable, que reprimimos el impulso de sonreír, le perdonamos al chico sus pecados imaginarios y permitimos que la campesina húngara y la chica de la calle Bendigo nos iluminen con su resplandor benigno desde un más allá que de alguna forma también es este mundo.

Mientras yo escribía [estas páginas], pensaba a diario en la gente a la que se aludía o nombraba en aquel libro que tenía en portada la palabra «pastos» [*puszta*].

Al principio yo escribía pensando en aquella gente como si ellos estuvieran muertos y yo estuviera vivo. En algún momento de mi escritura, sin embargo, empecé a sospechar algo de lo que ahora estoy seguro. Empecé a sospechar que toda la gente a la que se nombra o alude en las páginas de los libros está viva, mientras que todos los

demás estamos muertos.

Cuando escribí la carta que después sería mi primera página, yo estaba pensando en una joven que yo consideraba muerta mientras que yo estaba vivo. Yo la creía muerta a ella y a mí mismo vivo y capaz de seguir escribiendo algo que ella no podría leer nunca.

Hoy, mientras escribo esta última página, sigo pensando en la joven. Hoy, sin embargo, no me cabe duda de que la joven sigue viva. No me cabe duda de que ella sigue viva y yo estoy muerto. Hoy estoy muerto pero la joven sigue viva y capaz de seguir leyendo algo que yo no podré escribir nunca.[18]

NOTAS Y REFERENCIAS

«¿QUÉ ES UN CLÁSICO?», UNA CONFERENCIA

[1]. *What is a Classic? (WIC)*, Faber, Londres, 1945 (citado en adelante como *WIC*). [Hay trad. cast.: *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992.]

[2]. «Le poète de la latinité tout entière», citado en Frank Kermode, *The Classic*, Faber, Londres, 1975, p. 16. Las conferencias de Sainte-Beuve se publicaron bajo el título *Étude sur Virgile* en 1857.

[3]. En un artículo de *Criterion*, de 1926, Eliot afirma que Gran Bretaña forma parte de «una cultura común de Europa Occidental». La cuestión es: «¿Hay suficientes personas en Gran Bretaña que crean en esa cultura europea, en la herencia romana, que crean en el lugar que ocupa Gran Bretaña en esa cultura?». Dos años más tarde atribuye a Inglaterra un papel de mediador entre Europa y el resto del mundo: «Inglaterra es el único miembro de la comunidad europea que ha creado un auténtico imperio, es decir, un imperio mundial como lo fue el Imperio romano, no solo en el ámbito europeo sino en un ámbito que conecta a Europa con el resto del mundo» (citado en Gareth Reeves, *T. S. Eliot: A Virgilian Poet*, Macmillan, Londres, 1989, pp. 11, 85).

[4]. Eliot abandonó Harvard para ir a estudiar a Alemania, y cuando estalló la guerra se trasladó a Oxford, se casó con una mujer de nacionalidad inglesa, y más tarde trató de regresar a Harvard para defender su tesis doctoral (pero el barco en el que tenía pasaje no llegó a zarpar). Entonces procuró conseguir un trabajo en la Marina de Estados Unidos, pero no tuvo éxito y, al parecer, después dejó sencillamente de intentarlo; se estableció en Inglaterra, y por fin se convirtió en súbdito británico. Si el destino le hubiera deparado otra suerte, no habría sido imposible verle obtener su doctorado, tomar posesión de la plaza de profesor que le esperaba en Harvard y reanudar su vida americana.

[5]. Eliot no hizo ninguna gran declaración pública acerca de su decisión de dejar Estados Unidos. No obstante, en una carta de 1928 a Herbert Read expresó con tono de queja su sentimiento de desarraigo en su país de nacimiento: «Algún día quiero escribir un ensayo acerca del punto de vista de un americano que no era americano porque había nacido en el

Sur, y que cuando era un muchacho iba al colegio en Nueva Inglaterra con una niñera negra, pero sin ser sureño del Sur, porque su gente era de un estado fronterizo con el Norte y miraban con desprecio a todos los sureños y a los que eran del estado de Virginia, así que nunca fue nada en ninguna parte y se sentía antes francés que americano y antes inglés que francés y, sin embargo, sentía que hasta hacía cien años Estados Unidos había sido una prolongación de su familia» («T. S. Eliot-A Memoir», en *T. S. Eliot: The Man and His Work*, edición de Allen Tate, Delacorte, Nueva York, 1966, p. 15).

Trescientos años más tarde, en el *Criterion*, veía la lucha del intelectual americano del siguiente modo: «El intelectual americano de hoy en día apenas tiene oportunidad de evolucionar en su propio territorio y en el entorno que sus ancestros, por humildes que fueran, contribuyeron a crear. Se ve en la obligación de expatriarse, ya sea para languidecer en una universidad de provincias, ya en el extranjero, o en la que es la expatriación más absoluta: Nueva York» (citado en William M. Chace, *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*, Stanford University Press, Stanford, 1973, p. 155). Eliot admite, no obstante, que este desarraigo es más una característica de la vida moderna que del contexto específicamente americano.

[6]. «East Coker», en *Four Quartets*, Faber, Londres, 1944, pp. 22, 15, 20. [Hay trad. cast.: *Cuatro cuartetos*, trad. Esteban Pujals, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 42, 35, 40.]

[7]. «La poesía no es una emanación libre de la emoción, sino una escapatoria de ella; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad» («La tradición y el talento individual» [1919], en *Prosa selecta*, edición de John Harvard, Penguin, Harmondsworth, 1953, p. 30).

[8]. Reeves cita el parlamento de la Sibila de Cumas a Eneas (*Eneida*, VI, 93-94): «Causa del mal otra vez una esposa extranjera [*coniunx hospita*] a los teucros y otra vez forastero amor». Las novias foráneas que causan el desastre de Troya son Helena, la hija de Menelao, Didos, la fenicia, y Lavinia, la latina. Reeves escribe: «¿No tiene algo de culpa en la aflicción de Eliot su matrimonio con Vivien, una mujer inglesa, una *coniunx hospita*?» (p. 47).

Es difícil comprender por qué Eliot denomina «civilizado» el encuentro de Didos y Eneas en el submundo. Una vez que Eneas se ha dirigido a Dido,

*Ella al suelo los ojos tenía
a un lado clavados,
ni de la voz que se alza
su rostro un punto se turba*

*más que si roca estuviera allí
o si escollo de mármol.
Quitase al fin de ante él,
y huyó a esconderse enemiga en la sombrasa selva.*

(*Eneida*, libro VI, traducción rítmica de Agustín García Calvo, Júcar, Madrid, 1976.)

[9]. En «Virgilio y el mundo cristiano» (1951), Eliot distingue en el autor latino la «mente consciente» del lado de su mente que permanece discretamente sin nombrar y que podría estar siguiendo dictámenes más elevados. Véase *Sobre poesía y poetas*, *op. cit.* Véase también Reeves, *op. cit.*, p. 102.

[10]. *Notes Toward a Definition of Culture* [hay trad. cast.: *Notas sobre una definición de cultura*, trad. Félix de Azúa, Bruguera, Barcelona, 1983], terminada en 1948, es de hecho una respuesta a Karl Mannheim, quien en *Man and Society in an Age of Reconstruction* sostenía que los problemas de la Europa industrial del futuro podrían resolverse únicamente si se producía un cambio hacia una planificación social consciente y, en general, hacia la construcción de nuevos modelos de pensamiento, cuya orientación vendría marcada por una élite que habría trascendido las restricciones de clase.

Eliot se oponía a la ingeniería social, a la planificación del futuro y al dirigismo en general. Preveía que el cultivo de las élites fomentaría la movilidad entre las clases sociales y, por tanto, transformaría la sociedad. Era mejor, decía, «que la gran mayoría de los seres humanos siguiera viviendo en el lugar en el que había nacido». La autoconciencia que Mannheim auguraba debía seguir siendo un privilegio de la aristocracia o de la clase dirigente (citado en Chace, *op. cit.*, p. 197).

La respuesta de Eliot a las maniobras para lograr la unidad de Europa, que habían puesto en marcha la Conferencia de La Haya de 1948 (donde se barajaba la idea de un Parlamento Europeo) y la fundación del Consejo de Europa, en 1949, se contiene en una carta pública de 1951 en la que, al distinguir las cuestiones culturales de las decisiones culturales, aboga por un esfuerzo a largo plazo para convencer a los pueblos de Europa Occidental de su cultura común y conservar y cultivar las regiones, las razas, las lenguas, cada una de ellas con una «vocación» en relación con las demás. Véase también «El hombre de las cartas y el futuro de Europa» (1944), citado en Roger Kojecky, *T. S. Eliot's Social Criticism*, Faber, Londres, 1971, p. 202.

[11]. Ciertas piezas seguían ocupando un lugar en los repertorios especializados; algunos de los motetes, por ejemplo, siguieron en el repertorio de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, donde Mozart escuchó «Singet dem Herrn» en 1789.

[12]. Friedrich Blume, *Two Centuries of Bach*, trad. Stanley Godman, Oxford University Press, Londres, 1950, p. 12. He modificado levemente la traducción de Godman.

[13]. Los hijos músicos de Bach, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emmanuel y Johann Christian, tuvieron también un oportuno sentido del tiempo histórico. Tras la muerte de su padre, no solo no hicieron nada para fomentar su música o para mantenerla viva, sino que rápidamente se dieron a conocer como exponentes de la nueva música de la razón y el sentimiento.

Durante sus últimos años en Leipzig, a Bach se le consideraba lo que Blume llama «una rareza intratable, una reliquia sarcástica». Las autoridades de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, donde Bach ocupaba el puesto de maestro de músicos, se sintieron visiblemente aliviadas cuando él murió porque podían contratar a un hombre más joven, más en consonancia con los tiempos que corrían. De sus dos contemporáneos más famosos, uno de ellos (Telemann) dictaminó que los hijos de Bach, especialmente Carl Philipp Emmanuel, habían sido el legado más grande que había dejado al mundo, mientras que el otro (Haendel) apenas dio importancia al hecho. Véase Blume, pp. 15-16, 23, 25-26.

[14]. El autor fue J. N. Forkel, director de música de la Universidad de Gotinga. Citado en Blume, p. 38.

[15]. *Ibidem*, pp. 52-53, 56.

LA OCIOSIDAD EN SUDÁFRICA

[1]. Solo tres viajeros mencionan la ociosidad de los hotentotes, y los tres la deducen del hecho de que no practican la agricultura, en lugar de observarla directamente: Edward Terry, 1616; Augustin de Beaulieu, 1622, y Johan Wurffbain, 1646 (Raven-Hart, *BVR* 83, 101, 165).

[2]. Véase, por ejemplo, Grevenbroek, 1695, incluido en Schapera 271-273.

[3]. François Bernier (1620-1688) concluye que los hotentotes son «una especie distinta» de los negros de África. John Locke (1632-1704), sin embargo, sugiere que el intelecto de los hotentotes únicamente parece «bestial» por las influencias que recibe del entorno. Buffon (1707-1788) arguye que la distancia entre el hotentote y el simio es mucho mayor que la distancia que separa al hotentote del resto de la humanidad. Johann Blumenbach (1752-1840) sostiene que, aunque el hotentote pueda dar la impresión de pertenecer a «una especie distinta», en realidad solamente existe «una única variedad de

humanidad». Véase Slotkin 95, 173, 184, 189.

[4]. Van Riebeeck alude a la ociosidad de los hotentotes solamente una vez, en mensaje a la Cámara con fecha del 14 de abril de 1653, donde pide que lo saquen de entre «esta gente abotargada, estúpida, perezosa y apestosa» y lo manden a Japón, donde sus talentos serán más útiles. En sus *Diarios* no hay referencia alguna a la ociosidad de los hotentotes. Aunque sus sucesores, Wagenaar y Borghorst, tienen bastante que decir sobre la ociosidad, es la ociosidad de los granjeros libres la que condenan. Véase Van Riebeeck; D. Moodie 32, 270, 294, 304.

[5]. Para los antecedentes clásicos de la noción de ocio, véase De Grazia 11-25.

[6]. Una excepción a todas las censuras nos la ofrece Simon de la Loubière, 1687: «En medio de semejante pobreza [los hotentotes] siempre están contentos, siempre están cantando y danzando, y viven sin problemas ni preocupaciones» (Raven-Hart, *CGH* 2:269).

[7]. Weber: «El hombre no desea “por naturaleza” ganar más y más dinero, sino simplemente vivir la vida que está acostumbrado a vivir y ganar lo necesario para ese propósito. Siempre que el capitalismo moderno se ha dedicado a aumentar la productividad del trabajo humano a base de hacerlo más intenso, se ha topado con la resistencia inmensamente obstinada de este rasgo destacado del trabajo pre-capitalista» (60). Véase también Hutt, cap. 5, «Preferencia por la ociosidad».

[8]. «Nidos de ociosidad» es la expresión que usaron los magistrados coloniales en 1849 para denunciar los asentamientos de las misiones (Marais 197). Los comentarios del reverendo John Campbell, inspector de las misiones de la LMS, sobre la «ociosidad y pereza» de los hotentotes que llegaban a las misiones procedentes tanto de los *kraals* como de las granjas se pueden encontrar en Campbell 92-93. Véase también el informe de Burchell en el que afirma que los misioneros de Klaarwater no paraban de quejarse de «la pereza de los hotentotes» (1:246).

[9]. Le Vaillant 1:59. Véase también Paterson 84.

[10]. Esa degeneración ya la previó Mentzel en 1787. Escribiendo sobre esos bóers que «prefieren vivir en la estepa remota entre los hotentotes», expresa su miedo de que si no se vuelven a casar con sangre europea nueva, «degenerarán y se volverán incivilizados», como los escotos, los vendos o los escitas: ya se da el caso de que «su naturaleza es salvaje, su educación mala, sus pensamientos bajos y su conducta maleducada» (2:120).

[11]. Un típico sumario de capítulo: «Wesleyville: su encantador escenario. Segundos y terceros centros de misiones. Intérpretes y guías. Anécdotas sobre elefantes. Extrañas escenas. La elocuencia hotentote. Una grave discusión. Artificio. Crítica y humor. Juegos. Diversiones vespertinas. Cacería de hipopótamos. El río Kei. Los incagalo. El jefe cafre y

sus subordinados. Anécdotas» (Rose x).

[12]. Marshall Sahlins describe el «el ritmo paleolítico característico de un día o dos de actividad y un día o dos sin hacer nada» (23). Richard B. Lee, cuando escribe sobre los bosquimanos de Dobe, observa que una proporción sorprendentemente alta de su ingesta de comida consiste en vegetales que recolectan las mujeres (33). Richard Elphick discute los efectos de las costumbres «radicalmente extranjeras» en la formación del prejuicio europeo contra los hotentotes (193-200).

LO PINTORESCO, LO SUBLIME Y EL PAISAJE SUDAFRICANO

[1]. En nota al verso 347 de los «Bocetos descriptivos» de 1793, Wordsworth comenta que decidió no usar el título «Bocetos pintorescos» porque las «frías reglas de la pintura» (que él asocia con lo pintoresco) jamás podrán expresar los sentimientos de alguien que tenga delante la grandeza de los Alpes (*Poetical Works* 1:62). Pese a todo, una obra tan madura como «La abadía de Tintern» (escrita en 1798) está estructurada escénicamente según el modelo claudiano.

[2]. «El lago es el elemento expresivo más hermoso del paisaje. Es el ojo de la tierra.» Y también: «Mientras los hombres crean en el infinito seguirá habiendo estanques que se consideren sin fondo». Thoreau 186, 287. La imagen del ojo se repite en Bachelard. «El lago, el estanque, el agua remansada: todos ellos nos hacen detenernos en su orilla. Le dicen a la voluntad: no pasarás de aquí; ¿tienes que volver atrás para contemplar las cosas lejanas, las que están más allá! ... Un lago es un gran ojo tranquilo» (77).

[3]. Los poemas que se citarán a continuación proceden de las siguientes fuentes: Peter Blum, «Nuus uit die binneland»: Opperman 424; Roy Campbell, «An Anatomy of the Veld», «A Veld Eclogue: The Pioneers»: Campbell 100-101, 113-116; H. H. Dugmore, «A South African Wilderness»: Dugmore 73-75; William Hamilton, «The Song of an Exile»: Butler and Mann 59; Uys Krige, «Verre blik»: Opperman 206; W. E. G. Louw, «Adam»: Opperman 223-227; S. Ignatius Mocke, «Die Vrystaat»: Opperman 215; Thomas Pringle, «The Autumnal Excursion»: *Poetical Works* 117-134; «Evening Rambles», «The Desolate Valley»: *Poems Illustrative of South Africa* 20-26, 70-73; Ina Rousseau, «Eden»: Opperman 409; F. D. Sinclair, «Christmas Night 1944»: Sinclair 39; Francis Carey Slater, «The Karroo»: Slater 201-213; C. M. van den Heever, «O verre wydtes»: *Versamelde gedigte* 158.

[4]. *Narrative of a Residence in South Africa* 105-106. Pueden encontrarse otros momentos «pintorescos» en la *Narrative*, páginas 7, 31 y 84.

[5]. Véase, por ejemplo, *Narrative* 7, 84, además de «Evening Rambles» y «The Desolate Valley» [«El valle desolado»].

[6]. Lo que yo llamo el segundo momento de lo sublime corresponde, en el esquema de Thomas Weiskel, a la tercera fase (Weiskel 21-24).

[7]. Esta generalización no se aplica al árido sudoeste de Estados Unidos; de hecho, hasta el siglo xx el paisajismo americano fracasa claramente en sus intentos de representar el sudoeste.

[8]. «El soleado paisaje [de las praderas] [tenía] ese tono dorado de los paisajes de Claude Lorraine» (462).

[9]. John Povey hace una lectura tal vez más favorable que la mía de la primera poesía paisajística de Sudáfrica en inglés, interpretándola como registro de la adaptación psicológica de los poetas colonos a un entorno natural nuevo y también como índice de «simpatías y lealtades cambiantes» que acabó llevando a unos «sentimientos de nacionalidad incipiente» (116).

GORDIMER Y TURGUÉNIEV

[1]. Nadine Gordimer, «A Writer's Freedom», en *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, David Philip, Johannesburgo y Ciudad del Cabo, 1988, pp. 87, 89.

[2]. *Ibidem*, p. 89.

[3]. *Ibidem*, p. 81.

[4]. «Relevance and Commitment», en *The Essential Gesture*, *op. cit.*, pp. 114, 115.

[5]. «Living in the Interregnum», en *The Essential Gesture*, *op. cit.*, p. 224.

[6]. «The Essential Gesture», en *The Essential Gesture*, *op. cit.*, p. 247.

[7]. *Ibidem*, p. 247.

[8]. Véase Richard Freeborn, *Turguénev: The Novelist's Novelist*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1978, p. 15.

[9]. «Belinsky tenía tanto de idealista como de crítico social; sus críticas eran en nombre de alguna idea ... Belinsky se dedicó en cuerpo y alma a este ideal; por sus simpatías y sus actividades se alineaba del lado de los occidentales ... Aceptando los hallazgos del modo de vida occidental, aplicándolos a nuestra vida ... ese era el modo en que podíamos, en su

opinión, finalmente lograr algo distintivamente ruso, una idea que él deseaba considerablemente más de lo que se suele creer» (citado en Freeborn, *op. cit.*, p. 14).

[10]. En «A Writer's Freedom», Gordimer da la asombrosa impresión, sin embargo, de que entiende el personaje de Bazarov como si se tratase del propio Turguéniev: «Los radicales y los liberales, de los cuales formaba parte también Turguéniev, arremetieron contra él como si se tratase de un traidor porque Bazarov tenía todos los fallos y contradicciones que Turguéniev veía en los de su propia especie, en él mismo, digamos» (*The Essential Gesture*, *op. cit.*, p. 90). Las faltas y contradicciones del dandi anglófilo Pavel Petrovich Kirsanov son seguramente tanto las faltas de Turguéniev como las de Bazarov.

[11]. En «Living in the Interregnum», *op. cit.*, p. 229, Gordimer parafrasea una frase corriente de Chernichevski. Una vez más, uno tiene la impresión de que para la autora es más importante invocar el nombre de Chernichevski que las palabras que este pudo pronunciar en realidad.

[12]. Turguéniev, *Padres e hijos*: «Privadme, para siempre ... de la buena opinión de la generación rusa más joven» (*Literary Reminiscences and Autobiographical Fragments*, Faber, Londres, 1959, pp. 168, 169).

[13]. Isaiah Berlin, «Fathers and Children: Turguéniev and the Liberal Predicament», en Iván Turguéniev, *Fathers and Sons*, Penguin, Harmondsworth, 1975, pp. 19-20.

[14]. *Ibidem*, p. 37; Joe Andrew, *Russian Writers and Society in the Second Half of the Nineteenth Century*, Macmillan, Londres, 1982, p. 33.

[15]. Freeborn, *op. cit.*, p. 134.

[16]. «Toda mi historia va dirigida contra la alta burguesía por ser la clase más importante», escribía en una carta dirigida a K. K. Sluchevsky, en 1862 (*Letters*, Athlone Press, Londres, 1983, p. 105). La glosa de Freeborn: «Él reconocía la superioridad moral de la *raznochintsy* como clase social» (p. 100).

[17]. *Letters*, *op. cit.*, p. 106.

[18]. «Mi conciencia era inequívoca ... Tenía una actitud honesta hacia el personaje que había creado ... Tengo un respeto demasiado grande por la vocación de un artista, de un escritor, para actuar contra mi conciencia» (*Literary Reminiscences*, *op. cit.*, p. 169). «Empecé con una idea no preconcebida, sin "tendencia". Escribí ingenuamente, como si me sorprendiera lo que surgía» (carta a Saltikov-Shchedrin, 1876, citada en Berlin, *op. cit.*, p. 26).

[19]. Citado en Berlin, *op. cit.*, p. 35.

[20]. Para un estudio en profundidad, véase Andrew, *op. cit.*, pp. 8-9.

[21]. Freeborn, *op. cit.*, p. 46.

[22]. Un escritor noruego que conoció a Turguéniev en 1874 recuerda que este le dijo que la primera imagen que tuvo de Bazarov fue como un hombre moribundo (*ibidem*, p. 69).

[23]. «*Fathers and Sons: Fathers and Children*», en John Garrard, ed., *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak*, Yale University Press, New Haven, 1983, pp. 77-78.

[24]. Berlin, *op. cit.*, pp. 51-52.

[25]. «Estoy ... decidida a encontrar mi lugar “en la historia” al mismo tiempo que me refiero como escritora a los valores que están más allá de la historia. Nunca los abandonaré» («Living in the Interregnum», *op. cit.*, p. 233). Gordimer acepta la provocación de Camus: «¿Es posible ... estar en la historia al mismo tiempo que se hace referencia a valores que van más allá de ella?» (p. 231). Para un relato bastante crítico de la posición de Gordimer en este punto, véase Dagmar Barnouw, «Nadine Gordimer: Dark Times, Interior Worlds, and the Obscurities of Difference», *Contemporary Literature* 35, 1994, pp. 252-280. «Su obra ... puede leerse como un ejemplo de historia que ilustra la creencia poderosa, casi religiosa del escritor en el poder redentor del discurso de ficción de alto nivel cultural» (p. 278).

[26]. Está en la naturaleza del artista «querer transformar el mundo». En este sentido, «siempre se mueve hacia la verdad, hacia la conciencia auténtica». («Relevance and Commitment», *op. cit.*, p. 118).

[27]. «The Essential Gesture», *op. cit.*, pp. 243, 241. La fuente de Gordimer es Ernst Fischer, *The Necessity of Art*, Penguin, Harmondsworth, 1963, p. 47.

[28]. Puede que también hayan existido otras razones más íntimas para la familiaridad que Gordimer sentía con Turguéniev. Hay una llamativa semejanza entre la actitud que expresa Turguéniev hacia la servidumbre y la que expresa Gordimer hacia el racismo. «Hay dos absolutos en mi vida –escribió Gordimer en 1982–. El primero es que el racismo es el mal, la maldición humana en el sentido del Antiguo Testamento, y que no hay compromisos ni sacrificios demasiado grandes cuando se lucha contra él» («Living in the Interregnum», *op. cit.*, p. 231). Compárese con esta cita de Turguéniev: «No podría respirar el mismo aire ni aproximarme a lo que odiaba tanto ... Ante mis ojos, el enemigo adoptaba una forma definida y tenía un nombre determinado: *este enemigo era* ... la servidumbre. Bajo esta rúbrica, reuní y concentré todo aquello contra lo cual yo había decidido combatir hasta el límite de mis fuerzas, aquello con lo que había jurado que nunca llegaría a conciliación alguna ... Este era mi juramento de Aníbal» (citado en Freeborn, *op. cit.*, p. 6).

[29]. En *Writing and Being* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995), Gordimer revisa su postura acerca de la categoría de la escritura de no ficción que

ella denomina «testimonial». Mientras que en el decenio de 1970 había criticado la literatura testimonial porque carecía de la «dimensión de la imaginación transformadora», y trataba únicamente con «la realidad superficial de la experiencia», que a menudo no era más que «autobiografía mal disfrazada», ahora, en 1995, dice que su «aproximación ... es distinta». Ella celebra el testimonio como «el hecho de ser testigo», como parte de «la lucha contra el olvido» y, por tanto, como parte de la creación de una historia (pp. 22-23). Sin embargo, algunas páginas más tarde, regresa al contraste entre testimonio y literatura imaginativa. En Homero, señala, la poesía continúa «transmitiendo la experiencia» mucho después de que la historia en la que se basa haya desaparecido de la conciencia. Así pues, en Homero, «la experiencia griega que fue definitiva para la humanidad pervive en nosotros» (p. 41). De nuevo aparece la cuestión del doble rasero.

LA AUTOBIOGRAFÍA DE DORIS LESSING

[1]. *Under my Skin: Volume One of My Autobiography*, HarperCollins, Nueva York, 1994, pp. 29-30, 15. [Hay trad. cast.: *Dentro de mí*, trad. Marta Pesarrodoná, Destino, Madrid, 1997, pp. 29, 42.]

[2]. *Walking in the Shade*, HarperCollins, Nueva York, 1997, p. 372. [Hay trad. cast.: *Un paseo por la sombra*, trad. Pilar Giralt, Destino, Madrid, 1998.]

[3]. Pese a que todo el proyecto se presenta como una autobiografía, en el texto Lessing se refiere al segundo volumen como «unas memorias» (p. 385).

WALT WHITMAN

[1]. Walt Whitman, *Memoranda During the War*, ed. Peter Coviello, Oxford University Press, Nueva York, 2004, pp. 167-168. [Hay trad. cast.: «Redobles de tambor» y «Diarios de guerra», Hiperión, Madrid, 2005.]

[2]. Citado en Paul Zweig, *Walt Whitman: The Making of the Poet*, Basic Books, Nueva York, 1984, p. 339.

[3]. *Memoranda During the War*, op. cit., p. xxxviii.

[4]. *Leaves of Grass: Reader's Edition*, ed. Harold W. Blodgett y Sculley Bradley, New

York University Press, Nueva York, 1965, p. 751. De aquí en adelante referido como *LoG*. [Existen diversas traducciones al castellano; las citas de las pp. 144, 146 y 151 están tomadas de *Hojas de hierba-Antología bilingüe*, selección, introducción y traducción de Manuel Villar Raso, Alianza, Madrid, 2002; la cita de la p. 145 está tomada de *Hojas de hierba*, trad. de Jorge Luis Borges, Lumen, Barcelona, 1991.]

[5]. Justin Kaplan, *Walt Whitman: A Life*, Simon & Schuster, Nueva York, 1980, pp. 313, 316.

[6]. *Ibidem*, p. 47.

[7]. *Leaves of Grass: 150th Anniversary Edition*, editado y con un posfacio de David S. Reynolds, Oxford University Press, Nueva York, 2005, p. 101.

[8]. David S. Reynolds, *Walt Whitman*, Oxford University Press, Nueva York, 2005, p. 118.

[9]. Jerome Loving, *Walt Whitman: The Song of Himself*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1999, pp. 297, 299, 376. [Hay trad. cast.: *Walt Whitman: el canto a sí mismo*, Paidós, Barcelona, 2002.]

[10]. Reynolds, *op. cit.*, p. 101.

[11]. Introducción a *Memoranda During the War*, *op. cit.*, pp. xxxvi-xxxvii.

[12]. Jonathan Ned Katz, *The Invention of Heterosexuality*, Dutton, Nueva York, 1995, pp. 43-47.

[13]. Citado en Kaplan, *op. cit.*, p. 133.

[14]. *Memoranda During the War*, *op. cit.*, p. 126.

[15]. Whitman, citado en Kaplan, *op. cit.*, p. 337.

[16]. Loving, *op. cit.*, p. 259; Kaplan, *op. cit.*, p. 329.

[17]. Zweig, *op. cit.*, p. 343.

[18]. Reynolds, *op. cit.*, p. 17; *LoG*, *op. cit.*, p. 52.

[19]. Reynolds, *op. cit.*, p. 117.

WILLIAM FAULKNER Y SUS BIÓGRAFOS

[1]. Citado en Joseph Blotner, *Faulkner: A Biography*, edición en un solo volumen, Random House, Nueva York, 1984, p. 570.

[2]. Frederick R. Karl, *William Faulkner: American Writer*, Faber, Londres, 1989, p. 523.

- [3]. Jay Parini, *One Matchless Time: A Life of William Faulkner*, HarperCollins, Nueva York, 2004, pp. 20, 79, 141, 145. Véase también Karl, *op. cit.*, p. 213.
- [4]. Citado en Blotner, *op. cit.*, p. 106.
- [5]. Citado en Karl, *op. cit.*, p. 757.
- [6]. Quinn citado en Parini, *op. cit.*, p. 271; Brooks citado en Parini, *op. cit.*, p. 292.
- [7]. Citado en Blotner, *op. cit.*, p. 611.
- [8]. *Ibidem*, p. 599.
- [9]. *Go Down, Moses*, Penguin, Harmondsworth, 1960, p. 227. [Existen diversas traducciones al castellano: *Desciende, Moisés*, Plaza & Janés, Barcelona, 1971; Argos Vergara, Barcelona, 1980; Cátedra, Madrid, 1990; Alianza, Madrid, 2004.]
- [10]. Citado en Blotner, *op. cit.*, p. 501.
- [11]. *John Steinbeck: A Biography*, Heinemann, Londres, 1994; *Robert Frost: A Life*, Holt, Nueva York, 1999; *The Last Station: A Novel of Tolstoy's Last Year*, Holt, Nueva York, 1990 [hay trad. cast.: *La última estación en la vida de Tolstói*, Edicions 62, Barcelona, 1995]; *Benjamin's Crossing: A Novel*, Holt, Nueva York, 1997.
- [12]. *Mosquitoes*, Chatto & Windus, Londres, 1964, p. 209. [Hay trad. cast.: *Mosquitos*, Plaza & Janés, Barcelona, 1969.]
- [13]. Commins citado en Karl, *op. cit.*, p. 844; June Faulkner citada en Parini, *op. cit.*, p. 251.

LAS ÚLTIMAS INSTRUCCIONES DE PATRICK WHITE

- [1]. *Flaws in the Glass*, Cape, Londres, 1981, pp. 80, 154.
- [2]. David Marr, «Patrick White: The Final Chapter», *The Monthly* (Australia), abril de 2008, p. 30.
- [3]. *Ibidem*, p. 30.
- [4]. Max Brod, *Epilogue to The Trial*, trad. Willa y Edwin Muir, en Franz Kafka, *Collected Novels*, Penguin, 1988, p. 173.
- [5]. *The Trial*, *op. cit.*, pp. 173, 174.
- [6]. John H. Wigmore, *Evidence in trials at common law*, § 2462, citado en Andrea W. Cornelison, «Dead Man Talking», *Real Property, Probate and Trust Journal* 35/4 (2001), p. 812.
- [7]. Citado en el artículo de Richard F. Storrow, «Judicial discretion and the disappearing

distinction between will interpretation and construction», *Case Western Reserve Law Review* 56 (2005), p. 71.

[8]. Juan 3, 8.

[9]. Juan 20, 22.

[10]. *Flaws in the Glass*, *op. cit.*, pp. 175, 201.

[11]. *The Hanging Garden*, Picador, Nueva York, 2012, pp. 195, 196, 197.

LA POESÍA DE LES MURRAY

[1]. Murray, *The Paperbark Tree: Selected Prose*, Carcanet, Manchester, 1992, p. 33.

[2]. Citado en Paul Kane, *Australian Poetry: Romanticism and Negativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966, p. 199.

[3]. Citado en Peter Alexander, *Les Murray: A Life in Progress*, Oxford University Press, Melbourne, 2000, p. 56.

[4]. *The Paperbark Tree*, *op. cit.*, pp. 48, 47, 46.

[5]. *Ibidem*, p. 73.

[6]. «Humiliation mills», citado en Pierce, p. 83. «The Ascendancy», etc., *The Paperbark Tree*, *op. cit.*, p. 48.

[7]. Les Murray, *Collected Poems*, Black Inc., Melbourne, 2006, p. 341.

[8]. Citado en Alexander, *op. cit.*, p. 73.

[9]. *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 424.

[10]. *The Paperbark Tree*, *op. cit.*, p. 90.

[11]. *Ibidem*, p. 72.

[12]. *Ibidem*, pp. 72-73.

[13]. Entrevista con John Kinsella, *Meanjin* 2001-2002, p. 158.

[14]. *The Paperbark Tree*, *op. cit.*, pp. 96-97.

[15]. *Ibidem*, p. 259.

[16]. *Ibidem*, p. 260.

[17]. *Ibidem*.

[18]. *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 183.

[19]. Alexander, *op. cit.*, p. 107.

[20]. Paul Kane, *op. cit.*

- [21]. *Collected Poems*, *op. cit.*, pp. 179-180.
- [22]. «Poetry and Religion», *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 265.
- [12]. *Killing the Black Dog: A Memoir of Depression*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 2009, p. 32.

LEER A GERALD MURNANE

- [1]. Véase R. F. Foster, *Modern Ireland* (1988), pp. 323, 324; David Fitzpatrick, *Oceans of Consolation* (1994), p. 6.
- [2]. *Barley Patch*, Dalkey Archive Press, pp. 27, 127.
- [3]. *Ibidem*, pp. 129-130
- [4]. «Il y a un autre monde mais il est dans celui-ci.» Soy incapaz de confirmar que Éluard sea efectivamente el origen de la cita. Véase *Inland* (Dalkey Archive Press), p. 103. Patrick White usó la misma frase como un epígrafe de *Las esferas del mandala* (1974), su novela sobre un visionario de los barrios residenciales.
- [5]. Gerald Murnane, *Emerald Blue*, Penguin Books, Hawthorn, 1995, p. 87
- [6]. *Ibidem*, p. 85.
- [7]. Gerald Murnane, *Invisible Yet Enduring Lilacs*, Giramondo, Artamond, 2005, p. 181.
- [8]. Gerald Murnane, *History of Books*, Giramondo, Artamond, 2012, p. 31.
- [9]. *Barley Patch*, *op. cit.*, p. 126.
- [10]. *Ibidem*, pp. 153, 157-159.
- [11]. *Ibidem*, pp. 14, 85.
- [12]. *Ibidem*, p. 204.
- [13]. *Ibidem*, p. 170.
- [14]. *Ibidem*, pp. 167-168.
- [15]. Gerald Murnane, *Inland*, Dalkey Archive Press, 31 de agosto de 2012, p. 98.
- [16]. *Ibidem*, p. 110.
- [17]. *Hungarian Review*, julio de 2011, p. 92.
- [18]. *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 166-167.

[*] *Vlei*: valle, casi siempre cruzado por un riachuelo. (*N. del T.*)

[*] *Los inadaptados*, título que se utilizó para su proyección en diversos países de América Latina, es una traducción más precisa y se relaciona de una manera más directa con el uso que Coetzee da a la palabra *misfit* en este artículo. (N. del T.)

[*] «La estrechez de miras de los ingleses / no está hecha para nosotros. / Ellos están habituados al yugo / del rancio conservadurismo. / Nosotros hemos de ensillar y cabalgar / hacia el interior de las azules colinas / y adentrarnos al galope / en su agreste laberinto.» (*N. del T.*)

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

El artículo 1 es una conferencia pronunciada en Graz, Austria, y fue publicado en *Current Writing* (1993); el artículo 4 fue publicado por primera vez en francés en *Votre paix ser la mort de ma nation*, Editions Le Passager Clandestin, 2011; el artículo 5 apareció por primera vez en *South African Literary History: Totality and/or Fragment*, ed. Edhard Reckwitz, Karin Reitner y Lucia Vennarinin, Essen, Die Blaue Eule, 1997; los artículos 6, 7, 8, 10, 11, 12 y 13 aparecieron por primera vez en la *New York Review of Books*; el artículo 9 apareció por primera vez en *Writers at the Movies*, ed. Jim Shepard, Nueva York, HarperCollins, 2000.

El acto de escribir está íntimamente unido al acto de leer, y a lo largo de su carrera J. M. Coetzee ha abrazado estrechamente ambas pasiones reflejándolas en su notable faceta de ensayista y crítico literario.

En anteriores compilaciones de ensayos, el premio Nobel ya evocaba las lecturas que apuntalaron la génesis de sus libros. Para *Las manos de los maestros*, el autor ha seleccionado algunos de estos ensayos, sus favoritos, y los ha acompañado de una serie de textos escritos posteriormente, que se publican ahora por primera vez en lengua española. A lo largo de dos volúmenes exclusivos, el autor vuelve a dar muestra de su aguda penetración crítica y de la gran admiración que siente hacia quienes considera sus maestros.

Más allá de la erudición deslumbrante y la pasión por el estilo y el lenguaje de este sagaz observador, encontramos en estos textos las preocupaciones humanistas y estéticas de uno de los escritores más prestigiosos del mundo contemporáneo, en lo que podría definirse como la mejor aproximación a la obra de algunos de los grandes maestros de la literatura.

En este primer volumen, Coetzee nos invita a viajar por la literatura de T.S. Elliot, Nadine Gordimer, Doris Lessing, Walt Whitman, William Faulkner, Arthur Miller, Philip Roth, Patrick White, Les Murray y Gerald Murnane.



J.M. Coetzee ha sido un arriesgado explorador del lenguaje.

JAVIER MARÍAS

Un escritor de brillante maestría, tensión y elegancia.

NADINE GORDIMER

Uno de los mejores premios Nobel de toda la historia.

ABC

Coetzee es un clásico porque su escritura ya nos pertenece a todos.

El Mundo

Un enorme talento literario que no hace concesiones a la fama y las convenciones.

El País

Nadie pone en duda que Coetzee es uno de los grandes narradores de nuestro tiempo, ni cuestiona que si ocupa este lugar de referencia es, entre otras cosas, por la originalidad y el extremado rigor de su pensamiento.

ENRIQUE DE HÉRIZ, *El Periódico*

Coetzee es extraño, duro, dueño de una inteligencia impactante que lo

convierte en uno de los escritores contemporáneos más conmovedores.

The Guardian

M. Coetzee nació en 1940 en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Allí se crió y más tarde cursó estudios universitarios para luego irse a la Universidad de Austin, Texas, y doctorarse en Literatura. En 1972 volvió a Sudáfrica, y desde entonces es profesor en la Universidad de Ciudad del Cabo, además de traductor, lingüista, crítico literario y, sin duda, uno de los escritores más importantes que ha dado Sudáfrica. Premio Nobel de Literatura en 2003, ha sido galardonado con numerosos premios, entre los que destaca el prestigioso premio Booker, que ganó en dos ocasiones, con *Vida y época de Michael K* (2006) y con *Desgracia* (2000). Otros títulos publicados en Literatura Random House incluyen *Infancia* (2001), *Juventud* (2002), *Elizabeth Costello* (2004), *Hombre lento* (2005), *Diario de un mal año* (2007) y *La infancia de Jesús* (2013). También ha publicado varios libros de ensayo, entre los que destacan *Contra la censura* (Debate, 2007), *Costas extrañas* (Debate, 2004), *Mecanismos internos* (2009), la correspondencia mantenida con Paul Auster en *Aquí y ahora* (2012) y una conversación con la terapeuta Arabella Kurtz, *El buen relato* (2015). Asimismo, fue galardonado en España con los premios Llibreter 2003 y Reino de Redonda (2001), creado por el escritor Javier Marías.

Edición en formato digital: marzo de 2016

Artículos 2 y 3 © 1988, Yale University; artículos 1, 5 y 6 © 2001, J. M. Coetzee; artículos 7, 8 y 9 © 2007, J. M. Coetzee; artículo 10 © 2010, J. M. Coetzee; ensayos 4 y 12 © 2011, J. M. Coetzee; artículo 13 © 2012, J. M. Coetzee; artículo 11 © 2013, J. M. Coetzee

Publicado por acuerdo con Peter Lampack Agency, Inc. 350 Fifth Avenue, Suite 5300, New York, N. Y. 10176-0187. USA

© 2016, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2004, Pedro Tena, por la traducción de «“¿Qué es un clásico?”, una conferencia», «Gordimer y Turguéniev» y «La autobiografía de Doris Lessing»

© 2009, Eduardo Hojman, por la traducción de «Walt Whitman», «William Faulkner y sus biógrafos» y «Arthur Miller, Vidas rebeldes»

© 2016, Javier Calvo Perales, por la traducción de «La ociosidad en Sudáfrica», «Lo pintoresco, lo sublime y el paisaje sudafricano», «El diario de Hendrik Witbooi», «Philip Roth y su crónica de la plaga», «Las últimas instrucciones de Patrick White», «La poesía de Les Murray» y «Leer a Gerald Murnane»

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial

Ilustración de portada: © Javier Jaén

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-397-3169-6

Composición digital: M.I. maquetación, S.L.

www.megustaleer.com

Penguin
Random House
Grupo Editorial

Índice

Las manos de los maestros

1. «¿Qué es un clásico?», una conferencia
2. La ociosidad en Sudáfrica
3. Lo pintoresco, lo sublime y el paisaje sudafricano
4. El diario de Hendrik Witbooi
5. Gordimer y Turguéniev
6. La autobiografía de Doris Lessing
7. Walt Whitman
8. William Faulkner y sus biógrafos
9. Arthur Miller, Vidas rebeldes
10. Philip Roth y su crónica de la plaga
11. Las últimas instrucciones de Patrick White
12. La poesía de Les Murray
13. Leer a Gerald Murnane

Notas y referencias

Procedencia de los textos

Sobre este libro

Sobre J. M. Coetzee

Créditos