



CALAS  
MENORES



FEDERICO PATÁN

UNAM • FFyL





CALAS  
MENORES



FEDERICO PATÁN

CALAS  
MENORES

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

# EKATÓ

Primera edición:

Segunda edición: 2024

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,

C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-8768-1

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

## PROLOGUILLO

Reúno aquí ensayos que han ido apareciendo en distintas publicaciones. Los une, como hilo conductor muy general, el estar dedicados bien a la literatura inglesa, bien a la norteamericana. Les da razón de ser mi interés constante por el fenómeno literario en sus múltiples aspectos y constituyen, en conjunto, el testimonio de un desarrollo.

No creo en el aislamiento de las distintas literaturas. Por ello, de un modo asaz humilde aún, van apareciendo en estos ensayos breves anotaciones sobre otros ámbitos ajenos al anglosajón. Por ello, estos ensayos breves pudieran ser causa de enriquecimiento si léidos como vías de arranque hacia otras lecturas fronterizas.

Van los ensayos del siglo XVIII inglés al pleno siglo XX norteamericano. Tocan por un lado el surgimiento de la novela inglesa; por el otro, se asoman a la ciencia ficción. Comentan aquí las relaciones de Dickens con los Estados Unidos; allí, la personalidad de un escritor de novelas policíacas; más allá, la posición política de Howard Fast. Obviamente, quien esto escribe tampoco cree en el aislamiento de los géneros y piensa que el contacto con unos amplía las posibilidades de entender los otros.

Producto de distintos momentos de mi relación con la literatura, son estos ensayos testimonio de mi proceso de cambio. Por lo mismo, no los he modificado en cuanto a lo que dicen y sí, aquí y allá, en cuanto a cómo lo dicen.





## MOLL FLANDERS: NOTAS SOBRE UN OPTIMISMO

Nos vino de Bath. La química secreta de las transmigraciones literarias la hizo renacer en Newgate. Y nos atrevemos a verla continuada en la Fanny de Clelland. Cuándo llegó a conocerla Defoe, lo ignoramos, aunque la imaginamos, ya de edad y retirada, deleitando al autor con la narración de su variada y llena vida. Y mientras narraba, no hubo de faltarle un brillo de travesura en los ya cansados ojos. Brillo que se repetiría en la detallada malicia con que Defoe supo anotar todo. Nunca se agradecerá bastante a este precursor de la novela inglesa su capacidad de entrar en piel ajena y de seguir siendo Defoe al mismo tiempo.

Estas pretendidas memorias quisieran pasar por libro de consejos. Cada tantas páginas la buena Moll nos pide aprovechar sus enseñanzas e insiste en asegurarnos lo limpio de su intención. Y la intención es limpia, pero no por donde Moll subraya, sino por donde, disimulando, escapa a los límites mojigatos que está aparentando imponerse. Algo de esto debió olerse Defoe y quiso adelantar defensas mediante un prefacio aclaratorio, donde cimenta su papel de simple transmisor, de preocupado purificador del idioma carcelario de Moll y de ciudadano al tanto de las necesidades morales de sus coterráneos. Algo debió olerse cuando pone en el lector la culpa por cualquier gusto que pueda obtenerse de los actos criminales descritos en la obra. Ésta tiene el propósito de educar. Allá el lector que prefiera dar mayor peso a un material que es simple abono de la lección cristiana por deducirse. La vida de Moll debiera ser ejemplo.

Lo es. Pero no en sus sermones. Defoe se disimula en el prefacio, pero bien sabe hacerle el juego a las sabrosas aventuras de Moll Flanders. La imagen que de ésta nos ofrece dicho prefacio choca con aquélla surgida de la narración. Todo es un manejo de apariencias, en el que maliciosamente se deja caer el autor. Moll Flanders le ha con-

tagiado su capacidad de vida, que es mucha. Como mucha lo es en los personajes de la picaresca, de quienes Moll ha tomado ciertos rasgos, pero nacionalizándolos ingleses, agregándoles una conciencia social muy agudizada y hundinéndolos en un contexto económico pariente cercano del que puede encontrarse en *Robinson Crusoe*.

El mundo al que Moll Flanders nace en Newgate se encuentra gobernado por el afán de riqueza. Todo lo demás — tristemente— pasa a segundo término. Bien lo comenta nuestra heroína mediante sus numerosos matrimonios y su abundosa y larga vida de ladrona: dos modos de sobrevivir en la Inglaterra del XVII para las mujeres nacidas sin perspectiva alguna. Precisamente tal es una de las quejas mudas recogida — muy conscientemente— por Daniel Defoe. Una entre muchas claro. Pero nítida y constante. Moll Flanders insiste una y otra vez en lo injusto de un mundo que ha hecho de la mujer mercancía cuando rica, desecho social cuando pobre. Desde luego, no eran los únicos caminos; ni siquiera las únicas situaciones, ya que en las ficticias memorias de Moll Flanders aparecen matrimonios por amor y ella misma es partícipe de uno, bien que la falta de dinero termine rompiéndolo. Y ojo a ello: la falta de dinero, la constante social en el mundo de Moll.

Hija de ladrona, Moll Flanders no tiene más destino que robar cuando la madurez le llega: no se es ya joven, las conquistas de caballeros ricos se dificultan y el estómago vacío es mal compañero de camino. De aquí que “hoy se pueda considerar a *Moll Flanders* una novela sociológica que cuenta cómo se forma un criminal, pues el interés está en el efecto que el ambiente ejerce sobre el individuo”.<sup>1</sup>

El mundo de Moll Flanders es un mundo de caza. El hombre acecha a la mujer rica; la mujer pobre acecha al hombre. Viviendo como recogida en casa de una familia rica, Moll Flanders aprende sin tardanza la lección, escuchada de labios de otra joven:

El mercado está contra nuestro sexo en estos momentos, y si una joven posee belleza, un buen origen, buena crianza, ingenio,

<sup>1</sup> Walter Allen, *The English Novel*. 2a. ed. Londres, Pelican Books, 1960, p. 42.

cerebro, buenos modales y modestia, y todo ello en abundante cantidad, pero sin tener dinero, nadie es. Como si no los tuviera, pues hoy día sólo el dinero sirve de recomendación a la mujer. Los hombres tienen el juego en sus manos.<sup>2</sup>

Mercado, dinero y los hombres como dueños. Resumen certero de una situación que se desborda hacia el siglo vecino y surge lozana, aunque modificada, en la comedia de la Restauración y viene a quedar moribunda en algunas obras de nuestra época. Posiblemente algo de la amargura que subyace en *Moll Flanders* respecto a la situación de la mujer halla eco futuro en Virginia Woolf, en Edna O'Brien, en Iris Murdoch. Después de todo, la literatura se va continuando en las mismas preocupaciones, bien que cambien vestidos y perspectivas.

La mujer del siglo XVII vive en un mundo regido por inflexibles patrones masculinos y, a diferencia de algunas de sus hermanas de hoy día, no tiene conciencia, en lo general, de su situación, que para ella existe de hecho e inevitablemente. No conociendo modo de cambiarla, sólo sabe de dos caminos nos para resolver su vida: acatar o vencer por el ingenio. Quien acata quizás sufre menos: cuidar la casa, tener hijos, ignorar de propósito que existe un amante. Quien recurre al ingenio ha de luchar activamente y en el terreno que el hombre elige con las armas que él dispone. Es una actitud más gallarda por más sujeta a riesgos.

Y luego, claro, hay quien protesta y contrataca. Al pícaro la vida le da mañas y éstas le permiten ir la pasando. Las penurias rara vez alcanzan a quitarle el buen humor y los descalabros, si dejan cicatrices, dejan también experiencias y anécdotas con qué divertir a quien escucha o lee. Mucho de esto tiene *Moll Flanders* en su estructura. Si recordamos a la casi adolescente que, bordando prendas, sueña inocentemente con llegar a señora; si la comparamos con la joven enamorada incapaz de negarse a los convencimientos eróticos de su primer hombre; si la vemos de hacendosa casada cuando sus inicios matrimoniales; si

<sup>2</sup> Daniel Dafoe, *Moll Flanders*. Londres, Oxford University Press, 1961, p. 24.

comprendemos el horror que siente ante su bautizo como ladrona y la escuchamos en sus callosas disculpas de añeja perdularia, deduciremos sin mayor problema que esa obvia transformación le ha sido impuesta al personaje por las circunstancias de la vida. Su endurecimiento, sus recursos para escapar de la ley, sus trucos para agenciarse dinero ajeno; todo ello es aprendizaje. Debajo, en el olvido y traicionada, tenemos a la Moll de las primeras páginas. Esa que asoma en destellos a lo largo de la novela y que, en cierta medida, explica y permite aceptar los achaques de arrepentimiento sufridos por la heroína.

Reconozcamos que dichos arrepentimientos son transitorios. Agradecámoslo también. Y riarnos con el buen humor inagotable de Moll Flanders. Nada podrá dejarla triste por muchos renglones, pues su espíritu optimista siempre encontrará en cualquier pretexto excusa para la alegría. Ciertamente también que en ello suele ayudarla Defoe. La narración cae en oportunas casualidades, no muy convincentes en ocasiones. Pero la personalidad de Moll termina imponiéndose y aceptamos, cerrando los ojos, pequeños desequilibrios en el retrato de esta mujer.

Virginia Woolf consideraba que Moll Flanders “tiene un espíritu que gusta de luchar contra las tempestades. Se deleita en usar sus poderes cuando algún tropezón la detiene “derrama unas lágrimas, se permite un momento de desesperación y sigue adelante”.<sup>3</sup> Al comentar que contagiaba de vida a su autor, en ideas como ésta íbamos pensando. Mucho hay de firme y consolador en quien mira adelante y olvida con facilidad los pesares ya sentidos. Quizás por ello la llamaran “bendita Mary” en el puente de Londres. Y agrada en ella sobremedida su innegable capacidad de ser honesta: jamás trata de ocultar sus crímenes y los comenta con cierta objetiva sabrosura que nos permite aceptarlos sin dolores de conciencia. En parte porque esos crímenes le son ajenos. Los lleva a cabo, pero gobernada por una necesidad de supervivencia comprensible. Y nos va quedando claro lo que Allen dijera: Moll Flanders

<sup>3</sup> Virginia Woolf, “Defoe”, en *The Common Reader*. Nueva York, Harcourt, Brace and Cia., 1948, p. 130.

es el simple producto de una crianza; Moll Flanders es un producto criminal achacable a la sociedad misma. Por lo tanto, la presencia en sí de Moll Flanders compone una severa crítica social sin ayuda alguna de comentarios o apartes hechos por el autor. De aquí que no aceptemos sus confesiones de arrepentimiento, pues constituyen simple cobijo para el alma susceptible de algún lector demasiado piadoso. Piénsese, caso claro, en el incesto. Crimen amarguísimo en *Edipo Rey*, crea una situación sin más salida que el castigo de los participantes: el suicidio para Yocasta, la ceguera y el destierro para Edipo. El alma romántica ve en el incesto un arma: camino de llegada a deleites nuevos, acto de ruptura con la sociedad. En la complicada relación entre bien y mal que con afán infinito Thomas Mann explora en su obra, el incesto es origen de la futura pureza que alcanzará Gregario en *El elegido*.

En una anécdota un tanto circunstancial de *El hombre invisible* ciertos personajes de Ellison viven su incesto de un modo inconsciente, empujados a él por la pobreza y la incultura en que se encuentran. Cada época reacciona ante el incesto de un modo preciso, demarcado por la cultura existente.

Moll Flanders cae en el incesto involuntariamente, por desconocer el origen del hombre con quien se ha casado. No hay aquí sutileza alguna de presentimientos o intuiciones, de reconocimientos captados por antenas especiales. Lo biológico y lo espiritual no bastan para diferenciar a este hombre como hermano cuando jamás como hermano se le ha tenido. Y, en el desconocimiento del lazo fraternal que los une, Moll Flanders y su marido de Virginia viven felices por años, tienen hijos sanos e inteligentes y prosperan. Una conversación casual pone al descubierto la situación. Moll Flanders siente de inmediato una repulsión física incontrolable por su esposo-hermano y una opresión espiritual inaguantable. La relación se vuelve ilícita en razón del código moral en funciones y los sentimientos mueren en cuanto se acepta dicho código. ¿Habría mayor apego a la convención? Moll Flanders no hace sino responder a su mundo. Un mundo con valores plenamente burgueses, pues no hay tragedia; no hay surgimiento de lo puro a partir de lo impuro; no hay ignorancia moral de lo ocurrido. Sí hay una sen-

sación de culpa, pero bastante moderada; sí hay una separación entre los cónyuges, pero antecedida por un conveniente arreglo económico; sí hay pesar por los hijos dejados atrás, en manos del esposo, pero olvidado pronto, en cuanto se ven las costas de Inglaterra. Y llegada Molla Bristol, “por divertirme fui a Bath, pues lejos estaba de ser una anciana y mi carácter siempre alegre, lo era en extremo ahora”.<sup>4</sup> En dos páginas el incesto ha quedado en el olvido. Típico de *Moll Flanders*. Típico de una poca sobre todo práctica y dada a las ganancias de todo tipo.

Moll Flanders es práctica y muy viva para el dinero. En ello se parece mucho a Robinson, su pariente literario. Ambos van poniendo por delante la ganancia y todo lo demás es derivación de esto.

Como nuestra heroína lo reconoce, rara vez molesta su actitud. Además, Moll Flanders cumple en cierta medida el papel de los héroes del cine negro norteamericano: educar por reflejo inverso. A Moll, y a su gente, se la persigue porque atenta contra la propiedad particular. Pero el retrato que se logra de comerciantes, burgueses y representantes de la ley deja claro cuán prevaricadores son todos estos últimos. Y las reacciones de este mundo celoso de sus pertenencias resultan a menudo mucho menos humanas que las de Moll. Ésta comenta la violencia gratuita que las personas se permiten cuando alguna ofensa recibida les da pretexto para, enmascarándose de heridas, herir con excesos difícilmente dignos de respeto.

Pertenencias físicas, decíase. La vida de Moll Flanders no tiene lugar — y con toda lógica — para sutilezas espirituales. Puede afirmarse que las artísticas se hallan en el total olvido. Coqueterías de la ropa y del afeitado sí, pero no más. ¿Quién tiene tiempo de meditaciones cuando el estómago gruñe de hambre o cuando mañana pudiera amanecerse sin un techo? Además, afeites y vestidos son armas de la diaria lucha por subsistir.

Porque para la mujer del XVIII inglés vivir suele significar lucha. Y dura. La mujer vive en un mundo de directrices masculinas y a ellas debe atenerse. Si rica y bella, casorio seguro; si rica y fea, casorio con

<sup>4</sup> D. Defoe, *op. cit.*, p. 122.

cuernos; si bella, quizás casorio. Pero si pobre, si nacida en la cárcel, un destino poco apetecible: Moll Flanders será sirvienta, será costurera, será esposa y se llenará de hijos y terminará robando.

La sociedad así lo quiso. Pero en Moll Flanders abunda el orgullo de aceptarse mujer y sabe, con ese orgullo, dominar al hombre. Claro, sus tropiezos le cuesta. En el mundo de Moll Flanders nada se gana con suavidad y las cicatrices quedan. Sus tropiezos tal vez empeoran porque es bella; sabe aprovecharlos porque es inteligente. Vayamos a sus amoríos con el hijo mayor de una familia rica. Parece destino inevitable de las heroínas pobres el perder su virginidad ante el acoso erótico de algún señorito petulante.

Samuel Richardson convierte en larga odisea la defensa que Pamela hace de “su don máspreciado”: Triunfa la virtud y se le premia con un casamiento. A él aspiran en tanta telenovela y fotonovela las difícilmente campesinas que, supuestamente, del campo vienen. Félix Krull comenta, cínico, cómo Genoveva, sirvienta en casa de los padres de él, rechazaba los avances de soldados, labradores y gente parecida, pero que “era diferente con el hijo de la casa... quizás tuviera ella la idea de que, satisfaciéndolo, no sólo cumplía un deber doméstico, sino que mejoraba la posición social propia”.<sup>5</sup> Algo de todo esto hay en Moll Flanders: defiende su virtud bravíamente; cede, llevada por el amor; alcanza un premio vicario, puesto que se casa con el hermano menor de su seductor. Y todo ello sin que en ningún momento rinda la recompensa monetaria que se le ha prometido. Siempre la misma combinación de generosidad en los sentimientos y cautela en el cuidado de las ganancias.

Enamorada o no, Moll Flanders cuida del patrimonio propio. Nacida en un mundo patriarcal y duro, contrataca con mafia mediante las armas que los hombres emplearan contra ella. Y acompaña ese contrataque con una plena conciencia de la situación. ¿Ejemplos? Dice al hermano mayor que “es como todos los de su sexo: cuando tienen a

<sup>5</sup> Thomas Mann, *Confessions of Felix Krull*. 2a. ed. Trad. de Denver Lindley. Londres, Penguin Books, 1962, p. 43.



su merced la reputación y el honor de una mujer, a menudo los toman a broma y suelen considerar el caso como algo trivial...”<sup>6</sup> De aquí arranca una discusión que terminará por proporcionarle dinero a Moll, quien más tarde aprende que “los matrimonios son consecuencia de esquemas políticos para formar uniones de intereses y llevar a cabo negocios, no teniendo el amor — o apenas teniendo— parte en ello”.<sup>7</sup> Por lo tanto, a la guerra entra en tales condiciones. Que un capitán de navío abandona a su dama cuando la descubre pobre y ella se conforma con llorar lo sucedido, entra en acción Moll Flanders:

[...] pues a ninguna mujer le faltará nunca oportunidad de vengarse de aquel hombre que la haya tratado mal y sobran medios para humillar a dicho fulano; de no ocurrir así, las mujeres serían las criaturas más desgraciadas del mundo.<sup>8</sup>

E ingenia ducha estratagema, que a buen termino hace llegar la venganza tramada contra dicho capitán, para felicidad de la dama en desgracia.

Es decir, Moll Flanders acepta el mundo tal y como lo conoce. En lógico apego a su condición de mujer de su época, jamás medita en las posibilidades de otra situación. Pero esa incapacidad — común a tanto personaje literario— no le impide querellarse contra la injusticia que presencia y que sufre. No sabiendo de mejores medios, ataca el fuego con fuego, por así decirlo, y sale triunfante, imponiendo su astucia de mujer y saliendo gobernante por usar con malicia su papel de gobernada.

En esto va mucho de lo que Moll Flanders representa como personaje de optimista protesta. No protesta vocinglera u obvia, sino protesta surgida de la exacta capacidad de observación que Defoe tiene. Porque, antecedente justo del realismo, Defoe anota con precisión científica, con afán de comerciante en balance, con ansia de no dejar escapar detalle

<sup>6</sup> D. Defoe, *op. cit.*, p. 39.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 79.

alguno. Defoe acumula; y de acumular surge la aplastante sensación que el lector tiene de estar enfrentándose a la verdad. Y Defoe, honesto en su minucioso modo de recrear la realidad, jamás evita ver lo que es desagradable. Se diría una cámara de cine: el director elige la escena, pero el aparato la toma sin ocultar miserias. Y de acumular anécdotas, de recordar comentarios y comparar escenas, la crítica viene al lector por sí sola. Defoe nos vuelve conscientes sin mayor esfuerzo.

Allí está su grandeza. En ello y en superar la pobreza ocasional de su técnica narrativa. ¿Negaremos cuánto de conveniente hay en la ilusión de acontecimientos? ¿O que su forma de presentar la anécdota mucho tiene en común con cierta literatura barata de nuestra época? ¿O que Moll Flanders, analizada a fondo, resulta inconsistente en ciertos momentos?

No. No lo negaremos. Pero de esa relativa pobreza surge, precisamente, la robustez del autor. Y la sólida presencia de una heroína cuyos desfasamientos como personaje le permiten crear la imagen que, finalmente, en nuestra mente queda.

Porque Moll Flanders tiende con facilidad a olvidar su familia. Sus embarazos son tropiezos que de inmediato pasan. Los hijos van desapareciendo a conveniencia de la historia y sólo de uno vuelve a saberse... por conveniencia de la narración. ¿Cuántos hijos tuvo Moll Flanders? Ni el propio Defoe lo sabe. Esposos, por lo menos cuatro. Amantes, varios. Y de ninguno — esposo, hijo o amante— el nombre. Claro, el tipo de narración explica y disculpa una anonimidad tan abundante. Pero cierto también que así Moll Flanders surge inigualable, como un gran río que todo lo arrastrara ante sí. Difícil resulta no verse seducido por la gracia grosera, y quizás hasta muy grosera, de esta mujer amoral. Amoral como la vida. De aquí que nunca llegue a mancharla ningún crimen. Representa la capacidad optimista de mirar siempre adelante y de olvidar lo ido. Que su vida concluya al abrigo seguro de una vejez a salvo de mezquindades económicas y en compañía de su esposo preferido, no es sino consecuencia lógica de una perspectiva vital pujante y práctica, egoísta y generosa, ruda y amable. Y por todo ello Moll Flanders es una mujer cabal.



## LA NOVELA, EL XVIII Y TRES FIGURAS

Decidir en qué punto preciso situar el momento en que, por alguna magia del contagio histórico y social, cierta forma literaria adquirió las características del género hoy llamado novela es asunto de no fácil solución. Si las definiciones literarias pecan por lo común de vagas, la de novela lleva el pecado a extremos, obligada a ello por las características mismas de ese vehículo literario al que está intentando limitar. *Ulises* es novela; lo es *A la búsqueda del tiempo perdido*. Como tal se acepta *El sonido y la furia*, a la que acompaña *El doctor Fausto*, de Mann. Y con cuatro productos surgidos en otros tantos países damos ya prueba de cuán generoso y amplio es el término que las abarca: novela.

Con ello se apunta al problema existente en la base de esta situación: dónde se asienten los orígenes del género dependerá de qué se tome como novela. Quienes — Alfonso Reyes es ejemplo — incluyen en ella cualquier tipo de narración, aceptan como punto de inicio la épica misma y retroceden hasta Homero. Arriesgada parece tal generosidad, pues ya el término “épica” indica un conjunto de características especiales, ajenas en mucho al producto que hoy aceptamos como novela. Cierto, *Ulises* ha encontrado raíces en la *Odisea*; pero el fruto final dista mucho de parecerse a esa obra griega que le dio estructura y la enriqueció con mitos. Suma distancia hay entre la estatura y espíritu de Odiseo y la pequeñez y el apocamiento de ese Leopoldo Bloom a quien se ha considerado representante del “hombre medio sensual”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Véase al respecto Harry Levin, “La epopeya personal”, en *James Joyce*. México, FCE, 1959, pp. 81-129.

Highet<sup>2</sup> le da a la novela antecedentes en las narraciones griegas y Vossler<sup>3</sup> en ciertas obras de la Alta Edad Media y principios del Renacimiento. Antecedentes, nada más. ¿Por qué no considerara esas obras ya como novelas? Ante todo, porque dichos autores circunscriben demasiado el uso del término y lo obligan a cumplir con ciertos requisitos. No se trata ya de una simple narración, sino de una sucesión de acontecimientos sujeta a perspectivas especiales surgidas de un acontecer histórico especial.

Hablando de un modo general, toda narración es una sucesión de acontecimientos. Pero la perspectiva que se aplique a esa secuencia influye sobre la categoría genérica dada a la obra. La épica y otros tipos de narraciones adoptan ciertas convenciones ajenas a la novela en sí. Aparte de que la épica tiene “unidad de acción y rapidez, que se inicia hacia la mitad de la acción, usa lo sobrenatural, lo profético y el mundo de los muertos, así como símiles ornamentales y epítetos recurrentes, centrándose la acción en un héroe de elevada estatura o en una civilización”, enfoca un mundo centrado en personajes de altura social. No importa que pueda aparecer el pueblo, la perspectiva funciona a partir de aquéllos. Esos personajes participan en actividades sujetas a un ritual que las limita y conforma. Se conducen de acuerdo a patrones ya establecidos.<sup>4</sup> Riñen tales características con la individualización que campea en la novela desde sus orígenes, individualización surgida de que el hombre común y corriente entra a la literatura como figura central. ¿No sería don Quijote el mejor ejemplo de ese choque entre la conducta convencional de rigor en la novela caballeresca y la conducta realista de un mundo ya ajeno a dichos convencionalismos y preso de otros?

<sup>2</sup> G. Highet, *The Classical Tradition*. 2a. ed. Nueva York, Oxford University Press, 1957, *passim*.

<sup>3</sup> Véase “La novela de los pueblos románticos”, en Karl Vossler, *Formas literarias de los pueblos románticos*. Buenos Aires, Austral, 1944, pp. 91-107.

<sup>4</sup> Véase de Paul Merchant, *The Epic*. Londres, Methuen & Co. Ltd., 1971. En especial la introducción y el capítulo 5.

La novela, tal y como la concebimos, es un fenómeno literario íntimamente unido al surgimiento de la burguesía. De aquí que sus inicios penumbrosos ocurran hacia principios del siglo XVIII y su expresión más alta, en tanto que reflejo de esa burguesía, en el XIX. Pero entonces, ¿qué de las narraciones anteriores? La crítica histórica ha buscado resolver el problema dejando para muchas de ellas el término “romance” que, aunque poco preciso, ayuda al deslinde. En los Estados Unidos la diferencia prende, al grado de que en pleno triunfo de la novela Hawthorne califica de “romances” a sus obras, explicando que con ello busca “cierta libertad, tanto en perspectiva como en contenido, que no se consideraría con derecho a asumir de estar escribiendo una novela”.<sup>5</sup> De acuerdo a Hoffman, esa perspectiva y ese contenido hunden raíces en el folclor, el mito y el ritual. De aquí que Richard Chase llame “romances” a las obras de Faulkner.

Esto indica que para la novela parece estarse dejando el mundo cotidiano y la perspectiva realista. Pero tal división ya no funciona adecuadamente en nuestra época, pues la novela ha variado de forma al infinito e incluye campos que le fueran ajenos. Pero eso en nuestro siglo, cuando ha ido dejando de ser expresión de una clase social específica. Ahora bien, la división es útil históricamente hablando.

Pero incluso aceptando esto, nada del todo fijo hay. La épica, atendida en mucho al ritual, ha quedado al margen. Las novelas de caballería igual por igual razón. Mas en España surge la novela picaresca, de la que es protagonista un individuo de clase baja o media baja que, con su simple presencia, da estructura episódica a la narración que lo incluye. ¿Novela ya en el sentido actual? No si aceptamos como característica una relación de causa y efecto entre pasado y presente.

Pero con este género tan español en sus orígenes nos encontramos ya en esa zona crítica donde las obras pueden representar lo que la crítica guste. Situemos aquí el probable arranque de una novela aún indefinida, pero en tránsito ya hacia su identificación definitiva. Fil-

<sup>5</sup> Daniel Hoffman, *Form and Fable an American Fiction*. Nueva York, The Norton Library, 1973, p. 3.

trada a través de Francia, la Picaresca llegará a Inglaterra en el XVIII. Además, en 1612 Thomas Shelton traduce al inglés la primera parte de el *Quijote*. No que ambos fenómenos pongan en marcha la novelística inglesa, pues surge ésta, en gran medida, de las narraciones medievales e isabelinas escritas en la propia Inglaterra, aparte de que Europa es una cuenca geográfica bastante unificada en su desarrollo literario. Pero sí es necesario reconocer la influencia vivificante de esa literatura, que hacia mediados del siglo XVIII llega a un terreno ya propicio.

Propicio porque desde la época isabelina va tomando impulso el surgimiento de una nueva clase social. Lanzada Inglaterra a las conquistas territoriales en el siglo XVI y en el XVII, va enriqueciendo su caudal interno con los conocimientos y los productos venidos de fuera. Ocurre entonces que invertir dinero en aventuras ultramarinas es rentable y los ingleses se dedican a ello. Pero, aunque rentable, aventuras son riesgos y el paso siguiente consiste en comprar los productos venidos del exterior y venderlos en el país. Va adquiriendo así fuerza la clase comerciante, a la que acompaña en su progreso el asentamiento de varias profesiones ya existentes desde hace mucho, pero que en esos momentos adquieren importancia, pues el aún leve crecimiento de las ciudades las va convirtiendo en necesarias para el hombre urbano.

El pueblo ha tenido siempre sus medios de expresión artística. La nobleza ha pagado por los suyos. Aunque la diferencia resulte menos tajante de lo que aquí se afirma, el fenómeno existe. Por ello, en el arte occidental, hasta bastante entrada la Edad Media el arte suele ser expresión de dos polos: la clase baja y la nobleza. Dos maneras de quehacer artístico bastante diferenciadas.

Se habla de ellas porque algunas formas convergen y crean, en la época isabelina, un teatro que, al tomar por un lado los misterios representados por el pueblo en ciertas festividades y, por el otro, las tragedias de Séneca conocidas por la nobleza, satisface por igual los gustos del pueblo y de la corte. Se unen así dos perspectivas en un solo producto.

Pero la nobleza impone su fuerza económica y, en los estertores de la época jacobiana, el teatro ha pasado a su poder. Se le ha escamoteado al pueblo una de sus diversiones.

Y entonces poco a poco, a lo largo del siglo XVII, va adquiriendo preponderancia económica un nuevo elemento social: la futura burguesía. Débil en un principio, la riqueza la fortalece. Y quien tiene dinero, compra diversiones. Quien tiene dinero, paga por obtener su clase de arte.

Los comerciantes y los ya más acomodados artesanos quieren divertirse. El teatro se les ha negado y, además, el teatro presenta personajes y situaciones totalmente ajenas a los intereses de estos nuevos ciudadanos (quienes encontrarán su teatro más entrado el siglo XVIII). Pero cuando existe una necesidad, siempre habrá quien la satisfaga.

Por ejemplo, Daniel Defoe. Peregrino personaje de aquel mundo bullente del XVII y el XVIII, ni la fecha de su nacimiento es cierta. Representante cabal de la burguesía en surgimiento, se aplica con celo a buscar dinero, que constantemente lo rehúye. Hijo de un carnicero apellidado Foe, es entre otras cosas comerciante en telas y fabricante de ladrillos, sin olvidar que visita España y Portugal para traer de ellas productos, que vende en Inglaterra. En 1703, quizás llevado de un afán de ennoblecerse, cambia a Defoe su apellido. Siempre atento al dinero, vende su pluma al gobierno (se ha dicho que fue espía para Guillermo III), publica panfletos sobre distintos temas y, finalmente, crea un periódico, *The Review*, que sobrevive de 1704 hasta 1713.

En aquellos tiempos las noticias venidas de fuera eran pocas, de haberlas. Por ello, la prensa se dedica a los asuntos internos; tan internos, que a veces no pasa de comentar lo ocurrido en Londres o en uno de sus barrios. Las noticias sobre casamientos, muertes, asaltos, robos y sucedidos varios llenan las columnas. Con gran deleite, el pueblo compra y lee. Sobre todo quienes, aunque ricos, no son de la nobleza, pues ocurre que sus nombres aparecen en la prensa con motivo de cualquier fiesta o acontecimiento y ello los llena de orgullo: es un breve coqueteo con la fama.

De aquí que el sagaz Defoe caiga en el periodismo. Esto es importante porque el constante escribir sobre y para la gente común y corriente lo va preparando para su futura tarea de narrador. Vemos con ello que todas las circunstancias favorables al surgimiento de la



novela propiamente dicha están ya presentes: un público nuevo que desea leer obras en las que él sea protagonista; formas antecedentes de narración y periodismo que han ido preparando el camino; una situación histórico-social adecuada y un hombre, Defoe, listo para abordar un género cuyo mercado espera ansioso.

Pasemos a otro elemento de esta situación. En 1704 Alexander Selkirk se pelea seriamente con William Dampier, capitán de la nave en la que aquél era marino. A petición del propio Selkirk, se le desembarca en la isla de Juan Fernández, donde vive solitario hasta 1709, cuando el capitán William Rogers lo rescata. Pronto Inglaterra sabe del caso y lo comenta debida y detalladamente. Pronto aparece en los periódicos.

Defoe, siempre necesitado de dinero, siempre atento a cualquier oportunidad de obtenerlo, intuye que en ese interés del público por las aventuras de Selkirk hay ganancia. Y escribe entonces la falsa autobiografía de Robinson Crusoe. Se la pone a la venta en 1719. Su título: *La vida y las extraordinarias y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinero*. El buen éxito es inmediato y el mismo año aparece *Nuevas aventuras de Robinson Crusoe*; hay un tercer volumen en 1720, pero muy inferior a los otros en calidad.

¿Por qué este triunfo inusitado? Por razones ya implícitas en párrafos anteriores: el libro viene a satisfacer la necesidad de aventura que, internamente, el público tiene. Pero, además, experto en conocer los gustos de sus lectores gracias a su pasado de periodista, Defoe adapta su obra a dicho gusto. Lo guiaba la idea de que nunca se es demasiado explícito con el lector. Por lo tanto, *Robinson Crusoe* está escrito en un estilo cuidadosamente realista, logrado a base de acumular detalles. La novela entra a la literatura inglesa disfrazada de reportaje autobiográfico.

Pero la razón definitiva de aquel triunfo comercial estaba en el protagonista, en Robinson Crusoe. ¿Qué era si no un clásico representante de la clase que con tanto denuedo leía sus aventuras? Hijo de un comerciante retirado, se lanza al mundo en busca de fortuna; encontrándose abandonado en una isla, no se rebaja a la condición de bruto (como suele ocurrir en la literatura del xx: véase *El señor de las*

moscas), sino que a base de tesón, trabajo y paciencia logra llegar a la riqueza; hombre de distintos humores, constantemente aconseja a sus lectores que sean cristianos y generosos... mientras atesora una bolsa de monedas de oro, por si consigue volver a su mundo; ser civilizado, se siente por encima de Viernes y su actitud hacia éste es antecedente fiel del futuro imperialismo inglés. El libro mezcla lo imaginario con lo real y Robinson Crusoe permite al público una identificación total.

Críticos hay que niegan a *Robinson Crusoe*, a *Moll Flanders* y a *El capitán Singleton* categoría de novela. Sus razones se equiparan a las objeciones puestas a la novela picaresca. Sin embargo, las obras de Defoe se encuentran en una etapa más próxima al concepto de novela que hoy se tiene. El protagonista sirve de eje a la narración, pero la trama, aunque una sucesión de aventuras y accidentes, no es episódica, pues un embrión de relaciones causa-efecto va entretejiendo todos los elementos. El tiempo se encuentra usado de un modo consciente y con el intento de acelerar o disminuir la tensión narrativa. Se crea un mundo totalmente apegado al real. Además, un mundo alejado de todo mito: reina en él la presencia de lo cotidiano, incluso en la isla de Robinson.

Entonces ¿será la novela extraña a lo fantástico o lo irreal? No. Pero debe desgajarse del mito, conquistar lo real y, a partir de esto, lanzarse a un nuevo nivel de lo mágico o de lo mítico.

Defoe nunca aceptó que sus obras fueran ficción. Se defendía con una excusa posteriormente recurso usual de la literatura: afirmarse editor de un material recibido de otras manos. Así, *Moll Flanders* son las “memorias verdaderas” de una mujer nacida en la cárcel de Newgate. Mentira, claro. Defoe escribía con base en sus experiencias, pero ideándolo todo. La novela se negaba a serlo.

Pero ya lo era. El público se aficionó pronto a este género de narraciones y los escritores comenzaban a ganar buen dinero produciéndolas. El escribir se iba convirtiendo más claramente ya en una profesión; como tal, quedaría plenamente fijada en el XIX, el siglo de los grandes novelistas y de las grandes novelas para la clase media.

Pero sus inicios no pecaron de fáciles. La nobleza veía con cierto desdén esas narraciones para la plebe y se atenía a la poesía, el teatro y

el ensayo. Defoe se encogía de hombros y hacía dinero. El buen éxito vino acompañado de imitaciones. Y en una de ellas se acusó a Defoe de haber inventado todo lo ocurrido en *Robinson Crusoe*. Disgustado, Defoe vino a contestar que, simbólicamente, *Robinson Crusoe* era su autobiografía y que cada suceso presentado en la narración correspondía a una parte de la vida de Defoe. A nivel simbólico, la crítica (Allen, Watt, Fraser) le da la razón. Robinson Crusoe es el *homo economicus* del XVIII y, como tal, es Defoe y todos sus lectores.

Se ha creado así una adecuada y necesaria relación entre novela y surgimiento de la burguesía. Esta última continúa elevándose e imponiéndose; aquélla, reflejando ese lento proceso de conquista, cuyos momentos de lucha van quedando expresados en Scott, Austen, las Bronte, Dickens. Pero no vayamos tan al futuro, puesto que el paso siguiente viene en 1740.

Samuel Richardson era de clase media baja. Su padre quiso dedicarlo a la iglesia, pero la falta de medios económicos impidió que se realizara ese sueño. Richardson, muy joven, llega a Londres y se acomoda de aprendiz en una imprenta. Allí, gracias a su seriedad, a su perseverancia y dedicación va escalonando triunfos, que culminan cuando se casa con la hija de su patrón. Una vida digna de Horacio Alger. A los cincuenta años lo encontramos ya convertido en un sólido representante de la clase media: por su situación económica, por su prestigio y por el enfoque moral que aplica a la vida.

Ese enfoque moral era rígido: una defensa extrema de la religión y de la virtud; un ataque constante contra quienes gozan del vicio y, sobre todo, de la incontinencia sexual. Así, tras las deliciosas irreverencias de Moll Flanders caemos en la “moralina” grave y sermoneante de un Richardson que se casó dos veces y tuvo doce hijos. Pero esa moralina era, para D. H. Lawrence, simple hipocresía inconsciente, sin que esto riña con reconocerle a Richardson sus grandes méritos como escritor. Veamos por qué.

Lawrence (heredero del victorianismo y opositor del mismo) está por la franqueza total. Pero la burguesía no acepta en esos tiempos la presencia del amor físico cuando se lo expresa con excesiva claridad, pues

va en contra de su noción de lo que es un vivir conveniente. Pero, ojo, no quiere la franqueza en el amor físico, pero sí la presencia de éste. Para resolver el aparente conflicto ¿qué hacer? Pues describir lo prohibido mientras se lo ataca por prohibido. Esas descripciones pueden ser indirectas, oblicuas, subterráneas o simbólicas, pero deben estar presentes y el autor calificarlas de inconvenientes. Richardson acierta con la fórmula desde el comienzo mismo. Allen lo considera inventor “del principio de la violación diferida”, uno de los recursos más efectivos del *best-seller*.

Todo se inicia con un pedido hecho a Richardson por dos librerías londinenses: un volumen de cartas modelo, entendiéndose el adjetivo en un doble sentido: modelos de cartas para distintas ocasiones y, a la vez, cartas que ejemplificaran un modo justo y prudente de vivir. Richardson se aboca a la tarea. Estando en ella — y buscando casos ejemplares que narrar— recuerda un sucedido de año antes: el acoso que por parte de su patrón sufriera una sirvienta para que entregara su virginidad. Fue tan denodada y tenaz la resistencia de la chica, que el patrón hubo de casarse con ella para disfrutar del anhelado rendimiento. Richardson usa el caso como un ejemplo de conducta a seguir. Mas el tema se le escapa de las manos y va tomando forma de narración. El volumen de cartas queda marginado y en 1740 aparece al público *Pámela o la virtud recompensada*, la primera novela epistolar inglesa.

Buen éxito inmediato. Triunfo económico y social para Richardson, quien se convierte en centro de una sociedad que lo adora. Quizás porque en *Pámela* encuentra, finalmente, su literatura. Vendrán después *Clarissa* y *Sir Charles Grandison*. Esta última pretende ser el retrato del perfecto caballero cristiano y su valor es relativamente menor. Pero no ocurre así con *Clarissa*, una de las obras clave dentro de la literatura europea.

Esta situación especial tiene varias razones, una de ellas relacionada con la técnica novelística. Hasta ese momento, e incluyendo *Pámela*, una sola perspectiva sirve de base a las narraciones. *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Roxana* están en primera persona y dicho enfoque tiñe a la obra y le da características especiales, perspectivas limitadas (que

en manos de James se vuelven riqueza en *Otra vuelta de tuerca*). Con *Clarissa* entra a la novela inglesa la multiplicidad de puntos de vista, puesto que los accidentes de la trama nos llegan por pluma de la heroína (y desde su posición moral), completándose esta visión paralela y contrastante con cartas de otros personajes. Es obvia la riqueza de perspectiva y de expresión que con ella se gana y no se exagera al subrayar la importancia de tal hallazgo.

Una segunda razón que impone a *Clarissa* como obra crítica en su “mensaje” (y resulta muy interesante contrastarlo con el dado por Laelos en *Las amistades peligrosas*, heredera directa de aquélla). Hay en *Clarissa* un claro enfrentamiento entre la posición virtuosa de la protagonista (de clase media) y la posición de Lovelace, su corruptor, (de la nobleza). En ese choque de procederes el hombre conquista la virtud de Clarissa recurriendo a drogarla y poseerla dormida (esto, tras un acoso terrible y escrito muy en detalle: Richardson es fiel a sus recursos de narrador), pero la victoria resulta pírrica, pues la heroína se deja morir y el villano recibe su castigo. ¿No es obvia la deducción histórica adecuada? ¿No se está ante el triunfo de los valores clase media? Y con esta solución Richardson se mantiene fiel a las necesidades de su fiel público.

Quizás convenga agregar que *Sir Charles Grandison* es un canto de alabo a la nobleza.

En veinte años la novela ha recorrido un gran camino. Se ha adentrado decididamente en los dominios del realismo y ha enriquecido su técnica. La figura de Henry Fielding ocupa la última etapa que nos interesa ver en este brevísimo poema.

Volvamos a la crítica de Lawrence: acusaba a Richardson de satisfacer los instintos de la gente mientras pretendía pasar por moral. Sin llegar a los mismos extremos, Fielding consideró siempre que la posición de Richardson era inadecuada y tomaba a Pámela por una “hipócrita, cuyo magistral despliegue de los recursos pertenecientes a lo femenino le permitieron atrapar en matrimonio a un zote de dinero”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*. 5a. ed. Londres, Pelican Books. 1973, pp. 190-191.

Ello indica ya que Fielding enfocará la novela de un modo distinto, tanto en lo moral como en lo técnico.

Reputado como uno de los mejores magistrados que haya tenido la justicia inglesa, Fielding fue además comediógrafo de éxito: *El amor bajo distintas máscaras*, *El galán de Temple* y *La tragedia de tragedias* cuentan entre las mejores de las casi veinte obras que escribiera para la escena. Pero, enojado por la ley de censura previa sancionada en 1737, abandona el teatro y se dedica a su profesión de juez.

Aparece *Pámela*. Fielding la lee. La medita. En su mente surge la idea de escribir una parodia y a ello se dedica. El resultado es *Joseph Andrews*, que aparece en 1742 con regular éxito de crítica y de venta. Pero *Joseph Andrews* no es ya la parodia que Fielding pretendiera. Surge en ella el párroco Adams, generosísimo desfacedor de entuertos, Quijote para el no muy sanchesco protagonista que da nombre a la novela. Azares de la trama los lanzan al camino, donde mil aventuras les ocurren. La influencia es obvia y en la página titular del *Joseph Andrews* Fielding apunta: “Escrita imitando el estilo de Cervantes, autor de *don Quijote*”.

¿Qué de nuevo trae Fielding a la novela? Un estupendo sentido de la sátira, una generosa comprensión para las debilidades humanas, una preocupación notable por la estructura novelística y una plena conciencia de estar transitando terrenos nuevos.

Fielding aplica su sátira en defensa del ser humano tal cual es... de aquí su posición contraria a Richardson, cuyas heroínas pintan a la humanidad como — teóricamente— debiera ser. Tom Janes padece muchas debilidades de carácter — y no es la menor la facilidad con que acepta acostarse con este o aquel personaje femenino—, pero Fielding considera que éstas lo humanizan (y de aquí que quiera verse en Jones a uno de los primeros anti-héroes de la literatura). Su hermanastro pasa por virtuoso cuando apenas llega a hipócrita y envidioso. Mucho goza el autor describiendo las aventuras del primero y desinflando la figura pomposa del segundo. Es claro que tal flexibilidad moral preocupara a los victorianos y los hiciera no recomendar la lectura de Fielding.

Respecto a técnica: con todo lo que Fielding admiraba el *Quijote*, nunca dejó de criticar las fallas de estructura presentes en esa obra. Por lo tanto, en la propia buscó no caer en lo mismo. Y, entonces, encontramos que en *Tom Jones* “el nuevo elemento está en su calidad arquitectónica: jamás trama alguna fue realizada con más consumada habilidad”.<sup>7</sup> Mucha de esta habilidad le venía a Fielding de su experiencia como autor de comedias, experiencia que ahora supo llevar a la novela. Sucede así que en *Tom Jones* todo tiene su causa y desemboca en sus consecuencias, que los personajes son producto de la circunstancia interna y de los sucesidos externos, que se incluye sólo aquello esencial para el desarrollo de la obra y que el punto de vista moral es amplio y generoso. La novela existe ya en plenitud.

Fielding lo sabía. Tiene el mérito extra de ser el primer crítico que explora las posibilidades, características y significados “de este tipo de obra, que no recuerdo haber visto intentar a nadie hasta el momento en nuestra lengua”.<sup>8</sup> Para Fielding la novela era “una épica cómica en prosa” y, a partir de ello, filosofa sobre su cometido y la diferencia de otros géneros porque “es más amplia y cabal en su acción, cubre un mayor número de incidentes introduce una mayor variedad de personajes... muchos de rango inferior y, por lo mismo, de modales inferiores, y porque busca antes lo cómico que lo sublime”.<sup>9</sup>

Así, en apenas treinta años, la novela inglesa pasa de unos inicios penumbrados a una madurez potente; de negarse como género a delinear sus primeras características; de la visión única a la perspectiva variada; de la estrechez a la amplitud moral; de crear héroes a presentar posibles antihéroes.

Y con ello deja todo listo para su futuro florecimiento, cuya primera figura será, sin duda, sir Walter Scott.

<sup>7</sup> Walter Allen, *The English Novel*. 2a. ed. Londres, Pelican Books, 1960, p. 60.

<sup>8</sup> Henry Fielding, “Preface”, en *Joseph Andrews*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1961, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

## LOS ESTADOS UNIDOS DEL MARTIN CHUZZLEWIT

Aunque Dickens fue mostrando un interés cada vez mayor por mejorar la estructura de sus novelas, su obra no se distingue en este aspecto. Escritor por entregas desde los inicios de su carrera, lleva por esa causa la marca de lo imperfecto, aunque ello sea a nivel de genio. Entregar al público lector un capítulo de novela regularmente y en forma aislada implica, por las características mismas del proceso, considerar cada parte como una unidad en sí y, a la vez, tener por lo general muy vaga en la cabeza la suma de esas partes.

Las novelas de Dickens son un molde flexible donde el autor va acomodando todo lo que la imaginación dicta a la pluma. Esto llega a ocasionar que las paredes del continente se dilaten peligrosamente y que puedan perderse los hilos de la trama. En *Martin Chuzzlewit* los personajes secundarios aparecen y desaparecen de un modo fantasmagórico — Slyme es buen ejemplo—, y los principales llegan a perder la consistencia, como el viejo Chuzzlewit, cuya conducta final no tiene más razón de ser que el permitir terminar la novela.

Pero este defecto se vuelve virtud en razón de lo que provoca. De ceñirse Dickens a un plan bien pensado, muchos personajes hoy considerados inmortales habrían tenido escasa oportunidad de aparecer. Por no apartarnos de *Martin Chuzzlewit*, citemos a Mark Tapley y a la señora Gamp. De ceñirse Dickens a un plan bien pensado, tal vez los Estados Unidos no habrían surgido en las páginas de esta novela.

Porque es necesario preguntarse si las aventuras del joven Martin en Nueva York y alrededores son verdaderamente indispensables. Respuesta negativa. La toma de conciencia del joven pudo ocurrir en cualesquiera otras circunstancias. Su búsqueda de fortuna pudo realizarla dentro de la propia Inglaterra. Los capítulos dedicados a



los Estados Unidos son una excrecencia, una desviación dictada por circunstancias externas y por la experiencia del propio Dickens.

Así, Walter Allen dice:

When the sales of *Martin Chuzzlewit* fell from 60 000 to 20 000 there was only one thing to do: Martin had to be packed off to America, however irrelevant to the main action of the novel the proceeding was.<sup>1</sup>

Esta razón, de índole económica planteaba la necesidad de cambiar el lugar de la acción. Escoger Estados Unidos tuvo un origen bien sencillo: Dickens acababa prácticamente de volver de su primer viaje por ese país, al que había ido lleno de ilusiones y del que había vuelto muy decepcionado. Los viajes posteriores (1853, 1858) tuvieron como propósito el leer en público sus obras y no cuentan en relación a la novela que aquí se comenta.

Ya asentadas las razones indirectas de escoger los Estados Unidos como país donde situar ciertas aventuras del joven héroe, no queda sino estudiar las causas internas, surgidas de la propia novela, para que Martin Chuzzlewit se vea obligado a emigrar. Esto arranca de la intención primera de la obra: escribir sobre los distintos aspectos del egoísmo. Al parecer, la figura de Pecksniff fue el núcleo impulsor del libro, quedando los demás personajes en calidad de invenciones posteriores. Ahora, si bien Dickens habló con Forster<sup>2</sup> sobre el origen de esta novela, el resultado final se aleja bastante de la intención primera. Ha de reconocerse que el dinero — no necesariamente vehículo del egoísmo— juega en esta obra un papel también muy importante.

Se tiene, pues, egoísmo y dinero como disparadores de la acción. El viejo Chuzzlewit sospecha que la familia sólo busca sus riquezas. En consecuencia, deshereda a todos los parientes y cae preso de la

<sup>1</sup> Walter Allen, *The English Novel*. Londres, Pelican Books, 1960, p. 160.

<sup>2</sup> R. C. Churchill, "Charles Dickens", en *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 6. 6a. ed. Londres, Pelican Books, 1968, p. 140.

avaricia de Pecksniff. Más tarde, en un final feliz por completo improbable, el viejo Chuzzlewit probará tan sólo haber estado simulando. Pero ello no importa para el tema del ensayo, toda vez que la aparente ceguera espiritual del viejo personaje hace del joven Chuzzlewit un aventurero.

¿Por qué? Enamorado el héroe de la bella cuidadora del viejo Chuzzlewit, ha de conseguir dinero para poder casarse con ella. Si su abuelo lo deshereda, sean o no equivocados sus motivos, no le queda al muchacho sino ver de adquirir fortuna en otros sitios. Se sabe por qué Dickens escogió lo Estados Unidos como ámbito de la acción. ¿Que razones tiene Chuzzlewit el joven? La primera idea de ir a ese país le cae del aire. Hasta el momento mismo de expresar su decisión, los Estados Unidos no han aparecido en detalle alguno de la obra. Expulsado del lado de su abuelo, y hablando con Tom Pinch sobre lo que piensa hacer, responde a una pregunta de éste:

'I don't know', he said. 'Yes I do. I'll go to America!

'No, no,' cried Tom, in a kind of agony. 'Don't go there. Pray don't! Think better of it. Don't be so dreadfully regardless of yourself. Don't go to America!'<sup>3</sup>

Y se tienen ya dos afirmaciones por hacer. Primera, Chuzzlewit elige los Estados Unidos en un momento desesperado, al acaso por venirle a mientes el nombre. Posteriores conversaciones con otros personajes lo afirmarán en su decisión. Segunda, el ruego de Pinch adelanta, en extracto, lo que Chuzzlewit sufrirá fuera de su patria. Es un ruego demasiado vehemente y nacido totalmente de una premonición.

Se ha dicho que conversaciones posteriores confirman al héroe en su decisión de ir a los Estados Unidos. Sujeto clave de ellas es la palabra riqueza. Aún nos hallamos ante un Estados Unidos "de oídas". William Simmons, personaje incidental, tuvo un amigo que hizo mucho dinero sin sudar mayormente. ¿Dónde? En esos Estados Unidos que, a todo

<sup>3</sup> Charles Dickens, *Martin Chuzzlewith*. Londres, Collins Classics, s/f, p. 214.

lo largo del capítulo XIII, aparecen como Eldorado, como jauja, como el lugar del dinero fácil. Y el joven Chuzzlewit decide hacer la América.

Es importante subrayar esto, pues las razones del viaje necesariamente darán al personaje un modo peculiar de reaccionar al nuevo ambiente y de ver las costumbres nuevas. Además, a fuerza de buscar riquezas y no obtenerlas, los esfuerzos de Chuzzlewit el joven acaban en una gran decepción, y la imagen de los Estados Unidos forma parte, sin duda alguna, de este sabor amargo con que terminan las aventuras del héroe en ese país. De haber ido como turista, su visión pudo haber sido muy otra. Yendo en calidad de emigrante, hubo de pagar por ello. Y de esta decepción enorme surgen estas (y otras páginas inglesas) del *Martin Chuzzlewit*, que R. C. Churchill considera “the greatest work of comic genius in the whole of English literature”<sup>4</sup> afirmación un tanto demasiado contundente.

Dos pasajes describen a la perfección el desarrollo que sufre la perspectiva de los Estados Unidos dentro de la novela. He aquí las citas:

‘What do I mean?’ said Bill. ‘Why, *that*. All men are alike in the United States, ain’t they? It makes no odds whether a man has a thousand pund or nothing there. Particular in New York I’m told, where Ned landed.<sup>5</sup> ‘I should want to draw [el águila norteamericana] like a Bat, por it’s short-sightedness; like a Bantam, for its bragging; like a Magpie, for its honesty; like a Peacock, for its vanity; like a Ostrich for its putting its head in the mud, and thinking nobody sees it—’<sup>6</sup>

Conservémoslas en mente y sigamos adelante. Dickens fue por primera vez a los Estados Unidos en 1842. *Martin Chuzzlewit* pertenece al periodo 1843-1844. Es bien sabido que el autor volvió muy decepcionado de aquel país, y las siguientes giras las realizo para obtener

<sup>4</sup> R. C. Churchill, *op. cit.*, p. 120.

<sup>5</sup> Ch. Dickens, *op. cit.*, p. 219.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 533-534.

dinero, una en 1853 y otra en 1858. Entonces, los Estados Unidos que el novelista presenta en su obra son los del 42. Viene al caso recordar que en Inglaterra conocían mal a su ex colonia, pues aparte de las *Domestic Manners of the Americans* (señora Trollope, 1832), poco se había escrito al respecto. Y de los escritores norteamericanos, sólo Cooper gozaba de fama en el Viejo Continente, con Irving y Longfellow en segundo lugar y Hawthorne a punto de ser descubierto. Es decir, *Martin Chuzzlewit* llegaba prácticamente a un público cuya imagen de los Estados Unidos bien podría ser la ofrecida por William Simmons en la cita 5. Un público, entonces, sin base adecuada para criticar la exposición de Dickens; como pocos podrían apreciar en su verdadero valor el México descrito por Lawrence ochenta y cinco años más tarde. En ambos ejemplos, la ignorancia del lector viene en ayuda del escritor.

Se ha dicho que la imagen de Estados Unidos va de lo positivo a lo negativo dentro de la novela. Lo positivo se encuentra en ciertos relatos de segunda mano, que el joven Chuzzlewit escucha tras abandonar la casa del señor Pecksniff. Lo negativo empieza en el momento mismo de pisar tierra los viajeros, y es todo material de primera mano, sufrido por Chuzzlewit y Tapley, quienes van así del sueño a la realidad de un modo muy doloroso.

Hacia 1842 los Estados Unidos representaban la tierra de la libertad y del igualitarismo. La cita de Simmons bien lo indica. Mas los héroes de Dickens llegan a Nueva York para encontrarse una verdad muy distinta. Su primer conocido norteamericano, el coronel Diver les habla ya de una aristocracia hecha de inteligencia, virtud y dólares. El mismo personaje presume de que en los Estados Unidos existe la esclavitud, mas se horroriza cuando una sirvienta inglesa utiliza el término “amo” refinándose a su empleador. Ahora bien, Dickens ironiza a fondo este asombro del coronel Diver ante la *palabra* “amo” al narrarnos por medio de Mark Tapley la historia de un esclavo negro manumiso, llena de *hechos* desagradables. Palabra y hechos indican ya las dos dimensiones de la realidad con que se topa el héroe de Dickens: los norteamericanos peroran y presumen de cosas que nunca llevan a la práctica. Esa misma oposición de realidades le sirve a Dickens para realizar su sátira.

Llamo realidades a los dos porque lo son. Los norteamericanos sí creen en las palabras que dicen, como también suponen estarlas plasmando en hechos. Es la suya una ceguera causada por el exceso de palabras y por una historia de luchas liberadoras demasiado cercana, aunque ya olvidada o, mejor distorsionada. Tómese como ejemplo la visita del joven Chuzzlewit a casa de los Norris, donde se topa con una familia aristocrática que menciona “la antipatía natural existente entre las razas”. Es decir, la blanca y la negra. Y se menciona de modo natural, como hablar del tiempo. Martin queda en entredicho por defender a los esclavos, y ha de abandonar a los Norris casi de inmediato, aunque no sin antes presenciar la visita del general Fladdock, recién llegado de Europa.

La narración que el general hace de su viaje por Inglaterra enfrenta a Chuzzlewit con la, para él, extraña idea que de su patria tienen los norteamericanos, idea que hallará una y otra vez en labios de distintos personajes, quienes incluso se llamarán a ofensa cuando él trate de discutir sus nociones. Esa imagen recurrente de Inglaterra presenta dos facetas: un país ignorante de lo que libertad implica, y un país donde se desconoce todo lo referente a los Estados Unidos. Esta última creencia tiene, no obstante, base; recuérdese la primera visión que de los Estados Unidos obtiene Martin.

Por terminar la escena con los Norris, recuérdese que Martin pierde toda categoría social cuando se sabe de su venida en tercera clase, en la cala del buque. Este amor de los norteamericanos por las apariencias vuelve a presentarse cuando hacen del joven inglés, sin motivo alguno, una figura social. Luego se descubrirá este juego de fabricar relumbrones, mismo que coincide con la miríada de “grandes hombres” existentes en los Estados Unidos.

¿Qué se tiene al cerrar este apartado? Un aspecto de Norteamérica bastante desilusionante, pues se insinúa que la libertad es, en este país, cuestión de discursos mas no de realidades. La igualdad, asimismo, es una expresión oral torcida por mil hechos distintos. Martín Chuzzlewit, y a través de él Dickens, no encuentran en el ámbito norteamericano motivo de regocijo. Todo es pacotilla social nada es sólido.

Podría discutirse hasta dónde es cierta dicha característica. Bien que el fenómeno observado por Dickens exista, el escritor lo ve como a través de un espejo deformante. De no ser así, ¿cómo juzgar las relaciones del propio Chuzzlewit con Tapley? ¿No afirman la presencia de una división social inglesa, aunque de naturaleza más sutil? El propio Dickens torcería el gesto si se le insinuara casar a Mary con Mark, pues le parecería del todo inapropiado. Cierto que en los Estados Unidos la división clasista es más tajante, y muchas veces violenta. Pero la situación de ambos países va en cuestión de madurez, y estas distintas etapas de desarrollo histórico son la causa principal de discordia entre los Estados Unidos y la Inglaterra de Dickens, como se concluirá más adelante.

Es hora de pasar a los personajes norteamericanos reproducidos por Dickens. Pero antes es necesario enumerar los personajes ingleses, para hacer comparaciones. Se dijo anteriormente que la novela de Dickens tuvo como núcleo incoador el estudiar el egoísmo humano. Para ello el autor crea distintas personas, que vendrán a representar formas del egoísmo o formas de la generosidad.

Así tenemos seres en apariencia redondos y completos, pero que no sufren desarrollo alguno durante la novela: Jonas, o el egoísmo franco y más negro; Pecksniff, o el egoísmo hipócrita, disfrazado de humanismo; el viejo Chuzzlewit, o el egoísmo desconfiado; la señora Gamp y el señor Mould, un egoísmo humorístico y hasta encantador. Frente a ellos la casi tonta bonhomía de Tom Pinch, la generosidad recia de la señora Lupin, la empalagosa dulzura de Ruth y la lealtad firme de Mark. En medio, yendo del egoísmo a la generosidad, el joven Chuzzlewit. Creíbles o no, perfectos o incompletos, existe una galería muy variada de personajes mientras la acción transcurre en Inglaterra.

¿Qué pasa en los Estados Unidos? Allí la galería de personajes es igualmente rica, pero no tan bien equilibrada. Exceptuando la desdibujada figura de Bevan, todos los norteamericanos aparecen descritos con tonos muy negativos, aunque siempre prodigiosamente irónicos. Tal y como su contraparte inglesa, la galería norteamericana pasa ante los ojos del lector dejando el centelleo de sus rasgos. Rara vez un

personaje de Dickens es total en cuanto ser humano. Sin embargo, siempre son convincentes sus tipos en razón de las características que el novelista sabe subrayar en cada uno de ellos. El manejo fastuoso de algunas características crea la ilusión de lo completo. A este nivel, también se logran los personajes norteamericanos. Su forma de actuar y de expresarse los redondea. Allí están, en los capítulos dedicados a Estados Unidos, expresión cabal de su país, aunque un tanto en el sentido que puede serlo el Tío Sam, o el turista que visita México en bermudas y camisa hawaiana.

Pero la perspectiva funciona. Esos Estados Unidos sí existen, bien que no sean los únicos. Sin embargo, el equilibrio virtud-maldad se ha perdido en el ambiente norteamericano descrito por Dickens. Lo hemos dicho; excepto Bevan, todos los personajes son desagradables, cayendo incluso en el papel de villanos clásicos. Todos padecen la misma enfermedad: hablar bien de su país y desdeñar el ajeno, casi siempre representado por Inglaterra. Todos ellos se golpean el pecho hablando de igualdad y democracia, para negarlas con los hechos. Y todos son, de un modo u otro, “uno de los hombres más notables del país”.

Ahora bien, ¿qué personajes encuentra Chuzzlewit? Periodistas; capitanes de barco, sean marítimos o fluviales; negociantes; generales o coroneles; familias aristócratas y seres por el estilo. Gente sin preocupaciones monetarias, al parecer, cuya ocupación única parecería ser la de criticar lo extranjero. Resulta incómodo no encontrar otro tipo de personajes. No se esperaría ver surgir a Uncas o a Natty Bumppo en alguna esquina, pero sí cabe preguntar de dónde sacó Twain al negro Jim o a Huck Finn, de dónde surgió Ishmael o el capitán Ahab. Ciertamente que Dickens presenta un negro, pero no como persona sino como símbolo de unos Estados Unidos opuestos a la imagen pregonada por el coronel Diver por Jefferson Brick, por el mayor Pawkins, por el general Fladdock y otros muchos. Ciertamente que Dickens presenta a Hannibal Chollop, surgido del pueblo, pero para decirnos que vive de engañar a la gente. Y en cuanto a los capitanes de río, en poco se parecen a los de Twain.

Dickens enfoca los personajes europeos y los norteamericanos con tono distinto en otro aspecto. Si se pregunta cuáles son las costumbres

físicas de Pecksniff, o de Pinch, o del viejo Chuzzlewit, se recordarán, pero como desagradables: la comida en la pensión Pawkins; la comida en el barco, camino de Eden; el hábito de escupir tabaco en Chollop; las botas de Elijah Pogram en el viaje de regreso a Nueva York, y los pasajeros del buque en general, pues: “every gentleman on board appeared to have had a difference with his laundress, and to have left off washing himself in early youth”.<sup>7</sup>

Los ejemplos de este tipo podrían multiplicarse, pero no vienen al caso. En resumen, todos los personajes norteamericanos, menos uno, sirven para que el odio de Martin Chuzzlewit por los Estados Unidos vaya aumentando gradualmente, como a ello ayuda la hipocresía general del país, rasgo expuesto párrafos atrás.

Por ahora, la imagen de Norteamérica que presenta Dickens es totalmente negativa. No hay por dónde verle algo bueno. La situación es idéntica cuando se llega a otro aspecto del viaje. He aquí tres citas:

The wet grass sparkled in the light; the scanty patches of verdure in the hedges — where a few green twigs yet stood together bravely, resisting to the last the tyranny of nipping winds and early frosts— took heart and brightened up; the stream, which had been dull and sullen all day long, broke out into a cheerful smile...<sup>8</sup>

Even the street was made a fairy street, by being half hidden in an atmosphere of steak, and strong, stout, stand-up English beer...<sup>9</sup>

Three or four meagre dogs, wasted and vexed with hunger; some longlegged pigs, wandering away into the woods in search of food; some children, nearly naked gazing at him from the huts; were all the living things he saw. A foetid vapour, hot and sickening as the breath of an oven, rose up from the earth,

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 375.



and hung on everything around; and his footprints sank into the marshy ground, a black ooze started forth to blot them out.<sup>10</sup>

La primera cita introduce, muy al principio de la novela, el pueblo donde vive el señor Pecksniff. La segunda, cómo ve el joven Chuzzlewit. Londres al volver del destierro. La tercera claro es un paisaje norteamericano. El tono es tan distinto que casi sobran los comentarios. Centrada la atención en la tercera cita, y no sabiéndose que se trata de los Estados Unidos, bien podría creerse estar en África o cualquier otro lugar parecido. Y no tanto por la descripción en sí, como por el aire de infinita desolación que Dickens le imprime. Nótese que la primera cita no necesariamente describe algo hermoso. “Escaso”, “valerosamente”, “tiranía”, “mordientes”, “helados”, “opaco”, etcétera, hablan de un paisaje salido del invierno, de un paisaje herido. Sin embargo, “chispear”; “luz”, “verdura”, “ramitas”, “iluminarse” y “sonrisa alegre” crean el tono de amabilidad y paz que el párrafo sugiere. Ninguna palabra de la tercera cita causa efecto parecido. Cabe preguntarse por qué Dickens, al describir Inglaterra, nunca usa un tono desesperado, aunque sí describe cosas deprimentes y escenas tristes; por qué deja ese recurso para la escena norteamericana.

Dickens el turista, al llegar al Mississippi, comentó que era éste “un canal maloliente, que fluía lodo líquido”.<sup>11</sup> ¿Qué opinaría Twain si escuchara tal opinión sobre su río? Es obvio que el Dickens turista ha tomado la pluma del Dickens novelista en Martin Chuzzlewit. La descripción del paisaje norteamericano no tiene en este caso, un simple propósito novelístico. Puede captarse una especie de rencor en las páginas del autor. Un rencor nacido acaso de la decepción, pero poco generoso.

Claro, Martin encuentra siempre un antieuropeísmo latente en casi todos los personajes estadounidenses. Pero Dickens es lo suficientemente novelista para darnos estas opiniones sobre Inglaterra en un

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>11</sup> Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States*. 3a. ed. Londres, Pelican Books, 1959, p. 167.

tono humorístico tal, que quienes sale mal parados son los opinantes, y no Inglaterra o el propio Chuzzlewit. Cuando éste opina de los Estados Unidos, un eco de verdad suena en sus comentarios, como suena en los párrafos descriptivos. Una vez más, Dickens da la impresión de estar dominado por el sentimiento sin ser capaz de alcanzar la objetividad. Servirían de comparación las páginas que Twain dedicó a Europa en *The Innocents Abroad*, donde el gusto de vivir, la anécdota humorística, el subrayado irónico y cierta objetividad de turista inocente se combinan para crear páginas deliciosas. Ciertamente el *Martin Chuzzlewit* es, en un balance final, superior al libro de Twain. Pero atrae más el enfoque de éste — en cuanto a generosidad por lo extranjero — que el de Dickens.

El tono de Dickens no implica que esté equivocado su punto de vista, sino distorsionado. Dickens ha sabido captar admirablemente muchísimos rasgos característicos de los norteamericanos, rasgos palpables hace ciento veinte años, pero aún válidos en la mayoría de los casos. Veamos cómo. La imagen engañosa de los Estados Unidos como país de igualdades y libertades — William Simmons es portador de ella en Dickens — aún persiste en mucha gente, aunque la realidad del desprecio al negro haya venido a reventar la burbuja de aquel sueño. Pero Dickens maneja no sólo la imagen del negro sacrificado, hoy todavía cierta, sino muchas otras particularidades, que ha captado con sumo talento.

Entre ellas, cabe mencionar la prensa norteamericana, ya en la época de Dickens muy distinta de la europea. *New York Family Spy*, *New York Private Listener*, *New York Peeper*, *New York Plunderer* y *New York Sewer* son ejemplos de cómo Dickens titula los diarios norteamericanos. Ello ya da idea de una prensa amarillista, dedicada a complacer los apetitos bajos del lector y poco dada a la verdadera información. Dickens hace gritar los voceadores que el *Sewer* tiene doce mil ejemplares; este detalle el número de diarios que existen y otros varios datos ofrecidos por los capítulos siguientes, indican la inclinación del norteamericano por lo espectacular y superficial. Pero Dickens también nos habla de las noticias contenidas en los periódicos:

el fraude del día, hoy ocurrido en Alabama; el último duelo con cuchillos bowie; el más reciente baile en la alta sociedad, con nombres de asistentes y descripción de vestuario; críticas a la pandilla de Wall Street (ya entonces), críticas a la pandilla política de Washington, etcétera.

A ello se agrega la figura del coronel Diver, editor del *New York Rowdy Journal*, caballero con toques de pícaro y suma facilidad para ceder a las oportunidades de ser deshonesto. En él y en Jefferson Brick, un intelectual de escaso mérito Dickens retrata la prensa norteamericana, que vive de vender ejemplares a base de titulares escandalosos.

Si fuera a resumirse la opinión de Dickens respecto a los Estados Unidos, la palabra “aparentar” vendría al pelo acompañada en un noventa por ciento de los casos por “deshonestidad”. La prensa publica escándalos y noticias sociales; Diver es un caballero que vive del engaño y de recibir regalos; todos los personajes norteamericanos son “hombres notables”; todos los personajes norteamericanos consideran estar viviendo en el mejor país del mundo; ninguno tiene un modo de ganarse la vida que sea honesto por completo; todos roban o engañan; y todos presumen de todo.

Los ojos de Martín ven una verdad muy distinta de la que expresan los nativos. Engañado y desengañado, abandona el país con un amarguísimo sabor de boca. Deja atrás un modo de vivir que le es por completo ajeno como ajeno le es el nuevo ritmo vital. Las escenas inglesas son de una tranquilidad pasmosa. Nadie corre nunca, nadie se mueve con energía, nadie parece tener preocupaciones que lo hagan apresurarse más allá de lo necesario. Recordemos a Peckniff. Se pasea con solemne elegancia por las calles del pueblo; hace del comer un rito y del hablar un placer. ¿Y el viejo Chuzzlewit? ¿Alguna vez aumenta su velocidad vital? Nunca. A decir verdad, nadie lo hace. El ritmo de estas páginas es reposado y digno, aunque acontezcan escenas chuscas y los personajes rabien un poco.

Vayamos a Estados Unidos. La primera visión es de tropel de voceadores que a pulmón pleno gritan su mercancía. Tropel que sube, baja y se mueve como si el mucho accionar produjera mejores ventas. Para ir a comer, la gente corre, se atropella, devora en minutos las viandas y

desaparece. Un capitán venido del Oeste dice: “We are a busy people, sir... and have no time for reading mere notions”.<sup>12</sup>

Para Martín toda esta prisa resulta en nada. Los norteamericanos le dan la impresión de una gente que se moviera mucho con la sola intención de llenar sus horas. Una agitación vacía, que se compara mal, gracias a la destreza de Dickens como novelista, con la tranquilidad inglesa, tan llena de acontecimientos importantes.

El ojo agudo de Dickens capta asimismo la inventiva del norteamericano. El capítulo XVII no describe una mezcla de distintos licores, que resulta ser lo hoy conocido como coctel. Y al lado de ello, el popote para beberlo. Ambos productos llenan de admiración a Martín y a Mark, provocando en ellos las únicas alabanzas que jamás conceden a los a los Estados Unidos. Son de notar también la profusión de anuncios quellenas las calles neoyorkinas, y que mucho admiran a Chuzzlewit.

No es necesario continuar. Los ejemplos adicionales tan sólo alargarían la lista, sin aportar nada nuevo. Queda por especificarse el enfoque que Dickens da a los Estados Unidos. Y para ello, nada mejor que oponer la escena inglesa a la norteamericana. En las tres citas arriba ofrecidas pudo verse cuán distintamente trata el autor el paisaje inglés y el estadounidense. Se indicó la diferente forma que tiene de usar los personajes. Se ha visto el minucioso cuidado con que Dickens detalla títulos y noticias de la prensa norteamericana. En la parte inglesa del relato si un diario aparece es por necesidades de la acción como al buscar Tom Pinch trabajo. Y entonces no se dice nada del periódico en sí: ni títulos, ni tipo de información, ni quién es el dueño, ni cosa parecida.

Se ha especificado ya la distinta manera de comer que, para Dickens, tienen ambas naciones. Pero si se pasa a las pensiones, ¿no resulta amable el fuego y agradable el posadero en todas ellas, si son inglesas? ¿Lo son alguna vez en las norteamericanas? Las calles de Nueva York se hunden en basura. En Londres no se las describe más que cuando es necesario a la acción, y rara vez en malos términos.

<sup>12</sup> Ch. Dickens, *op. cit.*, p. 274.

¿Y la preocupación principal de los norteamericanos? Ayer como hoy: “All their cares, hopes, joys, affections, virtues, and asociations seemed to be welted down into dollars”.<sup>13</sup>

Sin embargo, Martin Chuzzlewit va a buscar fortuna a los Estados Unidos porque Inglaterra se la niega. Y los amigos emigrantes de Mark no tienen razones distintas, como no las tiene el conocido de Simmons. Y en Jonas, Pecksniff, Chuzzlewit el viejo, la señora Gamp y otros personajes el dinero es motor de las acciones. ¿Qué ocurre, pues?

He venido apuntando que Dickens aplica dos enfoques distintos en su novela. Uno para Inglaterra y otro para los Estados Unidos. El tratamiento resulta tan diferente, que la unión de esas partes se vuelve imposible, y los capítulos norteamericanos resaltan como un parche innecesario. Desde el punto de vista estructural esos capítulos sólo aportan la toma de conciencia sufrida por Martín. Mas se antoja que las páginas resultan excesivas para el propósito, y nunca enriquecen el ambiente de la obra como otras escenas inglesas, acaso innecesarias también, pero al menos extensión lógica de la acción central.

Anotadas al principio de este ensayo las razones económicas de Dickens para llevar la acción a los Estados Unidos, es necesario buscar motivos para sus poco generosas descripciones de los hábitos y del ámbito espiritual y físico de la ex colonia inglesa.

Veamos qué nos dice en este sentido la psicología:

Watson and Lippitt observed that the stranger finds many people reacting to him only as a representative of his home country and that the new environment challenges the assumptions of the old. The visitor must try to meet this challenge as a necessary condition for interaction with the hosts and for his own peace of mind. He feels the need to conform to his present group while feeling loyalty to the groups “back home”. The strangers who are frustrated by the difficulty in conforming

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 273.

turn to aggression against de new behaviour or beliefs they have tried to adopt.<sup>14</sup>

¿No es éste, claramente, el caso de Dickens y, por ello, de Martin Chuzzlewit? El antieuropeísmo que el personaje encuentra en casi todos los norteamericanos coincide con la cita; el no lograr Chuzzlewit adaptarse al país también se conforma con ella, como lo hace la agresividad final de Martin y de Mark y la agresión constante del autor. Todo esto explica la actitud del novelista y la del personaje, pero no la disculpa.

Si se resumen los rasgos dados a Estados Unidos por Dickens, se encuentra primero una intensa fiebre de actividad y un pulso vital casi desbocado a veces. Se nota una capacidad enorme para el engaño y para el autoengaño. Se respira la presunción en cada frase, en cada gesto, en cada actitud. La incomprensión hacia Inglaterra y una vaga xenofobia también pasan por estas páginas norteamericanas. Y el orgullo de lo realizado, que se expresa en toda conversación, en forma casi obsesiva. Y anda por ahí asimismo el ansia de la riqueza y el sueño de la fama. Si se deja fuera la descripción del paisaje, para recordar mejor un cierto primitivismo de todo el escenario norteamericano, la imagen de la adolescencia viene a la mente.

En 1842, los Estados Unidos difícilmente llegaban a la juventud, ya que tenían sesenta y seis años de Independientes, edad muy corta hablando de países. Si se vuelven a leer las causas que molestaron a Dickens, y por ello al joven Chuzzlewit, es fácil aceptar su temporalidad. El sentido autocrítico, la aceptación de lo ajeno y un ritmo menos violento son asentamientos que vienen por el paso del tiempo. A Dickens le tocó la adolescencia de los Estados Unidos una de las edades más difíciles de comprender y de manejar.

Inglaterra, claro, era ya un país muy viejo, lleno de hábitos peculiares difíciles de cambiar y consciente de un pasado muy antiguo. Esa

<sup>14</sup> Dorwin Cartwright y Alvin Zander, *Group Dynamics*. 3a. ed. Nueva York, Harper and Row, 1968, p. 52.

dignidad que tienen los personajes dickensianos ingleses, no surgida de la exposición obvia y buscada, sino del sentido de ser que en ellos pesa; ese lento transcurrir de las acciones; ese comportamiento reposado de Pecksniff, de Mark, de la señora Lampin, de Ruth, de Mary, del propio Martin, surgen de inconsciente apoyo de la tradición heredada.

Por ello, es el choque de dos ámbitos históricos, situados en distintos niveles de desarrollo, lo que produce los capítulos norteamericanos del Martín Chuzzlewit. La pluma de Dickens captó admirablemente los rasgos criticables de un país que empezaba a ser él mismo, a desarrollar su futura imagen, imagen ya insinuada en esta novela, pues Dickens tenía la capacidad de intuir y expresar lo íntimo de hombres y situaciones. Es decir, Dickens no ha mentido; ha exagerado solamente, método muy común entre los escritores humoristas.

Pero la misma situación hace dudar si Dickens escogió el mejor enfoque. Se hubiera esperado de él una exposición menos rabiosa más comprensiva. Como representante de una tradición más antigua y rica, debería haber tenido la capacidad de perdonar un poco la actitud adolescente o acaso juvenil, de los Estados Unidos. Su mayor defecto es no haber encontrado nada positivo en aquel país. Y aunque uno ríe leyendo las desventuras de Martin y su escudero, la risa lleva en sí un eco incómodo. El lector se siente cómplice de una actitud poco amable, y ello puede impedirle gozar a fondo de esas páginas.

Así, pese a lo magnífico de la sátira, los capítulos norteamericanos fallan. Y fallan también por no integrarse al cuerpo de la novela, y quedar flotando en ella como una incómoda y atrayente excrecencia. Sólo el talento inmenso de Dickens hace que tan extraña mezcla subsista y constituya una obra rica en hallazgos, muchos de ellos surgidos de esas difíciles páginas del escenario norteamericano.

## LAS PRIMERAS NOVELAS DE IRIS MURDOCH

Ocurre que en sus primeras novelas un autor muestra posibilidades, capacidad para ofrecer al lector un punto de vista especial sobre el mundo, sobre el hombre, sobre la condición humana. Cuando leemos las primeras novelas de un autor, nos decimos: aquí hay talento, capacidad para interesarme, oportunidades de diálogo, puesto que acepto el enfoque que se me proporciona o puesto que no lo acepto y discuto. Cuando tal es la situación, se perdonan, se aceptan o se disculpan las deficiencias encontradas en las obras leídas. Porque un autor siempre traiciona al comienzo sus debilidades. Éstas quedan como punto de futura comparación, ya que quizás el escritor vaya encontrando en la práctica el camino hacia una perfección técnica que casi nunca ahogará su necesidad de expresión. Tal vez jamás logre superar sus fallas técnicas iniciales y termine ahondando en otros terrenos de la propia novela, haciendo de lado un aspecto de su profesión para el que no está capacitado. Ocasionalmente el ansia de una cierta pureza técnica vencerá los propósitos expresivos iniciales que el autor haya tenido, y el lector se encontrará ante una obra difícil y hasta prohibida, enriquecedora a la par que estéril.

Pero ése es el final. Un principio hubo en que el autor —entusiasta, obseso, entregado— escribió con una inocencia muy reveladora. Inocencia que en nada se relaciona con el contenido de la obra y sí, en mucho, con la situación del escritor. De aquí la importancia que esa primera obra tiene, ya que entrega un autor que, más adelante, habrá descubierto como esconderse casi por completo detrás de sus escritos.

Actualmente la obra de Iris Murdoch abarca poco más de una veintena de novelas, más un estudio sobre Sartre publicado en 1953. *Under the Net* (1954), *The Sandcastle* (1957) y *The Bell* (1958) están al inicio de su novelística. Al publicar *Under the Net* Murdoch tiene



treinta y cinco años. Es contemporánea de Muriel Spark y de Doris Lessing, precede a Brigid Brophy y a Edna O'Brien.

Situada en una zona intermedia que generalmente resulta difícil para el escritor, pues si bien goza de cierta fama nacional, e incluso internacional, no es ni con mucho una gran figura reconocida, a la que resulte fácil clasificar, constituye para el crítico también un enigma incómodo, pues falta el marco de referencia, la perspectiva que sólo el tiempo ofrece. Esto a la vez, y no hay contradicción ninguna, le da oscuridad a quien escobe, oscuridad para ir trabajando su obra sin otro compromiso que el propio. Que venga tarde la fama, no es grave. Sí lo es el verse afectada por opiniones quizás apresuradas, tal vez erróneas, acaso bien intencionadas. Pero si se alcanza nombre — por menguado que sea— se alcanza crítica y de Murdoch han comentado que sus novelas presentan tramas fantásticas y poco probables, si bien se le acepta un sólido sentido de la forma y de la tradición.<sup>1</sup> También se ha comentado que de los novelistas surgidos en los cincuenta, ella muestra la mayor penetración novelística y una de las individualidades más sorprendentes;<sup>2</sup> que el ritmo de su narrativa está por encima de sus temas y que el simbolismo a veces resulta extraordinario y a veces grotesco;<sup>3</sup> que sabe apreciar de un modo rico y sensual la naturaleza, el paisaje y las estaciones, aunque se le critiquen la oscuridad de su simbolismo.<sup>4</sup> Los ejemplos ofrecidos abarcan varios aspectos evaluativos de la obra primera de Iris Murdoch y dejan constancia de que se está ante una autora si no importante, sí interesante, pues algo hay en ella que provoca inquietud, un buen signo de vida en la novelística.

En las obras que he ido leyendo, capto ciertos rasgos constantes, ciertas repeticiones quizás no esenciales, pero sí muy reveladoras. Me

<sup>1</sup> D. C. Browning, *Dictionary of Literary Biography*. Londres, Dent Dutton, 1969, p. 493.

<sup>2</sup> G. S. Fraser, *The Modern Writer anti His World*. Harmondsworth, A Pelican Book, 1964, p. 187.

<sup>3</sup> Gilbert Phelps, "The Novel Today", en *The Modern Age*, vol. 7. Harmondsworth, Pelican Guide to English Literature, 1964, p. 491.

<sup>4</sup> Walter Allen, *Tradition and Dream*. Harmondsworth, A Pelican Book, 1965, pp. 304-305.

refiero a la presencia en ellas de una joven frágil, de una mujer a la que es fácil herir o no comprender. Se llama, en las distintas ocasiones, Anna, Rain o Dora. Se relaciona siempre con el arte, bien a través del canto la primera o de la pintura las dos últimas. Es una amante de la naturaleza y, a nivel de símbolo, representante de lo natural de lo instintivo, de lo no artificial. Creo hallar en esa mujer de distintos nombres y físicos la imagen misma — quizás no total— de la propia Murdoch. Creo que en el cariño y la suavidad con que se maneja a ese único y múltiple personaje la autora revela mucho de sus ideas, de sus sentimientos.

Esas mujeres son vida. Tienen la capacidad de sobrevivirse y de superar los tropiezos sentimentales que van experimentando; más aún, de utilizarlos para el crecimiento propio. Michael, hacia el final de *The Bell*, observa cómo Dora “iba girando hacia la vida y la felicidad como una planta vigorosa hacia el sol, asimilando todo lo que encontraba en su camino”.<sup>5</sup> Y planta no es una elección casual; no lo es el nombre de Rain (lluvia) en *The Sandcastle*. En la capacidad de estas mujeres para volverse hacia la naturaleza, se encuentra mucho de su encanto y de su significado. De aquí que tengan especial atención tres escenas muy similares aparecidas una en cada novela. En *Under the Net*, por un azar, el protagonista descubre en París a su amor, Anna. Deleitándose en el encuentro, la va siguiendo a lo lejos, mientras ella pasea. Llegados a un bosque, la muchacha se descalza y penetra en él; Jake persigue la mancha clara de su vestido. La mujer se detiene. Él se acerca y la mira. Ella se vuelve: ¡no es Anna! Jake ha cometido un error definitivo. Vuelve ansioso y desesperado adonde los zapatos de ella han quedado abandonados. Inútil espera, puesto que la muchacha no regresa. Tampoco aparecerá ya en la novela de modo personal. Tan sólo su voz surgirá de un radio hacia el final de la obra.

Rain y Mor —en *The Sandcastle*— han ido al campo. Se hallan ante un río. Llevada de un impulso incontenible, Rain decide nadar; se desnuda y penetra en el agua, feliz, ajena a cualquier convencionalis-

<sup>5</sup> Iris Murdoch, *The Bell*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 308. (La traducción es mía).

mo social. Con la ropa en la orilla, ha llegado a la desnudez total a un estado de exultación que no vuelve a conocer en el resto de la novela.

La pauta se repite en *The Bell*. La noche misma de su llegada a la Abadía, Dora sale a pasear sola. En un primer impulso, se descalza. Realizado este gesto de acatamiento a lo más íntimo de su inocencia espiritual, camina a lo largo del breve lago contenido en los jardines de la Abadía. Ya muy adelantada la novela Dora acompañará a Toby en una aventura de adolescentes y nadará en un rincón del mismo lago, ajena a cualquier problema de los muchos que la acosan.

En los tres casos un hombre es testigo no participante de los hechos. Las escenas son clave en el desarrollo de la trama y Jake, Mor y Paul se comportan en ellas de un modo equivocado. Jake, gozoso en el espectáculo de una Anna perdida en sus meditaciones, deja pasar el instante preciso en que su mutuo encuentro hubiera producido —quizás— la diferencia. Esos instantes de más, engendran la equivocación que provoca el desencuentro final. Jake le ha dado la espalda a la oportunidad.

Al ver el río, “ ‘Oh’, dijo la señorita Carter, tengo que nadar. ¿Le importaría? ¡Tengo, tengo que nadar! ¿Y Mor? Se sintió un tanto alarmado y sobresaltado por la proposición”.<sup>6</sup> Acepta que ella entre al río y le da la espalda, por no verla. He aquí el gesto característico de Mor: dar la espalda a las situaciones, encogerse, acobardarse. Perder, con ello, a Rain, la felicidad.

Cuando al regresar de su paseo por el lago Dora busca sus zapatos, no los encuentra. Irrumpe en la reunión de los otros personajes, entre avergonzada feliz, para anunciar la pérdida. Las reacciones de Paul, el esposo, y de Toby el adolescente a punto de enamorarse de ella, son totalmente opuestas. El primero —un serio intelectual momificado en sus intereses— muestra claramente el enojo que la acción infantil de Dora le provoca. Sabremos, desde ese momento, que su relación no puede perdurar; que terminarán separándose. El segundo, Toby, se lanza febril a la búsqueda de los zapatos perdidos, sin avergonzarse en absoluto por la acción de la mujer amada.

<sup>6</sup> I. Murdoch, *The Sandcastle*. Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 90.

Estamos ante el punto clave: la incapacidad de comunicación entre seres que necesitan comunicarse. Existe soledad en el fondo mismo de cada personaje creado por Iris Murdoch; soledad no siempre fruto de las mismas causas.

Hemos visto cómo la pérdida de naturalidad osifica al ser humano, impidiéndole alcanzar la felicidad en compañía de la persona amada. Una asfixiante moralidad de clase media ha encarcelado a Mor, a Paul, a Michael, a otros muchos personajes, en el miedo al “qué dirán”. Pero la vida sería fácil si tan sólo se tropezara con este problema. No, existe también la situación interna de los propios personajes. Quizás la autora se deleite excesivamente en crear una cadena de situaciones amorosas en cada una de sus primeras novelas, cadenas llevadas en ciertos casos muy al límite de lo que podemos aceptar como lectores, dadas las condiciones presentadas por la trama. En *Under the Net* Jake se ha enamorado de Anna, quien a su vez ama a Hugo; éste sufre porque su amada, Sadie, se ha enamorado de Jake. Un rectángulo sentimental de solución imposible a no ser la infelicidad y el apartamiento, la búsqueda de un camino propio en otros campos. Consciente probablemente de haber exagerado en este aspecto, Iris Murdoch rompe la simetría total de esos desencuentros amorosos y maneja la situación de un modo más natural en *The Sandcastle*, donde Rain y Mor se aman y constituyen el núcleo de la novela. Que Tim Burke ame a la esposa de Mor y Bledyard a Rain es algo bastante convincente y que agrega verosimilitud a los sucesos. En *The Bell* Dora no ama de principio a nadie, ni a su esposo. Hacia el final de la novela se enamorará de Michael, mas de un modo ligero. Michael luchará contra las tendencias homosexuales que lo acosan y entre su inclinación por Toby y por Nick; Catherine, hermana de este último, sufrirá en silencio el haberse enamorado de Michael. Una vez más, sin ser perfecta, la situación resulta aceptable.

Las relaciones humanas nunca han sido fáciles. Se es demasiado complejo para que un simple impulso biológico venga a resolverlo todo. Ya en *Las afinidades electivas* Goethe había manejado las posibilidades del conflicto amoroso que las “cadenas sentimentales” de Iris Murdoch plantean. Goethe le concede al problema una solución “feliz”. Ciento y

pico de años más tarde, Murdoch halla imposible hacer esto. En ambos autores tenemos el enfrentamiento de lo natural o instintivo, con lo social o establecido. En esa lucha el alemán pone la victoria en manos de lo sentimental, a costa de lo que socialmente resultaba correcto entonces. Iris Murdoch no parece creer en tal posibilidad y sus personajes son vencidos por las convenciones del mundo en que viven; aunque se tenga la crítica implícita a una sociedad causante de esas situaciones, las novelas de Iris Murdoch resultan parcialmente pesimistas, pues si en ellas los personajes llegan a la felicidad, se trata en casi todos los casos de una felicidad íntima y solitaria, lograda al margen de todo contacto humano con el ser querido, lograda en el quehacer de una actividad generalmente artística o cultural y no afectiva, actividad en la que los personajes se encierran — enriquecidos por el dolor — tras su descalabro sentimental.

Iris Murdoch se inclina pues por la parte “no social” del ser humano.

Esto lo hallamos también en el uso de otros elementos simbólicos, especialmente animales y, entre ellos, los perros. Felicity, hija de Mor, se retrae del mundo real por hallarlo oprimente y triste. Para equilibrar ese apartamiento se refugia, primero, en la amistad que su hermano Donald le concede ocasionalmente y, después, en un ámbito mágico (es decir, de lógica propia), donde goza la compañía de Liffey, un perro inventado por ella. Jake — el protagonista de *Under the Net* — tropieza en una de sus varias aventuras, casi picarescas, con un viejo perro que trabaja en el cine. Mars — el perro — se va convirtiendo poco a poco en su mejor acompañante y Jake termina quedándoselo, a costa de pagar todos sus ahorros para lograrlo. Finalmente, Nick — estarnos en *The Bell* — se acompaña del perro Murphy en la enclaustrada vida de borracho que lleva en la Abadía. Al término de la novela, muerto Nick, Murphy quedará significativamente en poder de Toby, quien con Michael y Nick compusiera tan triste triángulo.

Agréguese, claro, la mariposa que Dora — en una hermosa sección del primer capítulo — salva de una muerte cierta y que, en claro símbolo, la representa a ella misma, frágil y en peligro. Tan bien súmense los gatos de la enigmática señora Tinck, que para Jake terminan por representar el triunfo de la vida.

Animales, seres que en su relación con el hombre dan cariño y sólo piden lo mismo. Forman parte de ese mundo afectivo, mágico e intuitivo en el que parecen apartarse de Iris Murdoch cuando fracasan en sus empeños amorosos. Felizmente imposibilitados de meditar sus sentimientos esos animales los entregan de un modo natural y generoso, que vívidamente contrasta con la torturante condición de los personajes humanos, tan sujetos a fuerzas contradictorias.

Otro elemento no atado a la lógica cotidiana penetra la novelística de Murdoch: el azar, las coincidencias, lo imprevisto. Con ello la perspectiva en estas primeras novelas va quedando bastante clara. Cuando, en *The Sandcastle*, una especie de gitano o mendigo aparece siempre que está en puerta alguna desgracia, el lector termina teniendo una constante sensación de que los hombres están siendo vigilados, guiados o quizás empujados por alguna fuerza impersonal; que no son de ningún modo dueños totales de sus acciones. En *The Sandcastle* el símbolo — el gitano — funciona de un modo bastante grosero, bastante falto de sutileza. Gitano e incidentes van del brazo demasiado obviamente. Este personaje aparece cuando el accidente al auto de Rain, cuando la esposa de Mor descubre a los amantes, cuando Felicity y Don encuentran la carta enviada por su padre a Rain y en situaciones similares.

Estos personajes simbólicos, que indirectamente parecen comentar los sucesos de la trama, tienen una envoltura rígida en la señora Tinck (*Under the Net*), pero se han sutilizado cuando llegamos a la badesa (*The Bell*), prueba sólida de que la novelista es capaz de avanzar en el dominio de su oficio, que sabe captar sus errores y procura no volver a cometerlos (y recuérdese lo dicho respecto a las “cadenas amorosas”).

Así pues, en la novelística de Iris Murdoch se tiene un fuerte elemento de irracionalidad emotiva enfrentado a circunstancias del contexto social que generalmente impiden a los personajes lograr la felicidad a través del amor y que les conceden una felicidad subsidiaria, surgida del contacto que todos ellos parecen tener con alguna actividad artística o humanística. ¿Se quiere significar con ello una preponderancia definitiva del “destino”? Desde luego que no; Iris Murdoch no

simplifica. El hombre participa en cierta medida en decidir su futuro; otra medida viene de ese ámbito de casualidades que parecen existir para frustrar al hombre y una tercera parte de la interrelación de los personajes entre sí y con el mundo, con lo social. De esta ecuación surgen los acontecimientos que Iris Murdoch va creando, para transmitirnos su punto de vista sobre la condición humana, punto de vista relativamente pesimista, dado que siempre cabe madurar: Jake, Anna, Rain, Toby, Dora se enamoran y sufren cuando el amor los hiere; no obstante, ese sufrimiento los libera de ciertas ataduras que les han impedido crecer espiritualmente y, superada la etapa de dolor, llegan a un nuevo nivel de desarrollo enriquecidos por la experiencia sufrida; y en ese nivel — donde sólo parece haber la soledad— los personajes se hallan finalmente a sí mismos, se conocen un tanto mejor.

En el universo de Iris Murdoch, las relaciones amorosas son sencillamente un imposible. Si acaso, cabe la “solución de compromiso” de unos nexos convencionales — Mor y Nan, el señor Mark y su esposa— que sirven para disimular el vacío que esos mismos nexos representan. Pero la relación pasional, completa y generosa de dos seres dados a sus emociones, no tiene posibilidad de triunfo directo y se la encauza, como rico humus a la obtención de otras posibilidades humanas: el arte, muy obviamente, en Iris Murdoch.

En sus primeras novelas el arte es una sublimación del dolor humano. Y el hombre parece condenado a vivir en sí mismo.

## APUNTES SOBRE UN TRÁNSITO

Cuando se dice “¡Vamos al campo!”, se actúa desde la perspectiva de un hombre que se sabe urbano. La proposición tiene como meta un cambio momentáneo en nuestra vida de seres sujetos al reloj y a la gasolina. Hay implícita en ella la aceptación de una ruptura ya sin arreglo. Se va al campo para cumplir la limpieza semanal, mensual o anual a la que nos sentimos obligados por algún atavismo en nosotros sobreviviente. Pero siempre se parte con la seguridad del regreso.

Hubo época en que, por ser naturaleza nosotros mismos, nunca hablábamos de ella. Luego, poco a poco, la conciencia de un cambio amaneció en nuestra mente y nos fuimos ajustando a él. Fuimos perdiendo nuestra inocencia y, mordida la manzana del progreso, a cambio del edén perdido quisimos crear otro, al que seguimos contemplando con perpleja admiración, no exenta de miedo.

Fiel servidora del hombre, la literatura ha ido reflejando nuestro cambio de actitud ante la naturaleza. Y así como infinitas han sido nuestras reacciones ante esta última, infinitas son las imágenes proyectadas de vuelta por las obras literarias. Quisiera pasar revista aquí al testimonio que, en este sentido, presentan varias novelas y cuentos que he leído últimamente, pues encuentro en él una actitud cuya lógica interna me atrae, pues capto en ella la presencia de un desarrollo.

El paisaje poco existe en las primeras literaturas. El usarlo como herramienta literaria es recurso de etapas posteriores, más adentradas en el dominio técnico. Si pensamos en Shakespeare, veremos claramente el grado sumo en que el mundo de la naturaleza es origen de las imágenes literaria, aunque en este dramaturgo no se dé, claro, descripción alguna de paisaje. Tal tendencia — sacar las imágenes literarias de la naturaleza— se sigue hasta nuestros días, donde la poesía basamenta gran parte de su expresividad en el citado recurso



(y bueno es recordar aquí lo dicho por Azorín sobre la objetivización del paisaje en Machado). Pocos poetas de principio de siglo podrían ser clasificados como de esencia urbana. Eliot, sin duda. Pero el número es breve.

No ocurre igual en la novela. Quizás pese en ello sus raíces, enterradas en la clase media. Y la clase media tuvo y tiene como oficios el comercio y lo administrativo, actividades ante todo urbanas. Si bien contamos con la novela del camino y con la novela rural, el género se adaptó pronto a las ciudades y, encontrándose a gusto en ellas, medró notablemente.

Pero, soltada así, tal afirmación peca de imprecisa. En *Cumbres borrascosas* la naturaleza funciona como expresión externa de los conflictos ternos de los personajes, que viven en ella acatándola como una presencia totalizadora. Emily Brontë ha repetido el mecanismo de Shakespeare, pero dándole una apariencia propia de esa autora. Aún no parecen existir los síntomas a que vamos a referirnos más adelante.

Pasemos a Cooper. En sus novelas, transcurridas en pleno bosque, la naturaleza es presencia constante, pero moralmente neutra. No estará ni en favor ni en contra de los personajes. Los incluirá en su seno y ellos vivirán de acuerdo a los mandatos que ella imponga. Hombre y naturaleza constituyen un todo y el ser humano aún no ha avanzado gran cosa en el dominio que acabará imponiéndole. Distinta es la situación cuando Huck Finn decide, al final de la novela que lleva su nombre, huir “hacia el territorio, adelantándome a todos, porque la tía Sally va a adoptarme y civilizarme y, eso, no lo resisto. Ya lo he probado”.

En esta obra de Twain funciona ya claramente la división consciente entre civilización y naturaleza. Huck, representante de la última, en ella busca refugio cuando se lo quiere domar. Dentro de la misma novela, Tom Sawyer está por la ciudad y sus ventajas, si bien no desprecia las oportunidades de diversión que una cueva o una balsa le proporcionan. Así se crea una oposición que irá dándole el triunfo a lo urbano sobre lo rural, pero que a estas alturas todavía se inclina por lo segundo.

El libro de Twain está lleno de símbolos, siendo uno de los más importantes el Misisipí, el gran río padre. Mientras Huck se cobije en él, pocas cosas lograrán tocarlo. En cuanto lo abandona y entre en las ciudades y pueblos, el mal lo acosa y lo hunden problemas. Curioso paralelismo con el "Michael" de Wordsworth, donde se maneja una idea similar, aunque de manera más obvia. La ciudad va adquiriendo así papel de villano y la naturaleza de héroe, por expresarlo en términos generales, y Huck Finn definitivamente se tipifica como un ser sujeto a los mandatos de la segunda. Recordemos que poco antes de esto la ciudad ha logrado preponderancia en la novelística de Dickens, cuyas obras expresan un claro movimiento de los personajes del campo hacia la ciudad, reflejo preciso de lo que históricamente estaba ocurriendo en Inglaterra, tal y como *Huck Finn* es reflejo preciso los fenómenos existentes en los Estados Unidos.

Así, en Dickens tenemos expresada una posición de ningún modo desusada en la literatura. Origen de ella, supongo yo, es la revolución industrial, cuyas consecuencias se hicieron sentir en distintos países en distintos momentos. El paso de lo plenamente agrícola a lo claramente urbano e industrial fue necesario e impostergable y dejó su huella en la literatura. *Tom Jones* es imposible de imaginar hacia principios del siglo XX.

Como literatura de transición en este paso del campo a la ciudad tenemos la escrita por Hary y por Lawrence. En el primero la naturaleza es una fuer a poderosa e inhumana que gravita sobre el destino de los personajes, hundiéndolos en lo trágico. Los hombres aparecen como muñecos movidos por un dios central implacable en sus decisiones. Pero lo importante aquí es que el ser humano participa, como un elemento más, de este universo perfecta y amargamente delineado. Ciego tal vez ante las fuerzas que lo manejan, esa ceguedad expresa la situación del hombre: peón en un juego cuyas reglas se le escapan. Aún no estamos frente al ser dominador de su ámbito. Y vemos que el dejar lo parte pasiva de la naturaleza es el modo de expresar tal situación.

Los personajes de Lawrence son seres en crisis. La obra de este perceptivo inglés expresa de un modo muy claro el hondo cambio que va

ocurriendo en la vida del hombre. Aunque mala en tanto que novela, *El amante de Lady Chatterley* expone ante nuestros ojos la alegoría de una situación muy presente para Lawrence: aquélla representada por Mellors, el guardabosques, y Chatterley, el industrial. Es decir, entre el hombre sujeto a los ritmos de la naturaleza y el hombre creador de ritmos que impone a la naturaleza. La posición de Lawrence es clara: Chatterley es un paralítico, un ser incapaz de dar vida. Y Chatterley representa a la industria.

Lawrence propone la vuelta a la tierra. Nuevo México, México y Australia son etapas de su fracasado itinerario. El progreso no tiene caminos hacia el pasado y la lucha de Lawrence resulta vana. Pero, en tanto que artista, representa, de un modo asaz único, la conciencia de un cambio en el transcurrir histórico del hombre. Capta Lawrence que hemos cruzado una frontera y pide volver atrás, petición imposible de satisfacer. El hombre ha ido abandonando su lugar en el orden primitivo de la naturaleza y se ha ido creando otro, más adecuado a sus logros. Claro, no se llega a ello sin sacrificios. La conciencia de éstos conforma las inquietudes de Lawrence y le sirve de material en sus obras.

De aquí el amor y la belleza con que Lawrence describe la naturaleza. De aquí el delicado trato que le da. De aquí sus personajes en constante inquietud y movimiento. De aquí sus asomos de regresión. De aquí que constituya un caso único en la literatura inglesa. Tal vez por primera ocasión vemos expresada con claridad la idea de que hombre y naturaleza no son ya el viejo binomio, pues han cambiado los puntos de apoyo. El hombre crea un orden nuevo, al que no consiguen adaptarse ciertas personas. Al fallarles el presente, parecen buscar salidas en el ayer y caen, necesariamente, en lo conservador. Esto ocurre con Lawrence, aunque Lawrence se pone por encima de tal posición gracias a que su literatura va mucho más allá del simple regreso al pasado y abarca otras problemáticas del ser humano, ajenas al tema que aquí nos interesa.

El hombre vive en cambio incesante e inevitable. Cambio es el simple vivir. La literatura capta de modo maestro las sucesivas etapas del desarrollo humano. Cuando cierta literatura romántica se lanza

contra la ciudad y predica una vuelta a la naturaleza, razón tiene en apuntar los males que la ciudad de principios del XIX presenta, pero se equivoca en la solución propuesta. No vale el retorno al seno del bosque o de la tierra; no, al menos, en las viejas condiciones. La respuesta radica en eliminar los defectos de las ciudades, pues los centros urbanos llegaron para quedarse. Pero, aceptémoslo también, la literatura es testimonio y en ello radica mucho de su valor. Conviene tomarla como tal. Y sucede a veces que la literatura se adelanta y lanza hacia el futuro miradas muy penetrantes.

Para Wordsworth y Coleridge la naturaleza es maestra lógica del hombre, sabia en profundos conocimientos morales. Al darle la espalda, el hombre pierde una guía que le es imprescindible. De aquí que estos poetas pidan el regreso a ella. De aquí que Huck Finn prefiera la frontera. De aquí que Lawrence describa con nostalgia y amor el campo y lo llene de símbolos vitales. Pero será en Hesse, quizás, donde tenemos la respuesta más clara. En su bello cuento "Juventud, hermosa juventud" encontramos lo siguiente:

Estar, de noche, al aire libre, bajo un cielo silencioso y al lado de un agua que fluye callada, siempre es misterioso y conmueve al espíritu hasta lo más profundo. En esos momentos estamos más cerca de nuestros orígenes; nos sentimos unidos a los animales y a las plantas; tenemos vagas memorias de una vida prístina antes de que surgieran casas y pueblos; cuando el hombre, el vagabundo sin hogar, podía considerar bosques, corrientes y montañas, lobos y halcones como sus iguales y podía amarlos como amigos u odiarlos como enemigos mortales.

No hay afán de regreso, pero sí nostalgia. Nostalgia por nuestros orígenes, por un ayer ya imposible y un orden ya inexistente. Para bien o para mal, hemos dado el paso que nos pone por encima de animales y plantas. Al modificar nuestra relación con la naturaleza, nos hemos modificado. Hemos aceptado la responsabilidad de guiarnos y cancelado, con ello, la relativamente fácil situación de ser un elemento

pasivo en la jerarquía del mundo. Podremos equivocarnos, pero también rectificar.

Creo que este paso de lo pasivo a lo activo, gradual y lento, tiene su crisis en el siglo XIX, cuando se unen finalmente todas las fuerzas de cambio que había venido actuando y el regreso se hace imposible, si es que alguna vez hubo la posibilidad (y la necesidad) de lograrlo. En el hombre amanece la conciencia de lo ocurrido y la literatura se lanza a comentar la situación. Pero presentándose en esto un nuevo elemento. Los románticos y algunos prerrománticos insistieron en el regreso a la naturaleza como salida. Ecos de esto y de una posición de duda ante la ciencia se encuentran en Tennyson. A Lawrence lo hemos comentado ya. En casi todos ellos cabía la esperanza del retorno a lo que calificaban de prístino y puro. Dicha esperanza muere y entrado el siglo XX. Léase con cuidado lo dicho por Hesse y se verá la aceptación nostálgica del presente. El viejo orden pasa a la categoría de mito. Adquiere naturaleza de paraíso perdido y van borrándose los límites verdaderos de su existencia real. En los momentos de inseguridad y temor volvemos los ojos hacia él, pero sabiendo que estamos ante un espejismo. El siglo XX nos da la conciencia de la irreversibilidad.

Cuando en *Fahrenheit 451* Montag paladea las gotas de lluvia, en una sola imagen se plasma dicha situación. Pero ya en el propio Bradbury el campo es refugio extremo y equivocado. Así, las literaturas inglesa y norteamericana captan los nuevos parámetros y los van expresando a distintos niveles de exactitud. Quizás la conciencia más dolorosa de esto halla su sentido cabal en Faulkner.

Faulkner insiste una y otra vez en que el pecado de la posesión nos hizo perder el paraíso. Con otra intención, pero en refuerzo de la creencia que atribuimos a Faulkner, Hawthorne comenta al principio de *La letra escarlata* como se vino al Nuevo Mundo con la idea de crear una "utopía". Pero se vino ya sujeto a la conciencia de que el hombre es débil y la utopía trajo consigo la necesidad de construir una cárcel y erigir un cadalso. Es decir, el sueño venía viciado de origen. Faulkner piensa también que en el Nuevo Mundo el hombre tuvo la oportunidad de volver al paraíso, de empezar nuevamente desde cero. Pero quienes

llegaron de Europa traían en sí el impulso del egoísmo y el ansia de riqueza. Compraron del indio la tierra y en ese momento mismo hubo una espada de fuego a la entrada del ya imposible jardín. Desde aquí arranca ese efecto de bola de nieve tan bellamente narrado en “Otoño en Delta”. Dueño de la naturaleza, el hombre la fue transformando, pues en ella sólo veía la posibilidad del dinero. Y, para Faulkner, transformar significa destruir. Ese último noviembre de caza que en “Otoño en Delta” se describe da al protagonista, Ike McCaslin, plena conciencia de cuán irreversible es lo ocurrido. La naturaleza primigenia ha quedado reducida a unos cuantos manchones de bosque virgen; el resto, plantíos. Aparte de la nostalgia por el mundo casi desaparecido, ese mundo de comunión perfecta entre hombre y naturaleza que “El oso” incluye, en Faulkner tenemos la conciencia del mal uso dado a la propiedad de la tierra: hacerla esclava de unos cuantos. Para Faulkner la tierra no tiene dueño porque es de todos al mismo tiempo. El obligarla a producir en provecho de pocos y en detrimento de muchos ha sido causa de la caída vertical del hombre, caída de la que Faulkner hace crónica una y otra vez a lo largo de su obra.

Faulkner quisiera volver a un orden primitivo. Quisiera ver al hombre sujeto a la mano de los acontecimientos naturales, parte con muchas otras partes de un mundo ajeno a conflictos económicos. Parte de una existencia casi tribal. Quisiera, pero lo sabe imposible. En mucho, Faulkner es un testimonio de la nostalgia. Vemos así, en él y en Hesse, un enfoque de lo que ellos consideran la actual situación humana: la pérdida de las raíces que nos hacían uno con la naturaleza. El primero sitúa una posible solución dos mil años en el futuro; el segundo quiere escapar por vía de las sugerencias místicas venidas de Oriente. Ambos se saben en una etapa sin retorno.

Paso lógico, la jornada siguiente sería el recuerdo vago de la tierra, del orden económico de ella surgido, como punto de refugio al que aspira el hombre acosado, sea el ciudadano, sea el campirano. En *La fuerza bruta*, de Steinbeck, los protagonistas aspiran a comprar una granjita de conejos que les permita independizarse, sueño imposible de lograr por razones de orden psicológico y social. Aquí, la posesión

de la tierra es salvación del hombre en su vida de trashumante. Los protagonistas, antes que vencidos antes ya de la lucha, quisieran enraizarse en el rico humus de un trocito propio de pasto y agua. Mundo de los campesinos y peones pobres, mundo cabalmente de la siembra y el pastoreo, el de Steinbeck se encuentra acosado por la presencia de los grandes terratenientes y de las urbes en crecimiento. El propio Steinbeck hablará a continuación de los *paisanos* convertidos en obreros, en propietarios urbanos muy menores o en simples vagos de ciudad. El desarrollo temporalmente distinto de Europa y los Estados Unidos explica la tardía presencia del fenómeno en el Oeste de este último. Pero allí lo tenemos, expresado primero en Mark Twain, en Frank Norris a continuación, y en Steinbeck poco después. Derrotado en su propósito de seguir perteneciendo a la tierra en tanto que propietario menor, el campesino pasa a la ciudad e inicia su transformación en empleado u obrero, dejando atrás, en el campo las grandes extensiones, los tractores, las recolectoras o simplemente el arado. Pero, en un principio, la ciudad también habrá de traicionarlo.

Generoso en aspectos y rico en representaciones, el fenómeno de la ciudadanización del hombre surge en un enorme número de obras literarias siendo en algunas sólo tema esbozado. Como causa de tal fenómeno tenemos el desarrollo económico de nuestras culturas, que inevitablemente desemboca en la industrialización y el metropolitismo, desarrollo que ha provocado en el hombre un cambio de situación respecto al orden primero imperante en la naturaleza. Ser hombre conlleva la obligatoriedad del cambio.

Pero de aquí cierta crisis. Doscientos años resultan una bicoca en la perspectiva histórica. Y ha sido en doscientos años que ocurre el desarrollo aceleradísimo de la industria y la ciencia, aceleración acaso demasiado súbita para el hombre, quien aún no la asimila del todo. Mas hay algo innegable: ahora pertenecemos a la ciudad y vivimos de acuerdo a los ritmos que ella nos impone. En *Juan Cristóbal*, por ejemplo, el salir al campo era cuestión de caminar unas cuantas calles. Lo mismo ocurre en el mundo de Wilhelm Meister. Las ciudades existen como centros pequeños donde se vive gozando los adelantos de la civilización y

los placeres cercanos de la naturaleza. El campo se vuelve lejanía cuando las ciudades crecen y volvemos a él en plan de paseo campestre, de excursión o de fin de semana trepando montañas. El campo, la naturaleza, pierde su presencia envolvente y lo recordamos cuando queremos olvidar los humos de la gasolina. O cuando afirmamos que es imposible ya aguantar el congestionamiento de las urbes. Pero ¿y ya en el campo? En su novela *Una vida nueva* Malamud da una respuesta: nos sentimos extraños; nos sabemos ajenos a ese ámbito. Nuestras raíces no se clavan más en la tierra, sino en el cemento. Levin, personaje central de la obra, llega como profesor a una ciudad pequeña. Uno de sus placeres, chico de Nueva York, pasear por el campo. Mas siempre con la impresión clara de que transita terrenos prohibidos. Todo le maravilla y satisface, pero ocurre tal debido a su alejamiento de esa vida. Pasa por un proceso de descubrimiento que nunca llegará a su plenitud, pues Levin no tiene virtudes que se lo permitan. Siempre será, ya, un extraño entre los árboles.

Lo mismo sucede con Biff en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Confiesa ante su hermano Happy que en la ciudad se encuentra a disgusto; pero cuando, escapando de ella, vuelve al campo, el mismo desasosiego lo espera. Claro, en él es expresión de su inestabilidad interna. Pero también situación de crisis al nivel que hemos venido comentando, pues, en su acoso, una antigua memoria de cobijo y orden lo conduce a la naturaleza. En ella, una comprensión de alejamiento lo desequilibra. Nos hemos vuelto ciudad y la literatura no hace sino reflejar esta situación. De una íntima e inconsciente unidad con el orden de la naturaleza hemos venido cayendo en una consciente y aún incómoda unión con la vida citadina, que pronto se resolverá en una íntima e inconsciente unidad con el orden que hemos creado y sobre el que tenemos mando. De dominados hemos pasado a dominadores; de no tener responsabilidades, a tenerla todas. Y la necesidad de tomar decisiones será siempre una carga pesada.

En uno de sus cuentos Isaac Asimov narra cómo el hombre del futuro reencuentra la naturaleza Y vuelve a hundirse en ella rechazando los dogmas del mundo técnico. Tal romanticismo nostálgico parece simplemente expresión de un ayer ya imposible.





## CHANDLER

Prolífico, exuberante, casi inabarcable, el género policíaco vive desdeñando a quien lo desdeña y complaciendo a sus seguidores. Subsiste ramificándose, en adaptación continua a las exigencias de la moda, del público lector, de la época. Se repite en variaciones consecutivas, como una frase musical puesta en manos de mil y un arreglistas. Triunfo de una presencia — casi invisible para la crítica— que se multiplica de escaparate en escaparate, queda derrotado en la facilidad con que se le olvida: ¿Habré leído ya este título? Droga para algunos, fenómeno entristecedor para otros, pervive en una gloria que más parece pertenecer al género que a ciertos títulos en particular.

Es decir, literatura de consumo masivo, de escape, de engaño. Como lo fueran el folletín y la novela de aventuras. Como lo es hoy día el *best-seller*. W. H. Auden lo llama dialéctica de la inocencia y de la culpabilidad, pero aceptándole valores transitorios; Giono la lee porque hacerlo “produce el olvido, el apaciguamiento, la tranquilidad, la desaparición de las preocupaciones”; Edmun Wilson la rechaza violentamente y Cocteau la defiende con igual vigor. En último caso, es un fenómeno literario concreto y vigente que no desaparece porque se le ignore.

Además, también en este subgénero surge, muy, muy de vez en cuando, la agradable sorpresa de un autor sobresaliente: por su estilo, por su idioma, por su problemática moral, por su técnica. Un autor como Raymond Chandler.

Bajo su disfraz de Nicholas Blake, creador del muy peculiar detective Nigel Strangeways, el Poeta Laureado C. D. Lewis (1904-1972) predijo hace tiempo la muerte de la “novela problema” dentro de lo policíaco, dando como razón la imposibilidad hoy día del “acertijo puro” como único motor de un libro. Se trata, afirma Lewis, de una posición in-

sostenible de cara al desarrollo que nuestro mundo va tomando. Una posición que da la espalda a la realidad. Agreguemos por cuenta propia que en ello está por cierto la innegable vitalidad comercial de género y, a la vez, la causa de su baja calidad.

Como presintiendo todo esto como incapaces de adaptarse al simple juego cerebral tan común al género detectivesco, los escritores norteamericanos de la “escuela dura” (James M. Cain, Dashiell Hammett y el propio Chandler) buscaron otra solución. Y ésta consistió en desplazar en sus novelas el centro de gravedad, el punto de atención. Ya no es el asesinato como ecuación por resolver, dada una o dos o tres incógnitas, sino el crimen como pretexto de meditación moral y de crítica social.

De aquí arranca la novelística de Chandler, escritor a quien vemos consumirse en un imposible intento de darle propósito a la vida. Este intento queda expresado en sus siete novelas, en las que resulta fácil ir captando el desarrollo del escritor en este aspecto. La actitud moral de Chandler es dinámica, avanza de obra en obra, hasta llegar a un punto sin salida en *Playback*, que se resuelve de un modo poco satisfactorio: cayendo casi en la novela-problema, negación, como ya se ha dicho, de toda problemática social.

Como el propio Chandler dijera:

La novela policíaca habla de un mundo en el que unos bandidos pueden gobernar naciones y casi gobiernan ciudades; en el que los hoteles, los edificios de apartamentos, los restaurantes famosos están en manos de hombres que han hecho su fortuna con los prostíbulos. Un mundo donde un juez cuya bodega está llena de licores puede condenar a un hombre por tener una botella en el bolsillo.

Ésta es la situación que lo recome por dentro y lo hace poner en labios de su detective Philip Marlowe, especialmente en las últimas obras, amargas quejas contra el estado del mundo. Quejas inútiles, que tan sólo sirven para ir amargando a personaje y autor, pues las

fuerzas a las que se oponen parecen medrar sin traba alguna en esa Norteamérica de los cuarenta donde Chandler sitúa sus novelas.

Chandler es un moralista; por ende lo es Philip Marlowe, su detective, a quien se ha acusado de caer en lo sentimental en las últimas novelas. Y con motivo. Ahora bien, todos los rasgos del Marlowe viejo se encuentran ya, potencialmente, en el inicial. Cuando aparece en la primera novela de Chandler, *The Big Sleep* (1939), Marlowe, tiene 33 años y se presenta con sus rasgos característicos: gusto por la soledad, desinterés por el dinero, ágil en el uso de la ironía, devoto de la lealtad hacia los amigos y, claro, bastante sentimental respecto a los seres débiles, acosados o maltratados. Aúna a ello un cierto barniz universitario y un profundo gusto por los problemas de ajedrez; estos últimos le permiten llenar sus momentos de depresión de soledad. Alto, fuerte y hasta atractivo, cumple aquí con los lugares comunes del género, pues ello facilita su relación con las mujeres. (En *The Big Sleep* queda esto completamente claro en la primera conversación de Marlowe con Carmen Sternwood, otro personaje, quien le dice: “Alto, ¿verdad?” “No me lo proponía”, responde él. “Y guapo también”, agrega ella. “Y apuesto que se lo sabe”). Todos estos rasgos se van acentuando según transcurren las novelas, en la última tendrá ya 38 años y se dejará atrapar por un mundo de valores convencionales, del que había estado huyendo hasta ese momento. Al aceptar la fácil solución de admitir valores que le son ajenos, el personaje habrá sido derrotado.

Se mencionaba su fluidez de trato con las mujeres. Pero si bien las maneja con desenvoltura, no deja de captarse en las relaciones un sedimento de misoginia, acaso característico de la novela norteamericana en general. No que los personajes femeninos de Chandler funcionen por cartabón, sino que la posición de Philip Marlowe frente a ellos nunca es cómoda, jamás le resulta fácil. Y ello, se insiste, sin afectar a la anterior afirmación. El trato es lo externo; la incomodidad, lo interno. Y esa inquietud, teñida de cierto asco, se acentúa ante la hembra ansiosa de aventura, pero disimulada bajo una aparente conducta moral — digamos, Orfamay Quest en *The Little Sister*: Existe también — Vivían Sternwood, Linda Loring— la contraparte, mujeres que disfrazan un

profundo sentido de lo moral con una conducta desenfadada y ligera. De éstas puede enamorarse Philip Marlowe; con una de ellas, Linda, se casa. Un tercer grupo de mujeres — Merle Davis, Movis West— constituye las víctimas, las heroínas incapaces de enfrentarse a un mundo antropófago. Para ellas, lástima.

Pero ese fondo puritano que en Philip Marlowe; existe queda expresado del modo más obvio en relación con el sexo. Para atreverse a tratar una escena de cama franca y descriptiva, Chandler esperó a su última novela. Es decir, a su decadencia. Antes, todo queda en juegos preliminares, cuando en un rechazo total por parte de Marlowe. Y la escena arriba mencionada, que aparece en *Playback*, resulta torpe, sin vida, del montón. El enojo violento de Philip Marlowe ante la mujer fácil, ante la hembra que busca el sexo por divertirse, indica claramente cuál es la escala de valores que aplica este detective. Es necesario recordar que en *The Long Good-bye* se acuesta con Linda Loring y que su relación resulta muy satisfactoria. Porque se aman. He aquí, pues, la honestidad plena del personaje creado por Chandler: si sentimientos positivos son base de las relaciones (tanto amorosas como amistosas), éstas resultan morales; si sólo se busca un rato de diversión o si algo torcido las impulsa, serán inmorales. ¿Valores clase media? No. Algo que va a la raíz de ciertas constantes norteamericanas, algo que se relaciona con el “fairplay” y con el subestrato puritano que persevera en la literatura de los Estados Unidos. De aquí que Chandler resulte tan representativo de su país.

Compárese a Philip Marlowe con Mike Hammer o con James Bond. Para éstos la mujer es hembra, aventura pasajera, objeto de conquista física, receptora de casi cualquier violencia carnal; esos detectives no tienen empacho en aprovechar sexualmente a una mujer que luego entregarán a la justicia, límites a los que Marlowe no puede llegar, pues se lo impide su modo de ver el mundo. Es decir, James Bond ejecuta un trabajo que se le ha asignado, lo ejecuta dentro de un marco ya dispuesto, acepta las leyes que ese contacto le impone y luego se retira a descansar desconectándose por completo del caso. Estamos ante el agente como autómatas. Marlowe lleva a cabo el caso que ha aceptado,

lo resuelve de acuerdo a la escala de valores que le es propia, no acepta las leyes del mundo que lo rodea y nunca parece perder contacto con la problemática que existe; descansa en lo físico, pero jamás en lo moral. Estamos ante el detective privado como ser humano responsable y participante.

Ambos personajes son producto de sus respectivas épocas. La literatura se nutre del mundo que la rodea y este mundo ha cambiado radicalmente de 1940 a los sesentas. Mike Hammer nació hacia los cincuenta, de la violencia irracional que entonces aflora en los Estados Unidos; Marlowe se encuentra mucho más cerca de las raíces sanas. Raymond Chandler mira al pasado con nostalgia. Al pasado miran Faulkner y Williams. En el pasado encuentran virtudes que el presente no logra darles.

Aquí es clave la obsesión que Chandler muestra por un tipo de personajes repetidos una y otra vez en sus novelas, aunque con distintos nombres: el general Sternwood Harlan Potter e incluso Elizabeth Bright Murdock. En ellos se tiene ese pasado al que se hace referencia en el párrafo anterior. Son prototipo del *self-made man* norteamericano. Chandler los presenta cuando están en el ocaso de su vida, cuando la fuerza física ha desaparecido casi por completo, cuando se ven sujetos a todo tipo de decadencias corporales, cuando viven por completo aislados en sus dormitorios, precadáveres que esperan a la muerte con tranquilidad plena. Fueron fuertes en lo espiritual y en lo físico. Siguen siéndolo en el primer aspecto. Y son, triste ironía que se vuelve contra ellos mismos, testigos impotentes de una corrupción surgida de la riqueza monetaria y material que acumularan y que sus descendientes aprovechan mal.

Marlowe no acepta la escala moral de esos duros ancianos. Pero sí los respeta por su capacidad de trazarse un camino, de atenerse a una conducta moral consecuente y basada en una limpieza moral básica y verlos en el sufrimiento de una soledad final, sin más apoyo que la presencia leal de un viejo sirviente. Y hemos vuelto a la palabra lealtad. Pero primero veamos a los descendientes de estos sólidos ancianos, en quienes aún se siente el espíritu de frontera, el espíritu pionero de

anteriores etapas. Marlowe suele despreciar a esa nueva generación porque la ve ayuna de virtudes. Nada queda en ella del viejo ímpetu de lucha y triunfo. Han nacido a un mundo de riqueza y comodidades que los privó de toda capacidad de pelea. Son seres sin columna vertebral, dedicados a gastar un dinero que les viene con sólo pedirlo.

Y los viejos, los que hicieron ese dinero, los que aplicaron para ello un código moral inaceptable para Marlowe, observan cabizbajos la derrota de todos sus esfuerzos, derrota encarnada en sus hijos, hijos a quienes rodea una fauna depredadora: dueños de casinos, chulos, traficantes de pornografía, estafadores, extorsionadores. Fauna contra la que Marlowe actúa sintiendo cómo se va ensuciando en el proceso. Y no porque le preocupen Carmen Sternwood, Leslie Murdock u otros descendientes de los viejos millonarios; en parte lo hace por estos últimos, pero su razón principal es el odio que siente hacia ese mundo de corrupción en que vive a causa de su profesión. Su motivo nuclear es de índole moral, de oposición al mal. De aquí que Howell Daniels llame a las novelas de Chandler “autos morales ampliados, situados en esa finamente descrita selva de neón que es Los Ángeles”

Ahora bien, aunque las novelas se inician con un incidente surgido en las clases altas, jamás quedan limitadas a ese estrato social. Chandler también incluye en su obra personajes del hampa, de la clase baja, de la media. Y no los califica nunca de acuerdo a su procedencia, sino de acuerdo a la conducta que muestran. Se puede pertenecer a la clase media baja (Orfomay Quest) y resultar un ser despreciable. O se puede vivir de pequeñas estafas y mostrar un valor moral y una lealtad hacia la amante tan notables, que Marlowe diga ante el cadáver de Harry Jones: “Pues lo engañaste, Harry. Le mentiste y te has bebido el cianuro como todo un caballerito. Moriste como una rata envenenada, Harry, pero para mí no eres una rata”. En Chandler el nivel social no es herramienta de medir. Claro, en mucho se es lo que el medio ambiente nos ha hecho; pero aun así, de acuerdo a la filosofía de Chandler, el hombre puede guiar su conducta y ser, también en mucho, responsable de ella. El autor aplica este rasero a todos. Incluso a la policía, con la que Marlowe tiene relaciones de lo más incómodas.

El policía duro, mal hablado y violento no le disgusta a Marlowe mientras se muestre sereno en sus apreciaciones y justo en su conducta. Llega a aceptarle que su vida es dura porque consiste en defender los intereses de unos ciudadanos que lo desprecian y escucha con calma a Christy French (prototipo de este policía) decirle:

Nos pasamos la vida revolviendo ropa interior sucia y oliendo dientes podridos. Subimos por oscuras escaleras para apresar a un mierda con revólver apoyados en un mínimo de esperanza. Y a veces no logramos llegar arriba y nuestras esposas se quedan esperándonos a cenar esa noche y el resto de las noches. Jamás regresamos a casa. Y las noches en que sí volvemos, lo hacemos tan cansados que no podemos comer o dormir o leer las mentiras que los periódicos publican sobre nosotros.

Y le da la razón, pues él mismo se ha sentido muchas veces en el pozo mismo de la depresión a causa de su constante contacto con ese mundo (incluyendo la policía). Pero el otro policía, el que aprovecha el puesto para poder ser cruel escudado por una placa, para venderse al crimen para degradar a los detenidos, ese policía le merece todo desprecio.

Vemos entonces que la posición de Marlowe es constante y congruente. Hay en funcionamiento un agudo sentido de lo moral y ello hace de Raymond Chandler un autor profundamente norteamericano. Lo es también en su afán de volver al pasado y lo es en lo masculino de su mundo. Pues aunque en éste participa la mujer, lo hace de un modo marginal y se la ve con una perspectiva bastante puritana y en ocasiones hasta teñida de misoginia, pero siempre teniéndose en mientes que no se la usa como objeto sexual. Antes bien se la critica cuando ella misma busca ese papel.

La tradición, la lealtad, el amor y la moral son las fuerzas positivas en el universo de Chandler. El dinero es un arma del diablo y la causa de todo mal, tanto en las novelas que estamos comentando como en la novelística policíaca en general. Esto también permite caracterizar a Marlowe, quien vive de ser detective. Chandler cuida bien de especi-



ficar las transacciones monetarias que ocurren entre su héroe y los clientes que acepta. Y el lector termina con la idea de que a Marlowe no le interesa el dinero. Vive de investigar, claro; pero su afán de llegar al fondo de los problemas indica cuánto más le obsesiona la limpieza, el terminar con una situación corrupta. Esto se une estrechamente a la estructura que Chandler da a sus novelas. Todas comienzan con una investigación menor: un intento de chantaje, una moneda robada, un hermano desaparecido, un pedido de ayuda, el vigilar a una joven rica. Nadie quiere más. Pero cuando Marlowe inicia su trabajo, también se inicia una serie de sucesos que se diría ajena al asunto central. Falsa deducción. Todo termina en su lugar preciso al concluir la novela y el lector capta entonces la imagen total e integrada, constituida por infinitos fragmentos. Esa investigación menor es el precipitante; de aquí surgirá una complicada estructura novelística que en ocasiones (*The Long Good-bye*) llega a excesos inaceptables, dado el sin número de meandros por los que pasa.

Uníamos la estructura con la actitud moral del personaje central. Habíamos partido del poco interés que en realidad Marlowe muestra por el dinero. Se completa el cuadro cuando, novela tras novela, esa investigación menor provoca un efecto de bola de nieve y de todo rincón surgen sorpresas desagradables. Es como si un médico sajara una pústula y comenzara a salir la pus, la materia infecta allí acumulada. Pero en cantidad ilógica para el tamaño de la llaga. Intrigado, el doctor averigua y aquella simple pústula manifiesta ramificaciones que no se esperaban. Así funcionan las novelas de Raymond Chandler. En parte, allí está la fuerza moral de las mismas.

Claro, cuando capa tras capa del mal van quedando al descubierto, alguien protesta: el cliente mismo, la policía, ciertos criminales en sólida posición; gente con “un pasado”, a quien la investigación preocupa por lo que pudiera dejar a flote. Y entonces se pide a Marlowe que suspenda sus actividades y se le paga su esfuerzo. Pero el detective no cesa. Vienen amenazas y ataques, pero él sigue adelante con el caso y lo concluye. Y el dinero nada tiene que ver con ello. Simplemente desea terminar lo que ha comenzado. Y desea limpiar la pústula. Por

esto, precisamente por esto, su actitud es moral y el dinero ajeno a ella. Quizás el mejor retrato de todo esto lo dé el propio detective al comentarle a Dolores, en *The Little Sister*:

Solía gustarme esta ciudad. Hace mucho tiempo. Había árboles a lo largo de la avenida Wilshire. Beverly Hills era un pueblito... Los Ángeles, sencillamente un hermoso y soleado lugar, lleno de casas feas y sin estilo, pero bondadoso y pacífico... Ahora ocurre que tipos como este Steelgrave son dueños de restaurantes. O tíos como ese gordo que me gritó hace un rato. Ahora tenemos el gran dinero, los matones, los timadores, los vagos de Nueva York, de Chicago, de Detroit... Y Cleveland... Ahora tenemos los comercios de lujos, los decoradores amanerados, las diseñadoras lesbianas, todos los desechos de una ciudad grande y hosca, con menos personalidad que un vasito de papel...

Dolores le contesta: "Igual ocurre en todas las grandes ciudades, *amigo*".

Opónganse las dos imágenes y se tiene el panorama completo. Por un lado la idílica vida de una ciudad muy próxima a los placeres naturales y de la naturaleza; por el otro, la selva de asfalto. Primero los valores casi rurales de la vieja Norteamérica; después, los valores de la que Chandler conociera en los cincuenta.

¿Hace esto que el autor sea en cierto sentido reaccionario? Quizás, por esa nostalgia del pasado. Pero es necesario usar con cautela esos términos. Hay mucha limpieza moral en Chandler, unida a una absoluta carencia de perspectiva histórica. Producto de su medio y hundido en él, su honrada desesperación lo hace pegar palos casi de ciego contra el ambiente que lo rodea. Sus casos policíacos sirven de excusa a sus desahogos. Pero en Chandler tenemos también a un hombre lúcido. Y si bien no hallaba respuesta a su predicamento, comprendía que el esfuerzo de Philip Marlowe era inútil: garbanzazos contra un elefante. Y de aquí que su pésima novela final (*Play back*) sea el mejor testimonio de una creciente impotencia. Tanto en la cómoda solución que

Marlowe da a su situación como en la pobreza técnica, ambiental y argumental que la obra presentatenemos la mejor prueba de un autor llegado al límite de la resistencia, de un autor totalmente gastado.

En seis años, de los 32 a los 38 de edad, su héroe ha ido caminando hacia la derrota.

Y entonces ¿por qué Raymond Chandler?

Porque, en mi opinión, esa desesperación profunda y genuina lo integra a la corriente central de la literatura norteamericana y hace que sus novelas complementen el testimonio de Hemingway, Faulkner y Farrell, aunque a un nivel inferior y desde otra perspectiva. Chandler y Hammett buscan en la novela de acción policíaca un modo distinto de expresar la realidad de nuestro mundo. Cambian el enfoque respecto a la novela tradicional, pero no el ámbito enfocado.

Por ello allí donde la literatura del crimen como acertijo es notoriamente pobre y sin posibilidades de futuro, la del crimen como precipitante morallas tiene. Y explora una atmósfera socio-psicológica a la que no suele asomarse la novela tradicional (porque Greene y Duerrenmatt usan lo policíaco con otro propósito, a nivel religioso o metafísico). Con ello, Chandler y Hammett enriquecen el ámbito literario. Allí donde la novela policíaca “de problema o acertijo” defiende sin crítica alguna los valores clase media, el género de la “escuela dura” observa dichos valores en acción y se pregunta hasta dónde son dignos de defensa. Y ésta es una segunda razón de que valga la pena conocer a Chandler.

Además, Chandler escribe bien. *The Simple Art of Murder* es un grupo de ensayos en que este autor manifiesta su profundo interés por el lenguaje y la trama. Y ese interés lo llevó a crear un estilo propio sumamente efectivo, compuesto de frases cortas, activo, nervioso y en ocasiones hasta seca ente poético. Chandler es un autor en quien estilo y temática logran una integración notable. Al grado de que un opositor cerrado de la novela policíaca como Edmund Wilson dice:

El don de narrar escasea, como escasean otros dones artísticos, y el único de ese grupo de escritores que parece poseerlo en

cierta medida es el señor Raymond Chandler... Pero Chandler no pertenece realmente a esta escuela policíaca pasada de moda...

Diríamos, con Auden, que:

[...] en realidad, no importa lo que de sí pueda decir, pues el señor Chandler está interesado en escribir no novelas policíacas, sino estudios serios ocurridos en un medio criminal; estudia el Gran Lugar de los Males y deberán leerse y juzgarse sus libros poderosos, pero sumamente deprimentes, como obras de arte, no como literatura de escape.

Chandler es un escritor que llevó a la novela policíaca una enorme capacidad de violentarse ante la corrupción que lo rodeaba. Que acompañó esa violencia con un notable sentido de la narración y que, quizás ironía suprema, tiene valor por alejarse de los lugares comunes del género. Es decir, vale porque su novela no es, finalmente, policíaca, sino porque usa lo policíaco.



## EL PAINE DE HOWARD FAST

*No hay precedentes. Sólo una teoría: Que la fuerza se encuentra en las manos de las masas armadas.*

Benjamín Rush

Cuando, finalmente, el futuro haya decidido, a través de sus múltiples filtros, dónde habrá de quedar situado cada escritor, resultará difícil hallar a Howard Fast. Y no tenemos en mientes el panorama de la literatura universal, sino otro más humilde: el de la norteamericana. Las razones no serán aquellas que por años lo tuvieron a la sombra. Para tristeza de Fast, no serán aquellas que lo convirtieron en anatema para tanta casa editorial, para tanto lector y quizás incluso para tanto crítico. No. Serán otras. Se le medirá por su capacidad de creación. Y creemos que sobrámetro.

Fast es una figura menor en la novelística de su país. Probablemente su estatura como creador seguirá disminuyendo, pues desde el principio limitó el alcance de su obra a un propósito único. En esto viene a parecerse a otro escritor, que es su contraparte política: Graham Greene. Ambos abarcan un aspecto especial de la problemática humana y nunca intentan escapar de ese territorio acotado. Y hay belleza en tal honradez limitadora. Aunque menor, su obra habrá de quedar como ejemplo de un modo de enfocar la literatura y sus problemas. Será una especie de supervivencia surgida de aceptarse pequeño.

Creo que Fast conocía sus propios alcances y prefirió rendirse a ellos que traicionarse. Estamos hablando de Fast exclusivamente como escritor, bien que jamás pueda realizarse división tajante entre el ciudadano y el artista. Pero dado que este último parece haber muerto

a manos del primero, sólo queda suponer para Fast un futuro, acaso precario, en la obra lograda antes de 1957. Y fue en ella donde aceptó los riesgos de que se hablaba.

De formación marxista, para Fast la literatura nunca fue fin en sí. En su novelística alentó siempre un propósito no literario, propósito que palpita, con disfraces aquí más conseguidos que allá, en sus distintos productos, surjan éstos del contacto con la historia antigua (*Mis gloriosos hermanos*, 1948; *Espartaco*, 1952), con otra menos alejada en el tiempo (*Dos valles*, 1933; *El ciudadano Paine*, 1943) o con la contemporánea (*Clarkton*, 1947; *Poder*, 1963). Pero siempre la historia como constante. Siempre la historia como base de un mensaje.

Conviene, indudablemente, aclarar ciertos puntos. Cuando decimos que la literatura nunca fue para Fast fin en sí, estamos haciéndolo heredero de una línea bastante antigua, que en Inglaterra tiene como representantes a Daniel Defoe y a H. G. Wells y en los Estados Unidos a Upton Sinclair, a Theodore Dreiser y a Sinclair Lewis. Claro, allí donde Defoe, casi por iniciador, aporta a la literatura amplias posibilidades de crecimiento; allí donde Wells, también ayudado por la circunstancia histórica, crea lo que ha venido a llamarse la ciencia ficción; allí donde Sinclair y Dreiser completan su débil equipaje artístico con una capacidad notable de protesta, Fast poco tiene que aportar. Y esto lo aparta de los demás. Lo aparta disminuyéndolo.

Quiere decir esto que Fast enfoca la novela como un vehículo, pero sin enriquecerlo. Acepta sin modificar. Sacrifica el cómo se cuenta al qué se cuenta. Dada su posición política anterior al 57, se lo diría obligatorio. Pero con esta larga serie de comentarios no se desea crear la imagen de un escritor incapaz en su profesión. A pesar del sentimentalismo y del descuido que en él encuentra Malcolm Bradbury, existe “la sutileza política e histórica” subrayada por el mismo crítico. En sus novelas Fast tiene la capacidad de atraer la atención del lector y de mantenerla sujeta mientras la narración dura. Y lo hace, de propósito, aprovechando los recursos tradicionales en el género. No se avergüenza — no tiene por qué avergonzarse — de utilizar el medio con intenciones que pertenecen a otros ámbitos, sin dejar por ello de

estar situados, a la vez en la literatura. Ésta es vieja pelea. Participó en ella el bueno de Wells alzando sus hombros, indiferente, ante la obra de James o de Conrad. Participó en ella James, que retrocedía, compungido, ante las producciones para él burdas de Dickens, por quien, no obstante, sentía una renuente admiración.

Fast es, indudablemente, un novelista tradicional por su técnica. No tiene, sospecho yo, capacidades para llegar a más. Pero tal vez sea injusto medirlo como innovador del género o como creador de finos retratos psicológicos, pues no es la suya tarea de sutilizar cuestiones filosóficas tras los sucedidos de una narración. Sí la es tomar partido. ¿Habra creador de novelas históricas que no lo haga? Incluso es de preguntarse si en última instancia, habrá creador de novelas que no lo haga. Scott no es precisamente discreto en ocultar inclinaciones y antipatías. Ni Galdós. Ni Fast. Quizás sea esencia misma de este escribir el apoyar facciones, puntos de vista, ideas. El instruir. Guíar. Quizás aquí es donde entra la vara de medir.

Y entonces ¿qué de Fast? *El ciudadano Paine* viene al caso. Existió el personaje histórico. Existió este inglés que fuera “probablemente el más grande propagandista político de todos los tiempos”, según la poco medida opinión de Darrel Abel. Existió y Fast lo utiliza. Pues Paine ejemplifica al hombre obsesionado por sus ideas, se ciega a toda posibilidad menos la de verlas cumplidas. Producto cabal de la clase baja inglesa, supo ir acumulando los rencores que surgían del maltrato y de las injusticias. De esto han solido crearse las crisis, pequeñas en un hombre solo, grandes en un pueblo. Cuando el hombre se abruma ante el oscuro origen de las calamidades que lo acosan, de las herencias que lo conforman, de las injusticias que lo van limitando y recomiendo, suele caer en el desamparo total. Bebe y se hunde. O protesta en una erupción vana por individualista y se lo aplasta. Zolá ya pasó por allí. También Dreiser.

La otra posibilidad está en el Michael Kohlhaas de Kleist, en el Rob Roy de Scott. En el Paine de Fast. Con cuidadoso sentido de la proporción y de la oportunidad, Fast va presentando los episodios (algunos históricos, otros inventados) que hicieron de Paine un hombre en quien



la presión del odio y la desesperación iban predominando. Un hombre para quien la única salida parecía estar en destruirse por el abuso del alcohol y la indiferencia ante la vida. El Paine de los primeros meses en Filadelfia, cuando todos se apartaban de su maloliente y desagradable figura. Se diría que, de acuerdo a la teoría reflejada por el desarrollo de los personajes de Hemingway, el hombre necesita tocar fondo antes de iniciar el regreso a la superficie. Paine cumple con esa condición.

Pero también con cuidadoso sentido del equilibrio Fast va creando al revolucionario. Los sucesos que por un lado minan la fe de Paine — la ejecución injusta de su amigo Stivvens; la muerte innecesaria de su primera esposa, Mary Lambert; las palizas recibidas de niño y de joven; el mercado de esclavos en Filadelfia—, por otro fortalecen su capacidad de odio, de descontento y de lucha. En esa doble vertiente se va creando el personaje.

Del Paine histórico, desde luego, poco se conoce en lo que a su vida íntima toca. Aquí, Fast tiene el campo libre para inventar situaciones y provocar los incidentes que lo vayan ayudando a modelar *su* Paine. Él se debe ir subrayado porque Fast no se detiene ante los hechos objetivos y, al hundirse en la obra de Paine, quiere encontrar en ella la raíces de una inquietud que desborda los límites ideológicos de la Guerra de Independencia norteamericana. Desea demostrar cómo en las palabras sonoras y convincentes de Paine laten las posibilidades de un mundo totalmente justo, del que la Independencia norteamericana es a la vez etapa y barrera. Etapa porque los ideales de independencia son meta de la colonia; barrera porque la meta de la independencia es un mundo capitalista de propósitos revolucionarios insuficientes para Paine.

Volvamos al personaje. Nace en Thetford, Inglaterra, en 1737. De familia pobre, conoce muchos oficios, incluyendo el de recaudador de impuestos. De triste apariencia física y escasa educación, es un ser amargado desde su infancia, dado que sólo sabe de hambre, golpes e injusticias cuya causa simple y primera es la pobreza del mundo al que ha nacido. La base está asentada. Que Paine se vuelva un derrotado o un rebelde es cuestión de suerte. Benjamín Franklin lo envía al nuevo mundo, pues adivina en aquel hombre sucio y grosero una fuer-

za de rebeldía notable. Pero, de principio, la situación no cambia en Filadelfia. Tom aún se encuentra inmaduro para la acción a través de la palabra. Todavía necesita experimentar golpes y amarguras. Cuando, de catorce años, recibía una tremenda golpiza a manos de un *squire*, gritaba: “¡Dios lo ayude a usted y a su clase! ¡Dios lo ayude! ¡Dios lo maldiga! ¡Lo maldiga!” Simple rabia impotente escupida en gritos contra el amo. Pero ya anuncio de futuro. Esa educación se va completando en América. La venta de esclavos a la que asiste en Filadelfia es una etapa importante de su educación. Hundido en la embriaguez, medita. Y llega a la conclusión de que “Tom Paine estaba hecho de una materia extraña y terrible... y no volvió a llorar por sí mismo”. Paine va superando la crisis de pesimismo y se apresta a la lucha. Y en esto Norteamérica lo ayuda, pues siente cómo en ella está surgiendo “una nueva raza de hombres, pero no por la sangre, por la clase o el nacimiento, sino debido a una promesa pura y sencilla... la de libertad”. Y asiste a reuniones; y lee; y escribe. Y por ello llegan a comentarle cuán prendado parece estar de las palabras”. “¡Y no las temo!” — grita en respuesta. “¡Llego a una tierra de hombres libres y los encuentro temerosos de la única palabra que les daría la libertad!” Tom Paine se refiere a la palabra independencia. Es el año 1775.

Así, personaje y escenario están listos. Fast ha atendido cuidadosamente a la creación de su rebelde. Con base en la materia prima histórica existente ha ido moldeando un protagonista que sea reflejo fiel de lo que el novelista se propone. ¿Hablar de Paine? En parte. ¿De la Independencia de los Estados Unidos? También en parte. ¿De la libertad? En cierta medida. Porque todo ello no satisface la intención más íntima y urgente de Fast: crear una oposición entre Paine y la Independencia de los Estados Unidos, entre Paine y la Revolución francesa. Y a través de esa oposición apuntar hacia otro mundo. Del acuerdo inicial entre Paine y su mundo al desacuerdo final. Y de éste, la insinuada presencia de un futuro inalcanzable en el siglo XVIII. Un futuro vislumbrado por Paine y al cual describe indirectamente en *Common Sense* (1776): “Incluso en su mejor condición el Gobierno no pasa de ser un mal necesario en su peor condición es intolerable”.

Surgido del pueblo, Paine es pueblo. Una y otra vez Fast insiste en ello a lo largo de la novela. Cuando rompe la guerra contra Inglaterra y Paine se une al ejército norteamericano los soldados encuentran en aquel inglés cuarentón la expresión de las inquietudes propias más íntimas. Esto lo entiende así el propio Paine quien ya en su juventud había captado dentro de sí “algo profundo y terrible que le daba el poder para observar el mundo y comprender, para ver la justicia y la injusticia, para sentir en alma propia el látigo blandido sobre las espaldas de millones de seres”. Paine es la conciencia común de un mal general. Como el pueblo así lo entiende, lee lo que Paine escribe. Y las palabras de éste van perdiendo individualidad y terminan volviéndose un sentir general y anónimo que está en boca de todos, tal vez el mejor destino para cualquier propagandista de una revolución.

Pero el mundo tiene siempre dos caras. En este caso, si una la constituye el pueblo, la otra queda representada por la clase media, por la burguesía. El conflicto interno más terrible de Paine, y el que tal vez da columna vertebral a la novela, es su lucha contra los valores sociales de los dirigentes civiles y militares. Tal y como Fast se ha preocupado de graduar la unión entre su protagonista y el pueblo, cuida de ir detallando la frágil relación de Paine con la clase media. Ésta, que lo necesita y lo teme, lo utiliza mientras le es útil. Él, que la necesita y la desprecia, la sirve mientras tal servidumbre sea de utilidad al pueblo. Y ambas partes se encuentran bastante conscientes de la situación. Equilibrio precario, habrá de romperse cuando uno de los bandos haya triunfado y, por obligatoriedad histórica, no será el de Paine. El mundo aún no está maduro para ello.

¿Qué tipo de relaciones existen entre Paine y la clase media? Un escocés, Robert Aitken, es buen ejemplo de ellas. Conoce a Paine en el peor momento de éste. Pero adivina en él la capacidad de trabajo y de productividad a distintos niveles y lo contrata, diciéndole: “Sé ahorrar mi dinero, pero también sé gastarlo cuando la inversión es buena”, agregando después: “Tengo fe en ti porque me sales barato”. Claro como el agua. Con Aitken se da a Paine la oportunidad de escribir, de expresarse. El impresor lo permite mientras en ello haya ganancia, pero

bien sabe oponerse en la situación contraria. Si Paine quiere lanzarse contra la esclavitud, Aitken lo detendrá sin miramientos: “No escribirás sobre desacuerdos y rebeliones y no incitarás al motín”. Dado que la revista ha subido en su tiraje de 600 a 1 500 ejemplares en dos números, se comprende la preocupación del editor por no matar a la gallina de los huevos de oro. Y cuando Paine no obedece, lo corre. Curiosamente, esto da base a una amistad renuente por parte de ambos.

Pero el patrón ha quedado asentado. Aitken soporta a Paine porque Paine le aporta ganancias. Igual habrá de ocurrir siempre cuando en escena aparezca la clase media norteamericana, que aprovechará la presencia de Paine en un momento de conflicto para quedarse con las “ganancias” de su capacidad de subversión. Pero ¿no buscan Paine y dichos pequeño-burgueses lo mismo? Sí y no. Toda revolución significa un cambio de poder. Las colonias inglesas en Norteamérica desean quitarle el poder al rey y manejarlo ellas. En esto concuerdan con Paine y marchan por el mismo camino. La divergencia surge cuando es necesario decidir hasta dónde llegar y en manos de qué clase social dejar las riendas del mando.

¿Hasta dónde llegar? Paine y Sam Adams, un personaje incidental de la novela, están hablando. El segundo pregunta a Paine exactamente lo anterior y éste responde: “Hasta el fin del camino”.

“¿Utopía?” preguntó Adams.

“¡Maldita sea, no! ... Algo que haga sonreír a los niños, algo de libertad, esperanza para el futuro, hombres con derechos, cortes decentes, leyes decentes...”

“Independencia”, dijo Adams. “Para comenzar”, contestó Paine.

Para comenzar. He aquí el problema. Para terminar habría sido lo ideal en quienes están económicamente por encima de Paine. No para éste. Lo consume el ansia de llegar mucho más allá de esos límites. Por ello en *Reflections on Titles* ataca duramente a las clases privilegiadas, para consternación de Aitken. Por ello dice a Jefferson en una ocasión: “Creo que por derecho de nacimiento todas las cosas pertenecen a todos los hombres. Se pueden quitar los derechos, pero no puede regalarse lo que a todos pertenece”. Por ello:

[...] vagamente definida en su mente estaba la imagen de todo un mundo renovándose en sí mismo, el sueño de una hermandad tan vasta, tan completa, que esa noción a medias concebida lo abrumaba y estaba más allá de toda palabra.

Por ello escribe: “La revolución es un método que por la fuerza aplica un partido que no se encuentra en el poder. Según lo entendemos, el partido del pueblo, que nunca en la historia del mundo ha gozado del poder”. Por ello, al abandonar Londres, perseguido por motivos políticos, afirma: “Volveré. Primero será Francia, luego Inglaterra, luego Norteamérica y luego el resto del mundo. Volveré”.

Si se piensa que, de acuerdo a la novela de Fast, los dirigentes de la Guerra de Independencia norteamericana jamás desearon ir más allá de ciertos límites, el conflicto era inevitable. Inglaterra tenía el poder y se quedaba con las ganancias económicas. Las clases privilegiadas norteamericanas ansiaban uno y otras. De aquí la guerra. Cuando se obtiene la victoria, el tranquilo espíritu burgués de esas clases privilegiadas se encuentra satisfecho. No así Paine. Quiere el poder y las ganancias para el pueblo. El conflicto era inevitable. Herramienta propicia para el levantamiento durante la lucha, Paine se transforma en obstáculo cuando la paz. Eliminarlo es la solución.

Por ello los dos intentos de asesinato. Por ello la salida de América. Por ello la huida de Inglaterra. Por ello el encarcelamiento en la Francia posrevolucionaria. Por ello su muerte solitaria y su enterramiento en no sagrado. Por ello un tal William Cobbett roba sus huesos e intenta exhibirlos en varias ciudades de Inglaterra. Cuando se le prohíbe esto, abandona los restos de Paine y jamás vuelve a saberse de ellos. Y como dice Fast, “quizás fue lo mejor, porque el mundo era su hogar”.

Así pues, el Paine de Howard Fast responde, necesariamente, al propósito del autor. Aquel propósito único que se mencionara al principio del ensayo — a la vez fuerza y debilidad de Fast como novelista— hace su aparición, conformando el enfoque del escritor. La narración ha sido pretexto para transmitir una idea. Paine ha sido el vehículo de esta última. No se trataba tanto de expresar las virtudes de la Guerra de

Independencia norteamericana como de darle carácter de etapa. En aquel momento histórico lo obtenido bastaba y el movimiento era incapaz de llegar más lejos, dado que las circunstancias se oponían totalmente a la toma del poder por parte del pueblo. Pero Paine, visionario y rebelde, veía constantemente hacia el horizonte. Esa toma de poder estaba en él como sed no saciada, impulsándolo a la rebeldía eterna y volviéndolo símbolo de la revolución sin tregua. Paine es, a ojos de Fast, promesa futura y así lo presenta. Y la independencia queda como una posta en el camino hacia otras posibilidades.



## MONTAG Y LA SALAMANDRA

Cuando la ciencia ficción abandona el nivel de simple mercancía; cuando va más allá de ser una obra divertida, en que participan seres raros y máquinas prodigiosas, puede llegarse a la buena literatura. Aún no a la gran literatura, pero sí a la buena. En estos niveles, los autores se llaman Huxley, Orwell, Wyndham, Pohl o Bradbury. Especialmente Bradbury, el único caso, tal vez, en que un escritor de ficción científica alcanza fama más allá de las fronteras impuestas por dicha literatura.

Cuando un novelista de cualquier género considerado serio por la crítica se dedica a ciertos argumentos, viene casi a conectarse con el universo de la ficción científica. Hablamos de Golding, claro. Y cuando un escritor del género ficción científica escribe tan bien que es necesario tomarlo en cuenta, se le acepta en los niveles superiores, así declarados por la convención. Hablamos, claro de Bradbury. Bradbury el de Waukegan (Illinois), donde nació en 1920, Bradbury el de *Dark Carnival*, *The Illustrated Man*, *Martian Chronicles*, *The Golden Apples of the Sun*, *Fahrenheit 451*, etcétera.

*Fahrenheit 451*. Con este nombre se llega a uno de los grandes momentos de la antiutopía, pues en este libro no sólo se halla la dura lucha de una conciencia que despierta al dolor de un mundo muerto, sino la descripción agobiadora de tal mundo y, al final, muy al final, la posible esperanza de otra existencia más empapada de vida.

Otra existencia creada por los desterrados; por los extraños.

Como Montag, el héroe de Bradbury. Porque Montag se une ineluctablemente a esa serie de luchadores que incluyen al Thomas de Russell, al Salvaje de Huxley, al Smith de Orwell y a tantos otros. Aunque con una diferencia: Montag triunfa. Un triunfo acaso menor y tal vez sin futuro, pero triunfo al fin. Porque los otros luchan y son traicionados o derrotados, de tal modo que buscan el anonimato o el suicidio.



Porque quienes gobiernan no aceptan lo fuera de serie. Porque los que gobiernan, generalmente inalcanzables en estas novelas antiutópicas, como cualquier dios que se respete de serlo, tratan de aplastar a quien busca un cambio, pues todo cambio es movimiento y el movimiento es vida.

El primer paso de Montag hacia la rebelión surge de su primer contacto con la vida, que en este caso se llama Clarissa, una adolescente empeñada en conocer el sabor de la lluvia, terca en usar sus piernas y no el auto para pasear y en oler las hojas muertas del otoño. Es decir, una mujer-niña en contacto constante con la naturaleza, oposición necesaria e inevitable a un mundo mecanizado.

El primer Montag, el Montag-robot que va y viene sin mayores inquietudes, ya tiene en sí una semilla de rebeldía y ha robado algunos libros prohibidos, que oculta celosamente en casa. Ahora, es necesario aclarar algo: Montag es un bombero de singular oficio, ya que su trabajo consiste en quemar libros prohibidos. Esto lo pone en contacto con la tentación de poseer uno, tentación que, según le dice el capitán Beatty, su inmediato superior, todo bombero sufre alguna vez en la vida. Una especie de sarampión, dijérase; una vez pasado, se queda a salvo de futuros ataques. Nada nos dice que Montag habría escapado a este molde, a no ser por Clarissa. El tiene la semilla, que ella la hace germinar. Montag se convierte en rebelde por haber conocido a una mujer-niña, de espíritu rebelde. Encontramos aquí el binomio hombre-mujer que en todas las novelas antiutópicas tiene capital importancia. Recuérdese que Smith se lanza a la lucha porque lo acompaña y apoya Julia (Orwell); piénsese que el Salvaje se suicida, entre otras cosas, por haberse desilusionado de Lenina (Huxley); y Thomas prepara su revolución porque Diothima, con su muerte, le enseña el camino a seguir (Russell); y Alan salva la vida porque Kit es capaz de sacrificarse por él (Sarban).

Estas relaciones siempre desgraciadas no hacen sino ejemplificar cómo una dictadura se opone al amor y trata de destruirlo por cualquier medio, dado que el amor implica una entrega, una generosidad y, sobre todo, una vitalidad muy peligrosa al régimen en turno, pues

estas relaciones rompen la general mediocridad de una sociedad creada para el estancamiento. Entre Montag y Clarissa no existen relaciones físicas de ningún tipo. Ni siquiera llega hablarse de amor entre ellos. Y sin embargo, la simple plática de la muchacha hace que Montag vaya adquiriendo conciencia; su simple presencia lo hace comprender que no ha sido feliz; su solo recuerdo le hace reconocer que no ama ni es amado.

La primera vez que la ve, se nos habla del vestido de ella: “Su vestido era blanco y susurraba”. ¿Y las manos? “Casi creyó oír el movimiento de sus manos cuando caminaba”. Tenemos ya, en unas líneas, dos verbos cuidadosamente escogidos: susurrar y oír. Y aunque los produzcan cosas físicas, sirven de base al futuro descubrimiento que Montag hace: no sabe escuchar, pero a la vez nadie oye. Clarissa lo había notado ya: “La gente no habla de nada... Nombra carros o ropas o albercas, por lo general, y exclaman ¡qué bueno!” Esto no es sólo la incomunicación, sino el aplastamiento espiritual a manos de un mundo hecho de valores banales, externos. Mundo al que Montag pertenece casi por completo en un principio cuando Clarissa le dice: “Nunca te detienes a pensar lo que te pregunto”. Y es cierto. A las preguntas difíciles, él contesta con clisés que lo han rodeado desde siempre. Y sólo en ese instante, ante el reproche de Clarissa, empieza a comprender cuán falta de curiosidad ha sido su vida. Es, fue mejor dicho, un robot, como lo son su esposa y las amigas de ésta.

Montag va llegando a la conciencia de una situación mediante la lucha. En esto se emparenta más con el Smith de Orwell que con el Salvaje de Huxley. Este último, que llega de fuera, tiene por ello mismo una mayor facilidad para comprender y criticar un estado social. Ha venido ya en calidad de rebelde, y sus esfuerzos van encaminados, más bien, a que no se le degrade como ser humano, para disminuirlo a la categoría de los demás personajes. Montag y Smith luchan desde el interior del sistema mismo; uno vence, el otro es vendido, pero sus esfuerzos tal vez comprometen más al lector que la creciente desesperación del Salvaje.

Ahora bien, en la base de su rebeldía — hablamos de los tres personajes— se encuentra la palabra impresa. Pero también en la base de

su desesperación está la palabra que sirve para crear diálogos, mas no comunicación. Los libros, por el contrario, ofrecen lo mejor del espíritu humano y Montag descubre, con asombro, que un hombre le habla tras cada obra, un hombre que dedicó su tiempo a dejar en letras sus mejores posesiones. Un hombre — puede llamarse de mil maneras en la obra de Bradbury— que obliga a pensar.

Aquí tenemos la razón de todo. Pensar. Es decir, no ser sólo un tornillo en la enorme maquinaria de un Estado, tornillito a quien de vez en cuando se aceita, a quien alguna vez se sustituye. Pensar es ser un tornillito que comprende, cómo y para que se mueve la inmensa maquinaria donde está situado. Y eso lo hace peligroso si quienes dirigen la maquinaria odian la capacidad de pensar. En el fondo, toda antiutopía constituye un paraíso de la mediocridad. Quien es mediocre es feliz; quien piensa, sufre.

Smith, el personaje de Orwell, escribe un diario prohibido. El Salvaje, en Huxley, conoce de memoria a Shakespeare. Montag empieza a leer libros prohibidos. Los tres buscan la raíz de los hechos, y ésta se encuentra en todo aquello que los respectivos gobiernos odian porque temen.

Tal vez el aspecto más triste de estos mundos agobiados ocurra en Bradbury, pues allí la gente, en general, obliga a que el gobierno prohíba los libros serios, la historia la cuenta el capitán Beaty y vale la pena escucharlo:

Tras algo llamado la Guerra Civil... las cosas empezaron a tener *masa*... y por tenerla, se hicieron simples... en el siglo XX los libros se acortaron. Condensaciones. Resúmenes. Tabloides... se acortaron los clásicos para que encajaran en los programas de radio de 15 minutos; después se les volvió a resumir para que llenaran una columna de dos minutos para terminar, al final, como diez o doce líneas de resumen en un diccionario... de la casa cuna a la Universidad y vuelta a la casa cuna; he aquí el patrón intelectual de los últimos cinco siglos, o más...

Organícese y organicéense y superorganicéense supersuperdeportes. Más dibujos en los libros. Más fotografías.

La mente bebe cada vez menos. Impaciencia. Las autopistas se llenan de multitudes que van a algún lugar, cualquier lugar, ningún lugar.

Todos debemos ser iguales. No nacer libres e iguales como dice la Constitución, sino ser *hechos* iguales. Todo hombre imagen de cualquier otro hombre. Entonces todos son felices, pues no hay montañas que los disminuyan.

La gente quiere ser feliz. ¿no? ¿No lo has oído toda la vida? La gente dice, quiero ser feliz. Y bien, ¿no lo son? ¿No los mantenemos en movimiento, no les damos diversión?...

Hemos entresacado frases de un largo monólogo que ocupa tres o cuatro páginas de la novela. Allí el capitán Beatty explica el porqué de todo. Y ese porqué suena incómodamente cercano, y se une a esas frases que alguna vez, cualquiera de nosotros, hemos escuchado: “yo al cine voy a divertirme”, para disculparse de no soportar una película seria. O bien, “no tengo tiempo de leer otras cosas”, o “leo esto para descansar después del trabajo”. Y las horas y horas gastadas ante la “caja idiota”. Incómodamente cercano. Por ello, Bradbury declaró alguna vez:

Había yo pensado describir así, por anticipación, un aspecto de la existencia que pudiera ser la nuestra en unos cuarenta o cincuenta años. Ahora bien, hace aún muy poco — en Beverly Hills, una noche— una pareja pasó delante de mí, paseando un perro. Quedé inmóvil, contemplándolos como petrificado. La mujer, del brazo del marido, llevaba en la mano un radio del tamaño de una cigarrera, cuyas antenas vibraban dulcemente. Del aparato salían unos finos alambres de cobre que terminaban en un audífono pequeñísimo, que la mujer llevaba alojado en la oreja derecha. La oyente iba completamente olvidada del hombre y del perro, escuchando soplos y suspiros lejanos,

como una sonámbula guiada en las vueltas y revueltas del camino por un esposo que bien hubiese podido no estar allí. Esta vez no se trataba de ficción científica. La escena representaba una nueva forma de conducta en nuestra sociedad perpetuamente cambiante.

Las antiutopías tienen su mayor importancia en que usan ciertos rasgos de nuestro mundo para hacernos comprender cuán peligroso sería el descuidar su desarrollo. Montag y su mujer viven ya en mundos separados. Él, porque prefiere conocer el dolor para ser hombre; ella porque lo evita para ser feliz. Pero, ¿qué felicidad? Vamos sabiendo a lo largo de la obra que los suicidios no son raros en el mundo de Montag. La misma Mildred trata de atarse sin estar consciente de ello. El mismo capitán Beatty, el representante del poder en esta obra, se deja asesinar por Montag como si deseara terminar con una carga que lo oprime. Es decir la así llamada felicidad que en la novela existe, no es sino un vacío de 60, 70 u 80 años, al que tratan de llenar con actividades inanes. A partir de la idea de que saber causa dolor, todo se dispone a modo de evitar la molestia de hacer nada. Así que los muros-televisión llenan las horas muertas. Y si no, las píldoras para dormir. O los paseos en auto a 120 millas por hora.

¿Quién es Shakespeare? Silencio.

¿Y Cristo? “Cristo es ahora uno de la ‘familia’. A menudo me pregunto si Dios reconocería a su propio hijo del modo que lo hemos vestido. Ahora es un simple dulce de menta, todo cristal de azúcar y sacarina, cuando no está haciendo veladas referencias a ciertos productos comerciales que todo creyente necesita *sin lugar a dudas*.” Todo lo que sacuda debe perecer, incluso la palabra de Cristo.

Y volvemos a la palabra. Una y otra vez Bradbury nos recuerda la ambivalente función del idioma: separar por un lado, unir por otro. Todo depende de quien la use.

En la reunión de Mildred con sus amigas, Montag aparece y lee un poema que hace llorar a una de ellas (la señora Phelps). Entonces otra, la señora Bowle, grita indignada: “palabras idiotas, palabras idiotas,

palabras idiotas, horribles, hirientes". Y abandonan la casa del bombero, dejándolo en esa soledad que es la compañía de su esposa.

Insistimos, lo triste no es que el gobierno constituya una dictadura, sino que el pueblo le exija que lo sea. Se rinde el derecho a ser individuo por la seguridad económica, por la facilidad de no pensar y no preocuparse. Pero en el fondo queda el dolor de tal rendición, y la gente pretende que no existe tal dolor, y luego pretende que no está pretendiendo que no existe.

Y sin embargo... Tomemos a Faber, quien en la novela de Bradbury representa al intelectual cobarde, consciente de la situación, pero incapaz de hacer nada por resolverla, dado su miedo a perder no ya la vida, sino ese simulacro de libertad en que vegeta. Él también cuenta cómo llegaron a prohibirse los libros. Y su narración coincide, en los hechos, con la del capitán Beatty. Mas hay una diferencia: Faber lamenta profundamente la pérdida de un mundo real, conectado a la vida por todos los nexos espirituales y físicos. Dice:

[...] creemos poder crecer alimentándonos de flores y fuegos de artificio, sin completar el ciclo que nos regresa a la realidad... Vivimos en una época en que las flores están tratando de vivir de las flores, en lugar de crecer con la buena lluvia y el negro limo.

Podría decirse, claro, que los libros son una especie de vida en conserva. Quien en leer se envuelve, bien podría no percatarse de lo que a su alrededor pasa, y en ello constituiría otra forma de enajenación. La cobardía de Faber es de un tipo especial. Es cobardía intelectual. De un hombre todo conciencia, pero conciencia privada de músculo, valga la frase. Por ello Faber y Montag forman una especie de *Gestalt*: Montag la decisión y la acción Faber la sabiduría y los recursos. En parte vienen a ser aquella especie de superhombre que Theodore Sturgeon creara en *More than Human*. Esta *Gestalt* Montag-Faber no se rompe, pues el bombero se salva y queda implícito que el profesor también lo logra.

Este profesor representa bien lo que quiere decirse con demasiado envuelto en los libros. Desde luego, él acaba por percatarse de su

situación, pero para entonces ya es demasiado tarde. No lo es si de aconsejar a otro se trata. Y a una de sus múltiples respuestas, Montag recibe esta contestación:

No son libros lo que necesitan, sino algunas de las cosas que alguna vez estuvieron en los libros... Los libros sólo eran un tipo de receptáculo donde almacenábamos muchas cosas que temíamos pudieran olvidarse.

Es decir, Montag busca una antigua forma de vida; un viejo conjunto de valores.

En todas las antiutopías, los héroes andan a la caza de tales antiguos valores. Se convierten en una forma de preservar la herencia. Cabalgan entre un pasado incierto y un presente opresor, mirando hacia un futuro que los cohibe. Representan, ciertamente, a un hombre en crisis. Quizás nunca antes se había sentido lo definitivo de un cambio con mayor fuerza. Vamos dejando de ser el hombre conectado con la naturaleza y nos convertimos poco a poco en el hombre sujeto a la máquina. Del cambio surgirá un nuevo ser, eso es obvio e inevitable. Ahora los autores de antiutopías prefieren creer, basándose en lo que están presenciando, que dicho hombre habrá perdido muchas características de lo más esencialmente humano. Una de ellas, las raíces.

En efecto, en todas las antiutopías los gobiernos buscan borrar el pasado a cualquier precio. En Huxley, el ayer empieza con el Gran Ford; antes o existió nada. En Orwell, Smith tiene como trabajo el modificar la historia en los periódicos, para representarla a gusto y conveniencia de la actualidad. Clarissa pregunta: “¿es cierto que hace mucho tiempo los bomberos *apagaban* incendios en lugar de encenderlos?” “No — contesta Montag, las casas *siempre* han sido a prueba de fuego; palabra de honor”.

Los vencedores escriben la historia.

Sin embargo, las antiutopías las crean hombres en crisis, tal vez demasiado cercanos a su época para comprenderla totalmente. Los héroes de estas novelas son, a su vez, seres en crisis. ¿No sería intere-

sante leer el otro aspecto de la cuestión? Digamos, *Fahrenheit 451* desde el punto de vista de Mildred. Inclusive ello daría un nuevo tono a la protesta misma, que en todas las antiutopías sigue una estructura demasiado parecida. Más aún, cualquier escritor dotado de talento podría tal vez oponerse a las visiones de Bradbury, Huxley, Orwell o Russell representando un mundo parecido, pero opuesto en cuanto al tono.

Mas, ¿podría?

El que no se haya intentado, ¿qué significa? ¿La imposibilidad de defender ese amenazante futuro? ¿O, al contrario, la no existencia, aún, de ese hombre al que tanto temen los actuales novelistas?

Por otra parte, si las deducciones de los escritores de antiutopías resultan ciertas, jamás habrá quien pueda escribir la historia optimista de ese mundo futuro, pues, en sí, llevaría la semilla de la esterilidad; en sí, llevaría su propio aniquilamiento espiritual.

Bradbury dice: si las masas imponen su gusto, el arte desaparecerá. La única solución sería un gobierno capaz de educar a la gente, para hacerla comprender lo necesario de conocer la inquietud, aunque sólo sea a través de la experiencia ajena .

Pero Bradbury y los otros ponen en duda la posibilidad de un tal gobierno. Miran alrededor, al mundo contemporáneo, y sacan sus conclusiones. El gobierno sólo sirve para trazar límites e imponer censuras. Con base en una equivocada utilización del término *iguales*, trata de crear una serie interminable de robots indistinguibles. Es decir, buscan eliminar al individuo. De aquí la importancia que éste adquiere en dichas obras.

¿Y qué forma a un individuo?

Ante todo, su capacidad de saberse distinto; después, su habilidad para comunicarse con cualquier otro individuo. Los autores de antiutopías más conocidos, crean la individualidad de sus héroes según transcurre la novela. Ello indica la importancia que le dan al despertar de la conciencia humana. Hasta el momento mismo de tropezarse con el primer grano de verdad, que va a desatar el proceso psicológico y, al final, la tragedia, los personajes llevan consigo una inquietud indeterminable. Intuyen que algo está mal, pero no saben captarlo.



Ese primer grano de verdad se adquiere cuando se tiene el valor suficiente para romper con una prohibición. Después vendrá la incontenible cadena de, según el gobierno, delitos, que terminará, pues es lo general, con la muerte o derrota del personaje.

Para Montag, todo empieza un tanto diferente. Desde luego, su primer paso sí es efectuar un acto prohibido: roba libros y los oculta en su casa. Pero no se atreve a hacer más, hasta conocer a Clarissa. Las preguntas ingenuas de ésta van abriendo brecha y un día, al enterarse que la muchacha ha muerto, abre por fin un libro y lee. La tarea no le resulta fácil, pues necesita luchar contra cada frase, partirla como si fuera una nuez, probar su contenido, aceptarlo o no, dudar, volver a leer. El camino hacia la libertad causa dolor y sus lecturas le van dando a Montag conciencia de ello.

Bradbury usa mucho el símbolo de la lluvia a lo largo de la obra. El primer impulso vital de Montag, tras conocer a Clarissa, es probar el sabor de la lluvia, casi a escondidas, avergonzado. Hemos hecho ya una cita de Faber, en que éste habla de crecer bajo la buena lluvia. En otro lugar: “leyeron toda la larga tarde, mientras la fría lluvia de noviembre caía del cielo sobre la tranquila casa”. Esto ocurre la primera vez que Montag se atreve a abrir uno de los libros prohibidos para leerlo. La acción va acompañada de esa lluvia que antes también significara vida. Cuando lo descubren huye, y lo hace bajo la lluvia. ¿Y qué le dicen los hombres-libro con quienes se reúne? “Bienvenido de los muertos”.

Constantemente Bradbury relaciona el crecimiento espiritual de Montag con la vida en sus distintas formas. La cita anterior lo prueba plenamente. Pero además existen otros indicios de su cambio. Por ejemplo, tómesese el sabueso metálico, máquina preparada especialmente para capturar rebeldes. Puede, dada su memoria cibernética, “sentir” en un hombre los síntomas de rebeldía, pues su finísima construcción le permite “oler” la composición química de quien se le acerca, y sacar conclusiones del examen. Sus reacciones van de lo más débil hasta el ataque franco con esa aguja de novocaína que hace papel de lengua. En el caso de Montag, simplemente “gruñe” al principio de la novela; ya por acabar ésta, el sabueso lo ataca salvajemente.

Tenemos, entonces, un desarrollo paralelo. Por un lado, la conciencia de Montag va evolucionando. Por otro, el mundo que se opone a tal desarrollo emplea cada vez más a fondo sus instrumentos de destrucción; o de defensa, si se quiere. A diferencia de muchas otras novelas, *Fahrenheit 451* presenta un final optimista, y Bradbury salva a todos los hombres-libro, Montag incluido, mientras un holocausto atómico termina con el ex mundo del bombero.

Esto nos lleva a otro aspecto del despertar de Montag. A lo largo de la obra, como un fondo oscuro al que nadie hace caso, bombarderos atómicos pasan sobre la ciudad, en vuelo a la guerra de la que nadie sabe ni quiere saber nada. Las leves menciones iniciales a este fenómeno sirven para que Bradbury subraye la indiferencia existente. En algún lugar se lucha, eso es todo. Tal indiferencia se mezcla con un engaño que nadie parece creer, pero que todos respetan. En el proceso de Montag hacia la cordura, llega a darse cuenta de esta situación y grita: “¡Dios! Cada hora... cuántas de esas malditas cosas en el aire. ¿Cómo diablos pueden estar allí arriba esos bombarderos cada segundo de nuestra vida? ¿Por qué nadie habla de ello?” Porque es más fácil cerrar los ojos y pretender ser felices.

Mildred, por ejemplo, se niega definitivamente a compartir la nueva vida de Montag, y es ella quien lo delata con los bomberos. Con esto Bradbury no rompe el modelo general de las antiutopías, pues le queda el personaje de Clarissa para completar la estructura de la obra. Este uso de dos personajes femeninos ya lo habíamos visto en *1984*, donde se habla de la esposa, que nunca aparece en la novela, y se presenta a Julia, compañera del héroe. Bradbury procede al revés y hace desaparecer a la compañera y deja el personaje de la esposa.

Hablábamos de un individuo. Individuo que no necesita cambiar frases de cajón y saludos, sino de verdaderamente comunicarse. En las antiutopías le sirve como contraparte la heroína, cuyo papel varía en lo externo de novela en novela. Huxley presenta a Lenina, que mucho de común tiene con la Mildred de Bradbury en su incapacidad de comprender la rebeldía del amado. Orwell idea una compañera de lucha casi perfecta, que sólo al final sufre la derrota espiritual de convertirse en

delatora (destino al que, por otra parte, no escapa el personaje masculino de 1984, Smith). Russell hace que la rebeldía de Diothima se contagie a Thomas, y Sarban sacrifica a Kit para que Alan pueda salvar la vida y quede como testigo de una pesadilla. Pero en todas las novelas surge la figura paralela de la mujer, necesario complemento de la del hombre.

En Bradbury, Clarissa y Mildred reflejan los dos aspectos de una dicotomía. Aunque muerta Clarissa, llena el pensamiento de Montag y éste recuerda una y otra vez las frases que le escuchara, pues cada una de estas frases le hizo dar un paso hacia la comprensión de sí mismo y de su situación. Clarissa es la obsesión de la felicidad; Mildred de todo lo oscuro. Y no sólo por su traición final, sino por su incapacidad de unirse al hombre en lucha, y sobre todo por su falta de conciencia. Representa al producto típico del mundo bradburiano. Multipliquémosla unos cuantos millones de veces y comprenderemos la decepción y la amargura de Montag. O de Faber. O de cualquier hombre-libro.

Por eso es terrible saber de Montag que:

[...] si ella muriera, estaba seguro de no llorar, pues sería el morir de una desconocida, de un rostro visto en la calle, una imagen de periódico. Y de repente todo aquello pareció tan equivocado, que empezó a llorar. No de la muerte, sino de pensar que *no lloraría* ante la muerte, un tonto hombre vacío cerca de una tonta mujer vacía.

Vacío, he ahí una palabra clave. Ese vacío mencionado al principio de este ensayo. Ese vacío que se intenta llenar con píldoras y televisión. En las primeras páginas de la novela se dice que la casa de Clarissa *habla*. Y luego se insinúa cuán llenas de ruidos y, sin embargo, cuán silenciosas están las otras casas. Y ello ocurre porque no existe ya el amor, que entre otras cosas es el saber contarse mutuamente los sueños y las penas. Casi se diría que el lema existente es el de “hablemos para no hablarnos”.

Hacia la mitad del libro, Montag se entera de que el capitán Beatty y su gente eliminaron a Clarissa. Ello encaja bien con las líneas generales de estas novelas, donde el amor es casi imposibilidad.

Porque el amor es unidad, entrega, sacrificio, una serie de elementos muy peligrosos a la estabilidad de cualquier régimen basado en la inmovilidad. Pues amar es abrirse a una serie de sensaciones, espirituales y físicas, que provocan cambios. Si un gobierno ha conseguido crear la indiferencia total en su pueblo, se comprende que no acepte tranquilo un sentimiento trastornador, capaz de poner en movimiento fuerzas incontrolables. Cuando Montag descubre que Clarissa fue probablemente asesinada, siente el deseo de “correr tras ellos [los asesinos] gritando”. La violencia, pues; la necesidad de vengar a un ser querido.

Por otra parte, cuando la guerra se desata finalmente sobre la anónima ciudad de Montag, éste dice de su esposa: “es extraño, no la echo de menos; es extraño, no siento casi nada. Incluso si muero, me he dado cuenta hace un momento, no creo que sentiría tristeza”. Comprendemos, al terminar la novela, que Montag ha estado viviendo con una extraña. Por lo tanto, pocos sentimientos puede tener hacia ella, y bien sirve de réquiem a sus relaciones, y a la vida familiar que Bradbury presenta, uno de los últimos parlamentos del ex bombero: “no puedo recordar nada. Pienso en sus manos y no las veo hacer nada. Simplemente cuelgan allí, a sus lados o en su falda, o hay un cigarrillo en ellas; pero eso es todo”.

¿No se nos ha dicho que el hombre llegó a ser hombre porque, entre otras cosas, aprendió a usar las manos? El párrafo podría incluso servir de réquiem a su mundo.

Y no que el caso Montag sea único en este respecto. Si bien el personaje es distinto a los otros, su relación familiar no se diferencia del término medio. Por ejemplo, las ideas sobre los niños son bastante curiosas, pero de ninguna manera ajenas ciertas costumbres ya existentes. “Nadie que este cuerdo, bien sabe Dios, tendría niños”, dice la señora Phelps. Otras mujeres opinan distinto:

He tenido dos niños con cesárea. No vale la pena sufrir tanto por un bebé... Oh, mi médico dijo que las cesáreas no eran necesarias. Tiene usted buenas caderas para el parto, todo está normal. Pero yo *insistí*.

Y cuando los niños ya han crecido, “vienen a casa tres días al mes. No está del todo mal. Se les amontona en la sala y se pone la televisión. Como lavar ropa”.

Esta concepción de la familia coincide plenamente con los propósitos del gobierno. Si a un hombre se le casa sin amor, con cualquier mujer y luego se le evita crear nexos con los hijos, casi seguro que no habrá problemas, pues estarán rotos varios resortes esenciales en el hombre: su individualidad, su capacidad de amar y el sentido de futuro que dan los hijos. Esta familia bradburiana no se diferencia mucho de las ideas de Orwell al respecto. En 1984 el gobierno trata incluso de evitar que se sienta placer al efectuarse el acto sexual, pues éste tan sólo debe ser un modo de proporcionar soldados a la patria. Huxley ha eliminado por completo la familia, puesto que la gente nace en probetas.

El sexo, el simple sexo, sin conexiones amorosas, entra también en la planeación gubernamental. Hemos visto su papel en la novela de Orwell. Huxley hace que sea una obligación el usar el sexo como diversión, en ese mundo feliz del Gran Ford, pues en esas condiciones el acto sexual proporciona un escape a cualesquiera energías que pudieran acumularse. En Bradbury, el sexo está extrañamente ausente. Parecía no existir. Entre Montag y su esposa no hay el menor contacto físico, como no lo hay entre el bombero y Clarissa. La única referencia es indirecta, y la proporciona la señora Bowles al hablar de sus dos operaciones cesáreas. Asexuado, el mundo predicho por Bradbury surge así como incompleto en un aspecto muy importante. Tal vez a ello se refiera Faber, en parte, cuando dice que Montag busca vida en los libros. Recordemos que Orwell usó el sexo como arma de protesta, pues sentir gozo en la unión corporal estaba prohibido. Smith y Julia lo buscan a propósito, para romper dicha prohibición. Pero Bradbury lo evita. Parecería sentirse incómodo ante el tema y prefiere deslizar las relaciones por la ruta de la camaradería. Hasta dónde tenga esto como intención el crear un mayor rechazo en el lector, es difícil decirlo. Igual podría ser una falla del propio autor. Y lo suponemos porque en todas las novelas antiutópicas que hemos leído, el escritor trata el tema con

bastante atención, por estar relacionado el sexo a tantos aspectos de la vida. Bradbury no. Bradbury ha buscado el libro de la protesta casi exclusivamente intelectual.

Es decir, le preocupa en especial la capacidad que parece tener el hombre medio de rendirse a lo mediocre. Situación, claro, creada por una forma de vida que exige la completa dedicación a un salario, eriza cuanto miedo existe en un hombre dedicado a las humanidades. Tal vez un ingeniero, un técnico especializado o un oficinista leerían la novela para preguntarse, “bueno, ¿y qué tiene de malo vivir así?” Y con ello no harían sino espantar aún más a los autores de antiutopía.

Desde luego, alguien tiene que escribirlas, pues son una necesaria protesta, aunque a veces pequen de parciales. Y si las escriben especialistas de las letras, lógico es que muestren miedo ante un mundo que se va consumiendo en la máquina.

Porque la máquina es centro de sus odios, como representación de lo inhumano. Pues, aunque ideada por el hombre, guarda una especie de altanera indiferencia hacia él. Su función es efectuar una labor y la efectúa. Y sólo deja de hacerlo cuando algún elemento cualquiera no coopera a su fría perfección. Para qué sirva su función, no importa. Ella trabaja.

Y el hombre, en un principio dueño de esa fuerza, empieza a perder dominio, ya que otros hombres han torcido la esencia primitiva del progreso. Aclaremos lo obvio: la máquina es inocente; el hombre es el culpable. Pero aceptemos también que la máquina representa a la perfección el vasallaje del hombre. Por ello éste la ataca.

Tomemos a Bradbury.

Su héroe odia los automóviles. Éstos, en sí, son útiles. Pero no en las condiciones en que los conoce el bombero. No cuando por ley, es necesario ir a más de 120 millas por hora. No cuando se puede parar en la cárcel por estar paseando a pie. Y esto no se aleja de lo que está ya sucediendo. Claro, puede ser en bien de la generalidad, pero algo, más bien intangible, se ha perdido con la excesiva reglamentación. Montag odia la televisión por cuanto lo separa de su esposa y le impide, a ésta, el mejorarse en otros sentidos. Tampoco estamos lejos de

una imagen actual de sobra conocida. Cuando la esposa de Montag intenta suicidarse, la salvan una especie de técnicos-enfermeros con una máquina especial:

[...] dos máquinas, a decir verdad. Una se deslizaba dentro del estómago como una negra cobra por un pozo lleno de ecos, buscando toda aquella agua vieja y todo el tiempo allí reunido. Y sorbía esa masa verde, que subía con lento gorgoteo. ¿Se bebía la oscuridad? ¿Sorbía todo el veneno acumulado por años? Se alimentaba en silencio, con algún ruido ocasional de sofoco y ciega búsqueda... La otra máquina extraía toda la sangre del cuerpo y la reemplazaba con sangre fresca y con suero.

Claro, es perfecto una máquina que salva vida. Pero no lo es un mundo de máquinas que obliga a crear una máquina para salvar la vida. U otra para perseguir rebeldes, como el ya mencionado sabueso. Y los bombarderos.

¿Qué opone Bradbury a esa pesadilla? Recordemos los pasos de Montag hacia el despertar: un paseo a pie con Clarissa, la lluvia, una conversación familiar que escucha a escondidas, sus lecturas, el río, el campo... Ah, el campo al que Montag llega en su huida: “un olor de campo de pepinos en botella, y un olor como de perejil cortado sobre la mesa, en casa. Había un leve olor amarillo como de mostaza en jarro...” Y tantos otros. Esto es, casi la descripción de una infancia llena de sabrosos descubrimientos .

Y desde luego, cuando Montag se acerca al fuego encendido por los hombres-libro, es un fuego que *calienta*, pero que no *quema*. Y los subrayados son del autor.

Es obvio que Bradbury aboga por la vida tranquila de un pueblo medio norteamericano de hace unos cuarenta años. Es obvio que odia el ruido, el humo fabril, los radios y la televisión. Y es obvio que tal pueblo medio ha dejado de existir, y entra pujante en nuestra vida ese mundo que Bradbury describe desconsoladamente. Creo que en un caso así, cada lector tomará la posición impuesta por sus propias experiencias.

Infortunadamente, pocos habrá que quieran memorizar un párrafo selecto de un libro preferido; muchos habrá que dejen a la mitad la novela de Bradbury y enciendan su aparato de televisión.

Los escritores de ficción científica parecen sentir en la médula misma el miedo del futuro. Ojalá sus predicciones queden tan sólo en eso: una novela que representa para el futuro lector el testimonio de un hombre en crisis. Este valor, al menos, nadie puede negárselo: ser testimonio de una forma de pensar y de sentir.





## INDICE

Prologuillo .....	7
Moll Flanders: notas sobre un optimismo .....	9
La novela, el XVIII y tres figuras.....	19
Los Estados Unidos del <i>Martin Chuzzlewit</i> .....	31
Las primeras novelas de Iris Murdoch .....	47
Apuntes sobre un tránsito.....	55
Chandler.....	65
El Paine de Howard Fast .....	77
Montag y la salamandra.....	87



*Calas menores*, de Federico Patán, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2024 en el taller de Color Arte, Rinconada Macondo, Edificio José A., colonia Pedregal de Carrasco, Alcaldía Coyoacán, CDMX. Se tiraron 300 ejemplares impresos offset en papel cultural de 95 gramos. La tipografía se realizó en tipos Adegá Serif. El diseño de los forros e interiores fueron realizados por Alejandra Torales M., con colaboración de Daniela Macías Galván. La formación estuvo a cargo de Cuatro Diseño. Cuidó la edición Juan Carlos H. Vera.

Ekató, serie coordinada por Frances Rodríguez Van Gort, Roberto de Jesús Villamil Pérez, Federico José Saracho López y Juan Carlos H. Vera.



# EKATÓ



CIENT AÑOS  
FILOSOFÍA Y  
LETRAS UNAM