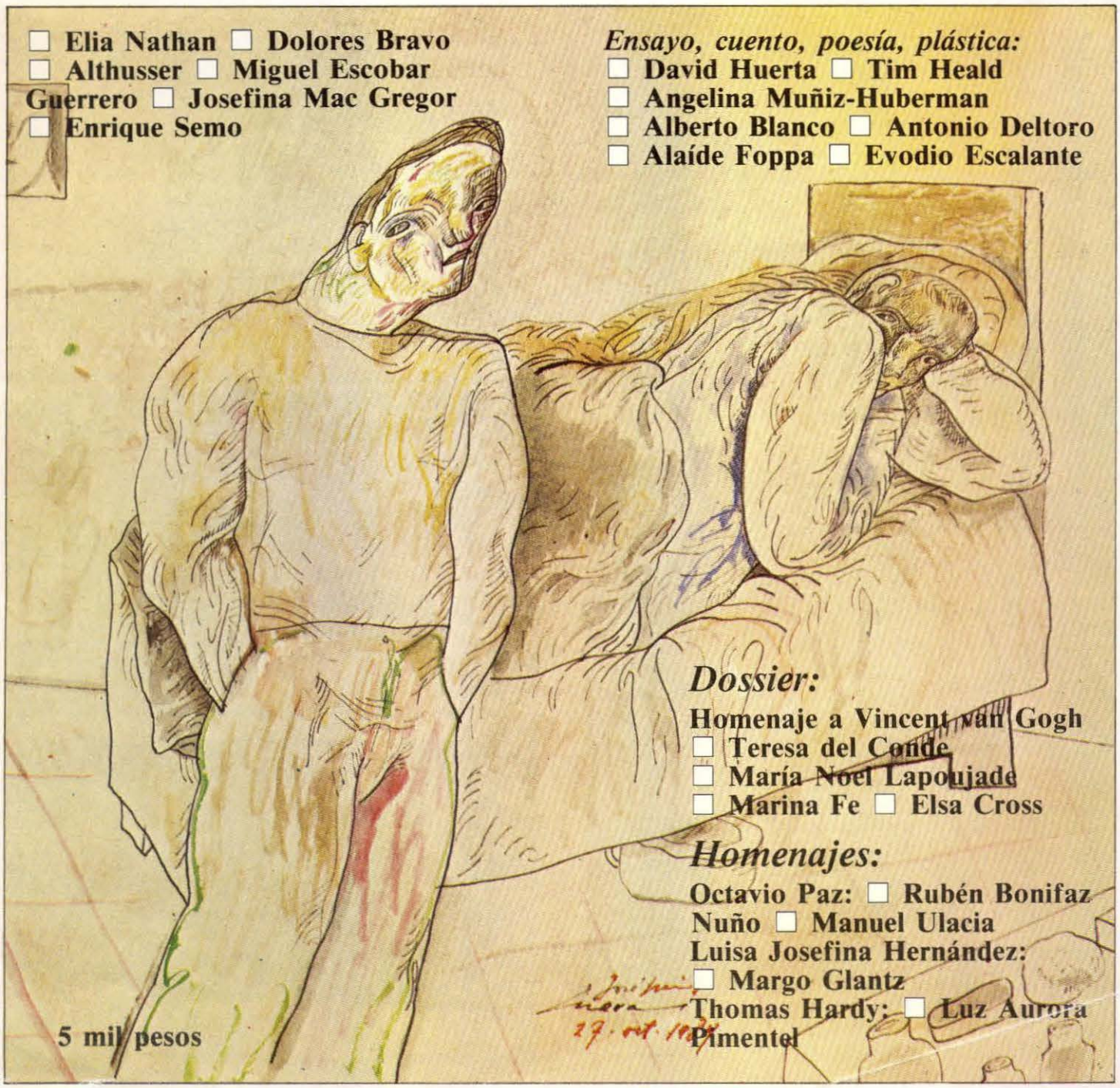
UTOPIAS

Número 8
Febrero-marzo de 1991

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM



☐ Elia Nathan ☐ Dolores Bravo
☐ Althusser ☐ Miguel Escobar Guerrero ☐ Josefina Mac Gregor
☐ Enrique Semo

Ensayo, cuento, poesía, plástica:
☐ David Huerta ☐ Tim Heald
☐ Angelina Muñiz-Huberman
☐ Alberto Blanco ☐ Antonio Deltoro
☐ Alaíde Foppa ☐ Evodio Escalante

Dossier:
Homenaje a Vincent van Gogh
☐ Teresa del Conde
☐ María Noel Lapoujade
☐ Marina Fe ☐ Elsa Cross

Homenajes:
Octavio Paz: ☐ Rubén Bonifaz Nuño ☐ Manuel Ulacia
Luisa Josefina Hernández: ☐ Margo Glantz
Thomas Hardy: ☐ Luz Aurora Pimentel

5 mil pesos

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

UTOPÍAS

□ Número 8
□ Febrero-marzo de 1991

Directora: Juliana González

Coordinadora: Luz Aurora Pimentel

Edición y administración general: Juan Meléndez

Consejo editorial: Hermann Bellinghausen, Esther Cohen, Alfredo Fernández, Sergio Fernández, Mercedes de la Garza, Anamari Gomís, Enrique Hulsz, Juan Meléndez, Carlos Pereda, Sergio Pitol, Gloria Villegas, Luis Villoro, Gabriel Weisz

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
Ciudad Universitaria; Coyoacán; 04510 México, D.F.
Teléfono 548 02 73

Utopías no responde por textos no solicitados

Producción editorial: *Equipo Editor, S.C.*; Ámsterdam, 33-B; primer piso; colonia Hipódromo; 06100 México, D.F.; teléfono 211 86 86 □ Cuidado de la edición: *María del Carmen Merodio* y *Miguel Ángel Guzmán* / Diseño y diagramación: *Fernando Rodríguez*

Ilustración de la portada:
José Luis Cuevas

Ilustración de la contraportada:
Vincent van Gogh

Dibujos e ilustraciones:
José Luis Cuevas y José Luis Calzada

Cuestiones de teoría y crítica
Herejía y cultura religiosa popular en la Alta Edad Media, *Elia Nathan* 2
La permanencia del corazón, *Dolores Bravo* 8
Algunas reflexiones del último Althusser, *Fernanda Navarro* 12
Utopía y contraideología en los procesos educativos, *Miguel Escobar Guerrero* 14
Un pueblo apto para la democracia, *Josefina Mac Gregor* 23

El acontecimiento
1989: umbral de una época, *Enrique Semo* 27

Ensayo, cuento, poesía, plástica
El tigre y la sombra: López Velarde y sus renacimientos, *David Huerta* 37
Expertos de cargo, *Tim Heald* (traducción de Claudia Lucotti) 40
Ciudad de Oro Amurallada, *Angelina Muñiz-Huberman* 47
Naturaleza quieta, *Alberto Blanco* 50
Polvo y agua, *Antonio Deltoro* 52
Amor y muerte en la obra de José Luis Cuevas, *Alaíde Foppa* 53
José Luis Calzada: la voluta del sueño en la punta del cincel, *Evodio Escalante* 57

Dossier
Van Gogh a cien años, *Teresa del Conde* 58
Van Gogh: lo maravilloso cotidiano, *María Noel Lapoujade* 63
Artaud y van Gogh: los otros, *Marina Fe* 68
Van Gogh: la ascesis del arte, *Elsa Cross* 71

Homenajes y reconocimientos
Octavio Paz, *Rubén Bonifaz Nuño* 75
Octavio Paz o *El árbol milenario, Manuel Ulacia* 76
Reconocimiento a Luisa Josefina Hernández, *Margo Glantz* 80
Thomas Hardy (1840-1928) 81
Tess: historia de un acoso, *Luz Aurora Pimentel* 82
Tonos grisáceos, Así, el Tiempo, Veo en el espejo, Después de la visita, *Thomas Hardy* (traducciones de Colin White, Marina Fe, Argentina Rodríguez y Eva Cruz) 87

Marginalia
Sobre la democracia, *Adolfo Sánchez Vázquez* 90
La lengua florida, *Esther Cohen* 92
El discurso travestista, *Agustín Cadena* 94
¿Quién se robó el centenario de Agatha Christie?, *Argentina Rodríguez* 95

Tess: historia de un acoso

Luz Aurora Pimentel

Luz Aurora Pimentel. Maestra de literatura inglesa y comparada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

A casi cien años de la publicación de *Tess of the d'Urbervilles / A Pure Woman* (1891), de Thomas Hardy,[1] tal parecería como si fuera aún mayor la distancia moral interpuesta entre la obra y el lector contemporáneo. Hoy en día nos admira que el subtítulo —*Una mujer pura*— fuera motivo de escándalo; hoy en día, nos es ya muy ajeno, no sólo aquel candente debate, sino la idea misma de la pureza en la mujer. Desde la cómoda altura de nuestra "superioridad", nos congratulamos de no vivir más en aquella estrechez moral que obligaba a un autor a modificar largos pasajes de su novela para no escandalizar a los lectores, pero sobre todo para poder ser publicado. Desde nuestra complaciente superioridad, incluso podemos aplaudir los eslogans publicitarios que han promovido la versión fílmica de la novela, realizada por Roman Polansky, y que rezan así: "en esta época es *él*, Alec d'Urberville, quien habría ido a parar a la cárcel por haber violado a Tess". Dicho esto, queda implícito otro juicio de orden, no sólo moral, sino literario: que la lectura de la novela como tal ya no es necesaria, porque hemos "superado" esa etapa. Desde tal perspectiva, no quedaría de *Tess* más que un conflicto moral obsoleto y un cuadro rural pintoresco —después de todo, ¿no acaso una de las etiquetas que recibe Hardy en las historias de la literatura es la de "escritor regionalista"?

Tess, sin embargo, es mucho más que el relato de una seducción y de sus fatales consecuencias. Hardy le da al conflicto individual una dimensión universal al proyectarlo sobre la vasta pantalla de las relaciones de poder que establece el ser humano con la sociedad y con la naturaleza. Desde un principio son estas relaciones de poder las que le imprimen a la novela su característico movimiento centrífugo.[2] En un acto irresponsable cuyas consecuencias ni siquiera es capaz de imaginar, un anticuario revela a John Durbeyfield su ascendencia normanda: el pobre campesino resulta ser el último descendiente de la noble y poderosa pero extinta familia de los d'Urberville. John Durbeyfield y su esposa descubren que no lejos de ahí habita una rica familia que ostenta el glorioso nombre, cuyos miembros, por tanto, deben ser "parientes". Utilizan entonces como señuelo a su hija Tess, de dieciséis años, para "reclamar parentesco". Con este acto de autoritarismo y oportunismo parental se inicia la historia de un acoso que no terminará sino con la condena a muerte de Tess.

Los encumbrados parientes resultan ser espurios; unos nuevos ricos, los Stoke-d'Urberville, se han apropiado del título, así como el "primo" acabará apropiándose de Tess. Es interesante hacer notar que todos los críticos se refieren a este episodio como la "seducción" de Tess, cuando que a todas luces se trata de una violación, no sólo porque Alec d'Urberville recurre al engaño y a la violencia, sino porque en ese momento ella ni siquiera es consciente de lo que ha de ocurrirle: Alec la "seduce" cuando Tess está... ¡dormida! Es notable que ni la versión fílmica admita lo burdo del engaño ni la brutalidad de la violación: el Alec de Polansky es un tipo mucho más atractivo —de ahí que literalmente sea más "seductor"—, un hombre cuyas motivaciones son más decentes —¿por pasionales?— que el "feroz" Alec de Hardy.[3]

Para Tess su "pecado" no tiene siquiera el paliativo de haber sido engañada por amor; de principio a fin no siente más que repugnancia por el primo espurio. Tras la violación el regreso a casa: efímero refugio, como breve la vida del hijo nacido del reclamo de parentesco. La Iglesia, como la comunidad, castiga a Tess al negarle "cristiana sepultura" al hijo muerto, quien queda relegado a un rincón de infames contigüidades, "en aquel rincón del camposanto donde dejan crecer las ortigas y al cual arrojan a los niños sin bautizar, a los borrachos, a los suicidas y demás presuntos condenados" (cap. XIV).[4]

En el vertiginoso movimiento centrífugo de la novela hay un nuevo éxodo hacia el fértil

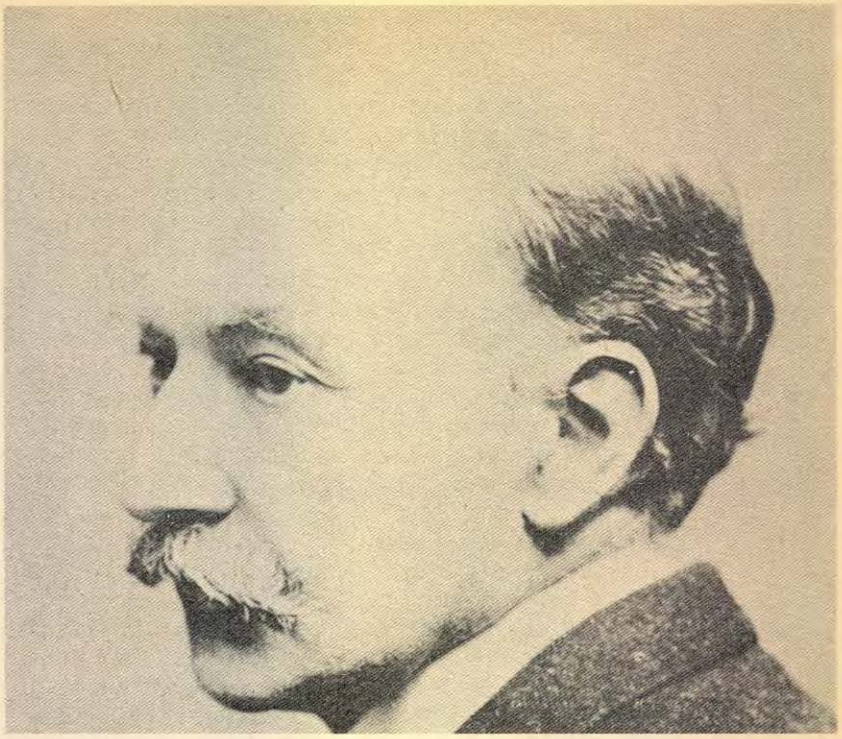
[1] En inglés la edición utilizada es la de "Penguin Classics", 1985, y en español: Thomas Hardy, *Tess, la de los d'Urberville (una mujer pura)*, trad. M. Ortega y Gasset, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

[2] Sobre este peculiar movimiento centrífugo, tanto en *Tess* como en *Jude the Obscure*, a resultas de la inestabilidad social de la época, ver Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*, Longman Literature Series, 1985, pp. 190 y ss.

[3] El juicio sumario del narrador no deja lugar a dudas respecto a la repulsión que siente por la "feroz animalidad" de Alec: "la animalidad habíase trocado en fanatismo, el paganismo en paulinismo. Los osados ojos que en otro tiempo centellaran sobre ella con tiranía, fulguraban ahora con la ruda fuerza de la teolatría, fuerza que rayaba casi en ferocidad" (cap. XLV). (Alianza, p. 384; Penguin, p. 383.)

[4] Es notable la reticencia que se observa en la versión española, en la que el responsable del crecimiento desordenado de la naturaleza en el camposanto se mantiene en un anonimato que no se observa en el original, donde es *Dios* el responsable: "in that shabby corner of *God's* allotment where *He* lets the nettles grow, and where all unbaptized infants, notorious drunkards, suicides, and others of the conjecturally damned are laid". (Alianza, p. 127; Penguin, p. 148.)

valle de los ranchos lecheros: tregua en el asedio y atisbo de un paraíso de antemano perdido: Tess se enamora de Ángel Clare, hijo de clérigo venido a granjero con prospectos coloniales. Ángel, profundamente enamorado de *su* propia imagen de Tess como campesina idealizada —auténtica hija de la tierra, Ceres y Demeter encarnadas, según él—, acaba convenciéndola de que se case con él, sin tomar nunca en serio todos los intentos de Tess por confesar su pasado. Cuando en la noche de bodas ella no soporta el engaño, pero particularmente cuando *él* tiene algo idéntico que confesar y esto anima a Tess a hacer lo mismo con respecto a su "pecado", Ángel la desconoce y la repudia. Irá a probar fortuna a Brasil y tal vez con el tiempo pueda soportar la idea de haberse enamorado de una y casado con otra. Impelida por el rechazo, Tess vuelve al hogar paterno para enfrentarse, en eterna resistencia pasiva, a la censura de la sociedad que la obliga, una vez más, al éxodo: Flintcomb-ash es el descenso al infierno en esta anti-Odisea que niega toda posibilidad de retorno al hogar. Flintcomb-ash, como su nombre lo anuncia, es árido pedernal que sabe a cenizas y a humillación; tierra yerma y hostil que le exige al hombre un esfuerzo desproporcionado con el fruto que ofrece. Aquí opera la máquina del futuro —la trilladora—, que con violencia sacude y despoja a Tess de la poca voluntad y fuerza que le quedan. Aquí el pasado regresa para perseguirla; un pasado figurado narrativamente por coincidencias que se multiplican más allá de toda verosimilitud en el nivel de la trama, pero que son reencarnación poética de las implacables Erinas de la tragedia griega. Némesis rural, y aun banal si se quiere, pero en el universo ficcional de Hardy es la *coincidencia* la figura más insistente del acoso inmisericorde de la fatalidad: las amazonas que se habían burlado de Tess en la hacienda de los d'Urberville, el mayordomo, el mismo Alec, convertido ahora en predicador —tan espurio como antes había sido el aristócrata—, todos parecen haberse dado cita aquí en el infierno para hacer eternamente presente el pasado, para colmar el vacío que en ella ha dejado el marido, otro pedernal que ella creyó un día ser el paraíso. Muere entretanto el padre de Tess y, en esa época de intensos cambios sociales, la familia pierde el derecho a permanecer en la casa en la que han nacido, vivido y muerto sus antepasados. Con la muerte del padre se intensifica el movimiento centrífugo y con él la presión social y sexual que se ejerce sobre Tess: sin dinero, sin hogar, sin posibilidad de encontrar más techo que la iglesia de Kingsbere, donde yacen los gloriosos esqueletos de sus antepasados normandos; impotente ante el hostigamiento



del "primo", ante la ausencia y silencio del supuesto marido, Tess acaba por caer en las redes de Alec d'Urberville, como el pájaro que ha figurado tantas y tantas veces en las imágenes tejidas en torno a ella: una pobre niña sencilla, "cogida por el amor en sus verdes años, *cual pajarillo en la trampa*" (cap. XXXI);[5] "Tess, que se veía entre las forasteras (Amazons) y el colono *cual pájaro caído en la red...*" (cap. XLIII);[6] incluso su desafío es patético, "con el desesperado aire de reto con que el *pajarillo mira a su cazador antes de que le retuerza el pescuezo*" (cap. XLVII).[7]

Irónicamente, Ángel regresa arrepentido en busca de Tess cuando ya es demasiado tarde. Pero si es grande la indefensión de Tess, también lo es su desesperación; es el pájaro atrapado, sí, pero también la bestia feroz con la que ha sido igualmente identificada.[8] Acorralada por el hombre y la sociedad, la resistencia pasiva de Tess se torna en acción homicida: de pájaro atrapado a fiera que se defiende y mata a su perseguidor. El asesinato de Alec d'Urberville, de innegables tintes melodramáticos, desata la persecución final, entreverada con el último refugio y atisbo de paraíso perdido: la luna de miel le llega a Tess como preludio a la muerte. El cerco se cierra en Stonehenge —único retorno posible al hogar que es el tiempo primigenio de la muerte.[9]

[5] Una vez más, la traducción traiciona la carga ideológica del original. Hardy jamás hace referencia al amor en la relación de Tess con Alec; aquí el énfasis está en la trampa y en el ser indefenso atrapado: "caught during her days of immaturity *like a bird in a springe*" (cap. XXXI). (Alianza, p. 251; Penguin, p. 261.)

[6] (Alianza, p. 367; Penguin, p. 367.)

[7] (Alianza, p. 417; Penguin, p. 411.)

[8] "desesperada, mirándole con fieros ojos". Dado que la traducción distorsiona el original por su carácter sintético, vale la pena ver el pasaje original: "her large eyes staring at him *like those of a wild animal*" (cap. VIII) (Alianza, p. 70; Penguin, p. 96); "Tess... dio un *respingo de animal herido*" (cap. XXXIV) (Alianza, p. 278; Penguin, p. 285); "había algo de *huraño y feroz* en el irreflexivo instinto con que ahora caminaba a la ventura" ("there was something of the habitude *of the wild animal* in the unreflecting instinct whith which she rambled on" (cap. XLI) (Alianza, p. 248; Penguin, p. 349.)

[9] Stonehenge significa el retorno a casa en esta anti-Odisea; irónico retorno a un pasado auténtico —que Tess a lo largo de toda la novela simboliza— derrotado por un presente de "progreso" y un pasado inmediato que persigue al pecador: "... tú solías decirme en Talbothays que yo era una pagana. De modo que no puedo estar más en mi casa que entre estas piedras (So now I am at home)" (cap. LVIII). (Alianza, p. 494; Penguin, p. 484.)

El acoso culmina en el cadalso. La sociedad confirma sus espurios valores morales, aunque, en otro nivel, asistimos también al triunfo casi alegórico del hombre sobre la naturaleza, de lo mecánico sobre lo orgánico, de lo moderno sobre los valores tradicionales. Veamos más de cerca algunos de los hilos que tejen estos complejos efectos de sentido en *Tess*.

A lo largo de toda la novela, Hardy identifica a Tess con la naturaleza, no sólo como una parte integral ("Y así prosiguió su jornada. Su figura resultaba muy a tono con el paisaje" (cap. XLII),[10] y en armonía: "casi se percibía el latido de la germinación en las yemas y botones de los árboles; y aquella primavera trastornóla a ella como trastornaba a los animales mismos (*wild animals*)" (cap. XV),[11] sino como una metáfora de la relación del hombre con otras formas de vida natural. Son recurrentes, como hemos visto, las imágenes de pájaros para significar el frágil equilibrio de la vida de Tess y su indefensión frente al hombre. Así, la violación de la niña de dieciséis años es, a fin de cuentas, la violación de todas las formas de vida natural. El efecto cumulativo de todas las imágenes de pájaros tejidas en torno a Tess cobra una vida ficcional concreta en el significativo episodio en el que, huyendo del mayordomo que ha vuelto a encontrar en su camino, Tess se interna en el bosque y descubre una infinidad de faisanes que agonizan por el capricho de los humanos.

> Bajo los árboles veíanse tendidos varios faisanes, con el fino plumaje *salpicado de sangre*, muertos los unos, aleteando difícilmente otros... estirándose todos en palpitante agonía, con excepción de aquellos otros más venturosos cuyas torturas terminaran ya durante la noche, por haber apurado el dolor las energías todas de la vida.
>
> Al punto comprendió Tess el significado de todo aquello. *Las pobres aves habíanse refugiado (had been driven down into this corner)* allí el día anterior huyendo de una partida de caza; y mientras a los unos... se los habían llevado, estos otros habían tenido el tiempo de *refugiarse* entre el ramaje de los árboles, malheridos como estaban (many badly wounded birds *had escaped and hidden themselves away*)...
>
> Había visto alguna vez en su infancia a esos hombres... Sabía Tess que (She *had been told*), aunque parecieran en tales ocasiones rudos y brutales, no eran así todo al año...; como los habitantes de la península de Malaca, lanzábanse como ciegos, animados del propósito de destruir la vida de *inofensivos seres —alados* en este caso y criados artificialmente al *único objeto de que pudieran satisfacer esas sus inclinaciones— guiados de unos sentimientos despiadados y nada caballerescos para con sus más débiles hermanos en la gran familia de la Naturaleza.*
>
> Obedeciendo al impulso de un alma capaz de *dolerse por sus hermanos de especie*, tanto como por ella misma, el primer pensamiento de Tess fue *poner término a los tormentos* de las aves que aún estaban con vida, y a este objeto *retorcióles a cuantas pudo el pescuezo* (and to this end *with her own hands she broke the necks of as many as* she could find)... dejándolas tendidas en el suelo para que cuando *los cazadores volvieran* —lo que muy probablemente harían— las encontraran en aquel lugar (*to look for them a second time*).
>
> ...Tess avergonzóse de sí misma por su abatimiento de la noche pasada, fundado en algo tan intangible y vago como la sensación de *verse condenada por una ley arbitraria de la sociedad desprovista de toda base natural* (cap. XLI).[12]

Como estos faisanes, Tess ha sido herida y obligada a huir buscando un refugio que siempre ha de ser temporal. Pero el hostigamiento será despiadado; volverán siempre los cazadores a reclamar su presa. El episodio de los faisanes repite la misma configuración narrativa que le da forma a toda la historia de Tess: la persecución del ser más débil y su inevitable captura; un encarnizamiento que no tiene más propósito que la satisfacción del capricho del ocioso: la *cacería*, deporte con sanción social —o en palabras de Oscar Wilde, "the unspeakable in hot pursuit of the inedible"—, es emblemática de esa configuración narrativa básica de la novela, y se repite metafóricamente en la "*seducción*", placer que el hombre ha de satisfacer, "pecado" que la mujer ha de expiar. Pero más allá de la crítica social evidente, el episodio de los faisanes está construido a partir de configuraciones que son de orden *descriptivo*, presentes en otros momentos de la novela, y que son las que confieren una compleja significación al asedio de Tess. Por una parte, los faisanes salpicados de sangre constituyen una especie de "eco visual" de la misma Tess salpicada con la sangre de Prince, el caballo sacrificado por su propio descuido: "Desesperada Tess, acercóse al caballo y posó su mano en el orificio de la herida, sin obtener más resultado sino que *los rojos goterones de sangre le salpicasen todo el cuerpo*" (cap. IV).[13] A partir de este accidente, Tess se siente responsable por la ruina económica de la familia, y es este sentimiento de culpa lo que finalmente la hace acceder, muy a su pesar, a presentarse ante los d'Urberville.[14] En el simbolismo cromático de la novela, el rojo anuncia desde un principio su destino, tanto de víctima como de victimaria: Alec está destinado a ser el rayo sangriento en el espectro de su

[10] Aunque más que "a tono", el texto inglés insiste en su *integración*: "Thus Tess walks on; a figure which is part of the landscape" (cap. XLII). (Alianza, p. 354; Penguin, p. 355.)

[11] (Alianza, p. 130; Penguin, p. 150.)

[12] (Alianza, pp. 351-352; Penguin, pp. 352-353.)

[13] (Alianza, p. 41; Penguin, p. 71.)

Varios críticos han hecho notar el simbolismo cromático en *Tess*. Ver, entre otros, Tony Tanner, "Tess of the d'Urbervilles", en *The Victorian Novel / Modern Essays in Criticism*, Walter Allen (ed.), Oxford University Press, 1971.

[14] Más aún, Tess se siente ya, desde el accidente, como una asesina: "Tess, que tenía el rostro enjuto y pálido, cual si se juzgase a sí misma como una asesina" (cap. IV). (Alianza, p. 44; Penguin, p. 73.)

juventud ("lo que había de ser la mancha rojo sangre en el espectro de su juvenil existencia", cap. V).[15] Manchada de sangre entonces, es Tess quien irónicamente remata ahora a los faisanes agonizantes y manchados de sangre. Pero ya los cazadores tendrán su hora y vendrán a sacarla de su refugio.

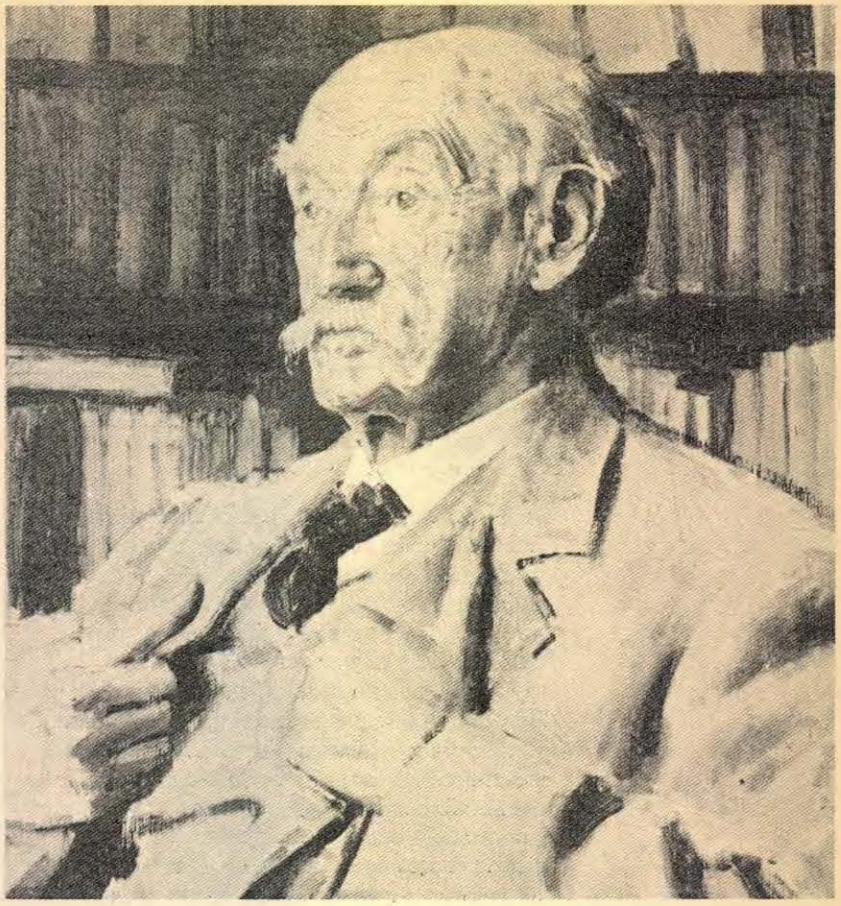
Ahora bien, la configuración del acoso aparece, no solamente en un contexto de cacería, sino en un contexto agrícola que le da una nueva dimensión de sentido. En dos momentos, hacia el principio y hacia el final de la novela, la *máquina* aparece como principio de destrucción de la vida natural. Primero la segadora en Marlott:

> La estrecha zona de rastrojo iba ensanchándose a cada vuelta y reduciéndose el área de la masa de espigas a medida que iba avanzando la mañana. Conejos, liebres, ratas, ratoncillos y demás alimañas *recogíanse en sus madrigueras (retreated inwards as into a fastness), sin comprender lo precario de sus refugios ni el tormento que les esperaba cuando, al avanzar el día, quedara reducido hasta una espantosa estrechez el terreno en que se guarecían,* donde se mezclarían amigos y enemigos, hasta que las últimas yardas de enhiesto trigo cayesen bajo los *dientes* de la implacable segadora y todo bicho campestre hubiese de sucumbir a las pedradas y palos de los gañanes (cap. XIV).[16]

En contrapunto, la trilladora de Flintcomb-ash repite esa misma configuración descriptiva de la vida natural literalmente sitiada:

> Pero llegó al fin el momento de que desalojaran las ratas su guarida, *dando principio la batida* (and *the hunt began*). Los bichos *(The creatures)* habían ido *reconcentrándose hacia abajo*, a medida que bajaba el nivel de la hacina, hasta encontrarse todos juntos en el suelo, y al *descubrírseles su último refugio* prodújose la natural desbandada en todas direcciones... (cap. XLVIII).[17]

Como para los conejos, liebres y ratones de campo, para Tess el refugio es siempre temporal y la persecución incesante. Pero si el movimiento narrativo en ella queda identificado con los animales arrinconados, las máquinas se identifican de maneras tanto burdas como sutiles con los dos hombres que la destruyen. Mucho se ha hablado de lo burdo y esquemático de la caracterización de personajes en esta obra:[18] Alec d'Urberville, el malo, es casi un villano de melodrama: "Tenía la cara algo morena, gruesos los labios, de corte no muy feliz, aunque sí rojos y suaves, y dándoles sombra un negro bigote de rizadas guías" (cap. V),[19] con el eterno cigarro puro encendido y humeante entre los labios —humeante, además, como la perversa



máquina—. En contraste, tenemos al "bueno", quien no sólo es rubio como el sol y como el trigo, sino que se llama *Ángel* y se apellida *Clare —claro* y cristalino como el aire del Valle de las Grandes Lecherías, en el que por primera vez aparece—. Como era de esperarse, Ángel es absolutamente etéreo:

> El amor de Ángel era, sin duda, etéreo hasta la hipérbole (ethereal to a fault) y de un carácter tan imaginativo que se hacía incompatible con la práctica. En tales naturalezas la presencia corporal influye a veces menos que la ausencia, pues ésta crea una ideal presencia que encubre los defectos de la realidad" (cap. XXXVI).[20]

Tan basta y previsible es la caracterización de Ángel que, entre otras virtudes... ¡toca el arpa! Pero lo burdo y esquemático entronca con lo emblemático que frustra las expectativas creadas por el lugar común; porque Ángel, el estereotipo del bueno, el que ha sido identificado con el sol y con el trigo, "con ser de suyo tierno y afectuoso (tenía) un arcano repuesto de inflexible lógica, *semejante a un filón mineral encajado en una capa de blanda arcilla, que embotaba el filo de cuanto quería traspasarlo*" (cap. XXXVI).[21] Ángel se nos presenta como encarnación del sol, que Hardy ya ha personificado antes como masculino.[22] Pero a su vez, el sol mismo —al igual que Ángel

[15] (Alianza, p. 54; Penguin, p. 81.)
[16] (Alianza, p. 115; Penguin, p. 137.)
[17] (Alianza, p. 420; Penguin, p. 415.)
[18] *The Victorian Novel, op. cit.*, pp. 408-409.
[19] (Alianza, p. 50; Penguin, p. 79.)
[20] (Alianza, p. 310; Penguin, p. 315.)
[21] (Alianza, p. 306; Penguin, p. 311.)
[22] El sol, por efecto de la niebla, tomaba una extraña apariencia personal, que estaba pidiendo el pronombre masculino para su denominación adecuada. El aspecto que en aquel instante mostraba, junto con la total ausencia de formas humanas en el paisaje, explicaba la heliolatría de la antigüedad. Podía hasta concederse que nunca había existido en el mundo religión más sensata. El supremo luminar era un ser divino de *dorados cabellos, resplandeciente y de dulce mirada,* que contemplaba en la plena flor de su juventud una tierra que le atraía con el más vivo interés" (cap. XIV). (Alianza, p. 113; Penguin, p. 136.)

Clare— no tiene un valor unívoco; es también la gran herida que atraviesa la novela entera: "una gran herida inflamada en mitad del cielo" (cap. XXI).[23] Más aún, ese sol personificado se alía a la segadora pintada de rojo, intensificando de paso el simbolismo cromático de esta obra.

> Pero de cuantas cosas hubieron de encenderse (But of all *ruddy* things) aquella mañana a la llama del sol fueron las más brillantes dos brazos de pintada madera que se alzaban en la linde de un amarillento trigal... La pintura que los impregnaba, intensificada por la luz del sol, dábales la apariencia de hallarse *sumergidos en fuego líquido* (cap. XIV).[24]

Es del todo obvio y hasta melodramático que a Alec, el malo, el moderno usurpador de un nombre antiguo, con su cigarro puro siempre humeante, se le identifique con el mal de la tecnología, y de manera muy concreta con la perversa y humeante trilladora que tortura a Tess en el árido Flintcomb-ash; pero que Ángel, el "bueno", también acabe siendo identificado con lo mecánico, cerebral y despiadado de la convención moral y social, que a través de una metaforización triangular con el sol y con la máquina se nos convierta en vehículo de destrucción, esto desde luego frustra toda expectativa de lo esquemático. Porque si estos trazos simples en la caracterización son parte del efecto folklórico, casi anónimo, de una balada, como varios críticos han hecho notar en *Tess*, lo simbólico propone extrañas contigüidades de difícil comprensión: el asedio sexual y social, la cacería, la siega y la trilla, han quedado reunidas bajo una idéntica configuración que las hace equivalentes. Esto le da otros visos al conflicto, haciéndolo llegar a una dimensión trágica. La seducción / violación es un mero capricho; la violación de la naturaleza puede no ser más que eso, pero puede también ser una necesidad. Conflicto irresoluble, pues el hombre no puede sino violar otras formas de vida para subsistir. Éste es un problema que Hardy abordará nuevamente en *Jude el oscuro*. Jude, el impráctico, querría aliarse a cuervos y grajos que comen el grano para subsistir; querría, como Tess, darle una muerte piadosa al cerdo que sacrifica su esposa Arabella... pero entonces, ¡la carne se echaría a perder, nadie la compraría, y no habría suficiente sangre para hacer moronga! Razonamiento eminentemente práctico por parte de Arabella; la sociedad entera le daría la razón a ella y no al idealista e impráctico Jude. Mas el conflicto subsiste: los cuervos han de morir de hambre para que el hombre coma; los cerdos han de tener una horrible y lenta agonía para que el hombre tenga moronga.

Accidente, capricho o necesidad, en promiscua contigüidad, hacen de la relación del hombre con el hombre y con la naturaleza un entramado de enajenación y de destrucción. En *Tess*, esa relación con la naturaleza es tan ambigua como la visión del sol. Si bien es cierto que, a lo largo de toda la novela, Tess es emblema de la "madre tierra", violada por el hombre, no es menos cierto que Tess, en tanto que ser humano, está separada de esa naturaleza por hostilidad e indiferencia. De ahí que, de manera intermitente, haya curiosos cambios de perspectiva y de escala en las descripciones del paisaje, en un constante vaivén entre una visión de integración y otra de absoluta separación, figurada por la indiferencia de la naturaleza frente a los actos del ser humano. Es este ir y venir lo que hace irresoluble el conflicto, lo que, por otra parte, explica pasajes que han sido sometidos a severas críticas como aquel en que Tess es comparada con una insignificante mosca en un paisaje a su vez metaforizado como mesa de billar.[25] No obstante, hay, al parecer, una clara intención en la imagen de la mosca, pues la misma metáfora aparece nuevamente en el opresivo ambiente de Flintcomb-ash:

> Quitándole el follaje de la plantea, ofrecía el campo un desolado tono parduzco. *Semejaba una cara sin facciones*. El cielo ostentaba, con otro color, la misma apariencia de un *semblante en el que las facciones se han borrado*, y aquellas dos caras, la una arriba y la otra abajo, estaban mirándose todo el día, sin que hubiera entre ambas otra cosa que las dos muchachas, *arrastrándose como moscas* por la superficie de la cara inferior (cap. XLIII).[26]

Maravillosa estrategia de despersonalización al personificar negándole facciones a la naturaleza. Entre el cielo y la tierra indiferentes —correlatos de una sexualidad terrena y hostil, y un amor idealizado, celeste y cerebral pero no menos hostil—, el ser humano débil queda atrapado en el callejón sin salida de su relación con la naturaleza y con el hombre que ostenta el poder. Ante la hostilidad e indiferencia de un poder sin rostro, el ser humano, como tantas otras formas de vida —faisanes, conejos y liebres—, no importa más que una insignificante mosca. No es coincidencia el que Hardy quisiera como epígrafe las palabras de Gloucester en *El rey Lear*: "As flies to wanton boys, are we to th' Gods; / They kill us for their sport" (IV, i, 36-37). Accidente, capricho o necesidad, el acoso no termina sino con la muerte del más débil.●

[23] (Alianza, p. 175; Penguin, pp. 191-192.)

[24] (Alianza, pp. 113-114; Penguin, p. 136.)

[25] Ver David Lodge, "Tess, Nature, and the Voices of Hardy", en *Language and Fiction* (1966), y Vernon Lee, *The Handling of Words and Other Studies in Literary Psichology* (1923).

[26] (Alianza, p. 360; Penguin, p. 360.)