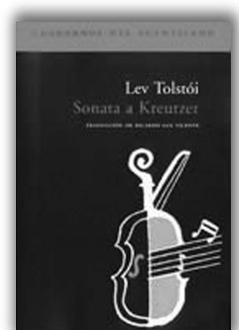


de matizar a los individuos según su conducta, antes que según su profesión, lo que no le impide lanzar sobre la administración de justicia, en general (como no podía ser menos por la responsabilidad atribuida nominalmente), una permanente sombra de sospecha, que se prolongará hasta la solución del caso del testamento de la madrastra de Sam: el argumento de *Casa desolada* se concentrará, casi kafkianamente, en un laberinto moral de pleitos absurdos e interminables. Con todo, el mundo de Dickens, la Inglaterra de Pickwick, es un país habitable, que no provoca una censura absoluta, sino que invita a fijarse, sin insistencia ni complacencia, en todo lo que podría ser mejorado. Las historias susceptibles de concluir con una moraleja, por cierto, serían aquéllas dotadas de mayor fantasía, como el episodio de la butaca parlante o el de los duendes en el cementerio, los relatos de personajes del relato, que evocan los cuentos navideños de su autor. *Los papeles póstumos* imitan el movimiento de la vida antes que sus contenidos, por lo que, como sabe el lector, el novelista ni siquiera nos ahorra verbalmente las circunstancias o detalles con que nos encontramos y que, a pesar de las expectativas, resultarían gratuitas. ¿Acaso no nos acostumbramos a esa especie de flecos de la trama que contribuyen, con su aparente falta de importancia, a la más genuina impresión de realismo literario? La voz de Dickens está dispuesta a acompañarnos incluso cuando no tiene nada que añadir en beneficio de la acción. Esa lealtad imaginativa a las observaciones parciales va abonando la idea que nos hacemos sobre el autor y ha de ser añadida al resto de sus diversos y justificados méritos. Una novela de tan largo aliento y sostenido interés como la del Club Pickwick es capaz de multiplicar e iluminar la calidad de las relaciones que se establecen con la realidad, y aun las cuestiones de estilo y composición dependerán, en última instancia, del veredicto al que lleguemos tras asistir a la serie de peripecias en que sus personajes se ven envueltos. Dickens, como Pickwick, parece haber aceptado las cosas como son, y haber reser-

vado para su protagonista un margen de maniobra característico en medio de un constante vaivén de iniciativas y equivocaciones. Con esta perspectiva, , sin embargo, sería difícil intentar calificar la más amplia consideración del curso de los hechos en *Los papeles póstumos*, pero la mera lectura de la obra no respalda la distinción de ser “uno de los libros más seria y profundamente cristianos que se han escrito”, la cual resultaría más apropiada, por ejemplo, para *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós: la generosidad de Pickwick no puede confundirse con la abnegación de Benina. Sería más oportuno señalar que la novela de Dickens pertenece a una tradición narrativa que arranca, como es sabido, de Cervantes (con todos sus epígonos ingleses) y que —a favor de la ficción, antes que de la teología de *El progreso del peregrino*— aspira a la enmienda de la conducta antes que a la conversión espiritual. Esa apreciación transigente del orden de las cosas, incluidas las celebraciones festivas, tiene poco que ver con la condena de un mundo pecaminoso y permite llegar a acuerdos razonables con tal orden sin ofender a los sentimientos naturales de nadie. No olvidamos que la mayor parte de la oscuridad que reina en los papeles pickwickianos proviene de la pobreza, aunque la raíz más profunda de la verdadera miseria no sea de índole material. La recomendación del humor pickwickiano es lo bastante sólida por el hecho de que no pretende convertirse en un recurso de salvación frente al mundo, sino en una referencia saludable o “realista” para los desafíos que constituyen el viaje más o menos desinteresado de una vida. Esa libertad humana, shakespeariana, de acción, aun en caracteres tan poco shakespearianos como los miembros del Club Pickwick, ocuparía un lugar preferente en la ética de la literatura de Dickens, que puede interpretarse menos como un evangelio secularizado, aun cuando el autor escribiera *The Life of Our Lord*, que como un reflejo verbal —con toda la precaución con que ha de entenderse esa expresión— de experiencias que admiten una traducción no verbal.

Dejemos a nuestro amigo en uno de esos momentos de felicidad sin reservas, de los cuales, si los buscamos, siempre hay algunos que alegran nuestra transitoria existencia en este mundo. Hay sombras oscuras en la tierra, pero sus luces son más fuertes por contraste. Algunos hombres, como los murciélagos o los búhos, tienen mejor mirada para la oscuridad que para la luz. Nosotros, que no tenemos tales poderes ópticos, preferimos lanzar nuestra última mirada de despedida a los que nos han acompañado en visiones durante tantas horas de soledad, ahora que el breve fulgor del sol de este mundo resplandece de lleno en ellos.

Enfatizar que se trata de “este mundo” y “la tierra”, en definitiva, tendrá menos peso que la propia distinción de Dickens, que subraya, como vemos, al final de la lectura y “tantas horas de soledad”, el valor de la mirada por encima de las sombras y las luces que nos rodean.



2

LA URNA Y LA SONATA

LEV TOLSTÓI
Sonata a Kreutzer

(traducción y notas de Ricardo San Vicente, Acanalado, Barcelona, 2005).

En una entrevista con el escritor judío Isaac Bashevis Singer, el novelista galardonado con el Premio Nobel de Literatura declaraba que el arte de la literatura mueve el espíritu en todas direcciones, pero no lo conduce a ninguna parte. El mismo autor, en su cuento ‘La aguja’, narra la historia de la búsqueda de esposa para un joven judío por parte de su madre. Dar con la esposa adecuada, por aludir al símil

proverbial, podía resultar tan arduo como hallar una aguja en un pajar y, sin embargo, contra toda apreciación moderna, las pesquisas de la anciana parecían no sólo convenientes, sino afortunadas. Estas dos citas de Singer pueden tener un valor paradigmático para el lector de la *Sonata a Kreutzer* de Lev Tolstói. Los habituales y horrendos sucesos relacionados con la denominada “violencia de género” también podrían ser considerados —o humanizados, o acaso crudamente “deshumanizados”— a la luz de esa estremecedora novela. Singer, en otra declaración, echaba de menos en la literatura moderna el predominio de la mera narración, de los hechos, sobre el comentario o la crítica, y asimilaba el trabajo del escritor, hasta cierto punto, con el del periodista. No habría que desdeñar, por tanto, si hiciéramos caso de esa opinión, la calidad informativa de la literatura ni la advertencia de que la información, una vez nos acostumbramos a ver y escuchar las noticias sin prescindir de cierta actitud ociosa, erosiona nuestra sensibilidad e inteligencia. Henry David Thoreau afirmaba que las noticias diarias se parecen demasiado entre sí como para que valga la pena prestarles demasiada atención. El valor edificante de las narraciones bíblicas dependía, además, de una disposición a la lectura que Singer hubiera reputado minoritaria incluso entre los lectores yidish de su obra. Restringir el alcance del arte de la narración, que era el practicado por él, a una agitación o excitación del espíritu coincidiría, por cierto, con la explicación dada por Pódnyshev, el protagonista de la *Sonata a Kreutzer*, sobre la virtud o poder de la música. Sabemos, además, que Tolstói fue uno de los grandes maestros de Singer, junto a Dostoyevski y Gogol, y que el novelista ruso llegó a cruzar el umbral de la abjuración del arte por impaciencia ante su ausencia de finalidad. En otro momento de la *Sonata*, el protagonista se lanzaba a especular —sin escandalizarse, como su oyente— sobre la posible extinción del género humano, tras haber alcanzado su fin, el “ideal del bien”. Que la conquista de ese ideal, e incluso la construcción misma de la sociedad, que descansa en la familia y el matrimonio, tiene que ver, según Pódnyshev, con la supervivencia y supremacía de la fe o del culto como núcleo vivo de la religión,

podría ilustrarse retrospectivamente con la última escena contemplada por John Keats en la ‘Oda a una urna griega’, otra obra de arte sobre otra obra de arte. La ciudadela, según el poeta, quedaba desierta “para siempre”, porque todos los habitantes habían acudido al sacrificio en el altar:

Y ni un alma que cuente
Por qué estás desolada puede
volver jamás.

La primera imagen que mostraba la urna era, sin embargo, la de los músicos, cuya melodía sería más dulce que la melodía oída. A continuación, Keats se refería al enamorado a punto de besar a su amada. La calidad del amor importaba menos que el hecho de que el lenguaje del arte sustrajera al tiempo los instantes de felicidad perfecta: la historia humana podría aspirar a la eternidad en la representación. (Resulta curioso que el arte del siglo XX, el cine, viniera a dotar de movimiento y voz a las figuras que en la urna permanecían quietas y mudas, en un insólito, pero cumplido, propósito de esquivar la caducidad de la experiencia, como ocurría en *La invención de Morel*.) El sentido de la propia mortalidad, tan presente y persuasivo en otros poemas de Keats, cedía su lugar retórico en esta oda a las palabras del mundo antiguo, que sellan todo el conocimiento posible y necesario para vivir en la tierra. Las palabras, sin embargo, tenían un acento epítáfico (como correspondía al lenguaje de una urna), esquemático y ligeramente decepcionante —“¡oh fría pastoral!”— frente al encuentro amoroso del relieve de los amantes. Keats ha expresado lo que aún era digno de expresión ante la amenaza de toda ausencia de finalidad del arte. La quietud y el silencio que rodeaban la contemplación de la urna se situarían en el extremo opuesto del movimiento y la elocuencia febril que dominaban al protagonista de la *Sonata a Keutzer*. Resultaría indudable, a pesar de ello, que con Tolstói nos hallamos en un extremo, porque tampoco Pódnyshev habría hallado consuelo alguno en la vieja fe: la impetración de piedad sólo se haría visible, en su escalofriante relato, al concluir con la solicitud de perdón *in extremis*. El oyente-escritor y, en su lugar, el lector, se han convertido en even-

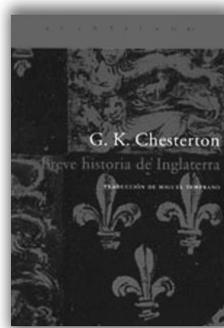
tuales confesores del asesino, cuya historia se precipita con “dolor de vértigo” desde el momento en que la sonata agita su ánimo y provoca una especie de conversión o *teshuva*. Asumir que la belleza no es prueba suficiente de bondad podría leerse aproximadamente como el primer mentís a la consigna de la urna. En la *Sonata*, en efecto, lo quieto y mudo del pasado “eterno”, de la antigüedad, es reemplazado por la agitada y locuaz confesión de Pódnyshev, cuyo crimen, sospecha el lector, no podrá ser expiado nunca. El contraste entre el final lapidario de la ‘Oda’ y el final inexorable de la *Sonata* no indicaría sólo la diversidad de actitud que se derivaba de la iterativa querrela entre antiguos y modernos, sino una divergencia que habría de tenerse en cuenta desde el principio mismo de la novela, cuyas citas evangélicas abrían el viaje imaginario de Tolstói. El poeta inglés y el novelista ruso serían dos intérpretes culturales del paganismo y el cristianismo y proporcionarían, cada uno a su manera, una nueva expresión de ideales obliterados, frente a los que el hombre de nuestra época, tan liberal como la dama que defendía el matrimonio por amor en la *Sonata*, tan desinteresado como el interlocutor de Pódnyshev, permanece atónito. La música y el amor se hallaban en el corazón mismo de la urna y la sonata, pero los autores no consentirían en admitir, más allá de la ejecución de su obra, sino que nos encontramos en presencia de un viejo recipiente de restos mortales o de un efusivo asesino confeso. Desasistido de los valores que lo habían arropado tradicionalmente, el arte (también el de la literatura) habría tenido que iniciar la búsqueda de su propia justificación, que conduciría, a finales del siglo de Keats y Tolstói, hasta la lúdica o desesperada fórmula del “arte por el arte”. Esta redundancia no señalaría, sin embargo, el final de la historia del arte, sino un principio, malogrado sólo por la suposición de que la autonomía implicara la ruptura de los lazos con otro tipo de experiencias, en lugar del reforzamiento del interés por explorar todos los territorios —hasta ahora vigilados o velados por autoridades extrañas al propio arte— del mundo moral. Los salvajes enunciados de Pódnyshev en la *Sonata*

a *Kreutzer* (cuya reimpression es el pretexto de estas líneas) no pueden resucitar las creencias que salvarían al ser humano de la arbitrariedad de sus deseos en un contexto de aparente y progresiva ilustración o emancipación de hombres y mujeres, sino que le inducen a actuar, a lo sumo, como juez imparcial, implacable, de tales deseos, ya que ahora le incumbe absolutamente la responsabilidad de alcanzar la felicidad. El desconsuelo y la soledad de Pódnyshev, como el de otros personajes de Tolstói, serían el símbolo de la dura conquista en que se transforma la búsqueda de la felicidad cuando se toman en serio las interpelaciones ilustradas. La imaginación, encerrada en la urna o liberada en la sonata, resultaría un intérprete idóneo del afán humano por reconciliarse con la independencia de sus acciones. En unos versos característicos de esta época, el poeta Walter Savage Landor escribió:

No he luchado con nadie, pues
nadie fue digno de mi lucha;
He amado la naturaleza y, tras
la naturaleza, el arte.

La feroz independencia del primer verso quedaba compensada por la franca admisión del segundo, que podría servir de corolario a esta apreciación paralela de Keats y Tolstói. Ambos escritores habrían aspirado a que la naturaleza fuera un trasfondo adecuado para su vida. Los más bellos poemas de Keats transmitían la convicción de que la delicia del mundo natural es el mayor don de una existencia vulnerable, el único campeón de la mortalidad. Tolstói, por su parte, aludía a la escena rural como única vía de salida de la depravación y mentira de los sofisticados círculos sociales. Para los amigos de Levin, la distancia del campo a la ciudad siempre será más que física. Thoreau habría puesto en primer término la oportunidad de dirimir en la naturaleza los problemas de la conducta de la vida, la cuestión de las necesidades reales. La omisión del sexo en *Walden* tal vez pudiera corroborar la ominosa profecía de Pódnyshev sobre la extinción del género humano, pero el puritano Thoreau no habría objetado nada a que los hombres, como el resto de los animales, hayan sido creados sexuados y mortales, con vistas a la difícil persecución del ideal del

bien. América, que habría asistido al parto de la democracia en la historia (a cuyas contracciones aún asistiría Thoreau) pasaría a ser el eficaz contrapunto de las melodías audibles o inaudibles del Viejo Mundo. En cierto modo, el lenguaje del arte, emancipado de la historia, tal como lo reconocemos en la oda de Keats y en la novela de Tolstói y en las páginas de Thoreau, podría representar la tierra prometida para nuestras esperanzas no espurias de educación.



3

EL PULSO DE LA HISTORIA

GILBERT KEITH CHESTERTON Breve historia de Inglaterra

(trad. de M. Temprano, Acanalado, Barcelona, 2005).

Este libro de Chesterton es lo que debería ser, al menos, cualquier libro de historia: una obra de pensamiento y un producto del arte de escribir. El lector puede discrepar de su interpretación, pero no dejará de disfrutar con ella, como si oyera de viva voz a su autor. En pocas ocasiones se experimenta esta sensación de familiaridad por la que parece que podamos casi tocar —o estrechar la mano— al hombre de letras: “Me atrevería a defender que el agradecimiento es la forma más elevada del pensamiento y que la gratitud es la felicidad amplificada por la sorpresa” (p. 71). Con todo, Chesterton ha sembrado de paradojas el camino de su relato, y deleitarse con paradojas resulta, al cabo, un don exclusivo de los más cándidos o de lo más sagaces. Que el escritor es sagaz, antes que cándido, no podrá dudarlo ni el más torpe de los lectores, pero no le será tan fácil sortear ciertos obstáculos imprevistos en las páginas que se le

ofrecen en esta *Breve historia de Inglaterra*. “La revolución experimentada por la sociedad entre la primera cruzada y el último de los Tudor fue inconmensurablemente más colosal y completa que ninguno de los cambios sufridos entre la época de Carlos y la nuestra” (p. 17). La tesis del libro, simple, drásticamente enunciada, tal vez admita más discusión que la que cabe en una paradoja. ¿Hubo, de hecho, una “revolución medieval”? ¿Fue la primera cruzada “un levantamiento popular mucho más unánime que la mayor parte de los motines y revoluciones”? ¿Serán los sindicatos, por así decirlo, la última joya de aquella corona? ¿Es suficiente o convincente reprochar a los puritanos, obreros de la principal transformación de la historia inglesa, que no legaran un folclore, sino sólo la “gran literatura” (p. 175)? ¿Será cierto que “Inglaterra nunca fue menos democrática que durante el breve periodo en que fue una república”? ¿Es la aristocracia, la clase de los caballeros educados, un fenómeno tan ambivalente como deviene en el capítulo final del libro? La añoranza medieval puede indicar, en efecto, la riqueza de las manifestaciones populares que la época moderna ha ido arrinconando, pero el protagonismo del pueblo, al menos nominal o literalmente, ha sido mayor en las revoluciones modernas que en cualquier otra época de la historia. En la p. 136, leemos: “El Parlamento había dejado de ser un mero cuerpo gubernamental y se había convertido en una clase gobernante. Trató con tanto desprecio a los campesinos del siglo XIV como a los cartistas del siglo XIX”. Ahora bien, casi al final del libro, Chesterton afirmaría que la Cámara de los Comunes “llegó a ser, para bien o para mal, un gran órgano de gobierno que sobrevivió a la Iglesia, la monarquía y la plebe; hizo muchas grandes cosas, y no pocas fueron buenas. Lo que hoy llamamos Imperio Británico fue obra suya y también algo mucho más valioso: una aristocracia, más humana, e incluso más humanitaria, que la mayoría de las aristocracias del mundo” (p. 249). La alabanza última de la aristocracia parlamentaria inglesa vendría a significar un paradójico apego chestertoniano a los descendientes de los adversarios del pueblo inglés (tal como había afirmado que un republicano de la antigüedad no tendría