

ENSAYOS LITERARIOS

ROBERT LOUIS STEVENSON

INDICE

1. ENSAYOS SOBRE EL ARTE DE LA ESCRITURA

Carta a un joven que se propone abrazar la carrera del arte
Acerca de la elección de profesión
Autores populares
Sobre algunos elementos técnicos del estilo literario
La moral de la profesión de las letras
Los libros que me han influido
Nota sobre el realismo

2. BOCETOS

Un satírico
Nuits blanches
La corona de siemprevivas Nodrizas
Un personaje

3. CRITICA LITERARIA

Las narraciones de Julio Verne
Las obras de Edgar Allan Poe
«El progreso del peregrino» de Bagster
Charla sobre una novela de Dumas
Charla sobre la novela
Una humilde reconversión

ENSAYOS SOBRE LA ESCRITURA

CARTA A UN JOVEN QUE SE PROPONE ABRAZAR LA CARRERA DEL ARTE

Con la seductora franqueza de la juventud me plantea una cuestión de indudable importancia para usted y (cabe pensar también) de cierta trascendencia para la humanidad: ¿ha de ser o no artista? Es ésta una pregunta a la que debe responder usted mismo; lo más que puedo hacer por usted es atraer su atención sobre algunos factores que debe tener en cuenta; y empezaré, como es probable que termine, asegurándole que todo depende de la vocación.

Saber lo que a uno le gusta marca el comienzo de la sabiduría y de la madurez. La juventud es una edad totalmente experimental. La esencia y el encanto de esa época ajetreada y deliciosa residen tanto en la ignorancia de uno mismo como en la ignorancia de la vida. Una y otra vez aúna el hombre joven estas dos incógnitas, ya en un ligerísimo roce, ya en un abrazo amargo; con un placer exquisito o con un dolor punzante; pero en ningún caso con indiferencia, a la cual es totalmente ajeno, o con ese sentimiento cercano a la indiferencia, la aceptación. Si se trata de un joven sensible, que se excita con facilidad, el interés por esta serie de experimentos excederá con mucho el placer que de ellos derive. Aunque así lo

crea, no ama la belleza ni busca el placer; su objetivo será cumplir su vida y degustar la diversidad del destino humano, y en ello hallará suficiente recompensa. Porque hasta que la cuchilla de la curiosidad se embota, todo lo que no es vida y búsqueda desahogada de experiencias ofrece para él un rostro de repulsiva aridez que difícilmente podrá evocar más tarde; o, de haber alguna excepción -y el destino entra aquí en escena-, es en los momentos en que, hastiado o ahito de la actividad primaria de los sentidos, revive en su memoria la imagen de los placeres y las penas pasados. De esta suerte, rechaza las profesiones rutinarias y se inclina insensiblemente hacia la carrera del arte que solamente consiste en saborear y dar cuenta de la experiencia.

Esto, que no es tanto vocación por un arte cuanto impaciencia para con las restantes ocupaciones honradas, se presenta frecuentemente aislado; y siendo así, se va borrando con el paso de los años. Bajo ningún concepto se le debe prestar atención, pues no es una vocación, sino una tentación; y cuando, hace días, su padre desaprobó de forma tan cruda (y a mi juicio) tan certera su ambición, no es improbable que recordase un episodio similar de su pasado. Porque acaso la tentación sea tan frecuente como la vocación es rara. Además, hay vocaciones imperfectas; hay hombres vinculados no tanto a un arte en particular cuanto al *ars artium* general, base común de todo arte creativo; ora se entregan a la pintura, ora estudian contrapunto o pergeñan un soneto: todo con idéntico interés, no pocas veces con conocimientos genuinos. Y de esta disposición, cuando despunta, me resulta difícil hablar; pero le aconsejaría dedicarse a las letras, pues, al servicio de la literatura (red de tan amplia cabida), toda su erudición pudiera serle útil algún día y, si continuara trabajando y se convirtiera al cabo en un crítico, sabría utilizar las herramientas necesarias. Por último, llegamos a esas vocaciones que son, a la vez, claras y decisivas; a los hombres que llevan en las venas el amor a los pigmentos, la pasión por el dibujo, el talento para la música o el impulso de crear mediante las palabras, de la misma forma que otros, o acaso los mismos, nacen amantes de la caza, el mar, los caballos o el torno. Están predestinados; si un hombre ama su oficio con independencia del éxito u la fama, los dioses han llamado a su puerta. Tal vez posea una vocación más amplia: sienta debilidad por todas las artes, y pienso que a menudo éste es el caso; pero es en esa disciplinada entrega a una sola, en el entusiasmo inquebrantable por los logros técnicos y (quizá por encima de todo) en la candorosa actitud con que acomete su insignificante empresa con una gravedad propia de los cuidados del imperio y estima valioso conseguir, a cualquier coste de trabajo y tiempo, la mejora más insignificante, donde hallamos huellas de su vocación. La ejecución de un libro, de una escultura, de una sonata deben emprenderse con la insensata buena fe y el espíritu incansable de un niño que juega. *¿Merece la pena?* Siempre que al artista se le ocurre hacerse esta pregunta, ampara una respuesta negativa. No se le ocurre al niño que juega a los piratas en un sillón del comedor, ni tampoco al cazador que rastrea su presa; la ingenuidad de aquél y el ardor de éste debieran fundirse en el corazón del artista.

Si descubre en usted inclinaciones tan acusadas, no haya lugar para vacilaciones: ríndase a ellas. Y observe (pues no es mi intención desalentarle excesivamente) que, al principio, nuestra natural disposición no se consume con brillantez o, diré más bien, con tanta regularidad. El hábito y la práctica afilan los talentos; la perseverancia resulta menos desagradable, y con el paso del tiempo es incluso bien acogida; por vaga que sea la inclinación (si es genuina) se convierte, practicada con asiduidad, en una pasión absorbente. Pero ahora será bastante si al volver la vista atrás en un intervalo de tiempo razonable comprueba que el arte elegido tiene más cualidades que las que se arrogara en su momento entre los multitudinarios intereses de la juventud. Si la devoción acude en su ayuda, el tiempo hará el resto; y pronto todos y cada uno de sus pensamientos estarán empeñados en la tarea amada.

Mas, me recordará, pese a la devoción, pese a desplegar una actividad grata y perseverante, muchos artistas, a la vista de los resultados, viven su vida totalmente en vano: artistas a millares y ni una sola obra de arte. Recuerde, a su vez, que la mayoría de los hombres son incapaces de hacer algo razonablemente bien, y entre otras cosas, arte. El artista inútil no habría sido un panadero del todo incompetente. Y el artista, incluso si no divierte al público, se divierte a sí mismo; al menos ese hombre será más feliz gracias a sus horas de vigilia. Este es el aspecto práctico del arte: una fortaleza inexpugnable para el practicante sincero. Los beneficios directos -el salario del oficio- son reducidos, pero los beneficios indirectos -el salario de la vida- son incalculables. No existe otro negocio que ofrezca al hombre su pan de cada día en términos tan convenientes. El soldado y el explorador experimentan emociones más vivas, pero a costa de penalidades crueles y períodos de tedio que hacen enmudecer. En la vida del artista ningún momento debe transcurrir sin deleite. Tomo como ejemplo al autor con quien estoy más familiarizado; no dudo que ha de trabajar con un material discolorado y que el mismo acto de escribir perjudica y pone a prueba tanto sus ojos como su carácter;

pero obsérvele en su estudio, cuando las ideas se agolpan en su mente y las palabras no le faltan: en qué corriente continua de pequeños éxitos transcurre su tiempo; con qué sensación de poder, como la de quien moviera montañas, agrupa a sus personajes menores; con qué placer para la vista y el oído ve crecer la etérea construcción sobre la página; y cómo se esmera en un oficio al cual afluye todo el material de su existencia y abre una puerta a todos sus gustos, preferencias, odios y convicciones, de modo que llega a escribir lo que ansiaba expresar. Es posible que haya gozado mucho en el grande y trágico patio de recreo del mundo; pero ¿qué habrá gozado con más intensidad que una mañana de trabajo fructífero? Supongamos que está pésimamente retribuido; lo sorprendente en verdad es recibir retribución de cualquier especie. Otros hombres pagan, y con largueza, por placeres menos deseables.

Pero el ejercicio del arte no sólo reporta placer, trae consigo una admirable disciplina. Pues el artista se guía enteramente por el honor. El público ignora o conoce bien poco los méritos en busca de los cuales está condenado a invertir la mayor parte de sus esfuerzos. Una determinada concepción, una energía personal o algún acierto de poca monta que el hombre de temperamento artístico obtiene con facilidad, tales son los méritos que se reconocen y valoran. Pero a aquellos más exquisitos detalles de perfección y acabado que el artista desea con vehemencia y siente de forma tan acusada, por los que (utilizando las vigorosas palabras de Balzac) ha de luchar «como un minero sepultado bajo un corrimiento de tierra», por los que día a día recompone, revisa y rechaza, a aquéllos, la gran mayoría de su audiencia permanecerá ciega. De estas penalidades ignoradas, y en el caso de que alcance elevadas cotas de mérito, acaso responda con justicia la posteridad; en el caso, más probable, de que fracase, siquiera por el margen de un cabello con respecto a la cota más elevada, tenga la seguridad de que pasarán inadvertidas: A la sombra de este gélido pensamiento, a solas en su estudio, el artista debe día a día ser fiel a su ideal. En la fidelidad radica la nobleza de su existencia; por ella el ejercicio de su arte le acrisola y fortalece el carácter; también gracias a ella la adusta presencia del gran emperador se volvió (siquiera un momento) condescendiente hacia los seguidores de Apolo, y aquella voz suave y enérgica pidió al artista que festejara su arte.

Aquí conviene hacer dos advertencias. Primera, si desea continuar siendo su única ley, vigile las primeras señales de pereza. En puridad, este idealismo sólo puede sustentarse merced a un esfuerzo constante; pues el nivel de exigencia se rebaja con enorme facilidad, y el artista que se dice a sí mismo «*así será suficiente*», ya está condenado; en ocasiones (especialmente en ocasiones desafortunadas), tres o cuatro éxitos mediocres bastan para falsificar un talento, y en el ejercicio del periodismo se corre el riesgo de tomarle afición a la negligencia. Existe este peligro, no siendo menor el segundo. La conciencia de hasta qué extremo el artista es (debe ser) su propia ley, corrompe a las cabezas mediocres. Sensibles a la existencia de recónditas virtudes difíciles de alcanzar, muchos artistas que formulan o asimilan recetas artísticas o se enamoran tal vez de alguna habilidad particular, olvidan el objetivo de todo arte: deleitar. Indudablemente es tentador abominar del burgués ignorante; empero, no debe olvidarse que él es quien nos paga y (salta a la vista) por servicios que desea ver realizados. Considerándolo adecuadamente, se plantea con ello una trascendental cuestión de honestidad. Ofrecer al público lo que no desea y esperar su aplauso es extraña pretensión, aunque muy corriente, sobre todo entre los pintores. En este mundo la primera obligación de cualquier hombre es ser solvente; conseguido esto, puede entregarse a todas las extravagancias que le plazcan; pero quede bien claro que sólo entonces. Hasta ese momento deberá cortejar con asiduidad al burgués que lleva la bolsa. Y si en el curso de tales capitulaciones falsifica su talento, demostrará con ello que éste nunca fue excesivamente sobresaliente y que ha preservado algo más importante que el talento: el carácter. Y si es tan independiente que no ha de doblegarse a la necesidad, aún tiene otra salida: dejar a un lado su arte y llevar un estilo de vida más viril.

Al hablar de un estilo de vida más viril, debo ser franco. Vivir a expensas de un placer no es una vocación muy elevada; aunque veladamente, entraña algún patronazgo; el artista se cuenta, por ambicioso que sea, entre las chicas de baile y los marcadores de billar. Los franceses entienden la evasión romántica como una ocupación y a sus practicantes las llaman «hijas de la alegría». El artista pertenece a la misma familia, es uno de los «hijos de la alegría» que ha elegido su oficio para deleitarse, se gana el pan deleitando al prójimo y se ha desprendido de la dignidad más severa del hombre. No hace mucho algunos periódicos denostaron el título nobiliario de Tennyson; y este «hijo de la alegría» recibió reproches por condescender y seguir el ejemplo de lord Lawrence, lord Cairns y lord Clyde. El poeta estuvo más inspirado; aceptó el honor con más modestia; y los periodistas anónimos (si he de creerles) no han reparado todavía el vicario ultraje a su profesión. Estos caballeros podrán hacerse más justicia a sí mismos cuando les llegue su turno; y me agrada saberlo, pues a mis ojos bárbaros incluso lord Tennyson aparece un tanto fuera de lugar en

semejante reunión; no debería haber honores para el artista; el ejercicio de su arte ya le ofrece mayor recompensa de la que en vida le corresponde; y antes que el arte, otros oficios, menos atractivos y acaso más útiles, han hecho valer su derecho a tales honores.

Pero la maldición de las ocupaciones destinadas a deleitar es el fracaso. En ocupaciones más corrientes el hombre se ofrece para producir un artículo o realizar un objeto determinado puramente convencional, proyecto en el que (casi podemos afirmar) el fracaso es muy difícil. Mas el artista se aparta de la multitud y se propone deleitar: proyecto impertinente en el que no hay fracaso que no esté envuelto en odiosas circunstancias. La infeliz «hija de la alegría» que pasea sus galas y sonrisas inadvertida entre la multitud compone una estampa que no podemos evocar sin un sentimiento de lacerante compasión. Tal es el prototipo del artista fracasado. Como ella, el actor, el bailarín y el cantante deben mostrarse en público y apurar personalmente la copa de su fracaso. Y aunque todos los demás escapemos a la suprema amargura de la picota, en esencia también cortejamos a la humillación. Todos profesamos ser capaces de gustar. ¡Qué pocos lo logramos! Todos nos comprometemos a seguir siendo capaces de gustar. Pero a cada cual incluso al más admirado, le llega el día en que su ardor declina; pierde la astucia y, avergonzado, se sienta junto a la barraca desierta. Entonces se verá en la necesidad de hacer algún trabajo y se sonrojará al cobrarlo. Entonces (como si el destino no fuese ya suficientemente cruel) habrá de padecer las burlas de los raqueros de la prensa, quienes ganan su amargo pan execrando la basura que no han leído y ensalzando la excelencia de lo que son incapaces de comprender.

Y advierta que éste parece ser el final cuando menos inevitable de los escritores. *Les Blancs et les Bleus* (por ejemplo) reúne méritos muy diferentes a los del *Vicomte de Bragelonne*; y si existe algún caballero que soporte espiar la desnudez de *Castle Dangerous*, su nombre, según creo, es Ham: bástenos a nosotros leer sobre ello (y no sin derramar lágrimas) en las páginas de Lockhart. Así, en la vejez, cuando el confort y un quehacer se hacen más necesarios, el escritor debe abandonar a la par su medio de vida y su pasatiempo. Sin duda el pintor que ha logrado retener la atención del público gana fuertes sumas y hasta muy avanzada edad puede permanecer junto a su caballete sin fracasos ignominiosos. El escritor, al contrario, padece el doble infortunio de estar mal retribuido cuando trabaja y de no poder trabajar en la vejez. Por ello su estilo de vida le lleva a una situación falsa.

Pero el escritor (pese a los notorios ejemplos en sentido contrario) debe procurar estar mal pagado. Tennyson y Montépin se ganaron la vida espléndidamente; pero no todos podemos esperar ser Tennyson ni acaso desear ser Montépin. Si uno ha adoptado un arte como oficio, renuncie desde el principio a toda ambición económica. Lo más que puede honradamente esperar, si tiene talento y disciplina, es obtener los mismos ingresos que un oficinista invirtiendo la décima, si no la vigésima parte de su energía nerviosa. Tampoco tiene derecho a pedir más; en el salario de la vida, no en el del oficio, está su recompensa; así, el salario es el trabajo. Es evidente que no me inspiran simpatía los vulgares lamentos de la clase artística. Quizá olvidan el sistema de aparcería de los campesinos; ¿o piensan que no cabe trazar paralelismos? Tal vez no hayan reparado nunca en la pensión de retiro de un oficial de campo; ¿o es que creen que su contribución a las artes cuyo destino es agradar es más importante que los servicios de un coronel? ¿Olvidan con qué poco se conformó Millet para vivir? ¿O piensan que el tener menos genio les exime de mostrar iguales virtudes? No debe existir ninguna duda sobre este aspecto: un hombre que no es frugal, no tiene nada que hacer en las artes. Si no es frugal sus pasos le conducirán hacia el trágico fin del *vieux saltimbanque*; si no es frugal, cada vez le será más difícil ser honesto. Un día, cuando el carnicero llame a su puerta, acaso le tiene o se vea obligado a producir y vender una obra desaliñada. Si esta necesidad no es producto de su propia desidia, aún será digno de elogio; pues faltan palabras que puedan expresar hasta qué punto es más necesario para un hombre mantener a su familia que conseguir -preservar- alguna distinción en las artes. Pero si es responsable de su indigencia, roba, roba a quien puso confianza en él, y (lo que es peor) roba de forma tal que siempre sale impune.

Y ahora quizá me pregunte: si el artista en ciernes no debe pensar en el dinero ni (como se infiere) tampoco esperar honores de Estado, ¿puede al menos ansiar las delicias de la popularidad? La alabanza, dirá, es un plato codiciable. Y mientras se refiera a la acogida de otros artistas, apunta hacia uno de los placeres más esenciales y duraderos de la carrera del arte. Pero si tiene la vista puesta en los favores del público o en la atención de la prensa, tenga la certeza de estar alimentando un sueño. Es cierto que en determinadas revistas esotéricas el autor, pongamos por caso, es criticado puntualmente, y que a menudo se le elogia más de lo que merece, a veces por méritos que él mismo tenía a gala despreciar, y otras por hombres y mujeres que se han negado a sí mismos el placer de leer su obra. Pero si el hombre es sensible a estas

alabanzas desaforadas, cabe esperar que también lo sea a aquello que a menudo las acompaña e inevitablemente las sigue: un desaforado ridículo. Cualquier hombre, después de triunfar durante años, puede fracasar; tendrá noticia de su Eracaso. O puede haber triunfado durante años y seguir siendo una punta de lanza de su arte aunque sus críticos se hayan cansado de elogiarle, o habrá surgido un nuevo ídolo del momento, alguna «figura de relumbrón» a quien prefieren ahora ofrecer sus sacrificios. Tal es el anverso y el reverso de esa fea y vacía institución llamada popularidad. ¿Creerá algún hombre que merece la pena conseguirla?

*

ACERCA DE LA ELECCION DE PROFESION

El manuscrito original de este ensayo permaneció entre un montón de viejos papeles durante años y siempre se había tomado como la «Carta a un joven que se propone abrazar la carrera del arte». Sin embargo, recientemente un examen más cuidadoso reveló que se trataba de una obra inédita, y durante algún tiempo fue objeto de todo tipo de elucubraciones sobre su origen y la razón de su supresión. Su carácter general, la particular calidad del papel, incluso su misma letra, todo indicaba que se había compuesto en Saranac, en el invierno de 1887-88. Pero ¿por qué se había suprimido?

Entonces, en la forma oscura y vacilante en que suelen suceder estas cosas, empecé a recordar su historia. Se había juzgado cínica, de un tono demasiado sombrío, que desentonaba demasiado con la filosofía habitualmente asociada a R. L. S. Se pensó que, en lugar de ayudar al joven, más bien habría de desalentarle y deprimirle. Por esa razón se había ignorado en favor de otro ensayo sobre la carrera del arte. Hasta qué punto es acertada su publicación es algo que los lectores deberán decidir. Se diría que nos oponemos a los deseos del autor, quien evidentemente se alegró de que cayese en el olvido; sin embargo, por otro lado, no parece correcto escamotear un esfuerzo tan grande, tan brillante y de un humor tan ceñudo a los muchos que encontrarían placer en ello. A fin de cuentas, debemos tener en consideración a quienes no son el joven caballero; y puestos estos últimos sobre aviso, tal vez no recibamos ningún reproche de los amantes de la literatura, sino que, por el contrario, nos granjeemos su apoyo y alabanza por la medida que hemos adoptado. (L. Osbourne.)

Me escribes, estimado amigo, pidiendo consejo en uno de los momentos más trascendentales de la vida de un hombre joven. Te dispones a elegir una profesión; y con una incertidumbre muy estimable a tu edad, dices que agradecerías recibir alguna guía para tu elección. Nada más propio de la juventud que buscar consejo; nada más adecuado a la madurez que estar en disposición de darlo; y en una civilización antigua y complicada como la nuestra en la cual las personas prácticas alardean de una suerte de filosofía empírica superior a los demás, sería muy natural que esperases encontrar una respuesta cumplida a tales cuestiones. Para los dictámenes de la filosofía empírica recurras a mí. ¿Cuáles, preguntas, son los principios que siguen habitualmente los hombres juiciosos en encrucijadas críticas semejantes? Confieso que me coges desprevenido. He examinado mis propios recuerdos; he preguntado a otros; y con la mejor voluntad por parte de más ayuda, temo que lo único que puedo decirte es que, en tales circunstancias, el hombre juicioso actúa sin atenerse a principio alguno. Te sientes defraudado; también fue doloroso para mí; pero, a fuer de sincero, te repito que la sabiduría nada tiene que ver con la elección de una profesión.

Todos conocemos las patrañas que la gente dice habitualmente al respecto. La dificultad radica en penetrar estos aspavientos y descubrir lo que piensan y debieran decir: ejecutar, en suma, la operación socrática. Cuantas más respuestas hechas se den a una pregunta, más abstrusa se vuelve ésta, pues aquellos sobre los que hacemos tales pesquisas se ven menos obligados a pensar antes de responder. Estando el mundo más o menos invadido de ansiosos indagadores de la persuasión socrática, el objeto de una educación liberal habría de ser equipar a las personas con un número considerable de estas respuestas a modo de salvoconducto; de manera que en sus quehaceres les vaya a las mil maravillas sin necesidad de pensar. ¿Cómo puede un banquero saber lo que en realidad piensa? Dirigir el Banco ocupa todo su tiempo. Si viera a un grupo de peregrinos caminando como si hubiesen hecho una apuesta, los dientes bien apretados, y se le ocurriese preguntarles uno por uno: ¿a dónde se dirigen?, y de cada uno de ellos obtuviera la misma respuesta: que, a decir verdad, tenían todos tanta prisa que nunca habían encontrado un momento de respiro para indagar sobre la naturaleza de su misión: confiese, mi estimado amigo, que le asombraría su

indiferencia. ¿Acaso voy demasiado lejos si digo que ésta es la condición de la gran mayoría de los hombres y de casi todas las mujeres?

Detengo a un banquero.

«Buen amigo», digo, «concédame un instante».

«No tengo tiempo que perder», responde.

«¿Por qué?», pregunto.

«Debo dirigir el Banco», contesta. «Estoy tan ocupado todo el día dirigiendo el Banco que apenas tengo un minuto de reposo para las comidas».

«Y qué es», continuó el interrogatorio, «¿dirigir un Banco?».

«Señor», dice él, «es mi ocupación».

«¿Su ocupación?», repito. «¿Y cuál es la ocupación de un hombre?».

«¡Diantre!», exclama el banquero. «La ocupación de un hombre es su deber». Y acto seguido se aleja de mí, y le veo deslizarse hacia su lugar de esparcimiento.

Esta clase de respuesta invita a reflexionar. ¿Es la ocupación de un hombre su deber? ¿No debiera quizá su deber ser su ocupación? Si mi deber no es dirigir un Banco (y sostengo que no lo es), ¿es entonces el de mi amigo el banquero? ¿Quién le dijo que era así? ¿Está escrito en la Biblia? ¿Está seguro de que los Bancos son una buena obra? ¿No habría sido quizá su deber mantenerse al margen y dejar que otro se encargara del Banco? ¿No debiera haber sido más bien capitán de un buque? Todas estas preguntas pueden resumirse bajo un mismo rótulo: el grave problema que mi amigo ofrece a la consideración del mundo: ¿por qué es banquero?

Bien; ¿por qué? Creo que hay una razón fundamental: el hombre fue atrapado. La educación, tal y como se entiende, es una forma de encinchar a los jóvenes con las intenciones más amigables. Nuestro amigo apenas empezaba a usar pantalones cuando le llevaron a fustazos al colegio; apenas acabado el colegio, lo metieron de contrabando en una oficina; apuesto diez contra uno a que, por añadidura, le casaron; y todo antes de que tuviera tiempo de imaginar que había otros caminos practicables. Pom, pom, pom; debes llegar puntual al colegio; debes hacer tu Cornelio Nepote; debes tener las manos limpias; debes ir a fiestas -un joven tiene que relacionarse- y, finalmente, debes aprovechar esta oportunidad en el Banco. Desde el principio le han acostumbrado a bailar al son de la flauta; y se alista en la legión de empleados de Banca por la misma razón que iba a la escuela al dar las ocho. Entonces, al fin, frotándose las manos con una sonrisa satisfecha, el padre guarda la flauta mágica. El encantamiento, señoras y señores, se ha cumplido; el mozalbete de nalgas montaraces ha sido domesticado; y ahora se sienta y escribe aplicadamente. De esta forma convertimos hombres en banqueros.

Sin duda has visto alguna vez cómo lavan a las ovejas, operación enérgica y arbitraria donde las haya; pero ¿qué es esto, como objeto de meditación, comparado con ese pobre animalejo, el Hombre, abandonado a su albedrío en este mundo atronador, acorralado por robustos perros guardianes, llevado por el pánico antes de tener suficientes luces para comprender su causa, que pronto corre despavorido a la cabeza de la estampida general? Puede que, con los años, siga el curso de sus pensamientos y empiece vagamente a considerar las razones que determinaron su rumbo y la desenfundada actividad desplegada en esa dirección. Y también es posible que la imagen evocada sea de su agrado, y descubra cincuenta cosas peores por una que habría sido mejor; y aun en el caso de que tomase otra alternativa y lamentara con amargura sus circunstancias actuales, y amargamente reprobare las intrigas que condujeron a tal estado, lo cierto es que sería demasiado tarde para entregarse a tales devaneos. Cuando el tren ha partido, es demasiado tarde para deliberar sobre la necesidad del viaje: la puerta está cerrada, el expreso desgarrar la tierra a sesenta millas por hora; más le valiera entregarse al sueño o leer el periódico y desechar pensamientos inútiles. Por la ventanilla contempla muchos lugares atractivos: una casa de campo en medio de un jardín, unos pescadores a la orilla del río, unos globos volando por el cielo; mas, por lo que a él respecta, todos sus días están ocupados y debe ser banquero hasta el fin.

Si las intrigas empezasen solamente en el colegio, si tan siquiera los mentores y amigos más influyentes hiciesen una elección propia, aún cabría filosofar sobre el asunto. Pero no es posible. También ellos fueron atrapados; no son más que elefantes domesticados que inconscientemente tienden una celada a su prójimo, de la misma forma que ellos fueron atrapados por elefantes previamente domesticados. Todos hemos aprendido nuestros trucos en cautividad, alentados por Mrs. Grundy y su sistema de castigos y recompensas. El chasquido de la tralla y el pesebre de forraje: la bofetada y la invitación a cenar: la horca y

el catecismo: una palmadita en la cabeza y un doloroso latigazo en la palma de la mano: tales son los elementos de instrucción y los principios de la filosofía empírica.

A principios del siglo diecisiete, sir Thomas Browne ya había reparado en el hecho asombroso de que la geografía constituya una parte considerable de la ortodoxia, y de que un hombre que, por nacer en Londres, se convierte en protestante devoto, sería igualmente un devoto hindú si hubiera visto la luz por primera vez en Benarés. Esta es una parte pequeña, aunque importante, de lo que nuestro lugar de nacimiento dispone para nosotros. El inglés bebe cerveza y saborea el licor en la garganta; el francés bebe vino y lo degusta en el paladar. De ahí que una sola bebida le dure al francés toda la tarde, y que el inglés no pueda estar mucho tiempo en un café sin beberse media barrica. El inglés se da un baño de agua fría todas las mañanas; el francés, un baño de agua caliente de cuando en cuando. El inglés tiene una familia numerosísima y muere en la penuria; el francés se retira con buenos ingresos y tres hijos como máximo. De esta forma la tendencia nacional dominante nos persigue en la intimidad de nuestra vida, dicta nuestros pensamientos y nos acompaña hasta la tumba. No hacemos nada, ni decimos o usamos nada que no lleve estampado el escudo de armas de la Reina. Somos ingleses de pies a cabeza, y hasta los tuétanos. No hay un solo dogma entre aquellos que nos sirven para guiar a los jóvenes que no aprendamos nosotros mismos, entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, dejando la razón en completo suspenso.

«Pero, señor», me preguntarás, «¿entonces no existe la sabiduría en este mundo? ¿Y cuando mi admirado padre me urgíó con las expresiones más conmovedoras a decidirme por algún empleo honesto, lucrativo y laborioso...?».

Basta, señor; sigo el hilo de tus razonamientos y les daré respuesta lo mejor que pueda. Tu padre, a quien profeso gran estima, es, me enorgullece saberlo, un cristiano practicante: por ello, el evangelio es o debiera ser su norma de conducta. Evidentemente ignoro los términos empleados por tu padre; pero cito aquí una carta perentoria escrita por otro padre, un hombre sensato, íntegro, de una gran energía y cristiano poder de persuasión, que quizá haya expresado el sentir general con cándida franqueza: «Has llegado a esa etapa de la vida», le escribe a su hijo, «en que tienes razones para considerar la absoluta necesidad de hacer provisión para el tiempo en que se te pregunte: ¿quién es este hombre? ¿Hace algo bueno en el mundo? ¿Tiene las condiciones para ser «uno de los nuestros»? Te ruego», continúa con emoción contenida y llamando al hijo por su nombre, «te ruego que no juzgues esto con ligereza hasta que te suceda. Acuérdate de ti y actúa como un hombre. Ahora es el momento», y seguía en ese tono. Este caballero es franco; es sutil y tiene que habérselas, al parecer, con un hijo lo bastante sutil como para sacarle punto a la lógica; de ahí la sorprendente agudeza de todo el documento. Pero, estimado amigo, ¡qué principio de vida!: «hacer el bien en el mundo» es ser aceptado por la sociedad, al margen de afectos personales. Podría nombrarte muchas formas de maldad infinitamente más sugerentes, ya sea como futuro o como diversión. Si con esfuerzo yo hiciese algún dinero, créeme que sería con un propósito más atractivo. ¿Pero este hacer dinero con esfuerzo? Parece como si hubiese olvidado el evangelio. Su visión de la vida en nada se parece a la cristiana que el anciano caballero profesaba y se proponía sinceramente practicar. Pero no me atrevo a extenderme más sobre esto. Baste con decir que contemplando las manifestaciones de nuestra sociedad cristiana, a menudo me he sentido tentado a gritar: ¿Qué es, entonces, el Anticristo?

Como quiera que sea, una sabiduría que profesa un conjunto de principios y actúa guiada por otros no puede ser un campo en exceso íntegro o racional de conducta. Indudablemente, el dinero juega un papel importante; y por lo que a mí respecta, ningún hombre habría de sentirse en paz consigo mismo hasta ser independiente y, sobre esta base, llevar una vida tranquila y transparente. Pero en este punto se me ocurre una consideración que es, debo entender, de sorprendente originalidad. Y es ésta: que, como muchas otras cosas, esta cuestión presenta dos caras: ¿Ganar más? Sí, ¿o gastar menos? Ninguna exigencia obliga a los hombres a tener unos ingresos determinados, a menos, es verdad, que hayan empeñado su alma inmortal en ser «uno de los nuestros».

Unos ingresos razonables son los que cubren tus gastos. Unos ingresos de lujo, o la opulencia, es más de lo que el hombre gasta. Aumenta los ingresos o disminuye los gastos, y por sorprendente que pueda parecerte, amigo mío, obtendrás el mismo resultado. Ya me parece oírte; con los labios fruncidos me recuerdas las privaciones, las penalidades. ¡Ay, amigo!, las privaciones existen en los dos casos; el banquero debe estar sentado en el Banco todo el día, lo que constituye una seria privación; ¿no concibes que el paisajista, a quien tengo por el más humilde y ruinoso de nuestros contemporáneos, *prefiera* sincera y deliberadamente las privaciones de su mundo -no usar guantes, beber cerveza, alimentarse de chuletas o incluso de patatas y, por último, no ser «uno de los nuestros»-, *prefiera* sincera y deliberadamente sus

privaciones a las del banquero? Yo, sí. Sí, amigo mío, te lo repito; yo sí lo concibo. Créeme, ¡también hay Rivieras en la Bohemia!; pero no existe nada más difícil que hacer que la gente entienda esto: *que ha de pagar por su dinero*, y nada tan difícil como hacer que recuerden esto: que para la mayoría de ellos, el dinero, cuando lo tienen, sólo es un cheque con el que adquirir algún placer. ¿Qué ocurre entonces si un hombre encuentra placer en la práctica de un arte? Quizá ganara más con otro arte; pero aunque el número de billetes fuera diferente, la cantidad de placer sería la misma. Obtiene parte del mismo directamente; a diferencia del empleado de Banca, toma vacaciones de quince días y hace lo que le gusta todo el año.

Cuando se ponen por escrito, estos lugares comunes adquieren un aire muy extraño. Mas ello, querido amigo, no es culpa mía ni de los lugares comunes. Están ahí. Te lo ruego; no los juzgues con ligereza. Actúa como un hombre. Ahora es el momento.

Todo esto está muy bien, me dirás; pero no me ayuda a elegir. Una vez más, querido amigo, me coges en falta; no te ayuda. ¿Qué puedo decir? Recuerda que una elección es algo casi más negativo que positivo. Se abraza una causa; pero se abandonan mil. La profesión más liberal coarta muchos impulsos y mata de inanición muchos afectos. Si se trabaja en un Banco, no se puede ir con frecuencia al mar. No se puede ser a un tiempo violinista y pintor de primera fila: por fuerza se pierde en una de las artes si se persiste en ambas. Si tienes la certeza de una preferencia, persevera en ella. Si no es así... no, amigo mío, no me corresponde a mí ni a hombre alguno pasar de este punto. Dios lo creó; yo no. Y tampoco puedo hacerle de nuevo. He oído hablar de un maestro de escuela cuya especialidad consistía en averiguar la inclinación de cada alumno: ¡pobre maestro, pobres alumnos! Por lo que a mí concierne, si tu corazón no abriga algo innato, una preferencia viva, un desdén humano y delicado, te confío a la corriente; ella te barrerá hacia algún lugar. Si posees siquiera un adarme de inclinación, te ayudaré. Si deseas ser vendedor ambulante, no se hable más, aunque te pese al diablo; yo sujetaré el borriquito. Si es tu deseo no hacer nada, una vez más te confío a la corriente.

Deploro profundamente, joven y estimado amigo, no sólo por ti, en quien veo tan esperanzadoras promesas para el futuro, sino por tu dignísimo padre y tu no menos admirable madre, que mis observaciones no sean más concluyentes. De algo puedo preciarlos, y es de no haberte ocultado nada; pero éste, ay, es asunto del que puedo adelantarte muy poco. Probablemente no importe mucho aquello por lo que te decidas; pues, a la larga, la mayoría de los hombres se hunden en el grado de estupor necesario para sentirse satisfechos de sus distintas posesiones. Sí, amigo mío, esto he observado. En su mayoría, los hombres son felices, en la misma medida en que son deshonestos. Se embrutece lo justo; su honor acepta fácilmente los hábitos rutinarios del oficio. Yo te deseo que tu degeneración no te resulte más dolorosa que a los demás, que pronto te hundas en la apatía y que, en un estado de honorable sonambulismo, te encuentres a salvo durante largo tiempo de la tumba hacia la cual nos precipitamos.

*

AUTORES POPULARES

La escena sucede en la cubierta de un transatlántico, cerca de las puertas del foso de cenizas, donde hace mucho calor; la hora, la noche; los personajes, un emigrante de mente inquisitiva y un marinero de cubierta. «¿Y entonces», dice el emigrante, «no existe algún libro que dé una visión auténtica de la vida del marinero?». «Bueno», responde su interlocutor con gran deliberación y énfasis, «hay uno; es precisamente la vida de un marinero. Si conoce ése, ya lo conoce todo». «¿Cómo se llama?», pregunta el emigrante. «Se conoce por *El cuaderno de bitácora de Tom Holt*», dice el marinero. El emigrante anotó el dato en su libreta: con interrogante perplejidad por lo que Tom Holt resultara ser, y una profecía bicéfala de que resultaría ser una de estas dos cosas: una verdad sólida, admirable y aburrida, o pura tinta y truhanería. Pues bien; el emigrante estaba equivocado: era algo más curioso aún, pues se trataba de una obra de STEPHENS HAYWARD.

I

En este ensayo me propongo escribir los nombres de los autores en letras mayúsculas; la mayoría de ellos no es probable que gocen de un renombre perdurable; su gloria ha pasado, pobres diablos; rápidamente

empiezan a caer en el olvido; HAYWARD es uno de ellos. No obstante, fue un escritor famoso, y lo realmente extraño es que tenía una vena de casquivana virtud. No ha existido hombre con menores pretensiones; la embriagadora presencia de una botella de tinta, excesiva para la resistencia de Napoleón, le dejaba a él sobrio y alegre; no tenía asomo de vanidad literaria; nunca tuvo el problema de resultar aburrido. Sus obras se quedaron anticuadas en los días de la imprenta. Fueron los huevos infecundos de *Las mil y una noches*; concebidos para la recitación oral, se sabían seguros (si eran recitados) de cautivar a una audiencia de muchachos o de gentes sencillas; seguros de que, en labios de una o dos generaciones de rapsodas, habrían de adquirir nuevas virtudes y convertirse en apreciado saber popular. HAYWARD narraba esas historias que un hombre, un niño más bien, se cuenta a sí mismo por la noche, no sin esbozar una sonrisa, al caer dormido; con la misma hilarante diversidad de incidentes y el mismo ingenio trivial, no más fieles a la experiencia y no mucho más coherentes. Si así consideramos *El collar de diamantes o los veinte capitanes*, que es lo que mejor recuerdo de HAYWARD, veréis esa asombrosa narración desarrollarse de un modo bastante verosímil.

Un caballero (de nombre olvidado; HAYWARD no tenía gusto para los nombres) pone un anuncio en los periódicos, invitando a otros diecinueve caballeros a unirse en una empresa común. Presto aparecen los diecinueve; diecinueve, ni uno más, ni uno menos: ¡ved con qué flema el recostado narrador, medio dormido, cuelga al borde de ese país de los sueños donde las velas se encienden y los viajes se realizan con sólo desearlo! Los veinte, completos extraños entre sí, han de reunir su dinero y constituir una asociación en términos de estricta igualdad; de ahí su nombre: *Los veinte capitanes*. Y no hay duda de que es muy agradable ser igual a cualquiera, aunque sea de nombre, y extremadamente atractivo (al menos a los ojos de jóvenes caballeros que oyeran esta narración en el dormitorio del colegio) ser llamado capitán, aunque sea en privado. Pero lo endiablado del caso es que el fundador no tiene ninguna empresa en perspectiva, y aquí, pensaréis, el menos cauto de los capitalistas abandonaría su silla y compraría con su dinero una escoba y una encrucijada polvorienta en vez de depositarlo en manos de un completo desconocido, cuya mente, por propia confesión, estaba en blanco, y cuyo verdadero nombre probablemente era Macaire. Pues bien; nada de esto aparece en el libro. Con la facilidad con que se desenvuelven los sueños, se crea la asociación, y con la misma facilidad de los sueños (HAYWARD está ya tres cuartas partes dormido) la empresa, encarnada en una heredera perseguida y en un aristócrata verdaderamente idiota y execrable, hace su aparición. Durante un tiempo nuestro soñoliento narrador hace sus escarceos por las fronteras de la incoherencia, sin verse en la precisión de tener que inventar, sin apenas tener que escribir literatura; pero súbitamente se despierta su interés, algo aparece ante él, se vuelve en la almohada, sacude los tentáculos del sopor y entra de lleno en su relato. La inocencia ultrajada toma un tren especial para Dover; el execrable idiota coge otro y la persigue; cinco minutos más tarde llegan los veinte capitanes a la estación y exigen un tercero. Se les comunica que va contra las normas; no están permitidos más de dos trenes especiales (buenas noticias para el usuario) rodando a la misma hora en la misma vía. ¿Quedará la inocencia ultrajada, con el collar de diamantes, a merced de un aristócrata? ¡No lo quiera el cielo ni la prensa sensacionalista! Los veinte capitanes se introducen sin ser vistos en el cobertizo de las máquinas, roban una locomotora y ¡hélos ahí volando hacia Dover! Por lo que se deduce, no había estaciones ni guardaagujas en esta línea de Dover, que, en consecuencia, debía de ser más rápida y segura. Una cosa tenía en común con otras líneas férreas menos desembarazadas: los cables de telégrafos; y los veinte capitanes deciden destruirlos. Uno de ellos, no os sorprenderá saberlo, llevaba un rollo de cuerda, en el bolsillo supongo -otro, tampoco os causará asombro, era un irlandés muy dado a cometer disparates. Un extremo de la cuerda fue amarrado a un poste de telégrafos; otro (por el irlandés) a la locomotora; todos a bordo -a todo vapor-, doble colisión, y al suelo va a parar el poste de telégrafos, y de la locomotora -¡diablos con HAYWARD!- algo sale volando. Todas las miradas se vuelven a ver qué es: ¡una pieza esencial de la maquinaria! Ya no hay forma de reducir la velocidad; retumba la máquina, a todo vapor, por la notable ruta de Dover; pasan a toda velocidad los veinte capitanes, sus mentes nada relajadas. Pronto el maquinista del segundo tren especial (el del aristócrata) mira hacia atrás, ve una locomotora en su carril, hace señales, en vano hace señales, se ve alcanzado, atiza el fuego y a todo vapor emprende la huida. Poco después el maquinista del primer tren especial (el de la inocencia ultrajada) mira hacia atrás, ve un tren especial, hace señales, en vano hace señales, y también él a todo vapor emprende la huida. ¡Vaya día en la línea de Dover! Pero, al fin, el segundo tren especial choca con el primero, y la locomotora contra ambos; y por mi parte doy por concluido el relato. Pero para entonces HAYWARD estaba profundamente dormido: no había una sola baja; no sólo eso, pues las distintas partes volvieron en sí y reanudaron su frenética carrera (sólo que ahora,

naturalmente, a pie y campo a través) exactamente en el mismo orden: inocencia ultrajada a la cabeza por un cuerpo, execrable aristócrata con ayuda de cámara aún más execrable (como un solo hombre) en aventajada segunda posición, y los veinte capitanes (también como un solo hombre) en rezagada tercera posición; así que la historia continuaba exactamente como antes, y la sobrecogedora catástrofe en la línea de Dover se reducía a las proporciones de una llamada a la redacción. No se demora (es cierto) en los sentimientos de la comitiva.

Ahora bien, no quiere esto decir que *Tom Holt* sea un desvarío de tan altos vuelos como *Los veinte capitanes*; ni es ése el caso ni es la mitad de entretenido. Sin embargo, era fruto del mismo cerebro irresponsable; era la soporífera divagación de un hombre postrado en cama, ora tedioso, ora extravagante, siempre profundamente infiel a la vida tal cual es, a menudo agradablemente afín a los pueriles deseos de lo que la vida debiera ser; como (por ejemplo) en el caso de ese pequeño bote de recreo, guarnecido con todos sus cabos y sus motones, como un barco bien aparejado, en el que Tom -¡niño feliz!- sale a navegar. ¡Y ésta era la obra que un auténtico hombre de mar, sucio de brea, me recomendaba como cuadro de su propia existencia!

II

Tuve en una ocasión la fortuna de entrevistarme con el editor de Mr. HAYWARD: un caballero muy afable, en una pequeña oficina que daba a un patio sombrío detrás de Fleet Street. Cruzamos unas palabras sobre las obras que editaba y los autores que las producían, y resultaba extraño oírle hablar exactamente como lo haría uno de nuestros editores al referirse a uno de nosotros, sólo que con una franqueza más generosa; así que puede decirse que desveló ante mis ojos la vida privada de estos grandes hombres. Este y aquél (me dijo, entre otras cosas) habían exigido un adelanto para una novela, habían gastado la suma (al parecer en bebidas alcohólicas) y se habían negado a terminarla. «Tuvimos que ponerla en manos de BRACEBRIDGE HEMMING», dijo el editor riéndose entre dientes; «él la terminó». Y añadió con convicción: «Un autor de fiar, este BRACEBRIDGE HEMMING». No me cabe la menor duda que este nombre es nuevo para el lector; no lo era para mí. Entre los grandes hombres del polvo existe una ambición conmovedora que lleva aparejada su propio castigo; no contentos con la gloria tal y como les viene, anhelan tener por destino, invadir, entre seis tapas, los hogares de la aristocracia cuyas costumbres a menudo encuentran ocasión de revelar, y de tanto en tanto (una vez en una larga vida) los dioses les conceden también esto, y aparecen en tres ortodoxos tomos, son objeto de burla en la prensa crítica y descansan sin ser leídos en las bibliotecas circulantes. Una de estas obras me vino a la memoria: *La servidumbre de Brandon*, de BRACEBRIDGE HEMMING. Aquellos libros no me habían causado excesivo placer; pero me agradaba pensar que el nombre de Mr. Hemming era palabra habitual en la casa, y que se le citaba como «un hombre de fiar» en sus propios círculos literarios.

De vuelta hacia el centro tras mi entrevista, observé un primer piso en Fleet Street, provisionalmente decorado con persianas metálicas, bandas de cobre y rótulos dorados: Oficina de venta de las obras de PIERCE EGAN. «¡Ay, Mr. Egan», pensé, «toda una oficina para usted!». Y entonces recordé que también él se había recreado en sus tres tomos: *La flor del rebaño* se llamaba, un libro no exento de «pathos» para la inteligencia atenta; pero ni siquiera la flor del rebaño de Egan satisfacía a los críticos y a las bibliotecas circulantes, por lo que adquirí mi ejemplar, inmaculado, por tres chelines en un quiosco de la estación. Pobres diablos, pensé, ¿qué mal os aqueja para desear la popularidad falsamente superior que cosechan periodistas mercenarios y refrendan unas muchachas bostezantes? La vuestra es más auténtica. El carnicero, la patrona de vuestra pensión en la costa; si me permitís esta suposición, la cantinera a la que sin duda cortejáis, incluso las contribuciones e impuestos que asedian vuestra puerta, han leído vuestras narraciones y conocen vuestros nombres. Hubo una vez un camarero (o así reza la historia) que no conocía el nombre de Tennyson; tal vez el de HEMMING le habría iluminado los ojos, o acaso el de VILES, o ERRIM, o el gran J. F. SMITH, o el inefable Reynolds, al cual incluso aquí debo negar las mayúsculas. ¿Imaginad, si podéis (pensé), que yo suspirase por lo que constituye el reverso de vuestras lamentaciones; y siendo un escritor de primera fila, con una obra encuadernada y atendida por la crítica, anhelase el ejemplar de un penique y el grabado al boj semana!

Pues bien, conozco esa gloria. Lo he intentado y, en términos generales, ha sido un fracaso: como EGAN y HEMMING fracasaron en las bibliotecas circulantes. Me consuela que Charles Reade estuviese a punto de

arruinar esa valiosa propiedad, el *London Journal*, que inmediatamente hubo de recurrir a los servicios de Mr. Egan, y que el rey de todos nosotros, George Meredith, hiciera tambalearse una vez la tirada de un periódico semanal. Una criada que tuvimos solía vanagloriarse de haber leído un nuevo capítulo de *La Isla del Tesoro*; nunca se le pasó por la imaginación que esta actividad pudiera verse asistida de algún placer. La historia, en un buen periódico de un penique, tuvo una acogida bastante fría; pero la delicada prueba de las cartas al director me hizo ver que estaba muy desviado a sotavento; y había un gigante en la redacción (un hombre de talento, cuando se decidía a utilizarlo) con quien, pronto caí en la cuenta, era inútil rivalizar. Con todo, me granjeé una buena opinión en aquel periódico por dos razones: la primera, porque el director estuviese dispuesto a elevar el nivel de calidad, empresa difícil en la que en buena medida ha triunfado; la segunda, porque (como Bracebridge Hemming) yo era «un autor de fiar». Pues cabe que nuestros grandes hombres del polvo estén detrás con un plagio.

III

Cómo me convertí en un estudioso de nuestra prensa barata requiere tal vez alguna explicación. Me eduqué con el *periódico familiar Cassell*; pero la dama que tan amablemente me leía las historias en alta voz era propensa a sufrir de violentos escrúpulos de conciencia. Confiaba en el *periódico familiar*, porque las historias que contenía eran historias familiares, no novelas. Pero de cuando en cuando algo sucedía que alarmaba sus más finos sentidos; expresaba un bien fundado temor de que la historia habitual «se convirtiera en una novela por entregas», y entonces, con mi piadosa aprobación, nos dábamos de baja en el periódico. Pero ninguno de los dos éramos totalmente estoicos, y cuando llegaba el sábado escudriñábamos los escaparates del librero tratando de adivinar por los sucesivos grabados al boj y sus leyendas las nuevas aventuras de nuestros héroes favoritos. Ello suscita muchos elementos de reflexión para el casuista; serían de desear descripciones de la novela por entregas y de la narración familiar, y muy bien podría escribirse todo un ensayo sobre esos relatos que tienen la considerable virtud de poderse leer de un tirón y de hacer que todavía los codiciemos en el escaparate de la librería. La experiencia al menos tuvo una gran influencia en mi infancia. Este placer asequible fue mi maestro. Cada sábado iba del escaparate de un quiosco a otro hasta conocer a fondo la galería semanal y haber digerido escrupulosamente «*El barón desenmascarado*», «*Fulano de Tal se aproxima a la casa misteriosa*», «*El descubrimiento del cadáver en el pozo de marga azul*», «*El doctor Vargas recoge el cuerpo inconsciente de la bella Liliás*» y cualquier otro retazo de historia desconocida o vislumbre de desconocidos personajes que la galería pudiera ofrecerme. No creo haber disfrutado nunca tanto con las novelas; los libros que (de esta forma) hemos evitado leer, ¡están todos tan bien escritos! En los primeros años tomamos un libro por su material, actuamos como nuestros propios artistas y agudamente percibimos aquello que nos place, ignorando el resto. Nunca supuse que un libro pudiera adueñarse de todo mi ser, hasta que un infernal día de tormenta en que el cielo estaba cubierto de turbulentas brumas, las calles eran recorridas por ráfagas de galerna y las ventanas retumbaban bajo el aguacero, mi madre me leyó *Macbeth* en voz alta. No puedo decir que la experiencia fuera agradable; sin duda prefería las historias más livianas en que un niño podía sumergirse, pasar algo por alto o adormilarse, robando a veces material para sus juegos; era algo nuevo y espantoso ser de este modo cautivado por un gigante, y me encogí bajo la presión de su garra brutal. Pero ese lugar de mi memoria es sensible todavía, y siempre que leo esa tragedia escucho los aullidos de la galerna sobre el valle de Leith.

Mientras tanto, no me permitía ningún gasto; los peniques escaseaban y me remordía la conciencia; me limitaba a examinar las ilustraciones y me sumergía en las columnas exhibidas sin comprar. La caída me sobrevino a raíz de un incidente verdaderamente romántico. Tal vez conozca el lector el castillo de Neidpath, el lugar donde se levanta, arropado entre colinas, sobre un verde promontorio; en su base fluye el Tweed con toda la gama de un río bullicioso, desde el rápido torrencial al remanso de aguas pardas. En los días en que rondaba aquella parte de la tierra que era para mí un paraíso por las muchas cosas hoy perdidas, las barcas y los chapuzones, la fascinación por los arroyos y los placeres de la camaradería, y aquellos otros (seguramente los más sencillos y bellos) del romance de un muchacho y una muchacha; en aquellos días arcádicos vivía en el piso superior del castillo alguien a quien tenía por el guarda de la propiedad. En el resto del lugar campaban a sus anchas invasores rapaces, y allí, en una cámara desierta, encontramos media docena de ejemplares de *Black Bess o El caballero del camino*, obra de EDWARD VILES. Por lo que pudimos apreciar, nadie había visitado aquella cámara (situada en la torre) desde que Lambert volara las

puertas de la fortaleza con su vejatoria artillería inglesa. Pero difícilmente podía haber sido Lambert (por mucha que sea la celeridad de las operaciones militares) quien dejara estas muestras novelescas, y nos resistíamos a la idea de que el guarda hubiese tenido algo que ver con ellas. Pues bien, la ofensa ha prescrito; nos las llevamos, y a la sombra de un abeto próximo, tendido sobre unas moras, trabé conocimiento por primera vez con el arte de Mr. Viles. De este autor pasé a MALCOLM J. ERRYM (nombre que sugirió en mis pesquisas el anagrama de Merry), autor de *Edith la cautiva*, *Los tesoros de San Marcos*, *Misterio en escarlata*, *George Barington*, *A la deriva*, *Townsend el corredor* y toda una serie de relatos muy conocidos. Acaso la memoria me falle, pero creo que Errym tenía cierto mérito. El misterio en escarlata todavía acude a mi mente, y si algún cazador de autógrafos (creo que el mundo está lleno de ellos) se hiciera con un ejemplar, aunque estuviese usado, y me lo enviara a la atención de los señores Scribner, mi gratitud (de consentirlo las musas) se expresaría incluso en verso. Tengo curiosidad por saber cuál era el misterio en escarlata, y por renovar mi amistad con el rey Jorge y su ayuda de cámara, Norris, personajes principales de la obra, y de los que puede decirse que página a página superaban a la Historia y a los Diez Mandamientos. De ahí pasé a Mr. EGAN, a quien confío no confunda el lector con el autor de *Tom y Jerry*; los dos son totalmente distintos, aunque a veces he sospechado que eran padre e hijo. Nunca disfruté con EGAN tanto como con ERRYM; pero posiblemente se debiera a falta de gusto, y Egan era útil. De nuevo me encontré frente a frente con Mr. Reynolds. Un compañero de colegio, que estaba al tanto de mis degradados gustos, me proporcionó *Los misterios de Londres*, libro que me hizo retroceder, asqueado. El mismo compañero (diríase el diablo en persona) me regaló por las mismas fechas con una de esas contribuciones a la literatura (y aun al arte) en las que, discretamente, se escamotea el nombre del editor. Era una obra mucho más considerada que *Los misterios de Londres*. A J. F. SMITH en mi niñez, a ERRYM en mi mocedad, a HAYWARD en mi madurez, los leí por placer; a los otros, incluido SYLVANUS COBB, me propuse conocerlos (en la medida que mi resistencia lo permitiese) por un interés sincero hacia la naturaleza humana y el arte de las letras.

IV

¿Qué clase de talento se requiere para complacer a este público todopoderoso?, fue mi primera pregunta, pronto enmendada por las palabras «si es menester alguno». J. F. SMITH era un hombre de indiscutible valía, ERRYM y HAYWARD tenían cierto temple, y aun en EGAN advertirían los más imberbes algo parecido al talento literario; pero los ejemplos del otro grupo son terminantes. Pensad en Hemming, o en ese aburrido rufián de Reynolds, o en Sylvarius Cobb, de quien tal vez sólo he conocido obras desafortunadas; no parecen tener el talento de una liebre, y la razón por la cual son leídos escapa a mi comprensión. Un crítico sincero y posiblemente juicioso podría muy bien atacarme ahora con mis propios argumentos. Demostraría no haber entendido nada. Pues mis compañeros y yo no gozamos de una popularidad que deba tenerse en cuenta. La popularidad de un autor de la clase alta va consolidándose merced a muchas cenas y se cultiva en las reseñas de los periódicos, hecho todo lo cual no viene a ser gran cosa. Lo llamamos fama, seguramente por un grato error. Un escritor superficial de la *Saturday Review* expresaba sus dudas de que alguna vez hubiera yo abrigado ilusiones «patricias»; a decir verdad, nunca tuve muchas, salvo ésta, y ya la he perdido. Hubo un tiempo en que tenía en muy elevado concepto al artista literario; ahora es para mí como uno de esos caballeros que por la noche leen en voz alta el manuscrito de su poesía descriptiva a su mujer y sus pequeños alrededor del hogar; que se dirigen a una camarilla de salón, unos perfectos desconocidos en el mundo al otro lado de las ventanas de su vida. Reynold, o COBB, o Mrs. SOUTHWORTH, bien pueden sonreírse de tan ínfima reputación. Gracias al espontáneo voto público, a la aclamación de las masas heteróclitas, los grandes del polvo fueron laureados. ¿Y para qué?

Sí; debe contestarse a esta pregunta: ¿para qué? ¿Cómo se gana tan gran honor? Se han sugerido muchas respuestas. A la gente (se ha dicho) le gusta la narrativa ágil. Si es así, el gusto es reciente, pues tanto Smith como Egan fueron escritores pausados. Se ha dicho que les gustan los incidentes, no los personajes. Yo no estoy tan seguro. G. P. R. JAMES fue un escritor de la clase alta, J. F. SMITH un escritorzuelo; en algunos aspectos son parecidos; pero -esto es lo curioso- James escribió las mejores historias, Smith fue con mucho el que tuvo más éxito con sus personajes. Los dos (por acentuar el paralelismo) escribieron una novela llamada *La madrastra*; los dos introdujeron una pareja de viejas criadas; ¡que cada cual saque sus conclusiones! La madrastra de James es una narración sólida, pero las viejas

criadas de Smith son Trollope, en sus mejores momentos. También se dice que a la gente le gusta el crimen. Sin duda. Pero los grandes del polvo no poseen su monopolio, y los menos afortunados de sus rivales repiten hasta la saciedad asuntos como el asesinato o el rapto sin ser aplaudidos.

Vuelvo a reflexionar sobre nuestro marinero del transatlántico. Se me dirá que es una excepción. Yo me inclino a pensar, por el contrario, que pudiera ser normal. ¿Y si fuera la actitud crítica, ya sea hacia los libros o hacia la vida, la verdadera excepción? ¿Y si *El cuaderno de bitácora de Tom Holt*, hojeado subrepticamente junto al puerto, hubiese sido el arma que enviara a nuestro marinero al mar? ¿Y si todavía en su inconsciente esperase que el episodio de Tom Holt sucediera, tal vez mañana? ¿Y si no hubiese advertido aún el divorcio que existe entre esa singular descripción y la realidad? Pongamos otro ejemplo. *The Young Ladies Magazine* es una elegante miscelánea que he visto con frecuencia en manos de la cantinera. En una casa solitaria en el páramo se me facilitó una vez una carpeta con abundantes muestras de esta revista y (en vista del mal tiempo que hacía) me entregué a su lectura. Las historias no estaban mal construidas; su calidad era muy superior a la de las narraciones habituales de las bibliotecas circulantes; había una sola diferencia, un solo elemento que me recordase que me hallaba en la región de las tiradas de un penique, y no en la parroquia de los tres tomos: sea cual fuere la forma como los autores lo ocultasen (y daban pruebas de ingenio al hacerlo), siempre contaban la misma historia: la historia de la muchacha pobre que termina casándose con un noble del reino o (en el peor de los casos) con un barón. Esta circunstancia no es corriente en la vida real; pero ¡qué propia de las ensoñaciones de una cantinera! Los relatos no eran fieles a lo que los hombres ven; eran fieles a lo que los lectores sueñan.

Tratemos de recordar cómo trabaja la fantasía de los niños; con qué selectiva parcialidad lee, a menudo ignorando la mayor parte del libro, pero fijándose en el resto y viviéndolo, y qué apasionada impotencia muestra, qué poder de identificación, qué flaqueza para crear. No parece que el caso sea muy diferente con los lectores poco cultivados. Anhelan, no tanto penetrar en la vida de otros, cuanto contemplarse a sí mismos en situaciones diferentes, ardientemente anticipadas, aunque con un sentimiento de impotencia. La imaginación (¡nótese el detalle!) del autor popular viene aquí en su auxilio, proporciona un cúmulo de circunstancias para estas aspiraciones fantasmales, y conduce a los lectores adonde desean. Adonde ellos desean: ésa es la idea; a cualquier otro lugar no le seguirán. Cuando era niño, si topaba con un libro en el que los personajes llevaban armadura, se me caía de las manos; no tenía criterio alguno para calibrar su mérito; tan sólo el gusto definitivo de que mi imaginación rehusara demorarse en la Edad Media. Y la mente del lector poco cultivado adolece de similares limitaciones. Así es como podemos dar cuenta de algo que de otra forma sería inexplicable: la popularidad de algunos de los grandes del polvo. A falta de cualquier otro talento, tienen una afinidad instintiva con la mente popular. Surten a la dependienta y al limpiabotas de indumentaria a la medida de sus desnudas fantasías, y les proveen de un escenario y de hermosos decorados para su novela autobiográfica.

Incluso en lectores de la clase alta hallamos indicios de una vacilación semejante; también para ellos un escritor puede parecer excesivamente exótico. El bribón, o la misma heroína, pueden ser nativos de las islas Fidji, a condición de que el héroe sea uno de los nuestros. Es admirable encontrar su reverso en *Las mil y una noches* (en las ediciones de Torrens o de Burton; en las populares se omite), donde el héroe musulmán se lleva consigo a la amazona cristiana; y en ese idilio exógamo se encierra buena parte de la Historia y de la naturaleza humanas. Pero la referencia a la exogamia es ajena a la cuestión. Ya es suficiente saber que, sin un personaje de nuestra raza o de nuestra lengua, no se nos complace con facilidad; de modo que cuando la escena de una narración se desarrolla en tierras lejanas, aguardamos con ansiedad y confianza la llegada del viajero inglés. La cuestión va más lejos aún con los lectores de la prensa de un penique. Ansiosos por penetrar en las casas de la nobleza, deben con todo llegar a ellas guiados por algún personaje de su clase, al cual transmigran alegremente durante la lectura. De ahí la institutriz pobre que aparece en *The Young Ladies Magazine*. De ahí los aburridos y virtuosos *ouvriers* y *ouvrières* de Xavier de Montépin. No sabe qué hacer con ellos; y es demasiado inteligente para no darse cuenta. Cuando escribe para el *Figaro*, se deshace de estos honorables peleles y sin duda tiene a gala su ausencia; pero tan pronto como ha de dirigirse a la gran masa lectora de los periódicos de medio penique, los peleles se incorporan y cobran nueva vida, vuelven a empinar el codo, y una vez más se regeneran para, una vez más, ser injustamente inculcados. Apreciad en lo que valen estos señuelos de Montépin; sin ellos no conseguiría que su público se sintiera como en su casa en los hogares de banqueros fraudulentos y duques perversos.

El lector, ya se ha dicho, transmigra a estos personajes durante la lectura; bajo sus nombres, escapa de la angosta prisión de la individualidad, y sacia su avidez por otras vidas. Hasta qué punto vuelve a transmigrar,

y en qué medida las vidas imaginadas afectan a la verdadera, exigiría otro ensayo. Pero el caso de nuestro marinero muestra la gravedad del hecho. «Tom Holt no es aplicable a mí», piensa junto al puerto el muchacho de imaginación roma, «pues no soy marinero. Pero si me embarco en algún buque sí será enteramente aplicable». Y se embarca. Vive rodeado de realidad y no la observa. No puede llevar a cabo, no puede hacer una historia de su propia vida; la cual se desmigaja en impresiones desvaídas incluso mientras la vive, y se desliza entre los dedos de su memoria como la arena. No es ésta la que analiza en sus raras horas de reflexión, sino esa otra vida, iluminada ante él por el humilde talento de HAYWARD; esa otra vida que sólo Dios sabe si todavía cree que vive: la vida de Tom Holt.

*

SOBRE ALGUNOS ELEMENTOS TECNICOS DEL ESTILO LITERARIO

Nada produce mayor decepción que observar los muelles y mecanismos de cualquier arte. Todas las artes encuentran en la superficie su razón de ser; en la superficie percibimos su belleza, propiedad y relevancia; y cuando escudriñamos debajo nos sobrecoge su vaciedad y nos impresiona la vulgaridad de cuerdas y poleas. Del mismo modo la psicología, cuando extrema la sutileza, descubre una abominable desnudez, aunque esto es debido más al error de nuestro análisis que a una pobreza inherente al espíritu. Quizá ocurra lo mismo con la estética: esas revelaciones que parecen fatídicas para la dignidad del arte tal vez solamente lo sean en la medida de nuestra ignorancia; y esas artimañas, conscientes e inconscientes, a primera vista indignas del artista serio, serían, si tuviéramos el poder de rastrearlas hasta sus orígenes, indicio de una delicadeza de sentimientos más exquisita que la que nos quepa concebir y vislumbrar de arcanas armonías de la naturaleza. Al menos esta ignorancia es en buena medida irreparable. Nunca conoceremos las afinidades de la belleza porque se encuentran profundamente enraizadas en la naturaleza y sumergidas en la misteriosa historia del hombre. Por consiguiente, el amante del arte siempre acogerá con desagrado los detalles de método que pueden exponerse aunque nunca explicarse cabalmente; más aún, de acuerdo con el principio formulado en *Hudibras*,

«Cuanto menos entienden,
Más admiran el juego de manos»,

muchos, con cada nueva revelación, notan que disminuye la intensidad de su placer. Por ello debo advertir a ese personaje bien conocido, el sufrido lector, que estoy embarcado en una empresa ingrata: descolgar el cuadro de la pared y mirarlo por detrás, y como el niño curioso, destripar el carretón de música.

1. La elección de las palabras.

El arte de la literatura se diferencia de sus hermanas en que el material que el artista literario utiliza es el dialecto de la vida; de ahí, por una parte, la extraña frescura e inmediatez con que se ofrece a la inteligencia del público, preparada para comprenderlo; de ahí, por otra, una singular limitación. Las artes hermanas tienen la ventaja de servirse de un material plástico y dúctil, como la arcilla de modelar; tan sólo la literatura está condenada a trabajar en mosaico con palabras limitadas y completamente rígidas. Seguramente habéis observado esos trozos de madera que suele haber en los cuartos de los niños: éste una columna, aquél un frontón, el tercero un jarrón o una ventana. Precisamente con bloques de tamaño y forma igualmente arbitrarios está condenado el arquitecto de las letras a diseñar el palacio de su arte. Y eso no es todo, porque siendo estos bloques, o palabras, la moneda de uso corriente en nuestro quehacer cotidiano, no le están permitidas ninguna de las supresiones mediante las cuales las otras artes obtienen relieve, continuidad y vigor: ninguna pincelada de jeroglífico, ningún empaste alisado, ninguna sombra inescrutable, como sucede en la pintura; ningún muro ciego, como en la arquitectura; cada palabra, cada frase, cada oración y cada párrafo deben avanzar en progresión lógica y transmitir un significado claramente inteligible. Ahora bien, la primera virtud que nos atrae en las páginas de un buen escritor o en la charla de un conversador brillante es la adecuada elección y el contraste de las palabras que emplea. No hay duda de que se requiere un raro talento para tomar estos bloques, toscamente concebidos para los menesteres del

mercado o la taberna, y a fuerza de disciplina dotarlos de sus más depurados significados y matices; devolverles su fuerza primitiva; verterlos inteligentemente en otro contexto, o, en fin, convertirlos en un tambor que despierte las pasiones. Mas aunque esta clase de mérito es sin duda el más perceptible y sugestivo, dista mucho de aparecer en la misma medida en todos los escritores. El efecto de las palabras en Shakespeare, su singular justeza, realce y encanto poético, es muy distinto del efecto de las palabras en Addison o en Fielding. O, por citar un ejemplo más común, mientras que en Carlyle parecen electrizadas por una energía de trazos vigorosos como rostros de hombres convulsos de ira, las palabras en Macaulay, de significado preciso y sonido armonioso, se deslizan de la memoria para, como unidades indiferenciadas, fundirse en el efecto general. Pero los grandes escritores no poseen el monopolio del mérito literario. En cierto modo, Addison es superior a Carlyle, Cicerón mejor que Tácito, Voltaire más excelente que Montaigne; excelencia que no radica ciertamente en la elección de las palabras, ni en el interés o valor del asunto, ni tampoco en el vigor de la inteligencia, la poesía o el humor. Los tres primeros son como párvulos si los comparamos con los tres últimos; sin embargo, en un aspecto particular del arte literario, cada uno de ellos aventaja a su superior. ¿Cuál es este aspecto?

2. La trama.

Aunque goce de un estatuto particular debido al uso general y al gran destino reservado a su herramienta en el quehacer humano, la literatura es una más entre las artes. En ellas podemos distinguir dos grandes apartados: aquellas artes, como la escultura, la pintura y el teatro, que son representativas o, como solía decirse muy torpemente, imitativas; y aquellas otras, como la arquitectura, la música y la danza, que son autosuficientes y meramente mostrativas. A tenor de esta distinción, cada grupo obedece a principios muy distintos; no obstante, ambos pueden reclamar para sí un campo común de existencia, y cabe decir, con suficiente justicia, que todo arte consiste en realizar un modelo; un modelo de colores, de sonidos, de actitudes cambiantes, de figuras geométricas o de líneas imitativas, pero en todo caso un modelo. En ese plano todas las hermanas coinciden; por eso son artes; y si resulta conveniente que en ocasiones olviden su origen infantil y apliquen la inteligencia a tareas viriles, llevando a cabo inconscientemente la función que justifica su existencia, realizar un modelo, no por ello deja de ser imperativo que tal modelo sea efectivamente llevado a cabo.

La música y la literatura, las dos artes temporales, construyen en el tiempo su modelo de sonidos o, en otras palabras, de sonidos y de pausas. La comunicación puede producirse merced a un lenguaje incorrecto, las tareas de la vida cumplirse solamente mediante sustantivos; pero esto no es lo que entendemos por literatura; la verdadera tarea del artista literario consiste en trenzar o tejer lo que pretende decir, haciéndolo girar en torno de sí mismo, de manera que cada oración, en frases sucesivas, forme primero una especie de nudo que, tras un momento de suspensión del significado, se resuelva y se aclare. En toda sentencia bien construida habría de advertirse ese obstáculo o nudo, de modo que (aun delicadamente) se invite al lector a prever, esperar y dar la bienvenida a las frases posteriores. El placer puede intensificarse gracias a algún elemento inesperado, como -muy burdamente- ocurre con la figura vulgar de la antítesis o, de forma más sutil, cuando se sugiere una antítesis que después se elude con habilidad. Además, cada frase debe ser bella por sí misma; y entre el alcance global de la oración y su desarrollo existir un satisfactorio equilibrio de sonidos, pues nada hay más decepcionante para el oído que una sentencia solemne y sonora que concluye de un modo abrupto y sin fuerza. El equilibrio tampoco debe ser demasiado llamativo y exacto, ya que la norma por excelencia es la variedad; interesar, decepcionar, sorprender y, sin embargo, deleitar; cambiar, por decirlo así, la puntada y con todo producir un efecto de inteligente elegancia.

El placer que experimentamos al contemplar a un ilusionista haciendo juegos de manos con dos naranjas reside en que ninguna de las dos es en ningún momento soslayada o pasada por alto. Ocurre lo mismo con el escritor. Su modelo, que ha de agradar al oído hipersensible, responde, no obstante, en primerísimo lugar a las exigencias de la lógica. Por más oscuridades que existan, por intrincada que sea la idea, no debe menoscabarse la elegancia del tejido, o en otro caso el artista demostrará no estar a la altura de su propósito. Por otra parte, no se debe seleccionar ninguna expresión ni hacer nudo alguno entre dos frases, a menos que nudo y expresión sean necesarios para exponer y dar mayor claridad al argumento; quien vulnera esta regla hace trampas en el juego. El espíritu de la prosa rechaza el *cheville* no menos enfáticamente que las leyes de la versificación, y tal vez convenga aclarar a alguno de mis lectores que el *cheville* es cualquier frase aguada o sin sentido empleada para establecer un equilibrio de sonidos. Modelo y

argumento viven el uno en el otro, y por la concisión, el encanto, la claridad o el énfasis del segundo juzgamos la fuerza y propiedad del primero.

El estilo es sintético; y el artista que, por decirlo así, busca un punto de apoyo en torno al cual trenzar la trama, toma dos o más elementos o dos o más ideas del asunto que le ocupa; los combina, los enreda y contrasta; y mientras, en cierto modo, no buscaba más que la ocasión de hacer el nudo necesario, se encuentra con que ha enriquecido considerablemente lo que quería decir, o que ha despachado en una sola frase lo que precisaba dos. En el paso de las sucesivas afirmaciones huera del viejo cronista al flujo denso y luminoso de la prosa altamente sintética, se encuentra implícita una considerable proporción de filosofía e ingenio. La filosofía es patente, advirtiéndose en el escritor sintético una visión de la vida mucho más profunda y estimulante, y una más aguda percepción del origen y afinidad de los acontecimientos. Acaso se piense que el ingenio ha desaparecido de la escena, pero, lejos de eso, es justamente el ingenio, los continuos y atractivos artificios, las dificultades vencidas, el doble propósito logrado, las dos naranjas danzando simultáneamente en el aire lo que, consciente o inconscientemente, proporciona placer al lector. Más aún, el ingenio, que apenas se advierte, es el órgano imprescindible de esa filosofía que tanto admiramos. Por todo ello, el estilo más perfecto será, no como quieren los necios, el más natural, pues natural es la cháchara inconexa del cronista, sino aquel otro que consigue veladamente el más alto grado de fecundas y elegantes implicaciones; o si lo hace de un modo abierto, el que más enriquezca el sentido y el vigor. Incluso el cambio del (pretendido) orden natural de las frases es un estímulo para la inteligencia; y gracias a una alteración tan intencionada pueden controlarse más adecuadamente los elementos de un juicio o ligarse los pasos de una acción intrincada con mayor sagacidad.

La trama, pues, o el modelo; una trama sensual y lógica a la par, una textura fecunda y elegante; eso es el estilo, ése es el cimiento del arte literario. Bien es verdad que se siguen leyendo libros, por el interés del dato o de la fábula, en los que esta cualidad se halla pobremente representada, si bien está presente. ¿Y cuántos libros cuyo único mérito consiste en la elegancia de su textura seguimos leyendo y relevando con placer? Estoy tentado de citar a Cicerón, y puesto que Mr. Anthony Trollope está muerto, creo que me está permitido hacerlo. Constituye un desabrido alimento espiritual, una «crítica de la vida» muy incolora y desdentada; pero nos complace su textura, extremadamente compleja e ingeniosa; cada puntada es un alarde de elegancia y buen sentido; y las dos naranjas, incluso si una de ellas está podrida, siguen danzando con gracia inimitable.

Hasta aquí me he referido fundamentalmente a la prosa; pues aunque en la poesía también el concurso de la trama lógica contribuye a realzar su belleza, sin embargo puede soslayarse. Se pensará que esto supone un mentís definitivo a cuanto he venido diciendo; por el contrario, no es sino una nueva ilustración del principio que lo inspira. Pues si el versificador no se ve obligado a tejer un modelo propio, ello se debe tan sólo a que otro modelo le es impuesto formalmente por las leyes de la versificación. No es otra la esencia de la prosodia. El verso puede ser rítmico o simplemente aliterativo; puede, como el verso francés, basarse enteramente en una (cuasi) regular repetición del ritmo, o, como el hebreo, en ese procedimiento caprichoso y sorprendente de repetir la misma idea. No importa en qué principio se funde la ley siempre que tal ley exista. Puede ser una pura convención; es posible que no posea ninguna belleza intrínseca; lo único que tenemos derecho a pedir de cualquier prosodia es que suministre un modelo al escritor, ni demasiado fácil ni demasiado difícil. De ahí que a hombres de parecido talento les sea más fácil escribir una poesía medianamente atrayente que una página de prosa razonablemente interesante; porque en la prosa se ha de inventar el modelo y crear las dificultades antes de resolverlas. De ahí asimismo la peculiar grandeza del auténtico versificador, como Shakespeare, Milton o Victor Hugo, a quien situó junto a los primeros solamente como versificador, no como poeta. No sólo anudan y tejen la trama lógica con toda la destreza y el vigor de la prosa; no sólo llevan a cabo el modelo poético con una variedad ilimitada y una sobria inventiva, sino que además nos conceden un placer raro y exclusivo mediante el arte, semejante al contrapunto, con que siguen a un tiempo, contrastándolos y combinándolos, el doble modelo de la trama y del verso. Aquí concluye el verso altisonante; un verso más abajo, la frase bien construida, y más abajo aún, se produce el desenlace de ambos en la misma sílaba acentuada. Lo mejor que el mejor prosista puede ofrecernos es el desarrollo paralelo de la idea y del modelo estilístico, unas veces con esfuerzo evidente y triunfante, otras con un aire de fácil naturalidad. Gracias a una nueva dificultad vencida, el versificador nos deleita con otra serie de triunfos. Persigue tres metas allí donde su rival sólo perseguía dos, y la diferencia es de la misma índole que la que media entre la melodía y la armonía. O si se prefiere el ejemplo del ilusionista, contempladle ahora ante el redoblado entusiasmo de su público haciendo juegos de manos con tres naranjas en lugar de con

dos. Así es: aumenta la dificultad, aumenta la belleza, y cada nueva obstáculo incrementa el interés del modelo.

Mas no debe pensarse que la poesía es mera adición; algo se pierde y algo se gana; al comparar la mejor prosa con la mejor poesía se advierte fácilmente que existe una diferencia considerable en la manera de configurar la trama. Por prieto que ate el nudo de la lógica, el versificador siempre deja flotando al alcance del oído algo suelto el tejido de la frase. En la prosa, las oraciones giran en torno a un eje bien equilibrado y, como en un rompecabezas, encajan en él con visible perfección. El oído lo advierte y paladea un resultado tan equilibrado, mientras que en la poesía la atención se dirige hacia la métrica. Resulta difícil encontrar pasajes susceptibles de comparación, ya que, o bien el versificador es inmensamente superior a su rival, o bien, de no ser así y no obstante perseverar en su más delicado quehacer, tampoco llega a ser inferior a él en la misma medida. Pero hagamos una selección entre las páginas de un mismo escritor, de un escritor que fue ambidextro; tomemos, por ejemplo, el prólogo de Rumour a la segunda parte de *Enrique IV*, hermosa muestra de elocuencia en el segundo estilo de Shakespeare, y pongámoslo junto al elogio del jerez de Falstaff, acto IV, escena primera; o comparemos la bella prosa de Rosalinda y Orlando; comparado, por ejemplo; la primera tirada, la tirada de Orlando a Adán con el pasaje que queráis seleccionar; las siete edades, de la misma obra, ¿incluso la noble estrofa de la despedida a la guerra de Otello; si tenéis un fino oído para esa clase de música, advertiréis en la prosa un mayor grado de organización, un más compacto acoplamiento de las partes, un equilibrio en las oscilaciones como el de un péndulo palpitante. En los asuntos temporales, no debemos quitar a aquellos que tienen poco lo poco que tienen; las virtudes de la prosa son inferiores, pero no son las mismas; es un reino pequeño, pero independiente.

3. El ritmo de la frase.

Antes hice uso de una palabra que requiere alguna aplicación. Toda frase, dije, ha de ser bella; pero ¿qué es una frase bella? En sus aspectos ideales y materiales la literatura, en cuanto arte representativo, debe buscar sus analogías con la pintura y semejantes; pero en los aspectos técnicos y de ejecución, en cuanto arte temporal, debe recurrir a la música. De la misma forma que una melodía o un recitativo, las frases de una oración deben estar formadas por notas largas y breves, tónicas y átonas, de modo que agraden al oído. El oído es el único juez. No pueden dictarse normas con carácter general. Ni siquiera en nuestra lengua, acentuada y rítmica, podría el análisis revelar el secreto de la belleza de un verso; cuánto menos de esas frases con las que se construye una página de prosa, que no obedecen más ley que la de no tenerla y no obstante agradan. Lo poco que sabemos acerca de la poesía (y en mi caso se lo debo al profesor Fleeming Jenkin) es de singular interés a este respecto. Estamos habituados a definir el verso heroico como aquel compuesto de cinco yambos, y el dolor y la confusión nos invaden cuando, por boca de algún colegial escrupuloso, nuestra definición es puesta en práctica.

«*All night / the dréad / less án / gel án / pursúed*»¹, recita el colegial. Y tapándonos los oídos, nos seguimos aferrando a nuestra definición, a despecho de su crasa y palmaria insuficiencia. No satisfizo tan fácilmente a Mr. Jenkin, quien pronto descubrió que el verso heroico estaba compuesto de cuatro grupos, o si lo preferís, de cuatro pausas: «*All night / the dreadless / angel / unpursued*». Cuatro grupos, cada uno de los cuales se pronuncia prácticamente como una sola palabra: el primero, en este caso, un yambo; el segundo, un anfíbraco; el tercero, un troqueo, y el cuarto, un anfímacro; mientras que nuestro colegial, sin tomarse otras libertades que la de infligir daño, ha escandido el verso en cinco yambos. Advértase el enriquecimiento en la complejidad de la textura; la cuarta naranja, que hasta ahora había pasado inadvertida, ha estado danzando junto a las otras. Lo que parecía una sola cosa, resultan ser dos y, como en un acertijo aritmético, el verso está construido de tal modo que pueda leerse a un tiempo con cuatro y cinco pies.

Pero no es imprescindible que sean cuatro. Es cierto que no encontramos versos con seis grupos, pues en diez sílabas no hay espacio para seis; y tampoco de dos, ya que una de las principales diferencias de la poesía respecto a la prosa es la comparativa brevedad de sus grupos; pero sí es habitual encontrar versos de tres. Cinco es el número prohibido, porque cinco es el número de pies, y al elegirlo los dos modelos coinciden y la oposición que da vida a la poesía desaparece. Esta es una de las claves de los polisílabos (un grupo creado por la naturaleza), especialmente en latín, donde son tan corrientes y dan pie a una

¹ Milton.

arquitectura poética tan atrevida. Si un romano regresara del Hades (Marcial; preferiblemente) y me explicase por qué conducto vocal habrían de recitarse estos versos atronadores: «*Aut laecedemonium Tarentum*», ejemplo que hace al caso, siento que podría gozar sin trabas de lo mejor de la poesía de la humanidad.

Pero, una vez más, los cinco pies son yambos, o así se supone; contando las sílabas, los cuatro grupos no pueden ser yambos; por una consideración de elegancia, dudo que deban serlo, y tengo la certeza de que, puestos a elegir, no debe de haber dos con la misma medida. La singular belleza del verso analizado anteriormente se debe sin duda, en la medida en que el análisis puede confirmarlo, a la sabia repetición de la *l*, la *d* y la *n*, pero también a la variedad métrica de los grupos. Los grupos que, como el compás musical, descomponen el verso para su recitado, no son yámbicos, y al recitar un supuesto verso yámbico puede suceder que no pronunciemos un solo yambo. Esta inobservancia del compás original tiene no obstante un límite.

«*Athens, the eye of Greece, mother of arts*»² es, pese a sus excentricidades, un buen verso heroico porque, aun cuando no pueda decirse que marque el compás yámbico, tampoco sugiere al oído ninguna otra medida. Pero si se comienza «*Mother Athens, eye of Greece*», o simplemente, «*Mother Athens*», el juego se descubre al sugerirse un troqueo. La extravagante métrica de los grupos no es sino un adorno, pero tan pronto se olvida el compás original dejan implícitamente de ser extravagantes. Se busca la variedad; pero si destruimos el molde primitivo, uno de los elementos que informan tal variedad desaparece y caemos en la monotonía. Así, pues, tanto en lo referente a la medida aritmética del verso como al grado de regularidad de la métrica, advertimos que las leyes de la prosodia tienen un objetivo común: mantener viva la oposición entre dos esquemas seguidos simultáneamente; mantenerlos claramente separados, aunque coincidentes entre sí, y equilibrarlos ante los ojos del lector con tan ecuánime precisión que ninguno pase inadvertido y ninguno prevalezca.

La pauta del ritmo en la prosa no es tan complicada. También en este caso escribimos en grupos, o mejor en frases, aunque la frase en prosa es considerablemente más larga y se enuncia con mayor desenvoltura que el grupo en verso; por ello no sólo hay un intervalo mayor de sonido continuado entre las pausas, sino que también, y por la misma razón, una palabra se liga más fácilmente a otra mediante una articulación más sumaria. Con todo, la frase es el estricto equivalente del grupo, y las frases sucesivas, como los grupos sucesivos, deben diferir claramente entre sí en ritmo y longitud. La pauta métrica de la poesía consiste en sugerir únicamente la medida que nos proponemos; la de la prosa, en no sugerir medida alguna. La prosa debe ser rítmica, y serlo según el juicio de cada cual, pero no debe ser métrica. Puede ser cualquier cosa, excepto verso. Un solo verso heroico puede muy bien tener cabida sin estorbar el paso en cierto modo más pausado del estilo prosístico; pero uno seguido de otro causan una impresión inmediata de pobreza, uniformidad y decepción. Las mismas líneas recitadas con la entonación métrica del verso tal vez resulten llenas de variedad. Con la sumaria articulación propia de la prosa, de una visión más distanciada, estos matices diferenciales se pierden. Un solo verso se recita como una frase, pero la sucesión de grupos de idéntica longitud en seguida cansa al oído. A decir verdad, desde el momento en que al prosista le es dado ser menos armonioso, está sentenciado a renovar constantemente y a gran escala la variedad del movimiento, y a no decepcionar al oído con el trote de una métrica establecida. Esta obligación es la tercera naranja que debe manipular, la tercera cualidad que el prosista debe introducir en su modelo verbal. Tal vez se piense que es fácil y que no representa un nuevo obstáculo, pero es tal la vena rítmica inherente a la lengua inglesa que el mal escritor -¿y habré de poner como ejemplo a ese admirado amigo de la infancia, el capitán Reid?, el escritor bisonño, como Dickens en sus tempranos intentos de asombrar, y el escritor hastiado, como cualquiera puede comprobar por sí mismo, tienden automáticamente a producir detestables versos libres. En este punto parece pertinente preguntar: ¿Por qué detestables? Supongo que bastará con responder que jamás se han escrito buenos versos por casualidad, y que el mejor poema suena cuando menos de un modo trivial cuando se recita con la entonación de la prosa. Profundicemos en estas respuestas. El talón de Aquiles de la poesía es la regularidad del compás, que de suyo impresiona mucho menos que el movimiento de la prosa más noble; pues bien, en esta trampa, sólo en ésta, cae nuestro descuidado escritor. El logro de una masa y densidad propias, resultado de la proximidad de las pausas, es una de las mejores cualidades de la poesía; pero esto es algo que nuestro fortuito versificador, pendiente

² Milton.

aún del paso ligero y del ademán amplio de la prosa, ni siquiera aspira a imitar. Finalmente, sin darse cuenta de que está haciendo poesía, no se le ocurre extraer esos efectos de oposición y contrapunto a los que me he referido como el encanto y justificación últimos de la poesía, en general, y debo añadir del verso libre, en particular.

4. El contenido de la frase.

Podría hablar aquí largo y tendido sobre el ritmo, y no sería de extrañar, ya que en nuestra melodiosa lengua el ritmo es omnipresente. No se olvide, sin embargo, que este elemento está en algunas lenguas casi o totalmente extinguido, y en la nuestra muy probablemente en decadencia. La expresión monocorde de muchos americanos cultos nos advierte del peligro. Este olvido debería inspirarme un sentimiento de amarga desesperación, pero no debo desesperar. Así como en la poesía ningún elemento, ni siquiera el ritmo, es imprescindible, de la misma manera en la prosa surgirán otras fuentes de belleza que ocuparán el lugar y representarán el papel de aquellos que hayamos superado. La belleza del ritmo que el oído anticipa en la poesía, la belleza más rica y sin leyes de la prosa, patentes a los oídos ingleses, nada dicen a los oídos de nuestros vecinos más próximos; en Francia, las inflexiones de oratoria y el diseño de la textura han ocupado prácticamente su lugar, el prosista francés quedaría asombrado de las tribulaciones de su hermano al otro lado del Canal, invirtiendo buena parte de sus desvelos, *invita Minerva* sobre todo, en evitar escribir en verso. ¡Tanta es la distancia que separa los derroteros espirituales de las razas, tan difícil comprender la literatura de nuestros vecinos!

Comoquiera que sea, la prosa francesa es superior a la inglesa; y mientras Hugo viva, de nada servirá hacer a un lado la poesía francesa. Pero lo que más importa señalar es que en francés una frase o una poesía dejan ver fácilmente si son elegantes o torpes. Existe, pues, otro elemento hasta ahora ignorado en nuestro análisis que contribuye a la elegancia del estilo: el contenido de la frase. En literatura la frase se compone de sonidos como en la música de notas. Un sonido sugiere, exige, hace eco y armoniza con otro, y el arte de utilizar debidamente estas concordancias es el arte máximo de la literatura. Antaño solía considerarse aconsejable que el escritor joven evitara la aliteración y tal consejo era acertado en la medida en que se conjuraban ramplonerías. Pero no dejaba de ser una abominable necedad y un mero desvarío de los más ciegos entre los ciegos, que nunca verán nada. La belleza del contenido de una frase, o de una oración, depende implícitamente de la aliteración y la asonancia. La vocal exige ser repetida; la consonante exige ser repetida, y ambas claman por ser infinitamente variadas. Si se nos ocurriera seguir las aventuras de una letra determinada a lo largo de un pasaje que nos guste, tal vez descubriríamos que durante algún tiempo nos la hurtan para tentar a nuestro oído; que una andanada de ellas nos alcanza por los costados, o que se transforma en sonidos afines, fundiéndose en otro, uno líquido o uno labial. Y descubriremos una circunstancia mucho más sorprendente. La literatura se escribe por y para dos sentidos: una especie de oído interno que percibe rápidamente «músicas inauditas», y el ojo que guía la pluma y descifra la letra impresa. Pues bien, existen rimas para la vista, pero descubriremos también aliteraciones y asonancias, y que mientras el escritor contempla una u abierta, engañado por la vista y por nuestra extraña fonética inglesa, con frecuencia muestra una debilidad por la a cerrada; y que mientras contempla una determinada consonante, no es improbable que le produzca placer escribirla, aun siendo muda o teniendo un valor distinto.

Así, pues, tenemos un nuevo modelo -un modelo de letras, en expresión vulgar- que configura la cuarta preocupación del prosista y la quinta del versificador. Unas veces es muy delicado y difícil percibirlo, y tal vez sea por ello mejor y procure más placer (y digo tal vez); pero, otras, los componentes de esta melodía literal destacan manifiestamente y arrebatan el oído. Por eso se convierte en un problema de conciencia elegir los ejemplos; y ya que no puedo sin más pedir ayuda al lector, me limitaré a ofrecerle el motivo y la historia de cada elección. He elegido los dos primeros, uno en prosa y otro en verso, sin previo análisis, por ser pasajes sugestivos que habían estado resonando en mis oídos durante mucho tiempo.

«I cannot praise a fugitive und cloistered virtue, unexercised and unbreathed, that never sallies out and sees her adversary, but slinks out of the race where that immortal garland is to be run for, not without dust und heat» (Milton). Hasta «virtue», la s y la r se anuncian y repiten de una forma comedida, y el grupo casi inseparable *pvf* aparece, a guisa de nota de adorno, en su totalidad. [Dado que el grupo *pvf* seguirá persiguiéndonos obsesivamente a través de nuestros ejemplos ingleses, tomad, a modo de comparación, este verso latino en el que constituye un adorno principal, y del que no me hago responsable en lo que toca

a la libertad, muy romana, de significado: «*Hanc volo, quae facilis, quae palliolata vagatur*».] La frase siguiente marca un período de reposo, casi feo, con una *s* y una *r* todavía audibles, y la *b* se introduce como el desarrollo final del grupo *pvf*. En las cuatro frases siguientes, desde «that never» hasta «is to be run for», la máscara cae y, salvo una ligera repetición de la *v* y la *f*, todo el tema vuelve, demasiado explícitamente, a la *s* y la *r*; la *s* toma primero la delantera y después la *r*. En la última frase se abandonan de golpe todas las letras favoritas, incluida la *a* cerrada, por la que es apenas perceptible una tímida preferencia; y para hacer más evidente la ruptura, todas las palabras terminan en dental, y todas salvo una en *t*, solución para la que cautamente se nos ha preparado desde el principio. La singular dignidad de la primera frase y el mazazo de la última contribuyen decididamente al encanto de esta oración exquisita. Mas justo es reconocer que la *s* y la *r* están muy torpemente utilizadas.

In Xanadu did Kubla Khan (KÂNDL)
A stately pleasure dome decree, (KDLSR)
Where Alph the sacred river run, (KÂNDLSR)
Through caverns measureless to man, (KÂNLSR)
Down to the sunless sea» (Coleridge) (NDLS)

En este ejemplo he puesto el análisis del grupo inicial junto a los versos respectivos; y cuanto más se observan, más interesantes resultan. Pero aún hay más. En los versos dos y cuatro la *s* habitual alterna delicadamente con la *z*. En el tercero la *a* cerrada alterna dos veces con la *a* abierta, ya sugerida en el segundo verso, y en las dos ocasiones («where» y «sacred») en unión de la *r*. En el mismo verso la *f* y la *v* (armónicas entre sí, aunque privadas de su compañera la *p*) están admirablemente contrastadas. Y en el cuarto aparece una *m* auxiliar muy marcada, que a su vez ya se anuncia en el segundo. Abandono por aburrimiento, pero podría decirse mucho más.

El siguiente ejemplo de Shakespeare fue traído a colación recientemente como muestra del sentido cromático del poeta. Debo decir que yo no creo que la literatura tenga gran cosa que ver con el color o que los poetas sean en cierto modo los mejores en este sentido; y atacué inmediatamente este pasaje, ya que «purple» era el vocablo que había complacido tanto al autor del artículo, con ánimo de averiguar si no habría alguna razón estrictamente literaria para utilizarlo. Como se verá, lo conseguí sobradamente, y debo decir que el pasaje me parece excepcional en la obra de Shakespeare y, sin duda, en la historia de la literatura; pero no fue elección mía.

«*The baRge she sat iN, like a BURNiShed throNe
 BURNT oN the water: the POOP was BeateN gold,
 PURPle the sails and so PERFumed that
 The wiNDs were love-sick with them*» (Antonio y Cleopatra).

Se me podría preguntar por qué razón he escrito la *f* de «perfumed» con mayúscula; a esto respondería que este cambio de la *p* a la *f* completa el de la *b* a la *p*, tan hábilmente realizado. En verdad, todo el pasaje es un monumento de singular ingenio; y apenas es necesario indicar la *s*, la *l* y la *v* auxiliares. En el mismo artículo se citaba, también como ejemplo de su sentido cromático, un segundo pasaje de Shakespeare:

«*A mole cinque-spotted like the crimson drops
 I' the bottom of a cowslip*» (Cymbeline).

Es muy sorprendente, muy artificial, y no merece un análisis en profundidad: hágalo el lector. Pero antes de volver la espalda a Shakespeare, quisiera citar un pasaje por gusto y como modelo a seguir por todas las artes técnicas:

«*But in the wind and tempest of her frown, W.P.V. [La V aparece en of.] F. (st) (ow)
 Distinction with a loud and powerful fan, W.P.F. (st) (ow) L
 Puffing at all, winnows the light away; W.P.F.L.
 And what hath mass and matter by itself W.F.L.M.Å
 Lies rich in virtue unmingled*». (Troilo y Crésida). V.L.M.

De estos escritores delicados y escogidos paso, no sin cierta curiosidad, a un intérprete del bombo-Macaulay. Obraba en mi poder la edición de su obra en dos volúmenes, y abrí el segundo por el principio. Leí lo siguiente:

«The violence of revolutions is generally proportioned to the degree of the maladministration which has produced them. It is therefore not strange that the government of Scotland, having been during many years greatly more corrupt than the government of England, should have fallen with a far heavier ruin. The movement against the last king of the house of Stuart was in England conservative, in Scotland destructive. The English complained not of the law, but of the violation of the law.»

Era bien sencillo; nuestro amigo *pvf* se mantenía a flote merced a un conjunto de líquidas; pero al continuar leyendo y volver la página, y todavía encontrar *pvf* con su cortejo de líquidas, confieso que recelé profundamente. No podía tratarse de una triquiñuela de las de Macaulay; debía ser la naturaleza misma de la lengua inglesa. Con una suerte de desesperación, pasé las páginas hasta la mitad del volumen; y allí, sorprendiendo a su majestad recién llegado de Claverhouse y a Killiecrankie en tratos con el general Cannon, en una ortografía reveladora, se hallaba mi recompensa:

«Meanwhile the disorders of Kannon's Kamp went on inKreasing. He Kalled a Kouncil of war to Konsider what Kourse it would be advisable to taKe. But as soon as the Kouncil had met, a preliminary Kuestion was raised. The Army was almost eKsKlusively a Highland army. The recent viKtory had been won eKsKlusively by Highland warrior. Great chiefs who had hrought siKs or seven hundred fighting men into the field did nor think it fair that they should be outvoted by gentlemen from Ireland, and from the Low Kountries, who bore indeed King James's Kommision, and where Kalled Kolonels und Kaptains, but who were Kolonels without regiments and Kaptains without Kompanies.»

¡Una muestra de *fv* en este universo de *kas*! No era, pues, la lengua inglesa el instrumento de una sola cuerda, sino Macaulay un incomparable pintor de brocha gorda.

Sin duda fue el amor atávico por repetir un mismo sonido, más que alguna pretensión de claridad, lo que le indujo a adoptar la irritante costumbre de repetir palabras; y digo más lo primero que lo segundo porque tal subterfugio auditivo está profundamente arraigado y es más natural en el hombre que cualquier consideración lógica. No cabe duda de que son pocos los escritores realmente conscientes de lo mucho que fuerzan la melodía de las palabras. Uno de ellos, que escribía con aplicación y preocupado tan sólo del significado de sus palabras y del ritmo de sus frases, quedó asombrado del abrumador éxito de sustituir una expresión por otra. Ninguna de ellas hacía cambiar el significado; al ser las dos monosílabas, no alteraban la métrica; y sólo releyendo lo que había escrito con anterioridad pudo resolver el misterio; había una *a* abierta en la segunda palabra, y durante casi media página había cabalgado hasta reventar sobre esa vocal.

Debo añadir, sin embargo, que en la práctica el oído nunca es tan exigente; y los escritores corrientes, en circunstancias corrientes, se contentan con evitar asperezas y reforzar aquí y allá, en alguna ocasión rara, una frase o enlazar dos mediante una asonancia a modo de remiendo o el momentáneo tintineo de una aliteración. Podemos comprender hasta qué punto esta preocupación es constante en los buenos escritores, aun si los resultados son menos aparentes, cuando prestamos atención a los malos. En ellos hay cacofonías memorables, el traqueteo de consonantes incongruentes sólo aliviado por algún hiato estropajoso, y frases enteras difícilmente articulables por ninguna facultad humana.

Conclusión.

Ahora ya podemos enumerar brevemente los elementos del estilo. Es propio del prosista la frase larga, rítmica y grata al oído, que nunca cae en una métrica rígida; del versificador, combinar y contrastar el modelo doble, triple y cuádruple, los pies y los grupos, la métrica y la lógica, de forma armoniosa en la diversidad; y es común a ambos la tarea de combinar ingeniosamente en frases musicales los elementos básicos del lenguaje; la tarea de tejer el argumento en una textura de frases preñadas y períodos acabados, especialmente vinculada a la prosa; y la tarea también común a ambos de elegir palabras adecuadas, explícitas y expresivas. Ello nos permite entrever las dificultades que entraña un pasaje perfecto; el número

de facultades, de gusto o de sentido común que hay que ejercitar durante su ejecución; y la razón por la cual, una vez concluido, nos produce un placer tan hondo. Desde la ordenación de palabras concordantes, de la sensualidad y el arabesco, hasta la factura de la oración elegante y fecunda, acto vigoroso de la inteligencia, es rara la facultad humana que no se ejercite. No nos sorprenda, pues, si son raras las frases perfectas, más raras aún las páginas perfectas.

*

LA MORAL DE LA PROFESION DE LAS LETRAS

La profesión de las letras ha sido recientemente objeto de debate en la prensa, y debatida, por ponerlo en términos suaves, desde una postura calculada para sorprender a hombres cultos y provocar el menosprecio general hacia los libros y la lectura. Concretamente, hace algún tiempo un escritor popular [Mr. James Payn], vitalista y ameno, dedicó un ensayo, vitalista y ameno como él, a ofrecer una alentadora panorámica de su profesión. Nos alegra que la experiencia fuese tan grata y cabe esperar que los demás, todos cuantos lo merezcan, sean tan generosamente recompensados; pero no creo que en modo alguno deba alegrarnos que un asunto de tanta importancia para nosotros como para el público sea debatido por razones puramente crematísticas. En cualquier quehacer bajo el cielo no es la remuneración la única ni, a decir verdad, tampoco la primera cuestión. Que uno siga existiendo es asunto de su sola incumbencia; pero que su trabajo haya de ser honesto, y en segundo lugar útil, es algo que toca ya al honor y a la moral. Si el escritor a que me refiero consigue persuadir a un determinado número de jóvenes para que adopten su modo de vida con la vista puesta únicamente en el pan, cabe inducir que sus obras sólo busquen un beneficio y esperar, en consecuencia, si aquél me perdona tantos epítetos, una literatura falsa, vacía, vulgar y desaliñada. No hablo de este escritor como tal; es diligente, correcto y afable; todos le debemos momentos de entretenimiento, y se ha ganado merecidamente su atractiva popularidad. Pero lo cierto es que no mira su profesión, tampoco cuando la abrazó por primera vez, con una óptica puramente mercenaria. Puedo aventurar que se sumergió en ella, si no con un noble designio, al menos con el entusiasmo del primer amor; y su ejecución fue motivo de placer mucho antes de pararse a calcular el salario. Días atrás, un autor admirado por su obra, de calidad indudable y, a sus ojos, excepcional, respondió en términos propios de un viajante de comercio que, dado que su libro no se vendía con rapidez, él no le concedía el valor de un real. No se piense que la persona a quien la respuesta iba dirigida la recibió como una profesión de fe; en todo caso sabía que se trataba de una irritación pasajera; de la misma forma que cuando un escritor respetable habla de literatura como de un modo de vida, semejante al del zapatero, aunque no de tanta utilidad, sabemos que sólo está planteando un aspecto de la cuestión, mientras es claramente consciente de una docena de ellos más importantes y que atañen más directamente al asunto que le ocupa. Pero aunque los que comercian con la literatura con este espíritu cicatero en lo pequeño y pródigo en virtud posean también mejores luces, no se sigue que su comercio sea decente o instructivo para su prójimo o para ellos mismos. La primera obligación del escritor es abordar cualquier tema con un espíritu, el más elevado, noble y valeroso, fiel a los hechos. Si está bien retribuido, como me agrada saber que lo está, esta obligación se hace más ineludible, su incumplimiento aún más deshonesto. Y tal vez no exista ningún capítulo del que el hombre deba hablar tan seriamente como la actividad, sea cual fuere, que constituye la ocupación y el placer de su vida; la herramienta con que obtiene ganancias o rinde servicios; y que, de ser indigna, se hace sentir cual incubo de mudas y avarientas entrañas sobre los hombros de la humanidad laboriosa. Forzar siquiera la nota sobre este punto podría inclinar la balanza a favor de la virtud. Es de esperar que una numerosa y emprendedora generación de escritores suceda y supere a la actual, pero mejor sería frenar la corriente y que la nómina de nuestros viejos y honestos libros ingleses se cerrase antes de que impresores codiciosos continuaran envileciendo una noble tradición y rebajando a sus propios ojos una raza famosa. Mejor dejar nuestros silenciosos templos vacíos que llenarlos de sacerdotes venales y fulleros.

Dos elementos concurren en la elección de cualquier forma de vida: el primero, el gusto innato del elector; el segundo, que la actividad elegida sea especialmente útil. Como cualquier otro arte, la literatura reviste singular interés para el artista, y, en un grado que le es peculiar entre las demás, es útil a la humanidad. Ambas son justificación bastante para el hombre o la mujer que la adopta como quehacer de su vida. No me extenderé sobre el asunto de los salarios. El escritor puede vivir de la literatura. Si no con tanto lujo como dedicándose a otros oficios, con menos. La naturaleza del trabajo que realiza durante el día contribuye a su

felicidad más que la calidad de los alimentos que toma por la noche. Sea cual fuere su vocación y por mucho que al año le reporte, uno sabe de sobra que ganaría aún más engañando. Todos tendemos a dar excesiva importancia a la posibilidad de pasar estrecheces; pero tales consideraciones no debieran influir en la elección de aquello que ocupe o justifique buena parte de nuestra existencia; y como el patriota, el misionero o el filósofo, debemos elegir la profesión noble y sencilla en que sirvamos mejor a la humanidad. La naturaleza, si se sigue con fidelidad, es madre previsora. Una debilidad por el tintineo de las palabras lleva a un muchacho a entregarse de por vida a las letras; con el tiempo, cuando adquiere mayor gravedad, descubre haber elegido mejor de lo que pensara; descubre que si gana poco, lo gana con creces; si recibe un salario escaso, su posición le permite prestar considerables servicios; que en alguna medida está en sus manos proteger al oprimido y erigirse en defensor de la verdad. El mundo está tan amablemente organizado, son tales los bienes que pueden derivarse de un adarme de confianza en uno mismo y tal es, en particular, la buena estrella de este oficio de escribir, que deberían combinarse placer y ganancia para ambas partes, y ser a la par tan placentero como tocar el violín y tan útil como un buen sermón.

Nos estamos refiriendo a la literatura seria; y con los cuatro grandes de nuestros mayores a quienes todavía rendimos admiración y respeto, con Carlyle, Ruskin, Browning y Tennyson ante nosotros, sería cobarde considerarla de entrada desde una perspectiva menor. Aunque no podamos seguir a estos atletas, aunque ninguno de nosotros sea tal vez demasiado vigoroso, sabio u original, sostengo que con cualquier obra literaria, por humilde que sea, nos cabe hacer mucho bien o causar mucho daño. Puede que sólo deseemos complacer; es posible que, a falta de mejores luces, nos conformemos con satisfacer la ociosa y efímera curiosidad de nuestros contemporáneos; y es posible asimismo que tratemos, aunque sea tímidamente, de instruir. En cualquiera de los tres casos hemos de comerciar con ese insigne arte de las palabras que, al ser el dialecto de la vida, penetra fácil y poderosamente en el espíritu de los hombres; y siendo así, en cada una de estas facetas contribuimos a alimentar la suma de sentimientos y de opiniones que se conocen bajo el nombre de opinión pública o sentimiento popular. En estos tiempos de prensa diaria, el índice de lectura de una nación modifica considerablemente su índice de expresión oral; y ambas, la lectura y el habla, constituyen el medio más eficaz de educar a la juventud. Un hombre o una mujer virtuosos pueden retener a cualquier joven durante un tiempo en una atmósfera sana; pero a la postre, es el ambiente contemporáneo el que domina sobre el común de las medianías. La frecuente vileza corintia del periodista americano o del *croniqueur* parisiense, tan fácilmente digerible ejerce una influencia negativa incalculable; tocan todos los asuntos, y todos con la misma mano egoísta; inician a las cabezas jóvenes e inexpertas en un espíritu indigno; surten a las mentes romas de citas punzantes. El volumen de estas feas preocupaciones desborda el de las escasas intervenciones de los grandes hombres; el desprecio, el egoísmo y la cobardía se desparraman en grandes hojas sobre las mesas en tanto que su antídoto, en pequeños volúmenes, reposa intacto sobre las estanterías. He aludido a los americanos y a los franceses no porque sean más viles, cuanto por ser más legibles que los ingleses; el daño que causan es más efectivo: en América, debido a las masas; en Francia, al escaso número de lectores; pero también entre nosotros se descuidan diariamente las servidumbres de la literatura, diariamente se suprime o tergiversa la verdad y diariamente se degrada el tratamiento de los asuntos importantes. No se considera al periodista como un funcionario serio; pero estimad el bien que podría hacer por el daño que hace; valga un solo ejemplo: el hecho de que cuando, en un mismo día, dos periódicos de tendencia política opuesta vocean abiertamente una noticia determinada en interés de su propio partido, nos sonreímos del descubrimiento (¡ya no es tal descubrimiento!) como si se tratara de un buen chiste o de una estratagema excusable. Mentir tan descaradamente apenas es mentir, es cierto; pero una de las enseñanzas que profesamos transmitir a los jóvenes es el respeto a la verdad; y no creo que semejante formación se vea coronada por el éxito mientras algunos de nosotros cultivemos y el resto apruebe sin el menor reparo la falsedad pública.

Dos obligaciones incumben a todo aquel que se adentre en el mundo de la escritura: fidelidad a los hechos y vigor en el tratamiento. En cualquier terreno literario, por humilde que sea para merecer tal nombre, la fidelidad a los hechos es de vital importancia para la formación y el bienestar de la humanidad, y tan difícil de guardar que el fiel que lo intente prestará con ello cierta dignidad a su ser de hombre. Nuestros juicios se fundan en dos elementos: primero, en las experiencias consustanciales a nuestra alma; pero en segundo lugar, en los testimonios de la naturaleza de Dios del hombre y del Universo que de forma diversa nos llegan desde el exterior. Estas formas diversas pueden en su mayoría reducirse a una sola, ya que todo lo que aprendemos del pasado y mucho de lo que aprendemos de nuestro tiempo nos llega a través de los libros y de los periódicos, e incluso aquellos que no saben leer aprenden de segunda mano gracias a esas mismas

fuentes o a la información de los que saben. De ahí que la suma de conocimientos o de ignorancia contemporáneos del bien y del mal sea, en buena medida, obra de los que escriben. Por fuerza han de advertir que el conocimiento de todo ser humano responde, en tanto en cuanto sepan comprobarlo, a las circunstancias de su vida; que ninguno se considera un ángel o un monstruo; ni tiene el mundo por un infierno; y tampoco da en creer que todos los derechos se reducen a los de su país y su casta, y todas las verdades a su credo de parroquia. Todo hombre ha de conocerse a sí mismo para poder así enmendarse; ha de enseñarse lo que hay fuera de él para que sea bondadoso con su prójimo. Nunca será un error decirle la verdad, pues en su delicada situación, tejiendo con el paso del tiempo su propia teoría de la vida, gobernándose a sí mismo, o alentando y reprobando a los otros, cualquier pormenor tiene singular importancia para su conducta; y aun si un hecho determinado le desalienta y corrompe, siempre será mejor que lo sepa; pues en este mundo tal cual es, y no en un mundo más fácil merced a las censuras de su formación, debe recorrer su camino hacia la ignominia o la gloria. En suma, siempre es ocioso mentir; y nunca será acertado escamotear la verdad. Acaso sea precisamente aquello que omitimos lo que alguna persona necesitaba, porque lo que para uno sirve de medicina es para otro un veneno, y he conocido hombres que se han sentido confortados por la lectura del *Candide*. Todo hecho forma parte del gran rompecabezas que nos corresponde construir; y nada se pone abiertamente en el camino del escritor que no guarde alguna relación sutil, imperceptible para él, con el alcance y la totalidad de su objeto. Con todo, ciertos elementos son infinitamente más necesarios que otros y con ellos debe contender la literatura en primerísimo lugar. No es difícil distinguirlos, ya que la naturaleza, una vez más, actúa de guía; y los elementos necesarios debido a su eficacia son aquellos que revisten mayor interés para el espíritu natural del hombre. Aquellos coloreados, humanos, pintorescos, y enraizados en la moral, y aquellos otros claros, indiscutibles, que forman parte de la ciencia, son por sí mismos de capital importancia, seducen por su interés y resulta útil transmitirlos. Mientras el escritor se limite a narrar, habría de hablar principalmente de éstos. Hablar de los elementos amables, hermosos y sanos de nuestra existencia; y sin escatimar en su relación los males y tristezas de nuestro tiempo, conmovemos mediante ejemplos; aludir a las gentes sabias y virtuosas del pasado, emocionarnos mediante analogías; y de todos ellos habría de hablar con sobriedad y franqueza, sin glosar defectos, para que no desconfiemos de nosotros mismos y nos hagamos exigentes con nuestro prójimo. Por ello la literatura contemporánea, aunque efímera y frágil, mueve en la sensibilidad de los hombres los resortes del pensamiento y la bondad, y les sirve de apoyo (pues es fácil apoyar a quienes emprenden el viaje) en su camino hacia la justicia y la verdad. Y si en modo alguno produce este efecto, ¡cuánto más podría hacerse de quererlo los escritores! Ninguna biografía de cuantas se recogen en los anales del pasado dejará, si es debidamente estudiada, de sugerir o prestar ayuda a algún contemporáneo. Y no existe ninguna encrucijada en los asuntos actuales de la que todavía no pueda decirse algo útil. Incluso el periodista cumple una función y, con una mirada lúcida y un lenguaje sencillo, puede revelar injusticias y señalar el camino hacia el progreso. Por último: en todo relato hay una sola manera de mostrarse inteligente, y es siendo preciso. La vivacidad es una virtud secundaria que presupone la primera; pues producir vividamente una impresión falsa sólo es hacer más conspicuo el fracaso.

No obstante, un suceso puede contemplarse desde distintos puntos de vista; puede ser referido con ira, lágrimas, risas, indiferencia o admiración, y el relato, en consonancia con estos sentimientos, se convertirá en algo distinto. Los periódicos que en su día informaron sobre el regreso de nuestros representantes en Berlín, aun cuando no difirieran en los hechos como tales, se apartaron unos de otros considerablemente en su espíritu; de tal modo que una de las descripciones fue una segunda ovación y la otra un insulto prolongado. En toda obra literaria el argumento es un factor trivial, y el punto de mira del escritor, por ser menos discutible, es mucho más importante que cualquier otro. Ahora bien, este espíritu que anima el argumento, importante en todo género de obras literarias, adquiere máximo relieve en las obras de ficción, meditación o alabanza; pues no sólo les da color, sino que también selecciona los pormenores; no sólo modifica, sino que conforma la obra. De ahí que en una vastísima extensión del terreno literario la cordura o la demencia del escritor, o un pasajero talante humorístico, constituyan no sólo las líneas maestras de su obra sino también lo único que, en rigor, puede comunicarnos. En su sentido más amplio, toda obra de arte transmite primero la actitud del autor, sin menoscabo de que en ella se halle implícita toda una experiencia y una teoría de la vida. El autor que ha mendigado su pensamiento y reposa en una fe de estrechas miras no puede, aunque quiera, expresar la totalidad o siquiera diversas facetas de esta variada existencia; pues, llevando una vida limitada, no admite algunas en su teoría, del mismo modo que sólo de forma imprecisa y desganada las reconoció en su experiencia. De ahí la inhumanidad, ruindad y bajeza de las obras religiosas

sectarias; de ahí las limitaciones, afines aunque diferentes, de las obras inspiradas por el espíritu de la carne o por ese gusto detestable por la alta sociedad. Por ello la primera obligación del hombre que se ponga a escribir es intelectual. A sabiendas o no, se ha constituido en guía de la inteligencia de los hombres, y debe procurar conservar la suya ágil, generosa y lúcida. Todo, salvo los prejuicios, debe tener en él un portavoz; debe ver el lado bueno de las cosas; guardar silencio cuando sospecha que no comprende algo cabalmente; y reconocer desde el principio que sólo tiene una herramienta en su taller, y esa herramienta es la solidaridad. [El ejemplo admirable para todos los escritores jóvenes de la generosa solidaridad literaria de Swinburne merece, cuando menos, una nota. No vacila en reconocer el mérito, ya en Dickens o en Trollope, ya en Villon, Milton o Pope. Esta es la actitud en la cual deberíamos todos perseverar no sólo en la crítica, sino también en todas las facetas de la actividad literaria.]

La segunda obligación, más difícil de precisar, es de orden moral. A la mente afluyen mil humores diferentes en torno a los cuales, cuando se destacan, tiende a sedimentarse alguna forma de literatura. ¿Debe permitirse esto? Ciertamente no en todos los casos, pero sí en más de los que los puristas quisieran. Sería de desear que toda obra literaria, y especialmente toda obra de arte, surgiera de impulsos racionales, humanos, vigorosos y saludables, fueran cómicos o trágicos, religiosos, humorísticos o románticos. Con todo, es innegable que muchos libros valiosos son parcialmente demenciales; algunos, sobre todo religiosos, parcialmente inhumanos; y muchos tienen un cariz malsano e impotente. No odiamos una obra maestra porque nos protejamos de sus máculas. A fin de cuentas, no buscamos sus defectos, sino sus virtudes. Ningún libro es perfecto, ni siquiera en su concepción; pero muchos causan las delicias del lector, le hacen mejor y le reconfortan. Los salmos hebreos constituyen la única poesía religiosa que ha existido sobre la faz de la Tierra; sin embargo, sus salidas de tono hieden a hombre de carne y hueso. Alfred de Musset era una naturaleza retorcida y venenosa; cuando le acuso de tener un mal fondo, me limito a citar a ese frívolo y generoso gigante, el viejo Dumas; empero, cuando le impulsaba a escribir un sentimiento estrictamente creativo, podía ofrecernos obras como *Carmosine* o *Fantasio*, en las cuales se diría que había vuelto a encontrar, para pulsarla y deleitarnos, la última nota de la comedia romántica. Tengo para mí que cuando Flaubert escribió *Madame Bovary* pensaba principalmente en una especie de realismo malsano; pero ¡ved cómo en sus manos el libro se convirtió en una obra maestra de sobrecogedora moralidad! Y lo cierto es que cuando un libro se concibe en un estado de tensión extrema, con el alma a nueve veces su potencia, nueve veces encendida y electrizada por el esfuerzo, nuestra condición es aprehendida con tanta amplitud que, por más que el diseño principal pueda ser trivial o mezquino, no deja de transmitir alguna verdad o belleza. La dulzura se desprende de la fuerza; pero una idea mediocre mal ejecutada es mediocre de principio a fin. Y esto no alentará a amanuenses patizambos, de muñeca frágil, que deben tomarse su trabajo a conciencia o avergonzarse de practicarlo.

El hombre es imperfecto; mas, en su literatura, debe expresarse a sí mismo sus opiniones y preferencias; porque hacer cualquier otra cosa sería correr un riesgo más peligroso que el de ser inmoral; sin duda, el de ser un embustero. Disfrazar un sentimiento, incluso si es bueno, es convertirlo en un travestido; no nos será útil. Ocultar un sentimiento, si uno está seguro de poseerlo, es tomarse libertades con la verdad. Posiblemente todo punto de vista al alcance del hombre cuerdo contenga alguna verdad y sea, en el contexto adecuado, de provecho para la especie. No temo a la verdad, si hay alguien capaz de decírmela, pero sí a las medias verdades impertinente pronunciadas. Hay un tiempo para la danza y un tiempo para el lamento; un tiempo para ser brusco y otro para ponerse sentimental; para ser ascético como para glorificar los apetitos; y el hombre que sepa combinar en su obra estos extremos, en el momento y la proporción justos, habrá dado con la obra maestra tanto del arte como de la moral. La parcialidad es inmoral; pues yerra todo libro que ofrezca una visión tergiversada del mundo y de la vida. El problema radica en que el débil deba ser parcial; la obra de uno es deprimente y deletérea; la de otro, barata y vulgar; la de un tercero, de una sensualidad epiléptica; la de un cuarto, de un amargo ascetismo. En literatura, como en nuestra conducta, nunca podemos esperar haber acertado completamente. Lo único que podemos hacer es asegurarnos lo más posible; y para ello sólo existe una regla: no hacer precipitadamente aquello que puede hacerse despacio. De nada sirve escribir un libro y dejarlo reposar durante nueve o incluso noventa años; pues durante su redacción sólo parcialmente te habrás convencido a ti mismo; la postergación debe preceder a cualquier comienzo; y si meditas sobre una obra de arte dale una y mil vueltas al asunto y asegúrate de que te agrada su sabor antes de elaborar un volumen que conserve el mismo gusto de principio a fin; si te propones entrar en el campo de la controversia, debes primero reflexionar sobre la cuestión bajo toda suerte de circunstancias, en la salud y en la enfermedad, en la alegría y en la tristeza.

Este análisis riguroso, imprescindible para cualquier forma de escritura solidaria y veraz, hace del ejercicio del arte una noble y prolongada enseñanza para el escritor.

Entretanto, queda mucho por hacer, mucho por decir y repetir una y mil veces. Toda obra literaria que suministre hechos fidedignos o impresiones placenteras presta un servicio a la comunidad. Servicio del que incluso puede estar orgulloso de haberlo prestado. Las más insignificantes novelas son una bendición mejor que el cloroformo para quienes pasan por un mal momento. La vida de nuestro buen capitán de barco halló justificación cuando Carlyle alivió su espíritu con *The King's own* o *Newton Forster*. Deleitar es servir; y si no es difícil instruir y entretener a la vez, sí lo es, en cambio, conseguir plenamente lo primero sin lo segundo. Alguna circunstancia del escritor o de su obra aflora incluso en el más insípido de los libros; y leer una novela que fue concebida con un cierto vigor multiplica nuestras experiencias y ejercita nuestra solidaridad. Todo ensayo, todo poema, todo artículo, todo *entre-filet*, está abocado a penetrar, aun efímeramente, en el espíritu de una parte de la comunidad y colorear, siquiera de forma pasajera, sus pensamientos. Cuando corresponda discutir algún asunto, cualquier escriba de la prensa tiene la valiosa oportunidad de iniciar la discusión con un espíritu digno y humano; y si hubiera en nuestra prensa un número suficiente que lo hiciera así, ni el público ni el Parlamento tendrían por qué caer en los pensamientos más mezquinos. Acaso el escritor tropiece de paso con un tema sugestivo, ameno, tonificante, aunque sea así para un solo lector. Sería, por cierto, muy desdichado si no convenciera a ninguno. Además, tiene la posibilidad de dar con algo que sea comprensible para una inteligencia mediocre; y que una inteligencia mediocre lea por una vez y comprenda, constituye un hito memorable en su formación.

Nos encontramos, pues, con una tarea que merece la pena y que debe intentarse hacer bien. Por ello, si me dispusiera a recibir en nuestro oficio a un contingente considerable, no sería en virtud de un sueldo mejor, sino porque fuera un oficio en buena y gran medida útil; que todo comerciante honrado pudiera, con sus solos esfuerzos, hacer más útil aún para la humanidad; que fuera difícil hacerlo bien y posible mejorar con los años; que exigiera de sus practicantes una reflexión escrupulosa, convirtiéndose así en una enseñanza perpetua para las naturalezas más nobles; y que, fuera cual fuese su retribución, siguiera estando mal retribuido en la gran mayoría de los mejores casos. Porque a buen seguro que a estas alturas del siglo diecinueve, nada hay que un hombre honrado deba temer con mayor recelo que ganar y gastar más de lo que se merece.

*

LOS LIBROS QUE ME HAN INFLUIDO

Al formular esta pregunta, a primera vista muy ingenua, pero de enorme trascendencia, el director [del *British Weekly*], un tanto insidiosamente, ha tendido un lazo a sus corresponsales. Sólo tras alguna reflexión y análisis despierta el escritor y se encuentra pergeñando una suerte de autobiografía o, lo que acaso sea peor, un capítulo sobre ese agraciado hermano pequeño que todos tuvimos alguna vez y hemos perdido y llorado, el hombre que debíamos haber sido, el que anhelábamos ser. Pero cuando hemos dado nuestra palabra (incluso tratándose de un director) debiéramos, en lo posible, mantenerla; y si en ocasiones soy juicioso y digo poco y en otras débil y digo demasiado, hágase responsable al hombre que me embaucó.

Los libros más decisivos y de influencia más duradera son las novelas. No atan al lector a un dogma que más tarde resulte ser inexacto, ni le enseñan lección alguna que deba posteriormente desaprender. Repiten, reestructuran, esclarecen las lecciones de la vida; nos alejan de nosotros mismos reduciéndonos a conocer a nuestro prójimo; y muestran la trama de la experiencia, no como aparece a nuestros ojos, sino singularmente transformada, toda vez que nuestro ego monstruoso y voraz ha sido momentáneamente eliminado. A tal fin han de ser razonablemente fieles a la comedia humana; y cualesquiera obras de tal naturaleza sirven al propósito de instruirnos. Mas de la andadura de nuestra formación intelectual dan mejor cuenta esos poemas y relatos en que se respira una atmósfera espiritual tolerante y se descubren personajes caritativos y desprendidos. Shakespeare ha sido para mí extremadamente valioso. Pocos amigos han ejercido sobre mí una influencia tan profunda como Hamlet o Rosalinda. En fecha que estimo memorable, tuve la inmensa dicha de contemplar a esta última, por quien ya sintiera especial devoción a través de la lectura, encarnada por Mrs. Scott Siddons. Nada me ha conmovido, agradado y rejuvenecido tanto; y su influjo tampoco se ha desvanecido. La breve tirada de Kent reclinado sobre Lear moribundo me causó una profunda impresión y fue durante mucho tiempo objeto de mis reflexiones, tanta era la profunda y

conmovedora riqueza de significado, tan abrumadora su fuerza expresiva. Además de Shakespeare, acaso mi mejor y más entrañable amigo sea D'Artagnan, el viejo D'Artagnan del *Vicomte de Bragelonne*. No conozco alma más humana ni, en su estilo, más exquisita; inspira lástima el hombre de hábitos tan pedantes que no pueda aprender nada del capitán de los Mosqueteros. Por último mencionaré *El Progreso del Peregrino*, libro cuajado de emociones bellas y valiosas.

Sin embargo, bien poco puede decirse de las obras de arte; su influencia, como la influencia de la naturaleza, es honda y silenciosa; su trato nos moldea; apuradas hasta la última gota como un vaso de agua, nos hacen mejores sin que comprendamos cómo. Es en los libros más específicamente didácticos donde podemos rastrear este efecto, percibir, sopesar y comparar. Un libro muy importante para mí cayó tempranamente en mis manos, y puede por ello aparecer en primer lugar, si bien su influencia sólo se dejó sentir posteriormente y tal vez continúe obrando, pues es una creación a la que no se sobrevive con facilidad: me refiero a los ensayos de Montaigne. Esta visión sosegada y afable de la existencia es un inmenso regalo para cualquier hombre de nuestro tiempo; en sus risueñas páginas hallará un depósito de sabiduría y heroísmo, todo ello impregnado de un saber de época; removerán sus «buenas costumbres» y sus acaloradas ortodoxias y (si en algún modo posee talento para la lectura) advertirá que no sin una buena razón o fundamento; y (repito, si posee talento para la lectura) llegará a descubrir en ese venerable caballero una personalidad diez veces más delicada y con una visión de la existencia diez veces más noble que la suya o la de sus contemporáneos.

Cronológicamente, el libro que a continuación ejerció en mí su influencia fue el Nuevo Testamento, y muy especialmente el Evangelio de San Mateo. Estoy seguro de que aquel que, con un pequeño esfuerzo de imaginación, lo lea de nuevas y no monótona y tediosamente como si de un texto de la Biblia se tratara, se sentirá asombrado y conmovido. Descubrirá entonces esas verdades que tan cortésmente aparentamos conocer como humildemente nos cuidamos de ejercitar. Pero en este punto tal vez sea mejor guardar silencio.

Llega el turno de *Leaves of Grass*, de Whitman, libro de especial utilidad, pues ante mis ojos puso el mundo patas arriba, dispó mil telarañas de espejismos éticos y burgueses y, habiendo de tal suerte demolido mi tabernáculo de falsedades, me asentó sobre sólidos cimientos de virtudes viriles y primitivas. No obstante, una vez más, es un libro sólo indicado para aquellos que poseen talento para la lectura. Seré franco; creo que esto sucede con todo buen libro, salvo quizá con las novelas. El hombre común vive y ha de vivir de una manera tan convencional, que la verdad en cargas de pólvora contribuye más a desmantelar su credo que a fortalecerlo. O bien clama al cielo por la blasfemia y la inmoralidad reinantes y se acurruca junto al idolillo de medias verdades y convencionalismos que constituyen la divinidad de nuestro tiempo, o bien, seducido por lo nuevo, olvida lo antiguo y se convierte él mismo en un hombre verdaderamente inmoral y blasfemo. Una verdad nueva sólo es útil como complemento de la antigua; una verdad tosca sólo sirve para vigorizar, nunca para destruir, nuestros a menudo elegantes y cívicos convencionalismos. Aquel que no sepa juzgar, límitese a la lectura de novelas y periódicos. Le harán poco daño, y al menos de aquéllas sacará algún provecho. Poco después de mi descubrimiento de Whitman, vine a caer bajo la influencia de Herbert Spencer. No existe rabino más persuasivo, y pocos que sean mejores. Sería bastante curioso estudiar qué parte de la vasta estructura de su obra resistirá a la acción del tiempo, cuánto en ella es barro y cuánto cobre. Sus palabras, aunque lacónicas, siempre son viriles y honestas; en sus páginas alienta un espíritu de extrema alegría abstracta, reducido a la desnudez del símbolo algebraico mas, con todo, alegre; y en ella encontrará el lector un *caput mortuum* de devoción, con pocos de sus encantos, pero buena parte de sus esencias; y de la misma manera que estas dos cualidades hacen de él un escritor íntegro, su vigor intelectual confiere fuerza a su obra. No sería yo mejor que un perro si olvidara mi gratitud hacia Herbert Spencer.

Cuando la leí por primera vez, *La vida de Goethe*, de Lewes, significó mucho para mí; extraño ejemplo éste de parcialidad de lo que sea beneficioso o perjudicial para el hombre. No conozco a nadie por quien sienta menor admiración que por Goethe; parece el resumen de todos los pecados del genio cuando abre de par en par las puertas de la vida privada hiriendo gratuitamente a sus amigos en esa ofensa cumbre que es el *Werther*, y como persona, boceto de Napoleón a lápiz y plumilla, es tan consciente de los derechos y deberes de los talentos superiores como un inquisidor español lo estuviera de los de su cargo. Y sin embargo, ¡cuántas lecciones se contienen en la exquisita devoción a su arte, en la sincera y servicial amistad para con Schiller! La biografía, de suyo infiel a su cometido, desarrolla por una vez tareas propias de la novelística, recordándonos el abigarrado tejido de la naturaleza humana y cómo enormes defectos y

encomiables virtudes concurren y se perpetúan en un mismo carácter. En este sentido, aunque solamcrite para aquellos que, bajo formas extrañas, a menudo disfrazadas y con extraños nombres, no pocas veces cambiados, reconocen sus propios defectos y virtudes, las fuentes de la historia son de gran utilidad, no así las obras del divulgador popular, obiiigado pur la naturaleza misma de su oficio a hacernos sentir más la diferencia de épocas que la identidad esencial del hombre. Marcial es un poeta poco estimado, pero la lectura desapasionada de sus obras y el hallazgo en los pasajes más graves de este impresentable bufón de la imagen de un caballero amable, sabio y respetable, invita a reflexionar. Sospecho que ya es costumbre en el lector de Marcial pasar por alto estos versos placenteros; al menos nunca oí hablar de ellos hasta que yo mismo los descubrí; y esta parcialidad es una entre las mil ideas que contribuyen a alimentar nuestra concepción histórica y distorsionada del gran imperio romano.

Ello nos conduce de un modo natural a un libro noble: *Las Meditaciones*, de Marco Aurelio. Su desapasionada gravedad, la ternura, el noble olvido de sí mismo allí expresados y pródigamente practicados en vida del autor, hacen de éste un libro extraordinario. Nadie podrá leerlo sin sentirse conmovido. Con todo, en escasas, rarísimas ocasiones, apela a los sentimientos, esas cualidades humanas tan volubles y tornadizas. Su alcance es más profundo; su lección más honda. Una vez leído, pervive el recuerdo del hombre; como si hubiésemos rozado una mano leal, mirado a unos ojos intrépidos y sellado una noble amistad; desde ese momento, un nuevo vínculo nos une a la vida y al culto de la virtud.

A continuación quizá debiera figurar Wordsworth. Todos hemos padecido la influencia de Wordsworth, aunque es difícil precisar en qué medida. Una inocencia singular, la alegría áspera y adusta, la visión de las estrellas, «el silencio sobre colinas solitarias», el frío estremecimiento de la madrugada, impregnan toda su obra y le confieren un atractivo especial para nuestras mejores cualidades. No creo que se aprenda lección alguna; ni hace falta -a Mill tampoco- coincidir con sus creencias; no obstante, el hechizo está conjurado. Tales son los mejores maestros: un dogma aprendido es un nuevo error, sin que sean mejores los ya conocidos; pero un espíritu que se comunica es una posesión eterna. Estos maestros se elevan por encima del campo de la enseñanza al plano del arte; se comunican a sí mismos lo mejor de sí mismos.

No me perdonaría si olvidase *El Egoísta*. Arte, si queréis, aunque en propiedad pertenezca al arte didáctico, ocupa entre las novelas que he leído (y han sido muchas) un lugar primordial. Descubrimos al Natán del contemporáneo David; una sátira que lleva la sangre al rostro de los hombres. La sátira, esa visión airada de los defectos humanos, no es gran arte; todos tenemos motivos para estar irritados con nuestro prójimo; y en realidad deseamos que se nos muestren no tanto los defectos que tan bien conocemos como las virtudes a las que estamos demasiado ciegos. Y *El Egoísta* es una sátira; esto hay que concedérselo; empero, es una sátira de singular calidad, pues nada dice de la brizna de paja evidente en el ojo ajeno, comprometida como está de principio a fin con la viga invisible en el propio. Tú eres la presa; éstos son tus defectos arrastrados a la luz y numerados con justicia, cruel sagacidad y prolongada complacencia. Según tengo entendido, un joven amigo de Meredith se acercó a éste en su lecho de muerte. «¡Qué impropio de usted!», exclamó. «¡Willoughby soy yo!» «No, mi querido amigo», dijo el autor; «él es todos nosotros». He leído *El Egoísta* cinco o seis veces y tengo la intendón de volverlo a leer; pues como el joven amigo de la anécdota, tengo a Willoughby por un enmascaramiento cobarde, aunque extremadamente servicial de mí mismo.

Sospecho que, al terminar, descubriré haber omitido muchas influencias, pues ya compruebo que he olvidado a Thoreau, a Hazlitt, cuyo ensayo sobre *El espíritu de las obligaciones* dio a mi vida un rumbo decisivo. A Penn, cuyo librito de aforismos fué una honda aunque breve influencia, y *Las narraciones del Japón Antiguo*, de Mitford, donde por primera vez oí hablar de la más adecuada actitud de un ser racional para con las leyes de su país, secreto descubierto y preservado en las islas Asiáticas. Rendirles debido homenaje es más de lo que de mí puede esperarse o el editor desear. Después de lo mucho que me he extendido sobre libros instructivos, hace más al caso decir una o dos palabras sobre el lector como sujeto educable. El talento para la lectura, como he dado en llamarlo, nu es corriente ni, por lo general, comprendido. Consiste en primer término en una amplia dotación intelectual -una gracia, me parece la palabra más apropiada-, por la cual el hombre llega a comprender que no tiene sistemáticamente la razón, ni que aquellos de quienes difiere están siempre absolutamente equivocados. Cabe sostener dogmas; cabe defenderlos apasionadamente; cabe incluso saber que otros lo hacen con frialdad, o que ni siquiera los tienen. Pues bien, en posesión de talento para la lectura, los dogmas ajenos están llenos de sustancia. Son los hombres que postulan una verdad diferente o, como solemos creer, una peligrosa mentira quienes pueden ensanchar nuestro reducido campo de conocimiento y despertar nuestras conciencias abotargadas. Lo que es completamente nuevo, descaradamente falso, o muy peligroso, pone a prueba al lector. Si éste

intenta aprehender su significado, la verdad que lo redime, posee talento; lea, pues. Mas si, por el contrario, se siente herido u ofendido o clama contra el desvarío del autor, hará mejor en tomarle gusto a los periódicos; nunca será lector.

Y en este punto, con toda la fuerza ilustrativa de que me sienta capaz y expuesta ya mi verdad a medias, doy entrada a su opuesta. Pues al cabo somos recipientes de muy limitado contenido. No todos los hombres pueden leer todos los libros; sólo en unos pocos escogidos hallará cualquier hombre el alimento que le ha sido destinado; y las lecciones más decisivas son también las más sabrosas, y reciben buena acogida en nuestra inteligencia. Así lo aprende el escritor y pronto es éste su principal sostén; continúa sentando cátedra, impertérrito; pero en lo más profundo de su corazón sabe que la mayoría de sus palabras son manifiestamente falsas, muchas confusas, no pocas ofensivas y las menos de muy escasa utilidad; pero sabe también que, en manos de un lector genuino, sus palabras serán medidas y cribadas hasta asimilar las que le convengan; y que en manos del lector poco inteligente caerán en oídos sordos, mudas e inarticuladas, ocultando su secreto como si nunca las hubiera escrito.

*

NOTA SOBRE EL REALISMO

El estilo es la impronta inconfundible del maestro; y la única cualidad que el aprendiz que no aspira a contarse un día entre los gigantes puede, sin embargo, mejorar a voluntad. En la hora de nuestro nacimiento se nos asignan la pasión, la sabiduría, la fuerza creadora, el poder del misterio o del color, cualidades que no pueden simularse ni aprenderse. Pero el uso preciso e inteligente de las cualidades que poseemos, el sentido de la proporción de una parte con respecto a otra y al todo, la omisión de lo inútil, la acentuación de lo importante, y el mantenimiento de un carácter uniforme a lo largo de la obra, esas cualidades que unidas constituyen la perfección técnica, son en buena medida fruto exclusivo de la disciplina y del coraje intelectual. Qué poner y qué omitir, decidir si un hecho es orgánicamente necesario o puramente ornamental; si, de ser ornamental, contribuye a debilitar u oscurecer el plan de la obra; y finalmente, si decididos a utilizarlo, debemos hacerlo desnuda y abiertamente o bajo algún disfraz convencional; tales problemas de estilo surgen a cada paso. Y la esfinge que vigila las encrucijadas del arte no podría proponer un enigma más irresoluble.

La gran transformación del siglo pasado en literatura (de la que tomo los ejemplos) se produjo con la admisión del detalle. Fue iniciada por el romántico Scott, y secundada a la larga por el semiromántico Balzac y sus, en cierto modo nada románticos seguidores, ligados como por obligación al novelista. Durante algún tiempo, este hecho vino a significar y dio cuenta de una observación más minuciosa de las condiciones de la existencia humana; pero recientemente (al menos en Francia) se ha caído en un estadio puramente técnico y decorativo que acaso sea aún excesivamente severo denominar de supervivencia. Con evidentes muestras de alarma, los más sabios o recelosos empiezan a apartarse un poco de ambos extremos; empiezan a ambicionar una articulación narrativa más desnuda; más sucinta, noble y poética; y para ello un aligeramiento general de este bagaje de detalles. Después de Scott, advertimos cómo la escuálida narración -por una vez abstracta como una parábola en manos de Voltaire-, empieza a dar cabida a los hechos. La introducción de estos detalles dio pie al desarrollo de una particular habilidad literaria; habilidad que, puerilmente cultivada, condujo a las obras que hoy en día nos causan asombro durante un viaje en tren. Un hombre de la fuerza indiscutible de Monsieur Zola se consume en logros técnicos. Incrementa el sabor popular que atrae a las masas con una periódica inyección de lo que yo llamaría ranciedad. Resulta muy atractivo para el moralista; pero al artista le concierne más especialmente que esta tendencia a extremar los detalles, respetada como un principio, pueda degenerar en un mero *feux-de-joie* de cocina literaria. Hace algunos días oímos a Monsieur Daudet en persona divagar sobre colores audibles y sonidos visibles.

El extraño suicidio de un sector de los realistas quizá contribuya a hacernos recordar un hecho que subyace al endémico conflicto que existe entre los críticos. Todo arte representativo que esté vivo es a la vez realista e idealista; y el realismo, centro de nuestra discusión, es un asunto de pura apariencia externa. No es tanto el culto especial a la naturaleza y a la verdad como el mero capricho de una moda oscilante lo que nos ha hecho volver la espalda al arte más amplio, variado y romántico de antaño. La precisión fotográfica de los diálogos es hoy la moda que impera; pero incluso las plumas más capaces no nos dicen más -acaso

menos- que lo que Molière, blandiendo su instrumento artificial, nos ha dicho a nosotros y a todas las épocas sobre Alceste y Orgon, Dorine o Chrysale. La novela histórica ha caído en el olvido. Sin embargo, la fidelidad a la condición de la naturaleza y a la vida humana, la verdad del arte literario, no son privativas de ninguna época. Aparecen en una comedia de enredo, como en una novela de aventuras o en un cuento de hadas. La escena puede representarse en Londres, en las costas de Bohemia o en las lejanas montañas de Beulah. Y si hay un capítulo en la literatura que, por un extraño y esclarecedor accidente esté pensado para despertar la envidia de Monsieur Zola debe de ser el *Troilo y Crésida* que, en un arrebatado de femenina indignación con el mundo, Shakespeare injertó en el relato heroico del asedio de Troya.

Quede bien claro, pues, que la cuestión del realismo en nada afecta a la verdad fundamental, sino a la técnica narrativa de una obra de arte. No por ser idealista y abstracto se es menos veraz; si eres débil, corres el riesgo de ser tedioso e inexpressivo; pero si eres vigoroso y honesto, tal vez alumbrés una obra maestra.

Una obra de arte se concibe primero como una nebulosa: durante el período de gestación se perfila con más claridad entre las nieblas envolventes, adopta rasgos expresivos y al cabo deviene ese impecable mas, ay, también incomunicable producto de la mente humana, un diseño elaborado. En el momento de su ejecución, el panorama cambia por completo. El artista debe poner los pies en la tierra, embutirse en sus ropas de faena y convertirse en un artesano. Con resolución somete su etérea estructura, su delicado Ariel, al contacto de la materia; decide, en un suspiro el alcance, el estilo, el espíritu y los detalles de ejecución de todo el diseño.

La idea originaria de algunas obras de arte es estilística; por encima de algún principio de vida más cabal, señorea en ellas la preocupación técnica. Y entonces la ejecución no es más que un juego; porque el problema estilístico está resuelto de antemano y toda ambiciosa originalidad de tratamiento explícitamente predeterminada. Tales son los versos intrincadamente elaborados que, con una cierta risueña admiración, hemos aprendido a apreciar de la mano de los señores Dobson y Lang; tales, también, los lienzos en los que la destreza o incluso un estilo plástico ambicioso ocupan el lugar de la nobleza pictórica de la composición. Por ello, quiero hacer notar, fue más sencillo empezar a escribir *Esmond* que *Vanity Fair*; pues, en el primero, el estilo venía dictado por la naturaleza del plan, y Thackeray, hombre probablemente algo perezoso, disfrutó y supo sacar partido de esta economía de esfuerzo. Pero su caso es excepcional. Habitualmente en las obras de arte concebidas desde dentro hacia afuera, que se nutren profusamente de la fantasía del artista, el momento en que éste empieza su ejecución es de suma perplejidad y una tensión extrema. Los artistas con una energía indistinta y una imperfecta devoción por su ideal realizan este esfuerzo ingrato una sola vez; y creado un estilo, se apegan a él durante toda la vida. Pero aquellos que ocupan un estadio superior no se satisfacen con un proceso que, a fuerza de uso, degenera infaliblemente en lo monótono y lo académico. Cada nueva obra es señal de un nuevo compromiso de todas sus facultades mentales; y los cambios de ideas que acompañan a sus experiencias están marcados por las alteraciones aún más radicales en la forma de su arte. De ahí que la crítica guste de demorarse en distinguir las distintas épocas de un Racine, un Shakespeare o un Beethoven.

Es, pues, en este momento inicial y decisivo cuando comienza la ejecución y cuando, aunque en menor medida, lo ideal y lo real, como ángeles buenos y malos, contienden por tomar las riendas de la obra. El mármol, la pintura y el lenguaje, la pluma, la aguja y el pincel tienen sus asperezas, sus limitaciones invencibles, sus horas, por así decir, de insubordinación. La tarea y buena parte del goce del artista residen en lidiar con estas herramientas díscolas y, ya sea por la fuerza bruta o mediante el ingenio, guiarlas y seducirlas para que se plieguen a su voluntad. Dados estos medios tan irrisoriamente inadecuados, y dados el interés, la intensidad y la multiplicidad de sensaciones cuyo efecto el escritor se propone traducir con su ayuda, el artista cuenta con un recurso necesario y fundamental que, en cualquier caso y al margen de las teorías, debe utilizar. Se trata de suprimir mucho y omitir aún más. Omitir lo tedioso e irrelevante, y suprimir lo tedioso y superfluo. Mas los hechos que en el plan principal favorezcan una variedad de propósitos deben por fuerza conservarse. Y es señal de un arte creativo de primer orden estar tejido de éstos exclusivamente. Todo hecho registrado allí engendra una deuda a pagar por el doble o el triple, y al mismo tiempo es un ornamento en el lugar preciso y un pilar del diseño general. No deberá tener cabida en un cuadro de esta naturaleza todo lo que no sirva a un tiempo para completar la composición, acentuar el esquema cromático, distinguir los planos de distancia y pulsar la nota del sentimiento elegido; lo que no aligere el desarrollo de la fábula, cree los personajes y lleve a buen puerto el proyecto filosófico o moral. Pero este objetivo es inalcanzable. Por regla general, estamos tan lejos de fabricar el tejido de nuestras obras sólo con estos

elementos, que nos extasiamos creyendo que podemos reunir una docena o una veintena de ellos para que sean lo más granado de nuestra obra. Y así, para que pueda el lienzo llenarse y la narración proseguir, han de admitirse otros detalles. Admitirse, ay, con títulos de dudosa legitimidad; muchos sin vestido de gala. Por eso cualquier obra de arte, al ir avanzando hacia su consumación, a menudo -por no decir siempre- pierde fuerza profundidad. Nuestra melodía sucumbe y se empequeñece bajo una orquestación escasamente relevante; nuestra apasionada narración naufraga en un mar profundo de elocuencia descriptiva y conversación desaliñada.

Pero, una vez más, nos tienta dar cabida a los detalles que sabemos describir; y especialmente a aquellos que han sido descritos con tanta frecuencia que ya reciben un tratamiento consuetudinario en la práctica de nuestro arte. Elegimos éstos como elige el arquitecto la hoja de acanto que habrá de decorar el capitel, porque acuden con naturalidad a la mano ejercitada. Los incidentes y accesorios habituales, los trucos del oficio y los esquemas de composición (sin duda de excelente calidad, o de otra forma habrían caído en el olvido), obsesionan y tientan a nuestra fantasía, nos dan soluciones hechas aunque no totalmente adecuadas para los problemas que surgen, y nos desligan progresivamente del estudio de la naturaleza y de la práctica inflexible del arte. Luchar, enfrentarse a la naturaleza, encontrar soluciones nuevas y dar expresión a todo aquello que no ha sido objeto de un tratamiento elegante o apropiado, equivale a caer peligrosamente en una excesiva autocomplacencia. La dificultad pone un alto precio al éxito; y el artista puede cometer fácilmente el mismo error que los naturalistas franceses y considerar digna la admisión de cualquier detalle susceptible de un trabajo brillante; o el mismo error que el paisajista de nuestro tiempo que da en creer que la dificultad superada y el alarde de ciencia pueden ocupar el lugar de lo que, en definitiva, constituye la razón y el aliento de todo arte, el encanto. Con el tiempo considerará el encanto como un sacrificio innecesario a la belleza y la omisión de un pasaje tedioso como una traición al arte.

Ahora podemos observar la diferencia. Con la mirada fija en el plan general, el idealista prefiere llenar el vacío con detalles convencionales, brevemente bosquejados, sobrios, contenidos y rayanos en el descuido. Pero el realista, más temperamental, no debe permitirse ninguna convención muerta; cautiva nuestra mirada tomando de la naturaleza todo lo ardiente y fogoso, notable y vigorosamente expresivo. El estilo tributario de uno de estos dos extremos, una vez elegido, conlleva inevitables peligros y limitaciones. El primer peligro del realista es sacrificar la belleza y el significado del conjunto en aras de algún logro aislado, o inmolar a sus lectores en la persecución insensata de totalidad bajo el peso de los hechos; y en el último momento, con sus fuerzas menguadas, llega a desechar todo proyecto, abjura de toda elección y, con científica meticulosidad, transmite periódicamente conocimientos baldíos. El peligro del idealista, naturalmente, consiste en resultar inexpresivo y perder todo contacto con el dato, la particularidad y la pasión.

Hablamos de lo bueno y de lo malo. Todo lo que se concibe con honestidad y se realiza y comunica con ardor es sin duda bueno. Pero aunque el dogmatismo no encaja en ninguno de los bandos, y aunque en cada caso el artista decide por sí mismo, y decide de nuevo una y otra vez antes de cada trabajo y de cada creación, podemos, no obstante, decir que, en términos generales, los hombres del último cuarto del siglo diecinueve que respiramos la atmósfera intelectual de nuestro tiempo podemos con más facilidad equivocarnos en favor del realismo que pecar en busca del ideal. De acuerdo con esta teoría, debíamos cuidar y corregir nuestras decisiones, manteniendo la mano alejada de la menor apariencia de logro irrelevante, y resueltamente decididos a no comenzar obra alguna que no sea apasionada y filosófica, noble y jubilosa, o cuando menos, y no en menor medida, romántica en su concepción.

*

2

Bocetos

UN SATIRICO

Mi amigo gozaba de una reputación barata de hombre ingenioso y perspicaz. Haciendo honor a su fama, era satírico por costumbre. Si ocasionalmente criticaba algo o a alguien que de sobras lo mereciese, se debía simplemente a que nada ni nadie escapaba a sus críticas. Cuando nos reuníamos, despachaba a San

Pablo con un epigrama, socavaba mi devoción por Shakespeare con una lacónica antítesis o se indisponía con el mismo Altísimo en razón de uno o dos de sus Mandamientos. Todo era blanco de su devastadora crítica. Cada una de sus frases destronaba un ídolo o rebajaba mi estima por algún amigo. Yo miraba a mi alrededor con nuevos ojos y no podía por menos de maravillarme de mi pasada ceguera. ¿Cómo había sido posible no advertir el pelo teñido de A, el egoísmo de B o los groseros modales de C? Parecíame que, cual pareja de dioses, mi compañero y yo recorríamos las calles entre un enjambre de sabandijas; porque cuantos veíamos ostentaban en la frente el estigma de la bestia apocalíptica. Casi esperaba que, como las gentes de Lystra, aquellas miserables criaturas reconocieran en nosotros a sus superiores y nos empujaran a los altares; circunstancia que, conociendo la suerte que habían corrido Pablo y Bernabé, dudo mucho que mi natural modestia me hubiera inducido a declinar. Mas no se hizo necesaria tan impertinente virtud. Aquellas gentes, más ciegas que los mismos licaonianos, no advirtieron divinidad alguna a nuestro paso; y dado que nuestra divinidad temporal comportaba más la observación que la curación de enfermedades, nos limitamos a ignorarles con desdén.

Si no me resolví a abandonar a mi compañero no fue por un prurito de consideración o siquiera de interés, cuanto por un sentimiento muy natural, inseparable del caso. En aras de una mejor comprensión, sirva este ejemplo. Imaginaos paseando con un hombre que no deja de rociar un frasco de vitriolo sobre la muchedumbre. A buen seguro os divertirían las muecas y contorsiones de sus víctimas, y a la vez temeríais soltaros de su brazo antes de que la botella estuviera vacía, a sabiendas de que, una vez entre la multitud, también vosotros correríais el riesgo de ser bautizados con el mordiente licor. Y el vitriolo de mi amigo era inagotable.

Tal vez fuera tener conciencia de ello y el conocimiento de que yo mismo ya era ungido con la ira extraída de sus redomas lo que me indujo a criticar al crítico cuando nos separábamos.

Nuestro satírico, pensé, ha penetrado en el prójimo lo suficiente como para saber que la apariencia es falsa, pero sin preocuparse de cavar más hondo y descubrir lo que realmente es verdadero. Le basta con saber que las cosas no son lo que parecen, y de ello deduce que no existen en absoluto. También advierte que nuestras virtudes no son lo que pretenden, y por eso nos niega la posesión de toda virtud. Ha aprendido la lección según la cual no hay hombre enteramente bueno; pero ni siquiera sospecha que existe otra igualmente verdadera, a saber, que ningún hombre es enteramente malo. Como el morador de una estrella coloreada, tiene ojos para ese color solamente. Posee un olfato infalible para el mal, pero tiene las fosas nasales taponadas contra la bondad, como antaño las de aquellas gentes que deambulaban por las calles de la ciudad azotada por la peste.

¿Por qué motivo actúa así? Es irracional huir del conocimiento del bien como si de la infección de una enfermedad terrible se tratase, y cebarse y engordar en la atmósfera de una leprosería. Este fue mi primer pensamiento; pero el segundo fue de muy diferente naturaleza, y columbré que nuestro irónico personaje era sabio, un sabio de su generación, como el mayordomo injusto. No quiere la luz porque la oscuridad le resulta más agradable. No desea contemplar la verdad porque es más feliz sin ella. Cuando paseaba con él, recuerdo haber sentido un estado de olímpica exaltación semejante al que Adán y Eva debieron de sentir con el sabor de la fruta todavía inmarcesible entre los labios; y admito que éste sea el estado habitual del hombre. Lleva la fruta prohibida en el bolsillo de su chaleco, y siempre que lo desea se convierte en un dios. Se ha erigido sobre un glorioso pedestal por encima de su prójimo; ha alcanzado la cima de su ambición; y no hay rey ni kaiser, sacerdote o profeta a quien envidie, satisfecho de figurar a la misma altura que ellos y con menor esfuerzo. Sí, a no dudarlo, con mucho menor esfuerzo. Pues ha ascendido no ya escalando, sino empujando a otros hacia abajo. Ha crecido a sus propios ojos, no complaciéndose en su persona y corriendo la misma suerte que la rana de Esopo, sino aplicando habitualmente una lupa sobre su semejante. Y, a la postre, esta receta es mejor, más segura y certera que la mayoría.

Como quiera que sea, releendo lo que antecede, creo detectar un espíritu sospechosamente parecido al mío. En todo momento me he comparado con nuestro satírico y he contado asimismo con el mejor punto de comparación. Pues bien, el contagio físico es tan corriente como el mental, y no creo que los lectores, que ya han padecido bajo su férula, me reprochen excesivamente por dar al verdugo un bocado de su propio serrín.

*

NUITS BLANCHES

Nadie mejor que yo conoce el placer y el dolor de una noche de insomnio. Recuerdo, hace ya tantos años, al niño enfermizo que al salir de su breve sueño con el sudor de una pesadilla sobre la frente, yacía despierto y escuchaba y anhelaba las primeras señales de vida en las calles silenciosas. Estas noches de dolor están grabadas en mi mente; y por ello, cuando volvió a sucederme lo mismo, todo lo que vi y oí fue más una evocación que un descubrimiento.

Abrumado por la opaca y casi palpable oscuridad, agucé el oído en espera de que algo quebrara la quietud sepulcral. Pero no se oía nada, salvo quizá el enérgico crujido de la vieja vitrina que hiciera el diácono Brodie o el chasquido seco de los carbones en el fuego extinto. Reinaba el silencio; o estoy seguro de que habría oído en medio del rugido y del estruendo de la tormenta, como no lo he oído en muchos años, el frenético galopar de un jinete acercándose a lo lejos y pasando velozmente por debajo de la ventana que siempre regresaba al lugar del que partiera como si, desconcertado por alguna instancia superior, volviese sobre sus pasos y recobrase ímpetus para otra y aún otra tentativa.

Mientras permanecía tumbado, de la quietud más absoluta se elevó el retumbar de un carruaje que se acercaba en la distancia; pasó a pocas manzanas de la casa y se desvaneció tan gradualmente como había surgido. También esto fue a modo de reminiscencia.

Me levanté y alcé una esquina de la persiana. Al otro lado del cinturón oscuro del jardín observé la alargada línea de Queen Street, aquí y allá alguna ventana iluminada. Cuántas veces en otro tiempo el aya me había sacado en brazos de la cama y me las había mostrado mientras juntos nos preguntábamos si también allí había niños que no conseguían dormir, y si estas formas oblongas iluminadas eran señales de que, como nosotros, también ellos esperaban la mañana.

Salí al pasillo y miré hacia abajo el profundo pozo de la escalera. Ignoro por qué razón, pero como solía hacerse antaño para que el niño febril se supiese mejor atendido, una difusa luz de gas proyectaba un estrecho círculo a mis pies. Pero donde yo estaba todo era oscuridad y silencio, salvo el seco y monótono tic-tac del reloj que llegaba incesante a mis oídos.

El momento álgido, sin embargo, la última pincelada a las imágenes reproducidas en mi memoria, fue la llegada de la hora que, durante toda la noche, aguardara desde siempre con añoranza. Tenía por costumbre, con el arrastrarse de las horas, repetir la pregunta: «¿Cuándo llegarán las carretas?», y una y mil veces la repetía hasta que, al fin, la calle se llenaba de los sonidos que he vuelto a oír esta mañana. La calle de nuestra casa es una vía muy frecuentada por carretas madrugadoras. No sé, ni nunca he sabido, qué transportan, de dónde vienen o a dónde se dirigen. Mas sí sé que mucho antes del amanecer y durante varias horas afluyen continuamente con el mismo rodar y sacudir de ruedas y el mismo tintineo de herraduras de caballo. No en vano fueron durante toda la noche pábulo de mis deseos. Son, en realidad, los primeros latidos de vida, los heraldos del día; y agrada oírlos, como agradecería a un naufrago volver a estrechar una mano de carne y hueso tras años de amarga soledad. Tienen la frescura de vida de la luz del día. Puedes oír a los carreteros haciendo restallar el látigo y gritando con rudeza a su caballería o a alguno de sus compañeros; y a veces incluso el repique de una cruda y sana risotada llega a través de la oscuridad. Tocan a su fin entonces el misterio y el miedo. Como los golpes a la puerta en *Macbeth*³ o el grito del vigía en *Tour de Nesle*, son el anuncio de que el terrible hiato ha concluido y las pesadillas se han alejado, pues empieza a despuntar el día y a agitarse la vida cotidiana de los hombres en las calles.

De esta forma caí dormido, y al despertarme la oficiosa llamada a la puerta, me encontré doce años más viejo que como me había soñado durante la noche.

*

LA CORONA DE SIEMPREVIVAS

Acepto que se hable de la muerte como si fuera «una agradable poción de inmortalidad», pero sospecho que la mayoría de nosotros somos «estómagos delicados», y no la encontramos por ello más dulce⁴. El

³ Véase un breve ensayo de De Quincey.

⁴ *Religio Medici*, parte II.

cementerio pudiera ser la antesala del cielo; pero hemos de admitir que es un vestíbulo desagradable y ofensivo por grata que sea la vida a la que conduce. Y aunque Enoch y Elías entraron en el templo por una puerta que sin duda llamamos bella, los demás debemos abrirnos camino a través de la puerta de arco rebajado de Ezequiel y la cripta invadida de bichos y de toda suerte de bestias abominables. Sin embargo, en ciertos estados de ánimo, el cementerio constituye, si no un antídoto, al menos un alivio. En un arrebató de melancolía no acudas a ninguna otra parte. En obediencia a norma tan sabia me encontré una mañana encendiendo mi pipa a la entrada del cementerio de Old Greyfriars, asqueado de la ciudad, del campo y de mí mismo.

A la puerta conversaban dos hombres, uno de los cuales llevaba en las manos una azada todavía cubierta con la tierra de las tumbas. Su aspecto me agradó; y me acerqué a ellos furtivamente con ánimo de escuchar algún retazo de chismes de sepultureros, alguna «charla propia de un osario»⁵, algo, en suma, digno de ese lógico quisquilloso, de ese jurisconsulto que ha llegado hasta nosotros como el mecenas del licor Yaughan y el príncipe de los enterradores. Los escoceses, por lo común, están tan imbuidos de su profesión, que me han dado buenas oportunidades de escuchar a hurtadillas conversaciones tales como la charla de los pescadores, que habitualmente versa sobre el bacalao y el merlango; y del enterrador escocés podría muy bien repetir historias y tiradas que, sin duda, todavía huelen a sepultura. Pero en este caso me esperaba la decepción. Mis dos amigos se habían internado ya en una región de vaguedades. Su profesión había sido olvidada por sus representantes en el Parlamento. La política había hundido la débil economía del sepulturero. «No, no», decía uno, «te equivocas». «Las iglesias inglesa e irlandesa», respondía el otro, en un tono como si ese mismo comentario hubiese sido ya puesto en solfa, «las iglesias inglesa e irlandesa han empobrecido el país».

«Estos son los resultados de la instrucción», pensé al pasar junto a ellos y acercarme a las tumbas. Al menos allí no encontraría temas políticos o al espurio líder de turno que me distrajera u ofendiese. La antigua iglesia abandonada mostraba, como siempre, las pintorescas dimensiones de su techumbre y el esqueleto en relieve sobre un gablete, todavía ennegrecido por un incendio de hacía treinta años. Una lienta y fría neblina lu cubría todo. El cementerio de Old Greyfriars estaba en su esplendor aquella mañana, y se podía pasear y hacer recuento de asociaciones sin miedo a interrupciones vulgares. Sobre esta piedra se firmó la Alianza. En aquella cripta, según reza la historia, se ocultó John Knox en el curso de un tumulto durante la Reforma. Desde esa ventana el asesino Burke contempló las tumbas en más de una ocasión, y acaso se dejó caer desde el alféizar para profanar alguna sepultura reciente. Ciertamente contaba con una bonita variedad. Incluso las avenidas están trazadas sobre sepulturas olvidadas; y todo el terreno es desigual porque (como alguien me dijo una vez de forma tan pintoresca) «cuando la madera se pudre, es de cajón que la tierra caiga dentro», lo cual, de acuerdo con la ley de la gravedad, está ciertamente fuera de toda duda. Pero es alrededor de la linde donde se encuentran las tumbas más bellas. Todo el espacio irregular está, por así decir, bordeado de pintorescos mausoleos antiguos, ricos en calaveras y guadañas y relojes de arena, y doblemente ricos en leyendas latinas y epitafios, hasta tal punto que han desbordado el espacio asignado y han trepado a lo largo de haces de columnas tomando acomodo en los más extraños recovecos entre las esculturas. Estas tumbas apoyan su parte posterior contra una turba de sórdidas viviendas y, a tramos, un tendedero de ropa enarbola entre dos monumentos funerarios su ondeante trofeo de blanco, amarillo y rojo. Con siniestra ironía evocaban los estandartes de los Inválidos, estandartes quizá tan próximos a los sepulcros de sastres y tejedores como estos otros sobre el polvo de multitudes. Es difícil imaginar por qué razón habían puesto ropas a secar aquella mañana. Las gotas de lluvia daban a la hierba un color gris, las lápidas estaban negras de humedad. No obstante el tiempo y el sentido común, allí estaban colgadas entre las tumbas; y más allá pude ver, por las ventanas abiertas, habitaciones miserables donde familias enteras nacían y se alimentaban, dormían y morían. A una de ellas se sentaba una muchacha que, dando la espalda al cementerio, cantaba alegremente; y de otra salían las notas estridentes de una mujer enfurecida. Aquí y allá había un jardín urbano cubierto de olores malolientes; en un ínterior, una pila de loza sobre el asiento junto a la ventana. Pero uno no palpa la profunda conexión entre las casas de los vivos y los muertos, el maridaje antinatural de sepulcros señoriales y casas sórdidas hasta que, más lejos, allí donde la carretera se hunde bajo la superficie del cementerio y los tejados apenas alcanzan el nivel de sus muros, se advierte que un propietario ha sacado partido de un elevado monumento y dispuesto contra su espalda el

⁵ *La duquesa de Malfi*.

cañón de la chimenea. Producen asombro las modernas macetas rojas que asoman por encima del remate de las tumbas.

Un hombre trabajaba en una sepultura, y la azada barría con un tintineo el montón de huesos que impregnan la tierra parda y fina; pero mi primera decepción me había enseñado a esperar poco de los sepultureros de Greyfriars, y pasé de largo en silencio. Un pizarrero sobre la vertiente de un tejado próximo me miró con curiosidad. Un gato negro y esquelético, con un aire de haberse alimentado de carnes malsanas, pasó raudo junto a mí. En una ventana, un muchacho se puso un dedo sobre la nariz de forma tan ofensiva para mi dignidad, que le di la espalda y me dispuse a leer viejos epitafios y a curiosear a través de las rejas en las sombras de las criptas. En ese mismo instante vi a dos mujeres que bajaban por un sendero, una anciana y otra más joven con un niño en brazos. Las dos tenían el rostro demacrado por el hambre y endurecido por el pecado, y ambas habían sucumbido a ese estado de degradación, mucho más visible en la mujer que en el hombre, cuando descuida su vestir. Pasaron junto a una tumba donde algunos amigos o parientes piadosos habían depositado una corona de siemprevivas cubierta por una campana de cristal, según la costumbre. El efecto de esa pálida guirnalda amarilla entre tantas esculturas negras y polvorientas resultaba más agradable que en los cementerios modernos, donde uno de cada dos túmulos exhibe una corona parecida; y allí, donde era la excepción y no la regla, llegué a pensar que las gotas de humedad que empañaban la superficie en las lágrimas de aquellos que la habían depositado en aquel lugar. Cuando las dos mujeres se acercaron, una de ellas se arrodilló sobre la hierba húmeda y durante largo tiempo contempló en silencio la pantalla anublada, mientras la segunda, en pie junto a ella, se balanceaba de un lado a otro para acunar a su terco bebé. Observándolas a cierta distancia, me llamó la atención la actitud casi religiosa de aquellas dos mujeres ajadas y harapientas; y me acerqué rápidamente, aunque todavía con cautela, para escuchar lo que decían. A buen seguro se había posado sobre ellas el espíritu de la muerte y de la podredumbre; no había instrucción que temer: ¿no era una buena ocasión de observar la naturaleza? Ay, ni un prestamista habría sido más pragmático y trivial, pues esto fue lo que la mujer arrodillada dijo a la que estaba en pie, esto solamente: «¡Vaya, que extravagancia!»

Oh siglo diecinueve, magnífico eres en verdad; magnífico, pero tedioso en tu uniformidad rancia e inerte. Tus hombres más parecen cifras que hombres. Como el decorado en el teatro de Shakespeare, llevan su temperamento y su profesión escritos sobre un cartel alrededor del cuello. Tus preceptos de austeridad han calado en los estratos más bajos de la vida; y ahora hay decoro en el vicio, respetabilidad en el réprobo y un puro espíritu de filisteísmo en los desamparados de tu Bohemia. ¡Contempla cómo tus sepultureros hablan de política, y tus desheredados se arrodillan sobre enterramientos recientes para discutir sobre el precio del mausoleo y rezongar sobre la imprevisión del amor!

Tal fue mi elegante apóstrofe, y de nuevo crucé las puertas, muy satisfecho de mí mismo y sintiendo que de todas las personas que había visto, sólo yo había sabido advertir la silenciosa poesía de los verdes túmulos y de las lápidas ennegrecidas.

*

NODRIZAS

Conocí una vez a una nodriza, y la habitación donde, vieja y solitaria, aguardaba la muerte. Bastante confortable, encaramada al borde del sendero y con vistas a la ladera de una colina permanecía oculta todo el día por sábanas y mantas amarillas, y largos tendedores de ropa interior ondeando entre postes maltrechos. Tenía una cierta cantidad de pésimos grabados y un dibujo de uno de «sus niños», flores en la ventana y un canario enfermizo que se consumía de hambre en una jaula de adorno. La cama, con su colcha a cuadros, estaba en un armario empotrado. Una enorme Biblia reposaba sobre la mesa, y los cajones estaban repletos de «scones»⁶ que gustaba de dar a sus jóvenes visitantes, como yo lo era entonces.

Quizá no os parezca un cuadro muy melancólico; pero el canario, y el gato, y el ratón blanco que tuvo durante un tiempo y murieron, eran indicio de la pobreza que roía su corazón. Creo conocer un poco lo que

⁶ «Scones»: típico pastelillo inglés.

aquella mujer sentía, y estoy seguro, tanto como si la hubiese visto, de que pasaba muchas horas sentada derramando lágrimas silenciosas, la enorme Biblia abierta delante de sus ojos nublados.

¡Si pudiérais evocar su vida y sentir la larga cadena que la había ligado a un niño tras otro, a veces para ser arrancada de ellos repentinamente, otras, lo que es infinitamente peor, para desgarrarse gradualmente en el curso de años de creciente olvido o, tal vez, de creciente despegue! Como la madre, había superado la natural repugnancia -repugnancia que ningún hombre logra vencer- hacia el débil e indefenso montón de masilla de los primeros momentos. Había pasado sus años mejores y más felices cuidando, velando, y aprendiendo a amar como una madre al niño al que no le une relación alguna ni le ata ningún lazo. Quizá rechazara a algún pretendiente (cosas tales se han visto), o dilatase una y otra vez su espera, hasta que éste, descorazonado, se volvió hacia otra, y todo por el miedo a abandonar a la criatura que se ovillaba en su corazón. Y como desenlace, el aviso de despido con un mes de antelación, tal vez un regalo y el resto de una vida de vano pesar. O peor aún, ver cómo el niño la abandona y olvida gradualmente, cómo la excusa de su incipiente hombría fomenta su desconsideración y olvido, y cómo al cabo trata como a una sirvienta a quien unos años antes tratara como a una madre. Contempla la Biblia o el libro de Salmos que, con inexpresable alegría y amor, le comprara años atrás con sus menguados ahorros, descuidados por causa de un reciente regalo del padre, cubiertos de polvo en el cuarto trastero, o cómo los entrega a un niño pobre, gesto que es aplaudido por su insensible caridad. No es de extrañar, pues, que se sienta herida e irritada, y trate de tiranizar y recobrar su antiguo poder. Afortunadamente, no todos somos pacientes Grizzels, sino seres humanos con sentimientos y estados de ánimo propios.

Y así, finalmente, vedla en la habitación que he descrito. Muy probablemente y de forma natural, en algún arrebatado febril de sufrimiento o de despecho por un amor frustrado, ha reñido con sus antiguos señores, quienes han prohibido a sus hijos que la vean o le hablen; o en el mejor de los casos, le pagan el alquiler y una pequeña pensión, y envían de cuando en cuando a sus últimos pupilos (tal vez acompañados por otra nodriza) para que le hagan una breve visita. ¡Qué brillantes parecen estas visitas cuando el niño olvidadizo, algo perplejo, refrena con cada palabra y cada gesto la efusión de su amor maternal! ¡Qué amargos y atormentados recuerdos dejan atrás! Y a la postre, ¿qué le queda a ella? Espiarles con mirada ávida cuando van al colegio, sentarse en la iglesia para verles los domingos, cruzarse con ellos inadvertida por la calle, o ver cómo le niegan deliberadamente el saludo cuando el gran señor o la gran dama están con unos amigos ante los cuales se avergonzarían de reconocer a la mujer que les amó.

Cuando esa noche regresa a casa, ¡qué solitaria le parece su habitación! Tal vez sus vecinos le oigan sollozar en la oscuridad, el fuego apagado por falta de leña y la vela sobre la mesa aún sin encender.

Y para esto viven estas semimadres; madres en todo menos en los dolores del parto y en el agradecimiento. Para esto fueron virtuosas en su juventud, arrastrando la monótona vida del sirviente doméstico. Para esto rechazaron a su antiguo pretendiente, y ahora les falta un hogar y un vástago propios.

Creo que cuando no haya más nodrizas y cada madre críe a su descendencia habremos progresado; pues ¿qué hay más inhumano y deprimente que requerir los más tiernos sentimientos del corazón de una mujer y fomentarlos tú misma mientras la necesitas, en tanto tus hijos precisan una nodriza que les quiera, para luego arruinarlos frustrarlos y destruirlos cuando ya no te son de utilidad? Tal vez sea una utopía; pero siempre será algo que una o dos madres lleguen a sentir más ternura por aquellas que comparten sus desvelos y no reciben parte alguna de su recompensa.

*

UN PERSONAJE

Tiene la faz roja y tumefacta, el cuerpo pequeño y rechoncho. Nada en él llama especialmente la atención hasta que, al mirarle a los ojos, percibes en sus globos duros e inexpresivos una depravación más allá de toda depravación, una sed de maldad, y un amor puro y desinteresado por el mismo infierno. Estaba la otra noche observando en la calle un autobús que pasaba con las ventanillas iluminadas, cuando sentí junto a mí que alguien tosía como si fuese a escupir el alma; y al volverme, le vi detenerse junto a una farola, un gran abrigo marrón abotonado en torno al cuerpo y el rostro convulso. Daba la impresión de que no viviría mucho tiempo; y mientras terminaba de fumarme el cigarro vagando por las calles iluminadas, esta visión imprimió un rumbo nuevo a mis pensamientos.

Es viejo, pero los años no han apagado su sed de mal y sus ojos todavía se complacen en la perfidia. Es mudo; pero no deja que esto sea un estorbo para su sucio oficio, o acaso deba decir su abyecto pasatiempo, y ha embadurnado su pizarra al servicio de la corrupción. Mírale; te hará señas con su hinchada cabeza, y cuando te acerques a él en respuesta a ellas, quizá pensando que el pobre mudo se ha perdido, verás lo que escribe en su pizarra. Merodea a las puertas de los colegios y muestra a los inocentes chiquillos que salen inscripciones como ésta. Ronda las galerías de arte, y de los cuadros más nobles extrae el texto para una silenciosa homilía sobre el vicio. Su laboriosidad nos enseña una lección. ¿No es fascinante verle triunfar sobre sus taras y hacer, sin tener lengua, tantísimo daño? ¿Fascinante laboriosidad, afán extraño, estéril, árido? Ay, el diablo está mejor informado: sabe que este hombre está enamorado del mal y aprisiona su placer en maldad: tal vez reconoce en él la representación adecuada para la humanidad de su yo satánico, y vela por su efigie como nosotros velaríamos por un retrato favorito. De la misma forma que el hombre de negocios llega a amar el oficio que inicialmente sólo considerara como una escala hacia otros deseos y gratificaciones menos artificiales, así el mudo ha sentido el encanto de su oficio y ha sido hecho prisionero ante la mirada del pecado. Los predicadores se equivocan al decirnos que el vicio es espantoso y detestable; pues hasta el vicio tiene su Hörsel y sus devotos, que la quieren por sí misma.

*

3

Crítica literaria

LAS NARRACIONES DE JULIO VERNE

Narraciones de Julio Verne: 1. *Las aventuras de tres ingleses y tres rusos*. -2. *Cinco semanas en globo*. -3. *La ciudad flotante*. -4. *Los burladores del bloqueo*. -5. *De la Tierra a la Luna*. -6. *Alrededor de la Luna*. -7. *Veinte mil leguas de viaje submarino*. -8. *Viaje alrededor del mundo* (Londres: Sampson Low and Co., 1876.)

Una veta nueva del arte narrativo descubierta, según creo, por Edgar Allan Poe, ha sido explorada con ingenio por el inteligente francés cuyo nombre figura a la cabeza de este artículo. Como Von Rempelen, sus héroes se adelantan a la ciencia contemporánea: navegan rumbo al Polo, como Arthur Gurdon Pym; viajan a la Luna, como Hans Pfaal y, como el pescador noruego, descienden al Maelstrom. Mas sobre la idea desnuda de tan extraños eventos, Julio Verne ha acumulado un sinfín de persuasivos detalles. Los ha rodeado de cálculos y ejemplos no más fiables quizá que los de Mokeanna, pero poderosamente convincentes para el profano. Lo que es más, posee una suerte de prosaica y espuria imaginación sobremanera adecuada para ganarse la credibilidad del lector del siglo diecinueve. Estas narraciones no son verídicas, pero no acaban de encajar bajo el rótulo de imposibles. Muy bien podría haber construido historias más extrañas de haberlo deseado; pero no es extrañeza lo que su pluma atrevida y circunspecta persigue. Gusta de aventajar a lo posible, tan sólo eso; dar un paso más que su generación, un paso fuera del mundo habitado; y hacerlo fríamente y con verosimilitud, como si inicialmente hubiera hecho acopio de datos para una sociedad erudita y al cabo hubiese tenido la ocurrencia de verterlos en una narración fantástica. Pierre Veron le llamó en el Panthéon de Poche: *Joanne-Hoffman*; parodiando la expresión en inglés; las Guías de Murray, editadas por Edgar Allan Poe. Es esta mezcla esta contraposición de objetivos lo que da a su obra un sabor muy particular y personal. Descubrimos que este autor de historias extravagantes es un hombre eminentemente pragmático, con una afición por la mecánica que nos pondría en ridículo a la mayoría de nosotros. No es, pues, nada descabellado en esta era científica conceder credibilidad a un hombre que se propone quitarnos el aliento mediante procedimientos tan estrictamente científicos. Aunque no creemos a pie juntillas en el proyectil del Club de la Escopeta, tampoco dudamos que objetos de parecida naturaleza o finalidad sean viables con el paso del tiempo; y si Mr. Murray Davy habló con ternura de la piedra filosofal, podrá concederse que un intruso aficionado a lo maravilloso abrigue una secreta debilidad por el submarino. Sospecho que su base científica es muy endeble; no por ello pongo por un momento en tela de juicio la excelencia de las narraciones. Mas no puedo evitar pensar que una vez bosquejada y definida su historia, Julio Verne se lanza a la carrera sobre el papel con flagrante y detestable vivacidad. De la naturaleza del hombre es seguro que no sabe nada; y en estos tiempos tan artificiosos produce alivio descubrir a un autor

que, como un buen caballo de trote, pasa de largo silbando y finge ignorarlo todo sobre los misterios del corazón humano. Es cierto que en una ocasión se esforzó más de lo habitual, con desastrosa fortuna: el capitán Nemo, con sus arranques de escocés y sus odios imperecederos, es una muestra memorable. Su extraordinario repertorio se compone de muñecos diversos, más o menos ajados por el tiempo: científicos calvos y divertidos marineros de inquebrantable lealtad. Todas sus marionetas son atléticas y virtuosas. No recuerdo en su galería de retratos ningún personaje malvado o pusilánime. «Aunque quisiera, no podría desesperar», comenta el profesor Arronax en un trance crítico de su vida. Y esta confianza no fue inmerecida. Julio Verne tiene el pundonor de un buen capitán de barco que se hace personalmente responsable de las vidas de toda su tripulación. Algunos personajes mueren en el camino, no sea que demos en juzgar los peligros con ligereza; pero en cuanto la persona es llamada por su nombre, vive una existencia hechizada hasta aparecer, plétórica de salud y vitalidad, en la última página. En una o dos ocasiones, como en *El capitán Hatteras*, o en *Los supervivientes del Chancelor*, Julio Verne quebranta este principio, o bien conduce sus historias a un mal fin o nos tortura en su desarrollo; confieso que entonces me resulta superficial e impertinente.

Siendo como son muñecos sus personajes, es realmente instructivo observar cómo hace con ellos juegos de prestimano. Tiene la habilidad de cuidar sus narraciones al detalle. Posee tantos recursos como cualquiera de sus héroes; y sus libros están calculados con la misma precisión que el diseño del *Nautilus* o los intervalos entre los tabiques del proyectil. Reparad, por ejemplo, en la destreza con que mantiene nuestro interés durante los ochenta días del viaje de Phileas Fogg alrededor del mundo. Desde el comienzo hasta el final el detective Fix le sigue la pista; ¡un continuo acicate para el lector! Y Fix sirve además a otro propósito; porque la orden judicial que, de puerto en puerto, espera recibir nos mantiene con un ojo puesto en Londres, lo cual nos ayuda a tener una idea más cabal de la distancia recorrida. Otro recurso con un objetivo parecido, si no más ingenioso, es el de la llama de gas que, con las prisas de la salida, queda ardiendo en la habitación de Passepartout. Por todo el mundo nos persigue el desesperante recuerdo de la luz que parpadea tenuemente en Saville Row. Continuamente volvemos con la imaginación al punto de partida; y en cada ocasión giramos el globo entre los dedos y hacemos inventario del progreso del héroe. También es admirable el tratamiento del proyectil durante su peligroso viaje. Todo contribuye a hacernos caer en la cuenta de su nueva situación como un mundo independiente. Tiene un clima propio. El perro muerto arrojado por la escotilla le acompaña en su viaje como un satélite sumiso. El frío del espacio recorrido, los meteoritos errantes que encuentra a su paso, la Tierra como una media luna menguante, todos narran su historia con convincente elocuencia. Si algo puede ayudar a que imaginaciones jóvenes se enfrenten con los complicados problemas de la astronomía y conciban el mundo como una más entre muchas estrellas, es, a mi entender, una narración como ésta. Porque tiene mucho de juego de niños. El proyectil juega a ser un universo de la misma manera que el muchacho juega a ser soldado.

Todo el mundo sabe, por supuesto, que los *Voyages Extraordinaires* están ilustrados, y han admirado los dibujos de De Neuville y Riou. Estas imágenes son por sí solas motivo de genuino placer; pero no sé si en detrimento de las narraciones. Tengo la certeza de que si se hojean (por encima) las ilustraciones de *Veinte mil leguas de viaje submarino* se pierde buena parte del placer que proporciona la lectura del inteligente principio. Y si de un golpe depositaran en nuestras manos los tres volúmenes de *La isla misteriosa*, ¿qué quedaría de su misterio? Acaso unos cuantos peciños de tomillo por reventar, pero el cuerpo de la historia se habría deshecho bajo la presión de nuestra mano. Es cierto que hay otra clase de interés; y quizá nos resulte igualmente entretenido observar, una vez que conozcamos la clave del laberinto, el asombro de los personajes, sus burdos recursos y sus ciegas intuiciones de la verdad. Y también es cierto que en lo mejor de las narraciones de Julio Verne el misterio es rara vez algo más que un factor secundario. Un libro como *El país del cuero* resistirá cualquier prueba a que decidáis someterlo. Por lo que a mí respecta, escuché una descripción detallada del argumento en boca de un admirador entusiasta; algún tiempo después encontré por casualidad el segundo volumen y lo leí con tal placer que no me molesté en buscar y leer el primero. Sería difícil pagar más elevado tributo a un libro sin pretensiones de estilo, de conocer la filosofía o la naturaleza humana, que no ofrece más interés que el legítimo interés de la fábula, y pende durante bastante tiempo de un intrincado misterio.

¡Qué lástima que no fuéramos muchachos cuando estos estupendos -pues debo utilizar un término de colegio-, estos estupendos libros vieron la luz! Puedo muy bien imaginar a compañeros impacientes urgiendo e importunando al poseedor de uno de ellos; y con qué cantidad de nuevo material contaría el cuentista del dormitorio.

*

LAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE

Las obras de Edgar Allan Poe. Editadas por John H. Ingram. Volúmenes 1 y 2, que incluyen los cuentos completos (Londres y Edinburgo: Adam y Charles Black, 1874).

En posesión solamente de algunas obras del autor, sería demasiado aventurado emitir un juicio definitivo sobre su carácter, ya como hombre o como escritor; por eso, y aun cuando la nota biográfica de Mr. Ingram prologa debidamente el primer volumen, no creo que corresponda considerarlo aquí en detalle. Mr. Ingram ha hecho todo lo posible por limpiar el nombre de Poe de las calumnias de Rufus Griswold (caballero, por nombre siniestro, que compone una figura tan repulsiva en la historia de la literatura que muy bien pudiera haber sido acuñada por la virulenta imaginación de su víctima); pero en honor a la verdad, a ningún hombre le es dado hacer de Poe un personaje del todo atrayente. Mi corazón no alberga afecto alguno por el retrato que hace de él Mr. Ingram o por su carácter; aunque es probable que le veamos más o menos refractado a través del extraño medio de sus obras, se me antoja que tanto en los avatares de su vida como en su retrato, ahora expuestos a una luz más favorable; podemos detectar una cierta nota discordante, una tacha que no nos preocupamos de nombrar o examinar por mucho tiempo.

Las narraciones como tales se nos ofrecen publicadas en dos volúmenes; y aunque Mr. Ingram no indica si han sido impresas cronológicamente, sospecho que no nos equivocamos al considerar algunas de las narraciones que figuran al final del segundo volumen entre las últimas que el autor escribió. No hay rastro en ellas del trabajo brillante, y con frecuencia sólido, de sus momentos más afortunados. Las historias están mal concebidas y escritas con desaliño. Hay demasiadas risas; en el mejor de los casos, un tipo de risa siniestra; la risa de aquéllos que, en sus propias palabras, «ríen, pero no sonríen nunca más». Parece haber perdido todo respeto a sí mismo, a su público y a su arte. Cuando en otro tiempo dibujaba imágenes horribles, lo hacía con algún propósito justificadamente creativo y con una cierta mesura y gravedad adecuadas a la situación; pero en sus últimas narraciones, cual un necrófago o un loco airado, las desparrama indiscriminadamente, rebasando toda idea que pudiéramos tener del infierno. Hay un deber hacia los vivos más importante que cualquier compasión para con los muertos; y sería criminal que el crítico que expresa su propio aborrecimiento y horror escatimase una sola palabra desagradable, a menos que, por su ausencia permita que otra víctima se embarre con la lectura del infamante *Rey Peste*. Quien fue capaz de escribir *Rey Peste* dejó de ser un ser humano. Por su bien, y movidos por una infinita piedad hacia un alma tan extraviada, nos agrada darle por muerto. Pero si Poe nos inspira compasión, no es compasión precisamente lo que sentimos al pensar en Baudelaire, capaz de sentarse a sangre fría y adecentar en un francés correcto este disparatado fárrago de horrores. Hay un grado de menosprecio que, de ser consentido, trasciende a sí mismo hasta convertirse en un estado de apasionada autocomplacencia; por eso, en bien de nuestro espíritu, será mejor no volver a pensar en Baudelaire o en *Rey Peste*.

Las primeras narraciones de Poe no suelen ser disparatadas, aunque puedan serlo estos lamentables ejemplos del final. El dislate es, por cierto, la última acusación de la que razonablemente podrían ser objeto. Poe tiene el auténtico instinto del narrador. Conoce los pequeños detalles que contribuyen a crear o a destruir una historia. Sabe cómo resaltar el significado de una situación y dar vida y color a aquellos pormenores aparentemente irrelevantes. Así, todo el espíritu del *Tonel de amontillado* pende del abigarrado disfraz de Carnaval, el sombrero y las campanillas de Fortunato. Poe dio con la clave de su historia cuando encontró el recurso de vestir grotescamente a su víctima; de tal guisa le hace recorrer con paso vacilante las catacumbas de Montressors, y el último sonido que nos llega desde el escondrijo tapiado es el tintineo de las campanillas de su sombrero. También es admirable la utilización del reloj dando las horas durante el banquete del príncipe Próspero, en *La máscara de la muerte roja*. Cada vez que el reloj sonaba (el lector lo recordará), sonaba tan fuerte que la música y la danza debían por fuerza cesar hasta que parase; ai acercarse la medianoche, las pausas eran naturalmente más largas; las máscaras tenían más tiempo para observarse y pensar, y no por ello sus pensamientos eran más agradables. Así, al sonar de cada hora una vibración recorría la sala; hasta que, como el lector recordará, llegamos a un repentino final. Pues bien, todo esto es perfectamente legítimo; nadie debe avergonzarse de que tales recursos le asusten o le emocionen; se han respetado las reglas del juego; con verdadero instinto de narrador, ha relatado su historia como mejor

le convenía y ha sacado el máximo provecho de su imaginación. Sin embargo, no siempre es éste el caso; pues, a veces, adopta una aguda voz de falsete; otras, por obra de algo semejante a un truco de magia, deriva de su historia más de lo que ha sabido invertir en ella; y mientras sobre la explanada la guarnición en pleno desfila ante nuestros ojos en carne y hueso, desde las almenas continúa él aterrándonos con cañones de pacotilla y múltiples morriones de fiero aspecto que penden de palos de escoba. En *El pozo y el péndulo*, por ejemplo, después de haber agotado su diabólica inventiva en la confección del péndulo y de las paredes desmoronándose al rojo vivo, descubre que no se le ocurre nada más terrible para el pozo; y el pozo había de ser el horror supremo. De este modo lleva a efecto su objetivo: «En medio de pensamientos sobre la terrible destrucción inminente, la idea del frescor del pozo invadió mi alma como un bálsamo. Corrí hacia el mortal precipicio. Agucé la vista para mirar en su fondo. El resplandor del tejado incandescente iluminó los más recónditos intersticios. Pero durante un instante de frenesí, mi espíritu rehusó comprender el significado de cuanto veía. Por fin la visión forcejeó -se abrió camino hasta mi alma-, se consumió en mi razón estremecida. ¡Oh, de no haberme faltado la voz! ¡Oh, horror! ¡Oh, cualquier horror! ¡Oh, cualquier horror salvo aquél!»

Y eso es todo. Del pozo sabe tanto como vosotros o como yo. Todo ello es un embeleco, un aparejar guardacabos audaz e insolente; sin embargo, incluso con imposturas de tal naturaleza logra amedrentarnos. Encontraréis el mismo artificio en *Hans Pfaal*, al referirse a los misterios de la Luna; y de nuevo, aunque con una diferencia, en la abrupta conclusión de Arthur Gordon Pym. Su imaginación es un caballo complaciente; pero, como habéis visto, por tres veces lo ha cabalgado hasta reventar y ha regresado a pie y cojeando hasta su puesto. ¡Con cuánta gracia troca estas deficiencias en intereses, y en superávit su quiebra imaginativa! Aun en una crítica retrospectiva resulta difícil criticarle como se merece; pues su entusiasmo nos engaña.

Aparte de este conocimiento de la escena, este ingenio para urdir una historia, acaso la característica más sorprendente de Poe sea su poco menos que inverosímil agudeza en el resbaladizo terreno entre la cordura y la demencia. *El demonio de la perversidad*, por ejemplo, es una contribución importante a la psicología mórbida; quizá, también, *El hombre de la multitud*; y de la misma forma *Berenice* ya que, pese a ser terrible, pulsa en nuestro pecho una cuerda, cuerda que acaso fuera mejor no tocar; y la misma idea reaparece en *El corazón delator*. A veces le seguimos con la conciencia tranquila durante todo el recorrido; otras -en lugar de decir «sí, así sería yo si estuviera un poco más loco de lo que he estado nunca»- podemos decir con franqueza «esto es lo que soy». Hay un pasaje de análisis en este registro más frecuente en la historia de *Ligeia*, que hace referencias a la expresión de sus ojos. Nos cuenta cómo, a punto siempre de comprender la extraña cualidad de los mismos, en el último momento quedaba confundido, de la misma manera que «en nuestros esfuerzos por traer a la memoria algo largo tiempo olvidado, a menudo nos encontramos al borde mismo del recuerdo, sin ser capaces al cabo de recordar»; y cómo de vez en vez encontraba en arroyos de agua fresca, en el océano, en la caída de un meteorito, en las miradas de personas inusualmente envejecidas, en algunos sonidos de instrumentos de cuerda, en ciertos pasajes de libros, en las vistas y sensaciones más comunes del universo, una vaga e inexplicable analogía con la expresión y la fuerza de los ojos amados. Esto al menos, o algo muy similar, nos es conocido. Pero, en general, su sutileza era, más que cualquier otra cosa una trampa. «*Nil sapientiae odiosius*», cita a Séneca «*nil sapientiae odiosius acumine nimio*». Y aunque es sobradamente ameno en la trilogía de C. Auguste Dupin -fue Baudelaire quien la llamó trilogía-, este despliegue de ingenio acaba por aburrirnos; empezamos a echar en falta las motivaciones y sentimientos usuales presentes en el quehacer cotidiano; aunque el conferenciante es inteligente y sus ejemplos instructivos y probablemente únicos, empieza a fatigarnos visitar este manicomio y anhelamos la compañía de alguna criatura sencilla e inofensiva, con levita y hábitos adquiridos, y los nervios no más deshechos que los de la mayoría de sus sencillos e inofensivos contemporáneos. Y esta exagerada agudeza no sólo le hizo tedioso; peor aún: a veces le condujo al extravío. En *El pozo y el péndulo*, una vez que el héroe ha sido condenado, «el sonido de voces inquisitoriales», dice, «pareció fundirse en un somnoliento e indeterminado zumbido. A mi alma afloró la idea de revolución, merced acaso a una caprichosa asociación con el chirrido de una rueda de molino». Pues bien, basta reflexionar un momento para demostrar que Poe ha sido aquí demasiado inteligente, que por causa de este *nimum acumen* se ha alejado de la verdadera razón. Porque -con el vértigo de aquel hombre- la «idea de revolución» tuvo que preceder a la fusión de voces inquisitoriales en un zumbido indeterminado, y ciertamente no aparecer a seguido como una curiosa deducción. Como antes con el tema del efecto que persigue, no podemos evitar sospechar que alguna de sus sutilezas sea rebuscada. Por poner un ejemplo de ambas clases de

imaginación -la rebuscada y la verdadera- en un mismo relato, pensemos en Arthur Gordon Pym: los cuatro supervivientes a bordo del bergantín Grampus se han amarrado al cabrestante por miedo a ser barridos de la cubierta; cuando uno de ellos, que ha apretado los cabos en exceso, está a punto de exhalar su último suspiro en mucho tiempo, es casi partido en dos por la cuerda que rodea sus ingles. «Sin embargo, tan pronto como le liberamos», continúa Poe, «nos habló, y pareció experimentar un alivio inmediato moviéndose con mayor facilidad que Parker o yo mismo» (los cuales no se habían amarrado tan prietamente). «Sin duda era debido a la pérdida de sangre». Sea o no médicamente correcto, todo ello es obviamente imaginario. Que sea verosímil artísticamente, lo sea o no en la realidad, es algo que a Poe evidentemente le parecía verdadero; y evidentemente, debió de parecerle que ésta, y no cualquier otra explicación, daría resultado. Ahora bien, si volvéis a la página anterior, encontraréis en la descripción de las visiones acaecidas antes de que Pym se amarrase al cabrestante algo que debe ponderarse con más sentido crítico. «Recuerdo ahora», escribe, «que en todo lo que presencié con el ojo de mi fantasía, el movimiento era la idea principal. Por ello no vi ningún objeto inmóvil, una casa, una montaña o algo semejante; molinos de viento, barcos, pájaros enormes, globos, jinetes a caballo, carruajes que avanzan frenéticamente y objetos móviles similares se sucedieron en interminable procesión». Puede que sea verdad; puede que sea resultado de una vasta erudición sobre los pensamientos que asaltan a las personas en tales situaciones; pero la imaginación no se aviene con estos detalles no hace plausible nuestra aceptación, en modo alguno se demuestra por qué razón *no* habrían de aparecer objetos inmóviles ante la imaginación de un hombre amarrado al cabrestante de un bergantín desmantelado; y siendo así, en cuanto arte, todo el pasaje es un pasaje fallido. Si se trata de una imaginación negligente (como parece ser), el rebuscamiento es de la clase más imperdonable; si es erudición, séalo, pues, erudición, pero nunca arte. Y en arte son adecuadas las cosas que son a un tiempo inteligentes y verdaderas. Para expresarlo con mayor claridad: en alguno de sus deliciosos libros, Mr. Ruskin cita y aprueba a un poeta (Homero, según creo) que decía de un hombre valiente que era tan valiente como una mosca; y prosigue, en su tono alegre habitual, justificando el epíteto. La mosca, nos dice, es sin duda la criatura más temeraria de toda la creación. Y por ello la comparación es buena, excelente. Sin embargo, tengo por cierto que el instinto del lector le diría que la comparación es infame. Dejemos que prefiera su instinto a la historia natural de Mr. Ruskin. Pues, aun basada en hechos reales, esta comparación no se basa en una verdad evidente; no hace plausible nuestra aceptación; no es arte.

Me he extendido tanto en estos aspectos de detalle y de método que no queda espacio para hablar de un aspecto más importante -aspecto eludido también por Baudelaire en razón de la falta de espacio-; a saber, por qué estos asuntos interesaron a la imaginación de Poe; cuestión de difícil solución, sin duda, aunque no insoluble con el paso del tiempo. Y tampoco he dejado espacio para hablar de algo que tal vez sea más importante aún: la relación entre Poe y su, a no dudar, más grande y mejor compatriota, Hawthorne. Que existe un parentesco entre ellos, que ambos tenían una visión del mundo no del todo diferente, que algunas de las narraciones cortas de Hawthorne parecen inspiradas en Poe y algunas de Poe tienen un eco en Hawthorne está fuera de toda duda; pero lo más que yo puedo hacer por ahora es señalarlo.

Tampoco sorprenda al lector que una crítica de Poe sea esencialmente negativa y suscite nuevas dudas en lugar de resolver las ya existentes; pues es mérito de Poe seducir, y su pecado capital carecer por completo de la escrupulosa honestidad que guía y refrena al artista consumado. No era, y lo decimos con profunda tristeza, un escritor concienzudo. El hambre llamó siempre a su puerta, y tuvo deseos demasiado imperiosos por lo que hoy en día llamamos sensacionalismo en literatura. Y por ello el crítico (si ha de ser más concienzudo que aquel a quien critica) no se atreve a prodigar los elogios, no sea que alguien piense que condona todo lo que hay de poco escrupuloso y de oropel en estas historias maravillosas. Debe elogiarlas en un único sentido: recomendando las menos censurables. Si alguien desea emociones, lea en circunstancias propicias *El escarabajo de oro*, *Un descenso al Maelstrom*, *El tonel de amonillado*, *El retrato oval* y las tres narraciones de Auguste Dupin, el detective filósofo. Si decide continuar leyendo, hágalo, pero con cautela; en estos dos volúmenes hay trampas y añagazas, asechanzas y peligros; y el lector incauto puede tropezar inopinadamente con alguna pesadilla que le costará olvidar.

Unas palabras sobre los servicios de Mr. Ingram. No hay duda que esta edición es obra de un enamorado. Esperemos que en los próximos dos volúmenes que han de completar la serie su amor y dedicación se hagan extensibles a los fragmentos en francés que Poe gustaba de intercalar en sus páginas. En los dos volúmenes que venimos comentando hay algunos errores crasos, errores que me gustaría, alguna tarde

agradable, aclarar a Mr. Ingram, frente a lo que él llama, o deja que sus impresores llamen, un *flacon* de *Clos de Vougeat*.

*

«EL PROGRESO DEL PEREGRINO», DE BAGSTER

Tengo ante mí una edición del *Progreso del Peregrino*, encuadernada en verde, sin fechar, y presentada con «casi trescientos grabados y una biografía de Bunyan». En la portada figura «Edición ilustrada de Bunyan», y tras la apología del autor, junto a la primera página del relato, hay un «plano del recorrido», ilustrado y plegable, del que se indica que ha sido «dibujado por el difunto T. Conder», y grabado por J. Basire. No se nos facilita ninguna otra información; quizá los editores estimaron que la obra era poco importante; y seguimos sin saber si los grabados al boj del volumen se deben al mismo buril que el plano. Ello parece, con todo, muy probable. La literal minuciosidad de la inteligencia que, en el mapa, dispuso los arriates de flores en el jardín del diablo y cuidadosamente introdujo el palacio de justicia en la ciudad de Vanidad, guarda cercanos paralelismos con muchos de estos grabados; y tanto la arquitectura de los edificios como la disposición de los jardines tienen un aire similar, enteramente anglosajón. Quienquiera que fuese, el artífice de estos cuadritos maravillosos puede preciarse de ser el mejor ilustrador de Bunyan⁷. No sólo son buenas ilustraciones, como tantas otras; son también, como tan pocas, buenas ilustraciones de Bunyan. En defectos y virtudes, reflejan el mismo espíritu del escritor. También el dibujante ha expresado y soñado un sueño, tan literal, extraño y casi tan apropiado como el de Bunyan; texto y dibujo no son sino las dos caras de la misma historia, rústica pero exaltada. Para hacer justicia a los dibujos será menester decir, por centésima vez, una o dos palabras acerca de la obra maestra que exornan.

La alegoría tiende a escapar al propósito de su creador; y a medida que los incidentes y los personajes son más interesantes por sí mismos, la moral que habían de ejemplificar va siendo gradualmente olvidada. Un arquitecto encarga una corona de pámpanos para rodear la cornisa de un monumento; si cada hoja que saliera del cincel cobrara vida propia y revoloteara libremente por la pared, si la vida creciera y el edificio quedase oculto bajo la fruta y el follaje, este arquitecto se hallaría en una situación muy parecida a la del escritor de alegorías. Me gusta pensar que *The Faëry Queen* es una alegoría; pero sobrevive como un relato imaginativo de versos incomparables. El caso de Bunyan es muy diferente; pero también en él la alegoría, ninfa desdichada, aunque nunca cae completamente en el olvido, a menudo es arrinconada contra la pared con rudeza. Bunyan hablaba con la más ferviente gravedad; «avanzaba, tapándose los oídos», derecho hacia su meta. Al final de la primera parte, él mismo nos dice que no temía las risas que pudiera suscitar; en realidad, no temía a nada y decía cualquier cosa; le fue de enorme ayuda una cierta rusticidad de estilo que, como la conversación de hombres enérgicos pero ignorantes, si no impresiona por su fuerza, seduce por su simplicidad. Tal vez el relato como tal y el diseño alegórico gozaran de sus favores por igual. Creía en ellos con el vigor de una fe capaz de mover montañas. Y al referimos a él debemos resaltar, no los momentos donde flaquea la inspiración que viene a ser sustituida por una fría inventiva puramente ornamental, sino aquellos donde la fe se convierte en credulidad y los personajes le resultan tan reales que él mismo olvida el objeto de su creación. Paso a paso le seguimos hasta la trampa que su buena fe absoluta y su visión literal y triunfante le han tendido, hasta que el cepo se dispara y le atrapa en una incongruencia. Las alegorías del Intérprete y de los Pastores de la Montaña Deleitable se representan, como obras escénicas, a la vista de los peregrinos. De forma patente, el hijo de Don Magna Gracia «hace desmoronarse las colinas con sus palabras». Adán Primero ostenta su condena escrita sobre la frente para que Fiel pueda verla. En el mismo instante en que la red aprisiona a los peregrinos, «se despoja de su blanca túnica el cuerpo del hombre negro». La desesperación «le procuró una dolorosa estaca de manzano silvestre»; padeció sus ataques «en un clima soleado»; y los pájaros del bosquecillo que rodea a la Casa Bella, «nuestros pájaros campestres»,

⁷ Se trataba en realidad de una mujer, Miss Eunice Bagster, hija mayor del editor Samuel Bagster; sólo los grabados que ilustran la lucha con Apolión fueron diseñados por su hermano, Jonathan Bagster. La edición se publicó en 1845. Debo esta información a la amabilidad del señor Robert Bagster, actual director gerente de la firma. (Nota de Sir Sidney Colvin.)

entonan sus piadosos trinos solamente uen primavera, cuando brotan las flores y calienta el sol». «Con frecuencia», dice Piedad, «salgo para escucharles; y también los tenemos en casa, domesticados». El correo entre Beulah y la Ciudad Celestial hace sonar su cuerno, como aún se oye hacer en las zonas rurales. Madame Burbuja, «esa matrona alta y agraciada, de atezadas facciones y agradable aunque ajado atuendo», «esboza una sonrisa al final de cada frase»; toda una mujer; todos la conocemos. La moribunda Cristina «entregó un anillo a Don Abstinencia», elemento que no tiene razón de ser en la alegoría, salvo como gesto afectuoso y humanitario. Reparad en Gran Corazón y sus maneras de soldado, casi las llamaría militaristas; su afición a las armas; su admiración por quien «se manifestase un hombre hecho a sí mismo»; su caballeroso pundonor al dejar que el gigante Maul se incorpore después de su caída secuencia brevísima que contraviene los dictados de la moraleja; y sobre todo su lenguaje en el inimitable relato de Don Temible: «creí haber perdido a mi hombre» -«acobardado»- «por fin entró, por todos los dioses he de reconocer que lo soportaba maravillosamente». No es un ministro Independiente; es un anciano honrado y corpulento, de pecho amplio, que al hablar se ajusta las bandoleras y se atusa sus largos mostachos. Por último, y más notable aún «mi espada» dice en su agonía el Esforzado de la Verdad, en quien Gran Corazón se complaciera, «esta espada doy a quien me suceda en mi peregrinaje, y la destreza y el arrojo sólo a quien sepa ganárselos». Y tras semejante arranque de vanidad, más presuntuosa y poco ortodoxa que la que nunca soñó la rechazada Ignorancia, se nos dice que «al otro lado, todas las trompetas sonaron en su honor».

Todas las páginas poseen la impronta de una fuerza de visión y de fe parecidas. Su calidad está presente por igual y de forma indiferenciada en su espíritu de lucha, la ternura de su «pathos», el vigor y la singular originalidad de los incidentes, la melodía natural de los diálogos y la humanidad y el encanto de los personajes. La charla trivial durante las comidas, las palabras agónicas del héroe, los placeres de Beulah o de la Ciudad Celestial, Apolión y Don Odiaelbien, Gran Corazón y Don Sabio Mundano, están todos concebidos con la misma nitidez, descritos con igual precisión y entusiasmo y participan de la misma mezcla de simplicidad, casi cómica, y de arte, el cual, a este propósito, es impecable.

Un espíritu muy parecido alentó a nuestro artista al acometer sus dibujos. Es por naturaleza un Bunyan de su arte. Como aquél, dibujaba cualquier cosa, desde un carnicero descuartizando una oveja muerta hasta la misma Corte Celestial. «Un cordero para la cena» es el título de uno de sus dibujos; otro se llama «La entrada gloriosa». Muestra pareja despreocupación por caer en lo ridículo, y su estilo goza del mismo privilegio que el de Bunyan, de tal manera que cuanto más reímos, más nos recreamos. Es literal hasta el absurdo. Si en el saloncito que está sin barrer ha de levantarse el polvo, tened la seguridad de que en su ilustración éste «flotará en abundancia». Si Fiel ha de yacer «como muerto» ante Moisés, con toda garantía que yacerá muerto; inerte y duro como el granito. Más aún (y con ello el artista resalta el simbolismo del autor): con unas tablas de la ley de piedra idénticas derribará Moisés al pecador. Los buenos y los malos a quienes en el texto distinguimos en seguida gracias a sus nombres, Esperanzado, Honrado y Esforzado de la Verdad, por una parte; Interesado, Don Codicioso y Don Vetusto Anciano, por otra, se distinguen con la misma facilidad en los dibujos gracias a su indumentaria. Cuando los buenos no van armados *cup-à-pie*, llevan una túnica moteada ceñida a la cintura y sombrero plano, aparentemente de paja. Los malos se contonean embutidos en sus fracs y tocados de mitra, algunos con calzones cortos, pero la mayoría con pantalones largos, como invitados a una fiesta en el jardín. Sólo Sabio Mundano, por algún error inexplicable, aparece ante Cristiano con un sombrero guarnecido, un chaleco bordado y calzas. Pero al margen de estos ejemplos que ilustran la osadía del artista, me parece admirable el grabado que titula «Cristiano encuentra que es profundo». «Una gran oscuridad y horror», reza el texto, se ha abatido sobre el peregrino; es el desolado lecho de muerte con el cual Bunyan pone tan sorprendente final a las tribulaciones y conflictos de su héroe. El artista no sabía cómo representarlo dignamente; y, sin embargo, estaba decidido a representarlo como fuera. Lo hizo del siguiente modo: nos deja ver el cuello de Esperanzado asomando por encima de las aguas de la muerte; pero Cristiano ha desaparecido por completo y en su lugar sólo queda una espesa mancha negra.

A medida que observamos estas ilustraciones, en su mayoría reproducidas en un cuadrado de una pulgada, a veces tres o cuatro impresas en una misma página, y cada una con su leyenda particular al pie, por triviales que sean los eventos que recogen, advertimos en seguida dos cosas: la primera, que nuestro hombre sabe dibujar; la segunda, que posee talento imaginativo. «Obstinado profiere injurias», reza la leyenda; y vemos a Obstinado profiriendo injurias. «Vuelve sobre sus pasos con cautela»; y allí aparece Cristiano corriendo la posta por la llanura, el terror y la prisa reflejados en cada uno de sus músculos.

«Misericordia anhela partir», nos muestra un interior sencillo, trasiego de equipajes, y en el centro Misericordia anhelando la partida, anhelo expresado en cada línea del cuerpo de la muchacha. En «La cámara de la paz» vemos una sencilla habitación inglesa, la cama con cortinas blancas, la puerta y una ventana con dosel, tal y como la encontramos en miles de casas sin pretensiones; pero por la ventana abierta contemplamos en la distancia el sol que asoma por encima de una extensa llanura, y a Cristiano que lo saluda con la mano:

*«¡Dónde estoy ahora! Es este el amor y cuidado
de Jesús, hacia los hombres que peregrinos son.
¡Ser así protegido! ¡Ser perdonado!
¡Y morar ya junto a la puerta más próxima al cielo!»*

Una o dos páginas después, desde el piso superior de la Casa Bella, las damiselas hacen que Cristiano desvíe la mirada hacia las Montañas Deleitables: «La panorámica», así reza el grabado, y me sorprendería que, en menos de una pulgada de papel, pudiérais mostrarme otra tan amplia y hermosa. Por una encrucijada de caminos sobre una llanura inglesa, una ciudad catedralicia recortándose en el horizonte y un bosquecillo de avellanos en la margen izquierda, bajan Madame Lascivia, que danza con su bella copa encantada, y Fiel, con un libro en las manos, que hace ademán de detenerse. Como símbolo, el grabado es perfecto; el vertiginoso movimiento de la hechicera, la actitud vacilante del hombre hondamente afectado por la tentación, el contraste entre el terreno regular del curso de su vida y las maneras audaces e ideales de la lascivia, todo indica que el artista que inventó y dibujó esto no sólo había leído a Bunyan, sino que también había vivido reflexivamente. Las Montañas Deleitables -continuando con esta lectura apresurada de la primera parte- no están, en su conjunto, muy logradas. Sólo una vez pulsan la nota justa cuando vemos a Cristiano y a Esperanzado atravesando una verde espesura de arbustos -de boj tal vez o de olorosa nuez moscada- que les llega hasta los hombros; mientras a su espalda, redondeadas o puntiagudas colinas recortan su perfil contra el cielo. Un poco más adelante llegamos a esa obra maestra de profundización en la existencia de Bunyan, el Terreno Encantado, donde, con unos cuantos trazos, dispone el fin último de un sinnúmero de presuntas almas virtuosas; donde la alegoría reviste un alcance tal que las personas que se toman la vida en serio se sienten heridas como si se tratara de una sátira. El verdadero significado de este artificio escapa, desde luego, a las posibilidades del dibujo; sólo un aspecto, el tedio abrumador de la tierra, el abatimiento creciente que produce hacer el bien, puede de algún modo representarse mediante un símbolo. Los peregrinos están cerca de su destino: «Todavía dos millas», reza la leyenda. El camino rastrillado surca un brezal ondulante; los caminantes, con los brazos abiertos, están hincados de rodillas sobre la cumbre de la colina más próxima; acaban de dejar atrás un mojón con el número dos; sobre sus cabezas se agolpan enormes cúmulos de verano, cual si fuera una tarde somnolienta de verano, que proyectan su sombra sobre ellos: ¡dos millas!, parecen cien. Cuando se describe la tierra de Baulah, el artista, en las dos partes, se queda rezagado lamentablemente con respecto al texto, pero ante la lejana perspectiva de la Ciudad Celestial vuelve a recuperar el ritmo. Recordaréis cómo Cristiano y Esperanzado «caen víctimas del deseo». El artista lo titula «Acción de los rayos del sol». Sobre una montaña escarpada, y dibujando su silueta sobre el cielo, el luminoso templo les deslumbra a través del espeso bosque a sus pies; parapetados tras un montículo, como si buscaran protegerse del resplandor -uno de ellos tumbado de bruces, el otro de hinojos, las manos alzadas en éxtasis-, suspiran apasionadamente por la ciudad eterna. Volved la página y los veréis caminando al borde mismo de las orillas de la muerte; desde esta perspectiva más próxima, el sol, que ha cubierto la mitad de su recorrido hacia el cenit, derrama un esplendor más glorioso; y los dos peregrinos, sus formas oscuras recortadas contra esa luminosidad, prosiguen y cantan con el corazón henchido de alegría. Ningún otro grabado ilustra a la par tan detalladamente las virtudes y flaquezas del artista. Los peregrinos cantan con su libro entre las manos, una Biblia familiar, al menos a juzgar por su tamaño; tomos de proporciones tan desmedidas que nos sentimos impulsados a reír a carcajadas. Pero no es ése nuestro primer pensamiento, quizá tampoco el último. Algo en la actitud de los hombrecillos -rostros no tienen, pues son demasiado pequeños para ello-, algo en la forma en que balancean los monstruosos volúmenes al compás de sus cánticos, algo prestado tal vez del texto, alguna diferencia sutil con respecto al grabado que le precede y al grabado que le sigue; algo, cuando menos, habla abiertamente de una alegría temible, del cielo entrevisto desde el lecho de muerte, del horror del último trayecto, no menor que el de la llegada gloriosa a casa. Todo eso encierra la acción de uno de ellos, que

siempre me recuerda, con una sola diferencia, el último vislumbre inolvidable de Thomas Idle, viajando hacia Tyburn en la carreta. Después aparecen los Resplandores, inexpresivos y bastante triviales; los peregrinos se introducen en el río; la sombra ya mencionada se cierne sobre Cristiano y le borra. Les vemos en otros dos grabados acercándose a la otra orilla; entonces, flanqueados por dos ángeles radiantes, uno de los cuales apunta hacia el cielo, remontan nuevas malezas, habiendo dejado atrás en el río teñido de tinta sus antiguas posesiones. Más ángeles salen a su encuentro; el cielo que se nos muestra, si no mejor, desde luego no es peor que el que otros nos han mostrado -un lugar, cuando menos, infinitamente populoso y resplandeciente de luz-, un lugar solemne que obsesiona a los corazones de los niños. Y entonces este artesano del símbolo pulsa una vez más la nota adecuada. Tres grabados ponen fin a la primera parte. En el primero se cierran las puertas la oscuridad oponiéndose a la gloria que pugna por salir del interior. El segundo nos muestra a Ignorancia -¡ay, infeliz Arminian!-, que, bajo una media luz mortecina, llama a gritos al barquero Vana Esperanza; en el tercero le vemos, atado de pies y manos, negro como el color de su destino eterno, transportado sobre las montañosas cumbres del mundo por dos ángeles enviados por la cólera del Señor. «Transportado a otro lugar», titula enigmáticamente el artista esta ilustración; dibujo terrible.

Dondequiera que roce el lado oscuro de lo sobrenatural, su lápiz se hace más audaz e incisivo. Hay auténticos hallazgos en el mundo de lo peligroso y lo diabólico; ejecuta muchas pesadillas asombrosas. No es fácil elegir la mejor; a unos les gustará una, a otros otra; el diablo afeitado y desnudo que brinca y lanza dardos contra la Puerta Malvada; el pergamino de horrores que ondea sobre Cristiano en la Boca del Infierno; la sombra astada que le sigue murmurando blasfemias; la luz del día que irrumpe por la hendidura boca de caverna de las montañas y recorre con un escalofrío el túnel fantasmal; el avance posterior de Cristiano por el pasadizo, entre dos estanques negros, donde, a intervalos de una o dos yardas, una trampa, escollo o celada aguarda al viandante; repugnantes diablejos blancos ocultos bajo la orilla en espera de utilizar sus cimbeles; Cristiano que se detiene y hurta con la punta de su espada el nudo corredizo más cercano, y las montañas pálidas y desapacibles que se yerguen en el extremo opuesto; o también los dos monstruos que erizan de peligros la primera parte del viaje de Cristiano, con un cráneo de rana, la flexibilidad de rana de sus miembros; taimados, escurridizos diablos de miradas lascivas, siempre esbozados como si estuviesen poseídos de una mortecina e infernal luminosidad. Seres horripilantes, todos y cada uno de ellos; seres horripilantes y escenas terroríficas. Con otro espíritu, Buena Conciencia, «a quien Don Honradez se dirige durante su vida», figura espantosa, gris y encapuchada, que apunta con una mano hacia la ribera celestial, resume, no diré que toda, pero cuando menos algo de la extraña fuerza de las palabras de Bunyan. No es nada fácil ni agradable hablar en el curso de una vida con Buena Conciencia; es una amistad austera, sobrenatural, tal vez conocida de Torquemada; y los pliegues de su hábito no sólo son conventuales, sino que tienen algo del horror de un paño mortuorio. Empero, no tengáis temor; ayudado por tal aparición, Don Honradez podrá cruzar indemne.

Con todo, quizá como este artista se exprese mejor sea en secuencias. Le gusta contemplar las dos caras de la moneda: como cuando, por ejemplo, nos muestra las dos caras del muro: «Gracia Inextinguible», a un lado, donde el diablo vierte en vano cubos sobre las llamas, y «El óleo de la Gracia», al otro, donde el Espíritu Santo, con un recipiente en las manos, continúa alimentando el fuego en secreto. También le gusta mostrar dos veces el mismo episodio y repetir las instantáneas e intervalos de escasos segundos. Así, encontramos en primer lugar la legión de peregrinos que se dirigen hacia Esforzado, con Gran Corazón a la cabeza, lanza en mano y parlamentando; después, desde una perspectiva más alejada, vemos las mismas encrucijadas, el convoy ya disperso que a salvo contempla la escena con curiosidad, y Esforzado que entrega «la justiciera espada de Jerusalén» para su inspección. Es cierto que al ilustrador no le preocupa demasiado ser congruente: la lanza de Apolión se omite, su carcaj de dardos desaparece, siempre que puedan coartar la libertad del ilustrador; y el rabo del diablo termina en burbuja o aparece hendido a su entero placer. Pero todo ello es perfecto para ilustrar al ferviente Bunyan que goza de una inspiración momentánea y apresurada. En pos de su ansiada meta, cazar pecadores a lazo, se olvida de lo escrito la víspera. Primero mata a Negligente en el Valle de las Sombras y después se despide de él hablando en sueños como si nada hubiera ocurrido, en un cenador del Terreno Encantado. Y también, en su prólogo rimado, asigna parte de la gloria de haber puesto sitio al Castillo Dubitativo a su Favorito Esforzado de la Verdad, quien no se topa con los sitiadores hasta más tarde, en el peligroso recodo junto al Sendero del Muerto. Y pese a todas estas incongruencias y libertades, esta serie de grabados evidencia un raro poder: el poder de unir una acción o un humor a otro; el poder de rastrear hasta el final los estados de ánimo, incluso

los de los tóricos demonios subhumanos engendrados por la fantasía del artista; el poder de ejecución sostenido y continuado que, paso a paso, siguiendo a la naturaleza, narra una historia con sus entradas y salidas, sus pausas y sorpresas de forma tan completa y figurativa como el arte de las palabras.

Una de estas secuencias es la lucha de Cristiano y Apolión, seis grabados intensos y fantásticos, como el texto. El peregrino aparece en todo momento como una figura pálida y rechoncha; pero el diablo resume una multitud de defectos. No existe mejor diablo de tipo convencional que el Apolión de nuestro artista, con ese nombre, las alas, las patas de bestia, las expresiones terroríficas y cambiantes, la energía infernal para matar. En el primer grabado aparece a lo lejos, todavía una silueta oscura, pero que ya inspira temor. El segundo grabado, «El demonio diserta», nos lo representa, no razonando, desvariando más bien, amenazando con su lanza al peregrino, el hombro adelantado, el rabo retorciéndose en el aire, la pezuña preparada para el salto, mientras Cristiano retrocede un poco, tímidamente, a la defensiva. El tercero ilustra estas magníficas palabras: «entonces Apolión, abriendo las piernas, ocupó todo el ancho del camino y dijo: «a este respecto no conozco el temor; tú prepárate a morir, ¡pues juro por mi templo infernal que no irás más lejos! ¡aquí escupirás tu alma!». Y diciendo esto, lanzó un dardo inflamado contra su pecho». En el grabado lanza un dardo con cada mano, vomitando llamaradas puntiagudas, desplegando sus anchas alas, y manteniéndose en todo momento abierto de piernas sobre el sendero, como sólo un demonio puede hacerlo cuando ha jurado en nombre de su templo infernal. Contra semejante furor, semejantes llamas, semejante energía invencible y subterránea, la defensa no se hace esperar. Y en el cuarto grabado, como no podía ser menos, se ha abalanzado sobre su víctima, impulsado por pezuñas y alas, y profiriendo un rugido al saltar. El quinto nos muestra la batalla en su punto más álgido: Cristiano se ha zafado con agilidad y desenvainado su espada, y ha asestado el golpe fatal, el demonio todavía abierto de piernas sobre él, pero «cediendo como el que ha recibido la herida de muerte». La cabeza en alto, la boca bramando, la zarpa prendida a la espada, el ala relajada en la agonía, todo contribuye a dar vida a las palabras del texto. En el sexto y último, la figura pobremente pertrechada del peregrino aparece de rodillas con las manos entrelazadas sobre el escenario pisoteado de la afrenta y rodeado de dardos estremecidos; mientras que en el margen, los cuartos traseros y el rabo de Apolión se sacuden con violencia, descompuestos e indignados.

En un solo punto parecen estas ilustraciones indignas del texto, y ello es debido más a la diferencia entre las artes que a la diferencia de artistas. En sus mejores y en sus peores momentos, en sus fantasías más elevadas y divinas como en las salidas más puritanas de su sectarismo, la devoción profundamente humana de Bunyan conmueve y dignifica convence y acusa al lector. Ningún otro arte que no sea el de las palabras puede expresar la dulzura de los sentimientos de un hombre. En los grabados encontraréis fielmente parodiados el pintoresquismo y la fuerza, la trivialidad y la sorprendente frescura de la fantasía del autor; ellos le aventajan en lo que se refiere a un simbolismo directo y al arte de plasmar elementos, en esencia invisibles; pero para sentir el contacto de la bondad esencial, para enamorarnos de su devoción, debemos leer el libro, no examinar los grabados.

No he de decir adiós con un gesto de desagrado, ni despedirme con otras palabras que no sean de gratitud hacia esa serie de imágenes que han sido, al menos para una persona, la encarnación visible de Bunyan desde su infancia, y nos lo ha ido mostrando a través de los años, Gran Corazón llevando a rastras al gigante Maul, y Apolión exhalando fuego contra Cristiano y cada recodo y cada ciudad en el camino hacia la Ciudad Celestial, y ese mismo lugar luminoso, visto como un pentagrama, brillando a lo lejos sobre la cima de la colina, cual vela del mundo.

*

CHARLA SOBRE UNA NOVELA DE DUMAS

Los libros que releemos a menudo no siempre son los que más admiramos; los elegimos y volvemos a ellos por muchas y varias razones, como elegimos y volvemos a visitar a nuestros amigos. Una u dos novelas de Scott Shakespeare, Molière, Montaigne, *El Egoísta* y el *Vicomte de Bragelonne* constituyen el círculo de mis amistades íntimas. Tras ellos hay un grupo de muy queridos conocidos; El progreso del peregrino en primer término, sin irle muy a la zaga *La Biblia en España*. También hay un cierto número de ellos que desde el anaquel me miran con ademán de reproche cuando los paso por alto; libros que en su día hojeé y estudié; casas que antaño me habían parecido como propias, pero que ahora rara vez visitaba. En estos términos tan tristes (y me avergüenza decirlo) me relaciono con Wordsworth, Horacio, Burns y Hazlitt. Por último,

existe ese libro que goza su hora de esplendor; deslumbra, hechiza, canta, para volverse a desvanecer en la insignificancia hasta su puntual reaparición. A la cabeza de éstos que, por turno, me sonrían o me ponen mala cara, debo mencionar a Virgilio y a Herrick, quienes de haber sido

«*Su ser ocasional el mismo durante todo el año*»,

aparecerían junto a los seis nombres de mis permanentes amistades literarias. Aunque parezca incongruente, durante mucho tiempo he sido fiel a estos seis y espero seguir siéndolo hasta la muerte. Nunca he leído la obra completa de Montaigne, pero no pasa mucho tiempo sin que lo lea, y el placer que me produce lo que leo no ha disminuido. He leído todo Shakespeare salvo *Ricardo III*, *Enrique IV*, *Tito Andrónico* y *Bien está lo que bien acaba*; y se que, habiendo hecho ya todos los esfuerzos posibles, nunca los leeré; infidelidad que sabré compensar leyendo eternamente el resto. De Molière -indudablemente otro gran nombre de la Cristiandad- podría contar una historia semejante; pero en un rincón de un ensayo tan breve, estos príncipes están claramente fuera de lugar, y por ello prefiero hacerles mi homenaje y proseguir. No hay forma de saber, pues era muy joven entonces, cuántas veces leí *Guy Mannering*, *Rob Roy* o *Redgaunlet*. Pero habré leído *El Egoísta* cuatro o cinco veces, y cinco o seis *El Vicomte de Bragelonne*.

Quien dé su aprobación a los primeros, se preguntará cómo he podido dedicar tanto tiempo de nuestra breve existencia a una obra tan desconocida como esta última. Mi relación con el *Vicomte* empezó, en cierto modo indirectamente, en el año de gracia de 1863 cuando, en un hotel de Niza, tuve ocasión de examinar unos platos de postre decorados. Saludé el nombre de D'Artagnan de las leyendas como el de un viejo amigo, pues un año antes lo había encontrado en una de las obras de Miss Yonge. Mi primera lectura fue en una de esas ediciones pirata que por entonces salían a granel de Bruselas y constituían una legión de pequeños y cuidados tomos. Bien poco comprendí entonces las virtudes del libro; y el recuerdo más indeleble es la ejecución de D'Aymeric y de Lyodot; extraño testimonio para la vida monótona de un muchacho que gozaba con las pendencias de la plaza de Grève y relegaba al olvido las visitas de D'Artagnan a dos financieros. La segunda lectura tuvo lugar durante un invierno que pasé solo en las colinas de Pentland. Al caer la tarde regresaba de uno de mis paseos con el pastor; a la puerta me esperaba un rostro amigo, un perdiguero amigo que corría escaleras arriba en busca de mis zapatillas; y sentado junto al fuego con el *Vicomte* en las manos me disponía a pasar a la luz de la lámpara una noche larga, solitaria y silenciosa. Sin embargo, no sé por qué razón la llamo silenciosa cuando la animaba tal estruendo de espuelas, tal barahúnda de fusilería y tales retazos de conversación; o por qué llamo solitarias a aquellas tardes en las que hice tantos amigos. Dejando el libro, me levantaba y descorría los visillos; la nieve y el acebo reluciente formaban un dibujo a cuadros sobre un jardín escocés, y la luz de la luna hiemal encendía las blancas colinas. Entonces volvía de nuevo a ese escenario de vida concurrido y soleado en que me resultaba tan fácil olvidarme de mí mismo, de mis cuitas y de mi entorno: un lugar ajetreado como una ciudad, iluminado como un teatro, repleto de rostros memorables, y resonante de una hermosa dicción. Mis sopores arrastraban el hilo de aquella epopeya; al despertarme seguía intacto, y con enorme placer me sumergía de nuevo en la lectura a la hora del desayuno, que sólo abandonaba con una punzada de dolor para atender a mis quehaceres, pues ninguna parte del mundo me ha parecido nunca tan fascinante como estas páginas, y ni siquiera mis amigos son para mí tan reales, ni acaso tan queridos, como D'Artagnan.

Desde entonces he vuelto una y otra vez, con intervalos brevísimos, a mi libro favorito; y justamente acabo de salir de mi última (digamos mi quinta) lectura seria, la cual me ha causado más placer y admiración que nunca. Tal vez tenga un sentimiento de posesión al ser tan conocido de estos seis tomos. Quizá doy en creer que D'Artagnan se complace en ser leído por mí, y que Aramis, que sabe que no le amo, despliega ante mis ojos sus mejores encantos, como si yo fuera un antiguo mecenas del espectáculo. Si no ando con tiento, podría sucederme algo parecido a lo que le ocurrió a Jorge IV con la batalla de Waterloo, y que se me antojara que el *Vicomte* es una de las primeras, y el cielo sabe que la mejor, de mis propias obras. Al menos me confieso partisano; y cuando comparo la popularidad del *Vicomte* con la del *Conde de Monte Cristo*, o con la de su hermano mayor, *Los tres mosqueteros*, confieso que me duele y me desconcierta.

Para aquellos que ya han trabado conocimiento con el héroe titular de las páginas de *Vingt Ans Après*, el nombre tal vez actúe como un elemento disuasorio. Cualquiera se echaría atrás si sospechase que, a lo largo de seis tomos, habría de seguirle los pasos a un caballero tan bien hablado, de modales tan exquisitos, aunque tan aburrido. Sin embargo, el temor es ocioso. Puede decirse que he pasado entre estos volúmenes los mejores años de mi vida, y no por ello mi amistad con Raoul ha llegado a ser otra cosa que una

inclinación de cabeza; y a veces, cuando aquel que durante tanto tiempo ha simulado vivir simula estar muerto, me viene a la memoria una frase de un volumen anterior: «*Enfin, dit Miss Stewart*», refiriéndose a Bragelonne, «*enfin il a fait quelque chose: c'est, ma foi!; bien heureux!*». En efecto, me viene a la memoria; y al instante. cuando Athos muere de muerte natural y mi querido D'Artagnan prorrumpe en un mar de sollozos, no me queda más alternativa que deplorar mi ligereza.

Acaso el lector de *Vingt Ans Après* prefiera rehuir a La Vallière. También tendría razón, pero no toda la razón. Louise no es un acierto. Su creador no le ahorra penalidades; tiene buen fondo, no es malintencionada, y sus palabras a veces suenan sinceras; a veces, siquiera por un instante, llega a ganarse nuestra simpatía. Pero yo nunca he envidiado sus triunfos al rey. Y lejos de apiadarme de Bragelonne en su derrota, no le deseo menos (no por falta de malicia sino de imaginación) que verle casado con esta dama. Madame me fascina; a esa pícara real puedo perdonarle sus más graves ofensas; y me conmueve y emociona que el rey, en ocasión memorable, se disponga a reconvenir y decida galantear; y cuando dice «*allons, aimez-moi donc*», mi corazón es el que se derrite en el pecho de De Guiche. Con Louise no me sucede lo mismo. A los lectores no se les habrá escapado que las referencias del autor a su belleza o a su encanto no son en balde; eso lo sabemos de sobra; que la heroína no despega los labios sin que al punto las delicadas frases de introducción se le caigan como las ropas a Cenicienta, y quede ante nuestros ojos entregada, como una mocita enferma y desagradable, o tal como una robusta vendedora. Cuando menos, los autores lo saben bien; con demasiada frecuencia la heroína recurre al ardid de «ponerse desagradable»; y no existe enfermedad de más difícil curación. Dije los autores: pero ciertamente tenía la vista puesta en un autor en particular, cuyas obras me son bien conocidas aun cuando no pueda leerlas, por cuya causa ha pasado muchas horas en vela, sentado junto a sus dolientes muñecos y (como un mago) conjurando su arte para devolverles la juventud y la belleza. Otros han alcanzado ya la cumbre de la felicidad para que estas desventuras les afecten. ¿Quién duda de la belleza de Rosalinda? Ni siquiera Arden es más bella. ¿Quién pone en entredicho el eterno encanto de Rosa Jocelyn, Lucy Desborough o Clara Middleton?, beldades de bellos nombres las hijas de George Meredith. Basta que Elizabeth Bennet hable para que caiga a sus pies. Ay, éstos son creadores de mujeres deseables. Nunca se habrían hundido en el fango con Dumas y la infeliz La Vallière. El único consuelo que me queda es que ninguna de ellas, salvo la primera, habrían osado arrancarle el mostacho a D'Artagnan.

También puede ser que unos cuantos lectores tropiecen en el umbral. Sin duda que una mansión tan amplia habría de tener escaleras de servicio y trascocinas, donde a nadie le agradaría demorarse; pero es cuando menos una lástima que el vestíbulo estuviese tan mal iluminado; y hasta el capítulo diecisiete, en el cual D'Artagnan sale en busca de sus amigos, la lectura se hace bastante aburrida. Pero desde ese momento, ¡qué fiesta para los ojos! El secuestro del Monje; el enriquecimiento de D'Artagnan; la muerte de Mazarin; la siempre deleitable aventura en Belle Isle donde Aramis burla a D'Artagnan, con su epílogo (vol. V, cap. XXVIII), donde D'Artagnan recupera la superioridad moral; los lances amorosos en Fontainebleau junto al relato de la dríade de San Mignan y la trama de De Guiche, de Sardes y de Manicamp; Aramis nombrado padre general de los Jesuitas; Aramis en la Bastilla; la conversación nocturna en el bosque de Sénart; de nuevo Belle Isle, durante el episodio de la muerte de Porthos; y por último y no en menor medida, el apaciguamiento del indómito D'Artagnan bajo la influencia del joven rey. ¿Qué otra novela despliga tal diversidad épica y tal nobleza de incidentes, con frecuencia, si queréis, imposibles?; a menudo del tenor de *Las mil y una noches*; y no obstante, inspirados en la naturaleza humana. Y en resolución, ¿qué otra novela ofrece más ejemplos de la naturaleza humana; no examinada al microscopio, sino observada a bulto, a la luz del día, con la mirada natural? ¿Qué novela encierra mayor sentido común, mayor alegría e ingenio, más admirable y firme destreza literaria? Supongo que algunas almas bondadosas tendrán que recurrir con frecuencia al canallesco disfraz de la traducción. Pero no hay estilo más intraducible; liviano como un dulce de crema, resistente como la seda; prolijo como un cuento de aldea; convincente como el parte de un general; incluso con todos los defectos posibles, nunca resulta tedioso; sin apenas virtudes, empero inimitablemente correcto. Y, una vez más, para poner fin a mis elogios, ¿qué novela está informada de una moral menos rígida y más saludable?

Sí; a despecho de Miss Yonge, que me dio a conocer el nombre de D'Artagnan tan sólo para disuadirme de un mejor conocimiento de su persona, debo añadir la moral; pero ancho es el mundo, como lo es la moralidad. De cada dos personas que se hayan sumergido en *Las mil y una noches* de Richard Burton, a una le habrán ofendido los incidentes salvajes; a quien éstos parecieran inofensivos incluso agradables, le habrán espantado a la par la picardía y la crueldad de los personajes. También de cada dos lectores, a uno

le habrá molestado la moral de alguna biografía religiosa, a otro la del Vicomte de Bragelonne. Y lo cierto es que ninguno está necesariamente equivocado. En la vida, como en el arte, siempre nos escandalizaremos unos a otros; no nos es dado introducir el sol en nuestros cuadros, ni gozamos en abstracto del derecho (si es que tal cosa existe) de introducirlo en nuestros libros; ya es bastante si en alguno alumbrá una trémula señal de la luminosidad que nos ciega desde el cielo; bastante si en otro brilla, aunque sea sobre la superficie de particulares abyectos, un espíritu de tolerancia. Difícilmente recomendaré el *Vicomte de Bragelonne* al lector que anda en busca de lo que podríamos llamar una moral puritana. El mulato vocinglero, el comilón, el trabajador, el que se gana el pan y el pródigo, el hombre de frecuentes e ingeniosas carcajadas, el hombre de gran corazón y, ay, dudosa honestidad, es una figura que todavía no ha sido nítidamente caracterizada a los ojos del mundo; aún espera un retrato sobrio, aunque también amable; sea cual fuere el arte y la indulgencia de que esté dotado, no será el retrato de un rigorista. Indudablemente Dumas no pensaba en sí mismo, sino en Planchet, cuando puso en boca del antiguo criado de D'Artagnan esta excelente declaración: «*Monsieur, j'étais une de ces bonnes pates d'hommes que Dieu a fait pour s'animer pendant un certain temps et pour trouver bonnes toutes choses qui accompagnent leur séjour sur la terre*». Como decía, pensaba en Planchet; y tal vez fue el primero en sorprenderse al escribirlas, y si no reparad en lo que sigue: «*D'Artagnan s'assit alors près de la fenêtre, et cette philosophie de Planchet lui ayant paru solide, il y reva*». No esperéis en un hombre al que todo le parece bueno excesivo celo por las virtudes pasivas; tan sólo las activas tendrán encanto para él; por sabia o amable que sea, la abstinencia siempre le parecerá a semejante juez profundamente mezquina y en parte irreverente. Lo mismo le ocurre a Dumas. La castidad no es grata a su corazón; tampoco, y muy caro le cuesta, esa virtud de la frugalidad, coraza del artista. Pues bien, en el *Vicomte* él tuvo mucho que ver con la disputa de Fouquet y Colbert. La justicia histórica estaba de parte de Colbert, de la honradez oficial y de la competencia fiscal. Y Dumas lo sabía perfectamente: tres veces, por lo menos, da muestras de este conocimiento; una vez se nos insinúa, como en un destello acogido por las carcajadas del mismo Fouquet, en la jocosa controversia en los jardines de Saint Mandé; otra es aludido por Aramis en los bosques de Senart; por último, se nos revela con toda claridad en el solemne discurso del triunfante Colbert. Pero en Fouquet, el derrochador, el amante de la vida, el ingenio y el arte, el veloz tramitador de diligencias, «*l'homme de bruit, l'homme de plaisir, l'homme qui n'est que parce que les autres sont*», vio Dumas algo de sí mismo y pudo trazar con más ternura su personaje. Incluso resulta conmovedor ver cómo insiste en el honor de Fouquet; pensaréis que sin estar a la vista, ese honor intachable no es posible en un manirroto; pero sí, tal vez, a la luz de su vida, donde es bien visible, y se aferra a lo que le queda. El honor sobrevive a la herida; puede vivir y medrar faltándole un miembro. El hombre rebota contra el infortunio; construye cimientos nuevos sobre las ruinas de los antiguos; y cuando su espada se quiebra, sabe defenderse valerosamente con la daga. Lo mismo ocurre en el libro con Fouquet; lo mismo le ocurrió a Dumas en el campo de batalla de la vida.

Aferrarse a lo que queda de una cualidad maltrecha es en el hombre virtud; pero cantarle alabanzas difícilmente puede tomarse en el escritor como moralidad. Y es en otro lugar, en la figura de D'Artagnan, donde debemos buscar ese espíritu moral que constituye una de las virtudes del libro, uno de los placeres de su lectura, y lo sitúa muy por encima de sus más famosos rivales. Con el paso de los años, Athos cae excesivamente en el papel del predicador, y predicador de un credo insípido; pero D'Artagnan madura convirtiéndose en un hombre ingenioso, curtido, recto y afable, de suerte que toma nuestro corazón al asalto. Sus virtudes no son virtudes de manual, su espontánea y exquisita cortesía nada tiene que ver con la etiqueta de salón; navega con el viento; no es una visita de cortesía; un Wesley o un Robespierre; su conciencia está exenta de todo refinamiento, tanto para el bien como para el mal; pero como buen soberano, toda su persona destila sinceridad. Los lectores que se hayan acercado al *Vicomte*, no campo a través, sino recorriendo la avenida de cinco tomos de los *Mousquetaires* y *Vingt Ans Après*, no habrán olvidado la estrategia descortés y perfectamente impracticable de que D'Artagnan hace víctima a Milady. ¡Qué placer, qué recompensa, qué instructiva lección ver humillarse al viejo capitán ante el hijo del hombre que ha suplantado! Ahora y siempre, si he de elegir virtudes para mí o para mis amigos, dejadme que elija las de D'Artagnan. No digo que en Shakespeare no haya ningún personaje tan bien descrito; lo que quiero decir es que no amo a ninguno tan incondicionalmente. Muchas miradas espirituales parecen espíar nuestras acciones; las miradas de los muertos y de los ausentes, a quienes imaginamos observándonos en nuestras horas más íntimas, y a quienes tememos y nos produce escrúpulo ofender, nuestros jueces y testigos. Y aunque os parezca pueril, cuento entre ellos a nuestro D'Artagnan -no el D'Artagnan de las biografías que

Thackeray decía preferir-, preferencia que, me tomo la libertad de decir, practica en solitario; no el D'Artagnan de carne y hueso, sino el de tinta y papel; no el de la naturaleza, sino el de Dumas. Y es ésta la corona particular y el triunfo del artista: no sólo ser sincero, sino entrañable; no solo convencer, sino también seducir.

Hay todavía otro aspecto del Vicomte que me parece incomparable. No recuerdo ninguna otra obra imaginativa en la que el fin de la vida se represente con un tacto tan exquisito. El otro día me preguntaron si Dumas me hacía reír o llorar. Pues bien, en esta mi quinta lectura del Vicomte reí una vez durante el breve episodio de Coquelin de Volière, y ello tal vez me sorprendió un tanto: en compensación, sonreí constantemente. Pero por lo que hace a las lágrimas, no sabría qué decir. Si me ponéis la pistola al cuello, confesaré que el relato avanza a tropicónes con pie demasiado ligero, dentro de unos límites mensurables de irrealidad; y a quienes agrade que los grandes rifles se descarguen y las grandes pasiones parezcan auténticas, les resultará incluso totalmente inapropiado. A mí, no: no considero mala la cena o el libro en que me reúno con aquellos a quienes amo; y sobre todo en este último volumen descubro un singular encanto espiritual. Se respira una atmósfera de grata y reconfortante melancolía, siempre valerosa, nunca histérica. Sobre la vida ruidosa y llena de personajes del largo relato cae gradualmente la tarde; las luces se extinguen y los héroes, uno a uno, van pasando de largo. Uno a uno se van, y ningún pesar hace amarga la partida; los jóvenes ocupan sus puestos, Luis XIV se engrandece y brilla con más esplendor, otra generación y otra Francia amanecen en el horizonte; pero para nosotros y para estos ancianos venerables que durante largo tiempo hemos amado se acerca el final inexorable, el cual es bien recibido. Leerlo bien es anticipar la experiencia. ¡Ay, si al menos cuando, en la realidad y no en la ficción, estas horas de sombra alargada se ciernan sobre nosotros, pudiéramos encararlas con la mente tan sosegada!

Pero el papel se acaba; los cañones del asedio disparan sobre la frontera holandesa; y debo decir *adieu* por quinta vez a mi viejo camarada caído sobre el campo de la gloria. *Adieu* -o más bien *au revoir*-. Pues no lo dudes, mi querido D'Artagnan, por sexta vez secuestraremos al Monje y juntos cabalgaremos hacia Belle Isle.

*

CHARLA SOBRE LA NOVELA

Si hay algo que propiamente pueda conocerse con el nombre de lectura, habría de ser una actividad voluptuosa y absorbente; debiéramos recrearnos en el libro, ensimismarnos, y emerger de la lectura con la mente colmada de la más viva y caleidoscópica danza de imágenes, incapaces de conciliar el sueño o de desarrollar un pensamiento continuado. Si el libro es expresivo, las palabras deberían desde ese momento sonar en nuestros oídos como ruido de rompientes, y el relato, si es un relato, reaparecer ante nuestros ojos en mil viñetas coloreadas. A causa de este último placer leíamos tan atentamente y queríamos tanto nuestros libros en ese período luminoso y agitado de nuestra infancia. La elocuencia y el pensamiento, el carácter y la conversación, eran meros obstáculos que debíamos ignorar mientras escarbábamos alegremente en busca de un determinado tipo de incidentes, como puercos que buscan trufas. Por lo que a mí respecta, me gustaba que el relato empezase en una vieja posada al borde del camino, donde, «hacia el final del año 17...», unos caballeros con sombreros de tres picos jugaban a los bolos. Un amigo mío prefería las costas de Malabar bajo la tormenta, un barco que daba tumbos hacia Barlovento, y un individuo ceñudo de proporciones hercúleas que recorría la playa a grandes zancadas; a buen seguro que era un pirata. Mi doméstica imaginación no llegaba tan lejos, y todo ello convenía a un lienzo mayor que el de las narraciones que yo apreciaba. Un salteador de caminos ya me hacía rebosar de felicidad; bastaba con un jacobita, pero el salteador de caminos era mi plato favorito. Todavía recuerdo el jovial estruendo de cascos en el sendero iluminado por la luna; la noche y la alborada se asocian aún en mi mente a las andanzas de John Rann o Jerry Abershaw; y las expresiones «el correo», «la gran carretera del norte», «mozo de cuadra», «rocín», todavía resuenan en mis oídos como poesía. Pero al menos en nuestra infancia, todos y cada uno de nosotros, y cada uno con su fantasía particular, leíamos historias, no por la elocuencia, las ideas o los caracteres, sino por alguna cualidad de la trama bruta. No se trataba simplemente de que hubiese derramamientos de sangre o prodigios. Aunque en su momento éstos fueran bien acogidos, el encanto que nos empujaba a leer provenía de un elemento ajeno a ambos. Mis mayores solían leer las novelas en alta voz; y todavía recuerdo cuatro pasajes diferentes que, antes de cumplir los diez años, escuché con el mismo

duradero y ácido placer. Más tarde descubrí que uno era el comienzo admirable de *Qué hará con ello*; no es de extrañar que me gustase. Los otros tres están aún por identificar. De uno de ellos conservo un recuerdo un poco impreciso; una casa grande y oscura en la noche, y unas personas que suben a tientas las escaleras, a la luz que se filtraba por la puerta abierta de la habitación de un enfermo. En otro, un amante abandona el baile y pasea por un parque fresco y húmedo desde donde puede observar las ventanas iluminadas y las figuras de los bailarines al moverse. Creo que ésta era la impresión más sentimental que a la sazón había recibido, pues de algún modo el niño es sordo a los sentimientos. En el último, un poeta que había estado discutiendo trágicamente con su mujer recorre la playa en una noche tempestuosa y presencia los horrores de un naufragio⁸. Aun siendo tan diferentes, estas preferencias tempranas tienen una nota en común: todas ellas tienen una pincelada de romanticismo.

El drama es la poesía de la conducta; la novela es la poesía de las circunstancias. El placer que nos depara la vida es de dos clases: activo y pasivo. Ora somos conscientes de una instancia superior a nuestro destino; ora nos elevamos sobre la circunstancia como sobre una ola rompiente y nos precipitamos sin saber cómo en el futuro. Ora nos satisface nuestra conducta, ora sólo nuestro entorno. Sería difícil precisar cuál de estas dos formas de satisfacción es más completa, pero no cabe duda que la última es la más constante. Se dice que la conducta supone tres partes de la vida; pero creo que esto es darle excesiva importancia. Una porción considerable de la vida no es inmoral, sino simplemente no moral; ni una ni otra entran a considerar la voluntad humana, o tratan ésta en conexiones obvias y saludables; en ellas el interés se vuelca, no hacia aquello que el hombre elige hacer, cuanto hacia el cómo se las arregla para hacerlo; no hacia los apasionados deslices y vacilaciones de la conciencia, cuanto hacia los problemas del cuerpo y de la inteligencia práctica, en aventuras limpias, a campo abierto, la diplomacia de la vida o el sobresalto de las armas. Con un material como éste es imposible construir una obra dramática, pues el teatro serio existe solamente sobre unas bases morales, y es una prueba imperecedera de la extensión de la conciencia moral humana. Pero sobre esta base sí es posible construir los más alborozados versos y las más vivas, hermosas y optimistas historias.

En la vida una circunstancia pide otra; hay una lógica en los acontecimientos y en los lugares. La visión de una pérgola agradable suscita en nuestra imaginación el deseo de sentarnos en ella. Un lugar sugiere trabajo, otro ocio, un tercero madrugones y largas caminatas bajo el rocío. El efecto de la noche, de corrientes de agua, de ciudades iluminadas, del despertar del día, de los barcos, del océano abierto, evoca en nuestra sensibilidad un tropel de deseos y de placeres anónimos. Sentimos que algo debería ocurrir; no sabemos qué, pero proseguimos en su busca. Y muchas de las horas más felices de nuestra vida pasan veloces a nuestro lado en esta espera vana al genio del momento y del lugar. Así, esas regiones de abetos jóvenes y de rocas a flor de tierra que se alcanzan en los sondeos más profundos son las que particularmente me torturan y agradan. En tales lugares debió de ocurrirles algo, quizá hace muchísimo tiempo, a miembros de mi estirpe; y cuando era niño trataba en vano de inventar juegos apropiados para ellos, de la misma manera que todavía trato, igualmente en vano, de introducirlos en la historia que les cuadre. Algunos lugares hablan por sí solos. Algunos húmedos jardines parecen pedir a gritos un crimen; algunas casas viejas quieren estar encantadas; ciertas costas se hacen notar como escenarios de un naufragio. Otros lugares, también, parecen sobrellevar su destino, sugerentes e impenetrables, «*miching mallecho*». La posada de Burford Bridge, con sus cenadores y sus verdes jardines, y su río silencioso y arremolinado -aunque ahora se conoce como el lugar en que Keats escribiera parte de su *Endymion*, y Nelson se despidiera de su Emma-, todavía parece aguardar la llegada de la leyenda más apropiada. En el interior de estos muros cubiertos de hiedra, tras estas viejas contraventanas verdes, arden lentamente otras incidencias que esperan su hora. La antigua posada de Hawes en el Queen's Ferry hace una llamada parecida a nuestra imaginación. Apartada de la ciudad, se yergue junto al embarcadero en un clima propio, mitad marino, mitad tierra adentro; y delante, el ferry borbotea en la corriente y el patrullero vira sobre su ancla; detrás se encuentra el viejo jardín con árboles. Los americanos ya van en su busca desde que Lovel y Oldbuck cenaran en ella en los comienzos del *Anticuario*. Pero, no hace falta que me lo digáis, eso no es todo; debe existir alguna historia, aún por recoger o incompleta, que exprese más cabalmente el significado de la posada. Lo mismo ocurre con los nombres y las caras; lo mismo con los incidentes, en sí mismos

⁸ Desde entonces muchos correspondientes atentos lo han rastreado en el repertorio de Charles Kingsley.

ociosos e inconclusos, pero que parecen el principio de alguna novela pintoresca que el archinegligente narrador olvidó relatar. ¿Cuántos de estos romances no habremos visto ya definidos desde su nacimiento? ¿Cuántas personas no habremos conocido, una mirada de inteligencia en sus ojos, que al punto se han tornado amistades triviales? ¿Cuántos lugares no nos habrán atraído -con expresas insinuaciones de «aquí me aguarda el destino»-, donde nos hemos limitado a cenar y a pasar de largo? Tanto en Hawes como en Burford he vivido en un estado de revuelo permanente, pisándole los talones, o así lo parecía, a alguna aventura que justificase el lugar; pero aunque ese sentimiento me acompañaba a la cama por las noches y reaparecía por las mañanas en un círculo ininterrumpido de intriga y placer, nada acaeció que merezca la pena señalar. El hombre o la hora no habían llegado; creo que algún día zarpará un barco de Queen's Ferry con un valioso cargamento, y que en alguna noche gélida, un jinete, con una trágica misión que cumplir, golpeará con su látigo en las verdes contraventanas de Burford⁹.

Pues bien, éste es uno de los apetitos naturales con los que debe contar cualquier literatura viva. El deseo de conocimiento y, casi añadiré, de sustancia no está más profundamente arraigado que la demanda de incidentes verosímiles y sorprendentes. El más aburrido de los payasos narra, o intenta narrarse a sí mismo, una historia, del mismo modo que el más débil de los niños hace uso en sus juegos de su inventiva; y así el adulto imaginativo que se une al juego al punto lo enriquece con un sinfín de deliciosas circunstancias, el gran escritor creativo muestra la realización y apoteosis de los sueños de los hombres corrientes. Es posible que sus historias se nutran de las realidades de la vida, pero su verdadero objetivo es satisfacer los innombrables anhelos del lector y obedecer las leyes ideales del ensueño. El elemento justo habría de estar en el lugar justo, y ser seguido por otro elemento justo; y no sólo los personajes se expresan apropiadamente y piensan con naturalidad, sino que todas las circunstancias de la narración responden unas a otras, como notas musicales. De tanto en tanto, los hilos de la narración se juntan y tejen una imagen en la trama; de tanto en tanto, los personajes adoptan una determinada actitud hacia los otros o hacia la naturaleza, lo cual permite visualizar la historia como si fuera una ilustración. Crusoe retrocediendo al ver las huellas, Aquiles vociferando contra los troyanos, Ulises tensando su arco enorme, Cristiano corriendo con las manos en los oídos, son momentos culminantes de esas leyendas, y cada uno de ellos queda grabado en nuestra imaginación con caracteres indelebles. Tal vez olvidemos otros pormenores; tal vez las palabras, aunque sean bellas: o incluso el comentario donde, acaso, el autor se mostraba sincero y penetrante; pero estas escenas memorables que ponen la última nota de sinceridad a la historia y colman, de un golpe, nuestra capacidad de placer solidario, reposan de tal suerte en el fondo de nuestro espíritu, que ni el tiempo ni la marea pueden borrar o debilitar su impresión. Este es, pues, el lado plástico de la literatura: condensar carácter, pensamiento o emotividad en alguna acción o actitud que sorprende vivamente a nuestra fantasía. Es algo exigente y que las palabras no hacen con facilidad; y, una vez conseguido, complace igualmente al sabio y al colegial y se constituye, por derecho propio, en el atributo más importante de todas las épicas. Comparado con éste, cualquier otro propósito en literatura, salvo el puramente lírico o el puramente filosófico, es bastardo por naturaleza, de fácil ejecución y de endebles resultados. Una cosa es escribir sobre la posada de Burford, o describir un paisaje como lo hace un pintor de palabras, y otra muy diferente apoderarse del corazón de la idea y hacer famoso un país gracias a una leyenda. Una cosa es reseñar y diseccionar, con la lógica más impecable, las complejidades de la vida y del espíritu humanos, y otra vestirlos de carne y hueso en las historias de Ajax o de Hamlet. Lo primero es literatura, pero lo segundo, aunque distinto, también es arte.

Los ingleses de hoy¹⁰ tienden, no sé por qué razón, a despreciar un tanto los incidentes y reservan toda su admiración para el tintineo de las cucharillas y las inflexiones del cura. Se considera que es inteligente escribir una novela sin argumento, o cuando menos con uno muy aburrido. Incluso reducido a sus mínimos términos, el arte narrativo puede transmitir un cierto interés; avivar un sentimiento de afinidad humana, y preservar, entre los infinitesimales pormenores recogidos, una suerte de monótona justeza comparable a las

⁹ Desde que se escribió lo que antecede, yo mismo he intentado en *Secuestrados* lanzar el bote con mis propias manos. Tal vez pueda intentar algún día dar unos golpecitos en las contraventanas.

¹⁰ Año 1882.

palabras y al aire de *Sandy's Mull*. Algunas personas trabajan así, incluso poseen un registro enérgico. En relación con ello me vienen a la memoria de forma natural los inimitables clérigos de Trollope. Pero el mismo Trollope no se limita a hacer la crónica de una bagatela. La colisión de Crawley con la mujer del obispo, Melnotte perdiendo su tiempo en la estancia desierta del banquete, son incidentes típicos, concebidos épicamente, que con toda propiedad encarnan una crisis. O reparad en Thackeray. Si no tuviera lugar el puñetazo de Rawdon Crawley, *Vanity Fair* dejaría de ser una obra de arte. Esa escena es el núcleo central de la narración; y la descarga de energía del puño de Rawdon es la recompensa y el consuelo del lector. El final de *Egmond* es una divagación más alejada aún del terreno habitual del novelista; la escena en Castlewood es del más puro Dumas; el grande y astuto prestatario inglés toma prestado en esta ocasión del grandísimo y desvergonzado ladrón francés; como es usual, toma prestado de un modo admirable; y el descalabro de la espada rubrica con un gesto viril y marcial el mejor de todos sus libros. Pero acaso nada ilustre de un modo más llamativo la necesidad de reseñar incidentes que la comparación de la fama viva de *Robinson Crusoe* con el descrédito de *Clarissa Harlowe*. Clarissa es un libro infinitamente más sorprendente y está trabajado sobre un vasto lienzo con inimitable valentía y un arte sostenido. Posee ingenio, pasión, carácter, argumento, diálogos colmados de vida y penetración, cartas deslumbrantes de espontánea humanidad; y si la muerte de la heroína nos resulta algo fría y artificial, los días postreros del héroe ponen la única nota de lo que hoy en día llamamos byronismo, desde los isabelinos al mismo Byron. Y, sin embargo, la historia de un marinero naufrago, que no tiene ni una décima parte de su estilo, ni la milésima de sabiduría, que no explora ninguno de los arcanos del ser humano y está desprovista del interés imperecedero del amor, ve sucederse las ediciones, siempre joven, mientras Clarissa descansa olvidada sobre los estantes. Un amigo mío, herrero galés, contaba veinticinco años de edad y no sabía leer ni escribir cuando escuchó por primera vez un capítulo del *Robinson*, leído en voz alta en la cocina de una granja. Hasta ese momento había reposado satisfecho, acurrucado en su ignorancia, pero cuando dejó el campo era otro hombre. Según parecía, había ensueños, ensueños divinos, escritos, impresos y encuadernados, que podían comprarse con dinero y disfrutarse sin trabas. Aquel mismo día se puso a trabajar, penosamente aprendió a leer el galés y regresó para pedir prestado el libro. Este se había extraviado y no pudo encontrar más ejemplares que uno en inglés. De nuevo se puso a trabajar, aprendió inglés y al cabo, con profundo regocijo, pudo leer *Robinson*. Se diría que es la historia de una persecución amorosa. ¿Se habría encendido con el mismo caballeroso ardor de haber leído una carta de *Clarissa*?, me pregunto. Y, sin embargo, *Clarissa* reúne todas las cualidades que pueden darse en la prosa, salvo una: la de la novela pictórica o creadora de imágenes. Mientras que el *Robinson*, en buena medida y para la abrumadora mayoría de los lectores, se sostiene merced al encanto de las circunstancias.

En los logros más relevantes del arte verbal, el interés dramático y pictórico, moral y romántico, se agudiza o disminuye de acuerdo con una ley orgánica común a todos ellos. La circunstancia se anima con pasión, la pasión se reviste de circunstancia. Ninguna existe por sí sola, sino que cada una de ellas se liga indisolublemente a la otra. A esto llamamos gran arte; y no es sólo el mejor arte posible mediante el uso de las palabras, sino también la máxima expresión del arte, pues combina el mayor número y la mayor variación de elementos de verdad y de placer. Tales son las epopeyas, y las pocas narraciones en prosa que tienen una solidez épica. Pero del mismo modo que de una escuela de obras, imitadoras de lo creativo, se desechan despiadadamente los incidentes y el tono novelesco puede ocurrir que los personajes y el drama se omitan o subordinen a lo novelesco. Existe un libro, por ejemplo, generalmente más estimado que el mismo Shakespeare, que nos cautiva en la infancia y todavía nos causa placer en la madurez - me refiero a *Las mil y una noches*, donde en vano buscaréis un interés moral o intelectual. Ningún rostro o voz humanos nos saludan desde esa muchedumbre inexpresiva de reyes, trasgos, brujos y mendigos. La aventura, en sus más desnudos términos, suministra la diversión, y con esto basta. Entre todos los autores modernos, acaso sea Dumas quien más se aproxime a los autores árabes en lo que al encanto puramente temático de algunos de sus relatos se refiere. La primera parte del *Conde de Monte Cristo*, hasta el descubrimiento del tesoro, es un ejemplo perfecto de arte narrativo; nunca tuvo un hálito de vida el hombre que participó de estos incidentes sin un solo estremecimiento; y, sin embargo, Faria está hecho de bramante y Dantes es poco más que un nombre. La escuela de todo ello es un error dilatado, sombrío, sangriento, aburrido y antinatural; pero por lo que toca a estos primeros capítulos, no creo que en ningún otro volumen se respire esa atmósfera inconfundible de leyenda. Es tenue y ligera, como si nos halláramos sobre una elevada montaña; pero en la misma proporción es enérgica, limpia y soleada. El otro día observé con envidia que una inteligente anciana se embarcaba por segunda o tercera vez en la travesía de *Monte Cristo*.

Contiene historias que impresionan poderosamente al lector, pueden releerse a cualquier edad y dan vida a personajes que no son más que marionetas. La mano huesuda del titiritero las gobierna ante nuestros ojos; sus resortes son un secreto a voces; tienen las caras de madera, las panzas rellenas de salvado; no obstante, participamos con el alma en vilo en sus aventuras. Podríamos seguir ilustrando este aspecto. La última entrevista de Lucy y Richard Feveril es puro drama; más aún, es la escena con más fuerza de toda la lengua inglesa desde Shakespeare. Por el contrario, su primer encuentro a la vera del río es puramente novelesco; no tiene nada que ver con el personaje; podría sucederle lo mismo a cualquier otro muchacho o muchacha, y no por ello sería menos delicioso. Empero, pienso que sería muy atrevido el hombre que se decidiera por alguno de estos pasajes. En un mismo libro podemos encontrar dos escenas, cada una de ellas única en su género: en la primera, la pasión humana, lo profundo llamando a lo profundo, se expresará con voz genuina; en la segunda, y acorde con las circunstancias, como instrumentos armonizados, dibujará un incidente, trivial pero deseable, como los que a nosotros nos gusta anticipar; y al cabo, a despecho de la opinión de la crítica, dudamos a cuál de ellos dar nuestro beneplácito. Es posible que la primera requiera más genialidad -no digo que sea así-, pero la segunda al menos se graba con pareja nitidez en nuestra memoria.

Una vez más, el arte auténticamente romántico todo lo convierte en leyenda. Alcanza las más elevadas abstracciones del ideal; tampoco se opone al realismo más pedestre. Robinson Crusoe es tan realista como romántico; las dos cualidades están llevadas al extremo y ninguna de ellas menoscabada. Tampoco depende la novela de la importancia material de los incidentes. Tratar con elementos vigorosos y fatales, con bandidos y piratas, guerras y asesinatos, supone jugar con grandes hombres, y, en caso de fracasar, redoblar el descrédito. La llegada de Haydn y Consuelo a la villa de Canon es un incidente trivial; sin embargo, podemos leer de principio a fin una docena de historias tumultuosas y no recibir una impresión de aventura tan fresca y emocionante. Si no recuerdo mal, la escena de Crusoe y el pecio fue la que tanto fascinó a nuestro herrero. No es de extrañar. Cada objeto que el náufrago recupera del casco es «eterno regocijo» para el hombre que lo lee. Son los objetos que convenía encontrar, y la sola enumeración de los mismos nos hace hervir la sangre. El otro día descubrí un atisbo de un interés semejante en un libro reciente, *La novia del marinero*, de Clark Russell. El incidente del bergantín *Morning Star* está sentido con justeza y vigorosamente escrito; las ropas, los libros y el dinero satisfacen la fantasía del lector como si fueran alimentos. Nos referimos a ese atávico interés, legítimo y cotidiano, del descubrimiento del tesoro. Pero incluso el descubrimiento puede resultar aburrido. Son muy pocos los que no han padecido bajo los incontables bienes que le caen en suerte a la familia suiza de los Robinson, esa familia tan anodina. Objeto tras objeto, criatura tras criatura, desde vacas lecheras a fragmentos de ordenanzas, encontramos todo un cargamento; pero ningún sentido del gusto había informado la selección, ningún deje o sabor se desprendía de la factura; y aquellas riquezas dejaban fría a la imaginación. El cajón de mercancías en *La isla misteriosa* de Verne es otro ejemplo que hace al caso: ningún brillo o entusiasmo lo rodeaba; podía muy bien proceder de una tienda cualquiera. Pero los doscientos setenta y ocho soberanos australianos del *Morning Star* cayeron sobre mí como una sorpresa esperada; de ese hallazgo irradiaron amplias panorámicas de relatos secundarios, al margen del principal, como en la vida real irradian de algún detalle que nos sorprende; y durante algún tiempo me sentí tan feliz como tenga derecho a estarlo cualquier lector.

Para tener una idea más cabal de la índole de este atributo de la novela debemos considerar nuestra peculiar actitud hacia cualquier arte. Ningún arte produce espejismos; en el teatro, no olvidamos que estamos en el teatro; y cuando leemos una historia, oscilamos entre dos actitudes mentales; o bien nos limitamos a aplaudir las virtudes de la representación, o bien condescendemos en nuestra fantasía a tomar parte activa con los personajes. Este es precisamente el triunfo de la narración romántica: que el lector juegue conscientemente a ser el héroe indica que la escena está lograda. Ahora bien, los estudios de caracteres nos procuran un placer crítico; los observamos, damos nuestra aprobación, sonreímos ante las incongruencias, nos conmovemos con los repentinos impulsos de simpatía hacia el coraje, la virtud o el sufrimiento. Pero los caracteres siguen siendo ellos mismos, no son nosotros; cuanto más nítidamente estén descritos, más nos alejamos de ellos, más imperiosamente nos arrojan a nuestro puesto de espectador. No me identifico con Rawdon Crawley o con Eugène de Rastignac, pues apenas me une a ellos un temor o una esperanza común. No es el personaje, sino el incidente, lo que nos gana haciéndonos salir de nuestra reserva. Ocorre algo tal y como deseábamos que nos ocurriera a nosotros mismos; una situación que durante largo tiempo hemos acariciado en nuestra fantasía, se consume en el relato con detalles sugestivos y convincentes. Entonces nos olvidamos de los personajes; ignoramos al héroe; nos sumergimos de cuerpo

entero en la narración y nos bañamos en experiencias nuevas; entonces y sólo entonces decimos que hemos estado leyendo una novela. No sólo imaginamos cosas placenteras en nuestros ensueños; hay luces bajo las cuales nos gustaría contemplar incluso la idea de nuestra muerte; formas en las que, cabe pensar, nos divertiría ser engañados, heridos o calumniados. Por ello es posible construir una historia, incluso de alcance trágico, en la que cada incidente, cada detalle y cada combinación de circunstancias sea bien acogido por el lector. La ficción es al adulto lo que el juego al niño; en ella cambia la atmósfera y el curso de nuestra vida; y cuando el juego armoniza con la fantasía de tal modo que se participa en él de todo corazón, cuando cada nuevo giro satisface, cuando gusta evocar y demorarse en su recuerdo con auténtico placer, entonces la ficción se llama novela.

Sin duda es Walter Scott el rey de los románticos. Al margen de la justeza y el atractivo inherentes a la narración, *La dama del lago* no puede reclamar para sí de forma indiscutible el título de poema. Es tan sólo la historia que cualquier hombre, en plena forma y excelente estado de ánimo, urdiría al recorrer las escenas donde aquélla se desarrolla. De ahí el encanto difuso que reside en estos versos desaliñados, como el del cuclillo invisible que inundaba con sus notas las montañas; de ahí, también, que aun cuando hayamos arrojado el libro a un rincón, el escenario y las aventuras sigan presentes en nuestra fantasía como un nuevo y fresco hallazgo, merecedor de ese hermoso nombre, *La dama del lago*, o de esa introducción directa y romántica, una de las más vigorosas y poéticas de toda la literatura: «Al atardecer el ciervo había saciado su sed». La misma fuerza y las mismas flaquezas adornan y desfiguran las novelas. En *El Pirata*, libro tan descuidado y mal escrito, la figura de Cleveland -arrojado por el mar sobre el horrisono promontorio de Dunsrossness-, moviéndose con las manos teñidas de sangre y la lengua preñada de vocablos españoles entre los sencillos nativos, cantando una serenata al pie de la ventana de su señora de Shetland, está concebida en el más elevado estilo de invención romántica. Las palabras de la canción, «a través de bosquecillos de sauces», entonadas durante esa escena y por un tal amante, encierran, como en una cáscara de nuez, la enfática oposición sobre la cual está construido el relato. También en *Guy Mannering* todos los avatares son gratos a la imaginación; y la escena en que Harry Bertram arriba a Ellangowan es un ejemplo modélico del procedimiento romántico.

«Recuerdo bien la melodía», dice, «aunque no puedo imaginar qué la trae ahora de forma tan imperiosa a mi memoria». Extrajo del bolsillo su caramillo e interpretó una sencilla melodía. Aparentemente la tonada despertó las correspondientes asociaciones en una damisela... Al punto retomó ella la canción:

*Are these the links of Forth, she said;
Or are they the crooks of Dee,
Or the bonny woods of Warroch Head
That I so fain would see?*

«¡Cielo santo!», dijo Bertram, «pero si es la balada».

Conviene hacer dos observaciones sobre esta cita. La primera, que como ejemplo del sentimiento actual hacia la novela, esta famosa pincelada del caramillo y de la vieja melodía son elegidas por Miss Braddon por omisión. Tanto la idea de Miss Braddon sobre lo que debía ser una historia, como la de Mrs. Todgers sobre un pata de palo eran lo suficientemente extrañas para que tuvieran repercusiones. Según mi experiencia, la aparición de Meg al anciano señor Bertram en el camino, las ruinas de Dorncleugh, la escena del caramillo y el momento en que Dominie reconoce a Harry, son las cuatro notas agudas que todavía resuenan en nuestra memoria cuando hemos dejado el libro. El segundo punto es aún más curioso. El lector habrá advertido la cesura en el pasaje tal y como yo lo he citado. Pues bien, así reza el original: «Una damisela, detrás de un hermoso manantial a medio camino de la pendiente que un día había suministrado el agua del castillo, estaba entretenida blanqueando ropas de lino». El hombre que entregase semejante engendro sería despedido de la redacción de cualquier diario. Scott ha olvidado preparar al lector para la aparición de «la damisela»; ha olvidado mencionar el manantial y su relación con las ruinas; y, al enfrentarse con su omisión, en lugar de hacer un nuevo intento y volver al principio, comprime todos estos datos, empezando por la cola, en una única y rastrera oración. No es sólo un inglés malo, o un estilo malo; es además una prosa narrativa detestable.

El contraste es sin duda digno de señalarse; y arroja una poderosa luz sobre el tema que nos ocupa. Porque nos encontramos con un hombre del más exquisito instinto creativo que con perfecta seguridad y encanto trata las incidencias románticas de la narración; pero descubrimos también que es sobremanera

negligente, se diría que casi inepto, con los aspectos técnicos del estilo, y no pocas veces endeble y hasta incorrecto en los pormenores del drama. En punto a los personajes, y particularmente a los escoceses, era sin duda dúctil, convincente y sincero; pero las triviales y borrosas cualidades de muchos de sus héroes ya han aburrido a dos generaciones de lectores. Unas veces sus personajes se expresan excediendo toda propiedad, en una auténtica vena heroica; pero a la siguiente página vadean pesadamente un galimatías de palabras que no son ni correctas ni dramáticas. El hombre que creó y escribió el personaje de Elspeth de Craighburnfoot, tal y como lo creó y escribió Scott, no sólo poseía un espléndido talento romántico, sino también trágico. ¿A qué se debe, pues, que con tanta frecuencia nos engatuse fraudulentamente con lánguidos e inarticulados dislates?

Sospecho que la explicación se encuentra en la cualidad misma de sus sorprendentes virtudes. Así como sus libros son un juego para el lector, también lo eran para él. Concitaba gozosamente sentimientos románticos, pero apenas tenía paciencia para describirlos. Fue un gran soñador, un visionario de cosas risueñas, hermosas y apropiadas, pero rara vez un gran artista; rara vez fue, en el sentido más osado de la palabra, todo un artista. Se complacía a sí mismo, y por ello nos complace a nosotros. Saboreó con fruición los placeres de su arte; pero ningún hombre supo nunca menos que él de sus pesares, sus vigiliias y sus angustias. Fue un gran romántico, es decir, un niño ocioso.

*

UNA HUMILDE RECONVENCION

I

Recientemente [año 1884] hemos gozado de un placer muy particular: escuchar, en detalle, las opiniones que sobre su arte sostienen los señores Henry James y Walter Besant, indudablemente dos hombres de muy distinta valía: Mr. James, de perfil tan preciso y tan escrupuloso acabado, y Mr. Besant, tan entrañable y cordial, con una caprichosa vena tan persuasiva como risueña; Mr. James, el prototipo del artista voluntarioso; Mr. Besant, la encarnación del buen carácter. Que tales maestros difieran entre sí no será motivo de asombro; pero el particular en que ambos parecen coincidir confieso que me llena de estupor. Los dos gustan de hablar del «arte de la novela»; y Mr. Besant, con una actitud extremadamente atrevida, llega a oponer el pretendido «arte de la novela» al «arte de la poesía». Por arte poética no debe de entender otra cosa que el arte de hacer versos, labor artesanal donde las haya, y sólo comparable al arte de la prosa. Pues el ardor y la expresión más depurada de una sana emoción que convenimos en llamar poesía sólo es una cualidad errabunda y aleatoria; en ocasiones está presente en las artes, con frecuencia ausente de todas ellas; rara vez aparece en la novela en prosa, y con demasiada frecuencia está ausente de la oda y de la épica. La novela ofrece un caso similar; no es un arte autónomo, sino un elemento en el que colaboran de modo extensivo todas las artes, salvo la arquitectura. Homero, Wordsworth, Fidias, Hogarth y Salvini se ocupan de la ficción; y, sin embargo, no creo que ni Hogarth si Salvini, por mencionar dos nombres, recibieran atención alguna en la interesante conferencia de Mr. Besant o en el atractivo ensayo de Mr. James. Así, el arte de la novela, condensado en los límites de tal definición, es un término a la vez demasiado lato y demasiado estricto. Permittedme que sugiera otro; permittedme que sugiera que a lo que Mr. James y Mr. Besant se referían no era ni más ni menos que al arte narrativo.

Pero Mr. Besant se mostraba ansioso por hablar exclusivamente de la «novela inglesa moderna», apoyo y sustento de Mr. Mudie; y como autor de la novela más sugestiva de la nómina, *Toda clase y condición de hombres*, su deseo resulta perfectamente natural. Por ello concibo que se apresurase a proponer dos adiciones y disertase sobre: el arte de la narrativa ficticia en prosa.

Ahora bien, la existencia de la novela inglesa moderna es innegable; sus tres volúmenes, sus tipos de plomo, sus rótulos dorados, la hacen fácil y materialmente reconocible entre otros géneros literarios; pero para hablar con algún fruto de cualquier rama del arte es imprescindible que nuestras definiciones se asienten sobre cimientos más sólidos que los de la mera encuadernación. ¿Por qué, pues, habremos de añadir «en prosa»? *La Odisea* me parece una de las mejores novelas: *La dama del lago*, un gran logro de segundo orden; y las narraciones y los prólogos de Chaucer tienen, a mi juicio, más arte y parte en la novela inglesa moderna que todo el tesoro de Mr. Mudie. Ya se escriba narrativa en versos libres o en estrofas

spenserianas, ya con la oración larga de Gibbon o la frase corta de Reade, los principios del arte narrativo deben observarse por igual. La elección en prosa de un estilo noble y solemne atañe al problema de la narración del mismo modo, si no en la misma medida, que la elección de versos métricos; pues ambos llevan aparejados una síntesis más íntima de acontecimientos, un tono superior en los diálogos y un compás más escogido y señorial de palabras. Si elimináis el *Don Juan*, costará entender por qué habéis incluido el *Zanoni* o (por poner entre paréntesis obras de muy diferente valor) *La letra escarlata*. ¿Y con qué fundamento abriréis las puertas al *Progreso del Peregrino* y habréis de cerrárselas a Faëry Queen? Abundando en este extremo, le propongo una adivinanza a Mr. Besant. Un relato conocido como el *Paraíso Perdido* fue escrito en poesía inglesa por un tal John Milton; ¿qué era? A continuación, Chateaubriand lo tradujo en prosa al francés; ¿qué era entonces? Por último, en manos de algún inspirado compatriota de Georges Gilfillan (y mío), la traducción francesa se convirtió de golpe en una novela inglesa; y entonces, en aras de una mayor claridad, yo pregunto: ¿qué era?

Y vuelvo a preguntar: ¿por qué añadir «ficticio»? La razón a favor es evidente. A la razón opuesta, si bien algo más rebuscada, no le falta peso. Sin duda el arte narrativo ya se aplique a la selección e ilustración de una serie real o de una serie imaginativa de acontecimientos, siempre es el mismo. *La vida de Johnson*, de Boswell (obra de un arte sagaz e inimitable), debe su reputación a los mismos recursos técnicos que los de (pongamos por caso) *Tom Jones*: la nítida factura de ciertos tipos humanos, la elección y presentación de determinados incidentes entre la innumerable cantidad que se le ofrecían y la invención (sí, la invención) y salvaguardia de un cierto tono en los diálogos. Cuál de ellas trata estos aspectos con más arte -cuál con mayor naturalidad-, es algo que los lectores juzgarán de forma dispar. La obra de Boswell es, sin duda, un caso muy particular y casi genérico; pero no es sólo en Boswell, sino en toda biografía que contenga una chispa de vida, en toda historia en la que se oírezcan hombres y acontecimientos más que ideas -en Tácito, en Carlyle, en Michelet, en Macaulay-, donde el novelista hallará sus propios métodos más justa y conspicuamente tratados. Encontrará además que él, hombre libre, con derecho a inventar o escamotear un incidente que faltaba, con el derecho, máspreciado aún, de omitir algo en su totalidad, a menudo es derrotado y, pese a todas sus ventajas, sólo deja una débil huella de realidad y de pasión. Mister James se pronuncia con un fervor encomiable sobre la suprema importancia de la verdad para el novelista; tras un examen más atento, la verdad nos parece un expresión de alcance muy discutible, no sólo en el quehacer del novelista, sino también en el del historiador. Ningún arte -utilizando la atrevida frase de Mr. James- «puede competir con la vida» satisfactoriamente; y el arte que lo pretenda está sentenciado a perecer *montibus aviiis*. La vida, de una complejidad infinita, nos lleva la delantera; asistida por los más variados y sorprendentes meteoritos, cautiva al punto la mirada, la vista, el oído, la imaginación -sede del asombro-, el tacto -tan apasionadamente delicado- y el estómago -tan imperioso cuando está hambriento-. En sus manifestaciones; combina y emplea el método y el material, no sólo de un arte, sino de todas las artes. La música no es más que una arbitraria combinación de algunos de los majestuosos acordes de la vida; la pintura, mera sombra de su fasto de luz y color; la literatura se limita a reseñar lacónicamente la riqueza de incidentes, de deberes morales. de virtud, vicio, acción; agonía y arrobamiento, de que rebosa. «Competir con la vida», cuando ni siquiera podemos mirar cara a cara al sol, cuando sus pasiones y enfermedades nos consumen y matan; competir con el sabor del vino, con la belleza de la aurora, el ardor del fuego o la amargura de la separación y de la muerte, equivale en verdad al proyecto de escalar el cielo; sin duda nos encontramos aquí con trabajos para un Hércules vestido de frac, provisto de pluma y de diccionario para describir las pasiones; armado con un tubo de pintura superior color blanco copo de nieve para pintar el retrato del sol cegador. En este sentido, ningún arte es verdadero: ninguno puede «competir con la vida»; ni siquiera la historia fundada sin duda sobre hechos indiscutibles, pero privados de su aguijón presencia; de suerte que aun cuando leemos sobre el saqueo de una ciudad o la caída de un imperio, nos sorprendemos y justamente elogiamos el talento del autor si sentimos que nuestro pulso se acelera. Y advertid, como última diferencia, que esta aceleración del pulso es, en casi todos los casos, un efecto agradable; que estas fantasmales reproducciones de la experiencia, incluso en su expresión más penetrante, producen un decidido placer; mientras que la experiencia, en el refñidero de la vida, nos tortura y nos mata.

¿Cuál es, pues, el objeto, cuál el método del arte y cuál la fuente de su poder? Todo el secreto reside en que ningún arte «compite con la vida». El único método del hombre, en sus razonamientos o en sus creaciones, consiste en entrecerrar los ojos ante el deslumbramiento y la confusión de la realidad. Las artes, como la aritmética o la geometría, desvían la mirada de la burda, abigarrada y móvil naturaleza que yace a

nuestros pies, y contemplan en su lugar una cierta abstracción quimérica. La geometría nos describe el círculo, algo que nunca veremos en la naturaleza; si le preguntamos sobre un círculo verde o uno de hierro, enmudece. Así ocurre con las artes. La pintura, al comparar con tristeza la luz del sol con el blanco copo de nieve, prescinde de la fidelidad al color, como ya ha prescindido del movimiento y del relieve; y en vez de rivalizar con la naturaleza, dispone un esquema de tintas armoniosas. La literatura, y especialmente en su manifestación más típica, la narrativa, se niega igualmente a aceptar el desafío directo, y en su lugar persigue una meta creativa e independiente. En la medida en que es imitación, imita, no la vida, sino el lenguaje; no los avatares del destino humano, sino las elisiones y el énfasis con que éstos nos son relatados por el actor humano. El arte que auténticamente trató de un modo explícito la vida fue el de los primeros hombres que narraron sus historias en torno al fuego salvaje del campamento. Nuestro arte se ocupa, y está obligado a ocuparse, no tanto de construir historias fieles cuanto historias típicas; no tanto de captar todos los rasgos de cada incidente cuanto de mantenerlos bajo control para un fin común. Pues el cúmulo de impresiones vigorosas aunque discretas que la vida nos ofrece sustituye a la serie artificial de impresiones, sin duda más débilmente representadas, pero que apuntan a producir el mismo efecto, repicando todas a la vez como las notas armónicas en música o como los matices graduados de un buen cuadro. En cada capítulo, en cada página, en cada frase de la novela bien escrita resuenan repetidas veces el pensamiento creativo dominante; a ello deben contribuir todos los incidentes y personajes; y el estilo debe acordarse al unísono con él; y si en algún momento una palabra está fuera de lugar, sépase que el libro sería más convincente, diáfano y (casi habré de decir) denso si se prescinde de ella. La vida es monstruosa, ilimitada, absurda, profunda y áspera; en comparación con ella, la obra de arte es ordenada, precisa, independiente, racional, fluida y mutilada. La vida se impone por la fuerza, como el trueno inarticulado; el arte seduce al oído, en medio de los ruidos infinitamente más ensordecedores de la experiencia, como una melodía construida artificialmente por un músico discreto. Una proposición geométrica no compite con la vida; y en ello hay un paralelismo justo y revelador con la obra de arte. Ambas son razonables, ambas infieles a la cruda realidad; las dos son inherentes a la naturaleza, ninguna de ellas la representa. La novela, obra de arte, no existe por sus semejanzas con la vida, forzadas y materiales, como ese zapato que sigue siendo un trozo de cuero, sino por su diferencia inconmensurable, significativa y reelaborada, y que es a la par el método y el significado de la obra.

La vida del hombre no es asunto para la novela, sino esa revista inagotable de la que los temas habrán de seleccionarse; son legión, y en cada nuevo argumento -pues, una vez más, me separa de Mr. James todo el ancho del cielo- el verdadero artista modificará el método y alterará la forma de abordarlo. Lo que en un caso fue excelente, en otro será defectuoso; lo que contribuyó a la elaboración de un libro, será lo que haga impertinente o aburrido el siguiente. Toda novela primero, y cada género de novela después, existe por y para sí misma. Por poner un ejemplo, aludiré a tres clases fundamentales, claramente diferenciadas: en primer lugar, la novela de aventuras, que estimula ciertas inclinaciones casi sensuales y un tanto irracionales del hombre; en segundo lugar, las novelas de caracteres, que estimulan nuestra apreciación intelectual de las flaquezas y motivaciones inconstantes y confusas del ser humano, y en tercer lugar, la novela dramática, que trata los mismos temas que el teatro serio y estimula nuestra naturaleza emotiva y nuestro juicio moral. Hablemos primero de la novela de aventuras. Mr. James alude, en términos particularmente elogiosos, a un librito que trata de la búsqueda de un tesoro escondido; pero, como al paso, deja caer algunos comentarios bastante sorprendentes. Echa en falta en este libro lo que él da en llamar «el inmenso lujo» de poder rebatir al autor. Para la mayoría de nosotros, el lujo es poder suspender el juicio, sumergirnos en la narración como bajo una ola, para despertar y empezar a distinguir y encontrar fallos sólo cuando hemos terminado la obra y dejado a un lado el volumen. Más notable aún es el razonamiento de Mr. James. No puede criticar al autor «porque», como él mismo nos dice al compararla con otra obra, «he sido niño, pero nunca he ido en busca de un tesoro enterrado». Sin duda se trata de una paradoja intencionada; pues si nunca ha ido en busca de un tesoro enterrado, nunca, puede demostrarse, habrá sido niño. No ha habido ningún niño (salvo el maestro James) que no haya buscado oro, que no haya sido corsario, jefe de un comando militar y bandido de las montañas; que no haya luchado y padecido prisión o naufragio, que no haya teñido sus manos con sangre derramada, que no haya vengado valerosamente la batalla perdida y protegido victoriosamente a la inocencia y a la beldad. En otro momento de su ensayo protesta Mr. James con excelentes razones contra una concepción excesivamente simplista de la experiencia; para el artista nato, argumenta, «los más tenues indicios de vida» se convierten en revelaciones; y se tendrá por cierto, creo yo, en la mayoría de los casos, que el artista escribe con mayor entusiasmo y afecto de las cosas que ha deseado hacer que de aquellas

que ha hecho. El deseo es un telescopio maravilloso y Pisgah un observatorio inmejorable. Ahora bien, si es cierto que ni Mr. James ni el autor de la obra en cuestión han ido, físicamente, en busca de oro; es muy probable que los dos hayan imaginado amorosamente y deseado con ardor en sus ensoñaciones juveniles una existencia semejante; y el autor, que ya conlaba con ello y se daba cuenta (¡hombre malpensado y perspicaz!) de que esta fuente de interés, tratada ya con frecuencia, despertaba en un terreno abonado y fácilmente accesible las simpatías del lector, se dedicó en todo momento a construir y relatar pormenorizadamente este sueño juvenil. Para el muchacho, el personaje es un libro sellado; un pirata es una barba, unos pantalones acampanados y una generosa dotación de rifles. El autor, por mor de los detalles y por ser ya hombre más o menos adulto, dio cabida en su diseño, dentro de ciertos límites, al personaje; pero sólo dentro de ciertos límites; si esos muñecos figurasen en un esquema diferente, habrían sido perfilados con otro propósito; pues en la novela de aventuras más elemental hay que dotar a los personajes de sólo una gama de cualidades: las tremebundas y guerreras. Dado que aparecen insidiosos en la traición e ineluctables en el combate, sirven a su objetivo. El asunto central de estas novelas es el peligro; con el miedo y la pasión se juega ociosamente; y los personajes se describen sólo en la medida en que son conscientes de una sensación de peligro y suscitan la solidaridad en el temor. Añadir otros rasgos, ser excesivamente inteligente, soltar la liebre del interés moral o intelectual mientras hacemos correr el zorro del interés argumental, no es enriquecer, sino restarle valor al relato. El lector estúpido se sentirá ofendido; el lector inteligente perderá el rastro.

La novela de caracteres se distingue de las demás en lo siguiente: no requiere una coherencia de argumento, y por ello, como ocurre con *Gil Blas*, recibe en ocasiones el nombre de novela de aventuras. Le preocupan los humores de las personas representadas; sin duda éstos se encubren bajo incidentes; pero los incidentes, al ser afluentes, no tienen por qué avanzar en progresión; y los personajes pueden mostrarse estáticos. Del mismo modo que entran, pueden salir; han de ser consecuentes, pero no es preciso que medren. En todo ello reconocerá Mr. James la nota peculiar de buena parte de su obra: por regla general, atiende al estatismo de los personajes y los estudia en reposo o moviéndose apenas; y con su instinto artístico, habitualmente preciso y delicado, elude las pasiones más fuertes, que distorsionarían las actitudes que tanto gusta de observar y trocaría sus modelos, de humoristas de la vida cotidiana en masa bruta y tipos desnudos de impulsos más emocionales. En su nuevo libro, *El autor de Baltraffio*, armónico en su concepción, de técnica tan ordenada y ágil, utiliza sin duda una pasión muy fuerte; pero observad que no nos la muestra. Incluso se suprime su influjo en la heroína; y el gran combate, la verdadera tragedia, la *scene-à-faire*, transcurren ocultos a nuestra vista tras los paneles de una puerta cerrada con llave. La deliciosa invención del joven visitante se introduce, consciente o inconscientemente, con este fin: que Mr. James, fiel a su método, pueda soslayar la escena de pasión. Confío en que el lector no me culpe de infravalorar esta pequeña obra maestra. Lo único que quiero decir es que pertenece a un tipo determinado de novela que habría sido concebida y tratada de otro modo de haber pertenecido a ese otro tipo del que ahora voy a hablar.

Me agrada llamar a la novela dramática por ese nombre, pues ello me permite señalar de paso un extraño malentendido, frecuente, sobre todo, entre los ingleses. A veces se piensa que el drama se compone de incidentes. Se compone de pasión, lo cual brinda una oportunidad al actor; y esa pasión debe agudizarse progresivamente, o el actor, al desarrollarse la pieza, no podría arrastrar al público de un grado inferior a otro más alto de emoción e interés. Toda buena obra de teatro debe por ello fundarse sobre alguna de las cruces apasionadas de la vida, en las que el deber y la inclinación luchan noblemente a brazo partido; lo mismo atañe, por esa razón, a lo que he dado en llamar novela dramática. Aduciré unos cuantos ejemplos valiosos de nuestra lengua y de nuestro tiempo: ese libro magnífico y doloroso de Meredith, *Rhoda Fleming*, desde hace tiempo agotado¹¹ y rastreado con avidez en los tenderetes de libros como una Aldina; *Unos ojos azules*, de Hardy, y dos libros de Charles Reade, *Griffith Gaunt* y *El matrimonio doble*, originalmente conocido como *Mentiras piadosas*, y basado (por un accidente extrañamente favorable a mi nomenclatura) en una obra de teatro de Maquet, el compañero del gran Dumas. En estas novelas las puertas cerradas con llave de *El Autor de Baltraffio* han de forzarse; la pasión debe mostrarse en escena y pronunciar la última palabra; la pasión es a un tiempo el-ser-de-todo y el-fin-de-todo, el argumento y el desenlace, el protagonista y el *deus ex machina*. Los personajes pueden aparecer de cualquier modo en las tablas; no nos importa; lo

¹¹ ¡Ya no, gracias a Dios!

principal es que, antes de abandonarlas, la pasión les haya transfigurado y se hayan superado a sí mismos. Dibujarlos minuciosamente puede formar parte del diseño; o describir un personaje de cuerpo entero para luego contemplar cómo se derrite y transforma en el horno de la emoción. Pero no existe ningún deber de esa índole; no se precisan retratos agradables; y nos conformamos con tipos meramente abstractos, siempre que nos conmuevan por su fuerza y verosimilitud. La novela de este género puede incluso ser notable, pese a carecer de figuras individuales; notable por mostrar los recovecos del corazón torturado y el lenguaje anónimo de la pasión; y es posible que sea aún más notable en el caso del artista de segunda fila, cuando el asunto ha sido reducido hasta ese extremo y toda la fuerza espiritual del autor apunta exclusivamente hacia la pasión. Una vez más, se prohíbe la entrada, en este teatro más solemne, a la inteligencia, la cual se encuentra a sus anchas en la novela de caracteres. Un móvil rebuscado, una ingeniosa derivación de la trama principal, un aire inteligente en vez de apasionado, nos ofenden como una falta de sinceridad. Todo ha de ser sencillo y directo hasta el fin. Por ello, en *Rhoda Fleming*, Mrs. Lovel suscita tanto resentimiento en el lector; sus móviles son demasiado endebles, su actitud demasiado ambigua, para la fuerza y el peso del entorno. De ahí la furibunda indignación del lector cuando Balzac, después de empezar su obra *Duchesse de Langlais* en términos de una convincente aunque algo afectada pasión, deshace el nudo rompiendo el reloj del héroe. Estos episodios y personajes convienen a la novelade caracteres; están fuera de lugar en la alta sociedad de las pasiones; cuando las pasiones irrumpen con toda su fuerza en el arte, no esperamos verlas desconcertadas y luchando impotentes como en la vida, sino alzándose por encima de las circunstancias y haciendo las veces del destino.

Sospecho que ahora Mr. James, con su lucidez habitual, desearía intervenir. Pondría reparos, aparentemente, a gran parte de lo que he venido diciendo; a gran parte, aunque con un gesto de impaciencia asentiría. Acaso esté yo en lo cierto; pero no es eso lo que él deseaba decir u oír decir. El hablaba del cuadro terminado y del valor que adquiere una vez concluido; yo, de los pinceles, de la paleta y de la luz septentrional. Expresó sus ideas en el tono y para el oído de la buena sociedad; yo, con los tecnicismos y el énfasis del estudiante importuno. El podría replicar diciendo que no se trata simplemente de divertir al público, sino de ofrecer consejos útiles al escritor en ciernes. Y el escritor en ciernes no encontrará tanta ayuda en las sugestivas ilustraciones de aquello a lo que el arte aspira en sus momentos cumbres, cuanto en una noción auténtica de lo que debe ser en sus más humildes términos. Lo mejor que podemos decirle es lo siguiente: que elija un móvil, de carácter o de pasión; que construya cuidadosamente su argumento de modo tal que cada episodio ilustre el móvil, y que cada recurso empleado lleve aparejada una relación próxima de congruencia y de contraste; que evite los argumentos secundarios a menos que, como ocurre a veces en Shakespeare, el argumento secundario sea un reverso o complemento de la intriga principal; que su estilo no flaquee bajo el peso de los razonamientos; que dé el tono de la conversación, no con una idea previa del lenguaje de la alta sociedad, sino con la vista puesta en el grado de pasión que se sienta llamado a expresar; y que no se permita en su relato, ni permita a ninguno de sus personajes en el curso del diálogo, pronunciar una sola frase que no contribuya al desenvolvimiento de la narración o a la dilucidación de los problemas planteados. Que no lo lamente si ello abrevia el libro; mejor que así sea; pues añadir material irrelevante sólo contribuye a sepultar, nunca a expandir. Que no se preocupe si omite un millar de cualidades siempre que, imperturbable, prosiga la consecución de aquella que ha elegido. Que no le preocupe no acertar en el tono de la conversación, en el detalle pormenorizado de las costumbres de su tiempo, en la reproducción de su ambiente y de su medio. Estos elementos no son esenciales: una novela puede ser excelente y, sin embargo, carecer de todos ellos; una pasión o un personaje se describen mucho mejor cuando se destacan claramente de su circunstancia. En esta época de lo particular, hará bien en recordar las épocas de lo abstracto, los grandes libros del pasado, los hombres valerosos que vivieron antes que Shakespeare y antes que Balzac. Y en la raíz de todo ello, tenga siempre presente que su novela no es un trasunto de la vida que hayá de ser juzgada por su fidelidad, sino una simplificación de una cara o faceta de la vida que se sostiene o derrumba por su significativa simplicidad. Pues aunque en los grandes hombres que elaboran grandes temas lo que a menudo percibimos y admiramos es su complejidad, es indudable que bajo las apariencias se encuentra la verdad inmutable: que la simplificación fue su método, y la simplicidad su grandeza.

Desde que fue escrito lo que antecede otro novelista ha venido a engrosar repetidas veces las filas de la teoría: Mister D. W. Howells; y nunca hubo otro que rompiera una lanza con tan estrechas miras. Su obra, así como la de sus maestros y discípulos, ocupó su espíritu con exclusividad; es el esclavo, el fanático de su escuela; sueña con un progreso artístico similar al que se produce en la ciencia; juzga el pasado como algo radicalmente muerto; piensa que una forma puede superarse; ¡extraña inmersión en su propia historia; extraño olvido de la historia del género humano!; mientras tanto, una sola ojeada a sus obras (ojalá pudiera él verlas con la mirada penetrante de sus lectores) bastaría para disipar buena parte de este espejismo. Porque mientras comulga con todas las ortodoxias de su tiempo -no más triviales que las de ayer o las de mañana, triviales sin duda en la medida en que son exclusivas-, la calidad viva de gran parte de su obra es de una opuesta, casi herética, complejidad. Se me antoja, al leerlo, como un hombre de una acusada y original predisposición romántica; un cierto brillo novelesco cubre aún muchos de sus libros y les presta distinción. Como por accidente, su inspiración se seca y se complace en lo excepcional; y entonces, las más de las veces, el lector se llena de regocijo, justificadamente, en mi opinión. Pues en esta avidez desmesurada por mostrarse esencialmente humano, ¿no hay algo esencialmente humano que con demasiada Erecuencia Mr. Howells parece inclinado a descuidar: me refiero a sí mismo? Un lector sagaz, un poeta, un artista consumado, un hombre amante de las apariencias de la vida, tienen otros anhelos y otras pasiones que los que gustan de reflejar. ¿Y por qué razón habría de excluirse a sí mismo y reverenciar de tal modo a los Lemuel Barkers? Lo obvio no es necesariamente lo normal; la moda impera y deforma; la mayoría se acómoda sumisa al patrón contemporáneo, y alcanza así, a los ojos del observador atento, una más abrumadora trivialidad; y al pretender describir lo normal, el peligro es menor cuando el hombre describe aquello que no produce ningún efecto, y relata la novela de la sociedad en lugar de la novela del hombre.
