

Traducción de
ADRIANA MARGARITA DÍAZ ENCISO

Sobre la dificultad y otros ensayos

por GEORGE STEINER

SBD-FLCH-USP



285377



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

V. EROS Y LENGUAJE

1975

EN EL CAPÍTULO XI DEL LIBRO III de *Emma*, la heroína se conmueve al caer en la cuenta de cuál es su propia condición sentimental:

Harriet was standing at one of the windows. Emma turned round to look at her in consternation, and hastily said,

'Have you any idea of Mr. Knightley's returning your affection?'

'Yes', replied Harriet modestly, but not fearfully—'I must say that I have.'

Emma's eyes were instantly withdrawn; and she sat silently meditating, in a fixed attitude, for a few minutes. A few minutes were sufficient for making her acquainted with her own heart. A mind like hers, once opening to suspicion, made rapid progress. She touched—she admitted—she acknowledged the whole truth. Why was it so much worse that Harriet should be in love with Mr. Knightley, than with Frank Churchill? Why was the evil so dreadfully increased by Harriet's having some hope of a return? It darted through her, with the speed of an arrow, that Mr. Knightley must marry no one but herself!

[Harriet estaba de pie junto a una de las ventanas. Emma se volvió a mirarla, consternada, y dijo apresuradamente:

146

EROS Y LENGUAJE

147

"¿Tienes algún indicio de que el señor Knightley corresponda a tu cariño?"

"Sí —respondió Harriet modestamente, pero sin temor—, debo decir que sí".

Los ojos de Emma se apartaron instantáneamente, y estuvo sentada meditando silenciosamente, en una postura inmóvil, por unos minutos. Unos cuantos minutos fueron suficientes para familiarizarla con su propio corazón. Una inteligencia como la suya, una vez abierta a la sospecha, progresaba rápidamente. Tocó —admitió— reconoció toda la verdad. ¿Por qué era mucho peor que Harriet estuviera enamorada del señor Knightley que de Frank Churchill? ¿Por qué se acrecentaba el mal tan terriblemente por el hecho de que Harriet tuviera alguna esperanza de ser correspondida? Fue atravesada con la velocidad de una flecha, ¡el señor Knightley no debía casarse con nadie más que con ella!

La economía del pasaje lo es todo. Esta economía es el producto inmediato de una gran confianza, de una comunidad de respuesta entre Jane Austen y su material y la novelista y sus lectores. Dicha comunidad se expresa en una prosa que es, estructuralmente, una taquigrafía. Las palabras usadas por la novelista ocasionan las energías públicas en áreas de significado y sugerencias que pueden ser amplias, pero cuyo alcance de referencia admisible está determinado. Lo idiomático lleva una carga general de significado requerido. Las metáforas son relativamente infrecuentes o, cuando aparecen, lo hacen en una condición de vitalidad desgastada. Otra forma de decir que un lenguaje puede moverse exquisitamente mientras está "en la superficie" es

decir que *Emma* fue escrita en un tiempo, en un momento de la cultura, en que el estilo y la convención estaban próximos.

Por lo general, una proximidad de esta índole tiene detrás suyo un vigoroso estilo literario, ahora atenuado y convertido en parte del habla común. Bajo el breve desahogo de la autoconfesión de Emma mana la corriente, alguna vez claramente estilizada, de la comedia de la Restauración. La especificidad establecida de la terminología del estilo y la sensibilidad en la comedia de la Restauración y la novela sentimental de finales del siglo xviii es lo que le permite a Jane Austen proceder con diligencia y confiada exactitud. No hay necesidad de matices ni de las imprecisiones vitales de las expresiones neomodernas. El *corazón* y la *mente* tienen sus propias valoraciones determinadas en un vocabulario de la conciencia, sin duda complejo y particular en sus raíces históricas, pero que, en lo que concierne a la novelista, ahora es asequible para el uso directo y sin trabas. El "mal acrecentado tan terriblemente" transmite una intensidad considerable, que se subvierte, con la medida precisa de ironía requerida, por el hecho de que pertenece a un idioma convencional y ficticiamente exaltado a una gravedad imperfecta. No hay lugar a equívoca-ción en los gestos, y por lo tanto no hay necesidad de elaboración ni de acentuación puntual. La cons-ternación, la mirada que se desvía un instante, la inmovilidad de Emma, son partes de un código de maneras significativas, tan explícitas en su simplicidad, en su carencia de retórica visual, como en su

expresión. Y es precisamente el triunfo de una convencionalidad dominada para hacer su propia comprobación individual, ricamente experimentada, en la más pública de las formas: esa flecha de amor atravesando a Emma. Nada podría estar más deliberadamente gastado, más desprovisto de su viveza inicial y metafórica largamente olvidada. El dardo del amor atravesando el corazón reacio o inocente de la doncella había perdido, mucho antes de *Emma*, incluso la notoriedad de un cliché. Sin embargo, Jane Austen puede permitirse este giro muerto y puede volverlo activo. La trivialidad de la imagen califica —una calificación que se reclama a lo largo de la novela— la autoridad y las heridas genuinas de los sentimientos de Emma Woodhouse. Sus vulnerabilidades son reales pero confinadas; esa su limitación definitiva se refleja bellamente en el giro mismo de la frase: "El señor Knightley no debía casarse con nadie más que con ella!" El tono imperioso, la ubicación de Emma en el centro, la mera ubicación de sí misma de la última palabra, restablecen la seguridad en sí misma y restablecen a nuestro propio sentido de una ironía si bien suave, necesaria, la figura de la mujer joven que despierta al amor. Donde las convenciones de la forma expresiva son tan estables y asocian tan explícitamente al escritor con el lector, la sintaxis logra plenamente su razón de ser.

Es notable la vida activa de las convenciones, principalmente en el manejo que hace Jane Austen del material sexual implícito. El lenguaje a la mano es tan directo y, sin embargo, tan discretamente públi-

co, que casi pasamos por alto los hechos crudos de la situación: dos mujeres enamoradas y necesariamente rivales. Tanto la alusión a Frank Churchill como el ritmo devastador, aun cuando cómico, de la última oración, hacen más intenso el sabor del sentimiento. Son hombres y mujeres los que están en juego, así como la gama de posibilidades entre ellos, de la seducción al matrimonio. Emma es cuerpo y alma transformados, dentro de las limitaciones de la crisis permitida por Jane Austen. Unos cuantos momentos más tarde, Miss Woodhouse está al borde de su propio sentido de existencia: "avergonzada de toda sensación, menos de aquella que le había sido revelada —su amor por el señor Knightley. Todas las demás partes de su mente eran repugnantes". Sin embargo, la turbulencia sexual, las implicaciones de acción que fluyen del encuentro enmudecido entre Emma y Harriet no pueden, no deben ser articuladas. Están dentro de la narrativa, no en el sentido de un impulso oculto o inconsciente, sino como un área de significado sobreentendido enfrentado tan inteligentemente, tan públicamente consentido —habiendo negociado la novelista y su lector, por así decirlo, un pacto de intención mutua— que no hay necesidad de localizar la articulación. Un pacto semejante con referencia a la sexualidad es la condición subyacente del arte de Jane Austen. Sin él, no podría proceder tan tersamente y con una entereza tan confiada-mente limitada como lo hace. La "negociación" de ese *entente* es una larga historia. Involucra el rechazo de la clase media al erotismo abierto —abier-

to en el sentido de ser gráfico, un juego de palabras, metafóricamente inestable— de la comedia de la Restauración, a la vez que la absorbe mucho de ese erotismo en la novela sentimental. En Samuel Richardson el erotismo pasa de la incitación al espectáculo; una distancia de condescendencia y sensibilidad socialmente moldeada que el novelista altera con habilidad, media entre el mundo de la ficción y el del lector. Jane Austen es heredera de ese "distanciamiento", aunque en ella, lo que en *Clarissa* había sido una zona de lascivia ahora es terreno firme y neutral. Pero el hecho más pertinente es que el convencionalismo de Jane Austen, libre e inteligente como la descubrimos, ya era una acción de retaguardia, un intento de transmitir a una sociedad nueva y fragmentada, patrones, formas de juzgar fundadas en la cultura de la época de Johnson y de Cowper. Para la época de *Mansfield Park* y *Emma*, la imaginación erótica se había liberado en al menos dos líneas principales: en la sexualidad baladí, pero con frecuencia astutamente estilizada y "psicológicamente apuntalada" de la novela gótica, y en la concreción lírica de la poesía romántica. Dieciséis años antes de *Emma*, en el prefacio a las *Baladas líricas*, William Wordsworth había relacionado firmemente "el apetito sexual" con "el gran resorte de la actividad de nuestras mentes". Y no hay más que echar un vistazo a los poemas de "Lucy" para darnos cuenta de qué tan lejos la terminología de Wordsworth había avanzado hacia un uso complejo, perturbadoramente penetrativo del simbolismo sexual. En su tratamiento

de las relaciones del sentimiento y el deseo entre hombres y mujeres, las novelas de Jane Austen representan una acción de retaguardia. Tienen éxito gracias a la pura fuerza de la serenidad (una serenidad obviamente relacionada con el rechazo total de la política y la historia contemporáneas). Pero no podría volver a hacerse un progreso tan cómodo en la cuerda floja. En Jane Austen el sexo es, esencialmente, género. Pronto los términos serían invertidos.

Pero no tan rápida ni tan generalmente como podría haberse esperado. La visión de Jane Austen había mirado al pasado. Estaba basado en valores minoritarios y en una teoría de la expresión formal. La reticencia erótica o el convencionalismo desgastante de los novelistas ingleses de mediados de siglo tenían motivos más generales. La novela se había convertido en la divisa principal de la sensibilidad de la clase media, con sus expectativas de entretenimiento, de discreta instrucción y, sobre todo, de "familiaridad" emocional e intelectual. Ambas connotaciones, intimidación y carácter familiar, son importantes. El lector de novela victoriano quería sentirse en casa en el mundo de sus lecturas y exigía que las de su sala de estar fueran cómodas de sus placeres. Los editores, las bibliotecas caseras, los periódicos, toda una industria de sensibilidad permitida floreció en respuesta a los cánones bien establecidos de templanza y domesticidad imaginativas. Económicamente, esto ayudó a causar una formidable expansión de cultura letrada seria, si bien de "cultura mediocre". Artísticamente

exigía una serie de concesiones o tácticas evasivas por parte de los novelistas. En ningún otro se unieron con más coherencia la concesión necesaria y la tendencia de temperamento como en Dickens. Su genio y la estatura representativa que alcanzó fueron en gran medida el resultado de un acuerdo vital entre el gusto del público y la profunda simpatía de Dickens con ese gusto.

Las complicadas energías liberadas en la obra de Dickens plantean muchos problemas. Ninguno es más cautivador que el hecho de que ningún otro escritor de una estatura comparable, de una multiplicidad imaginativa siquiera aproximada en cualquier literatura moderna, ha sido nunca tan inocente con respecto a la sexualidad adulta manifiesta. Decir que esta inocencia ha hecho de Dickens un clásico para los niños o, más precisamente, un clásico a quien los adultos releen en una atmósfera especial de confianza rememorada (no podemos releer así los *Viajes de Gulliver*) es, simplemente, señalar una consecuencia obvia. El rechazo de Dickens a la sexualidad adulta dejó señales claras. La vehemencia simbólica y la crudeza a duras penas dominada del melodrama en *Bleak House* y en *Grandes esperanzas* sugieren una presión subterránea de reconocimiento erótico. Persisten los raros destellos de crueldad y de histeria, notables desde tan temprano como en los "relatos negros" de *Los papeles de Pickwick*; le dan a *La pequeña Dorrit* mucha de su inquietante fuerza. Pero con más frecuencia y, en lo que tocaba al enorme público lector de Dickens, más característicamente, la ausencia de lo erótico

generó variedades de sentimentalismo. Dickens creó un jardín para el hombre caído, un mundo de guardería infantil del que el optimismo y la animación de la clase media desterraron, al menos temporalmente, a la serpiente. La relación Dora-David-Agnes en *David Copperfield* es una pastoral tan deliberada como cualquiera que pueda encontrarse en el tropo renacentista del jardín del amor. Relega los valores de la sexualidad adulta al erotismo "inocente" del niño (inocente antes de Freud). Dickens toca con seguro instinto una cuerda vibrante incluso en el severo protestantismo: la resistencia de la imaginación al pensamiento de que los niños también han sido minados por el pecado original. En *Otra vuelta de tuerca*, Henry James crearía una parodia, deliberadamente sexual en su enfoque, de la "pastoral juvenil" de Dickens.

El logro de Dickens es formidabile, pero no todos podían pagar el precio de tan buena gana. Las relaciones de Thackeray con su audiencia de clase media y con los criterios de domesticación sexual de su audiencia eran inestables y, por momentos, irascibles. Su recurrir al siglo XVIII, tanto emocional como estratégicamente, señala con claridad, un vigor y una sinceridad ya perdidas en lo erótico. De aquí la famosa queja en el prefacio a *Pendennis* de que el novelista debe encubrir la masculinidad y dar "una cierta risilla afectada y convencional" a su representación del hombre; de que a nadie desde Fielding se le había permitido mostrar al hombre entero. El malestar de Thackeray es evidente en el genio imperfecto de la *Feria de las vanidades*. La carrera de

Becky Sharp, descrita por el novelista en exacta contemporaneidad con el *Manifiesto comunista* de Marx, ilustra la que probablemente sea la mayor revelación de la novela moderna: el entrelazamiento, el intercambio simbólico y estructural entre las relaciones económicas y las sexuales. Desarrolla la admisión que hace Balzac de que la clase, el sexo y el dinero son expresiones de relaciones de poder más esenciales, subyacentes. Pero, como sucede con frecuencia en Thackeray, la carencia de franqueza induce un tono satírico, burlesco y ceremonioso. Obligado a observar "los modales de familia", que chocan con la sinceridad abrasiva de sus percepciones, Thackeray escribe de manera tangencial, siendo menos que "Hombre", sus personajes aceptan demasiado fácilmente la designación de títeres.

El caso más difícil de explicar en términos del gusto de la clase media y de la respuesta profesional es, por supuesto, el de las Brontë. La profundidad del compromiso sexual en *Cumbres borrascosas* está disfrazada o, mejor dicho, estilizada, por un brillante recurso a ardores góticos ya entonces obsoletos. *Jane Eyre* provocó hostilidad por su suposición de una ligereza sexual—suspendida, pidiendo excitación madura—en una mujer "decente". Pero aquí también tiene lugar una fuerte estilización. Podemos observar, en los encuentros entre la heroína y Rochester, cómo la sexualidad se vuelve elemental, cómo un vocabulario de grandiosidad febril borra el erotismo específico. En Charlotte Brontë, como en Lucrecio, existe la visión de un mundo totalmente—y por lo tanto, en el análisis final, inclul-

pablemente, inocentemente— animado por el deseo. Precisamente porque es una obra menor, *Villette* resultó más indicativa de soluciones futuras. La presión de las reminiscencias eróticas es intensa, pero la narrativa se mueve en un nivel de realismo simbólico, de incidentes naturales ordenados simbólicamente, que habrían de darle a la prosa narrativa su autoridad. De *Villette* no había sino un paso para el arte más confiado de George Eliot.

Hay muchos motivos por los cuales *Middlemarch* es extraordinaria entre las novelas inglesas, por los que manifiesta un genio de persuasión acumulativo que, casi inevitablemente, nos dirige a Tolstoi. Una de las causas principales es la calidad y extensión del saber de George Eliot, la pura presión del conocimiento, dominado exacta e imaginativamente, que la lleva a relacionarse con cada aspecto de su material. Es esta autoridad particular de lo *sabido* cabalmente lo que le da a la novela —“vasta, pululante, profundamente coloreada, llena de episodios”, como la definió Henry James¹— un eje firme. No encontramos antes de *Middlemarch* (y difícilmente lo encontramos de nuevo en la historia subsequente de la novela inglesa) la erudición, el saber responsable, dramáticamente imaginado y transmitido, que hacen posible el tratamiento del trabajo médico y las ambiciones de Lydgate en el capítulo xv del libro II. La descripción de la comoción de la Ley de Reforma y del papel que tiene en ella el nuevo periodismo —un papel irónica y sin embargo

¹ Henry James, “The novels of George Eliot”, en *Views and Reviews* (Londres, 1908).

comprendiblemente ubicado en el manejo de la novelista de Will Ladislaw— extrae de nuevo su convicción de un cuerpo de conocimientos acumulados personalmente, totalmente ordenados y al alcance de la sensibilidad. Esta misma autoridad ilustra la presentación que hace George Eliot de los dos principales temas sexuales en el libro: el fracaso Dorotea-Casaubon y la relación de Lydgate con Rosamond.

La narración de la luna de miel de los Casaubon, con su posible referencia a la vida de Mark Pattison, está engranada tan cuidadosamente que es difícil situar en cualquier pasaje aislado el tacto y percepción cabales de la novelista. La ciudad de Roma se convierte en la contraparte simbólica directa del aturdimiento de Dorotea. “El pasado de todo un hemisferio parece moverse en una procesión fúnebre, con extrañas imágenes ancestrales y trofeos reunidos de lejos. Pero esta asombrosa fragmentariedad realzaba la extrañeza de ensueño de su vida nupcial.” La estación misma es iluminadora en contraste con la joven mujer oscuramente animada: “el otoño y el invierno parecían ir de la mano como una feliz pareja de viejos, uno de los cuales sobreviviría dentro de poco en una más escalofriante soledad”. Trabajando en este capítulo (xx, libro II) en los tenos límites de la concreción disponible, George Eliot recurre de hecho a la paráfrasis incómoda: “Formas a la vez pálidas y resplandecientes tomaron posesión de su joven razón”, “muchas almas, en su joven desnudez, ruedan entre las incongruencias”. El toque barroco no característico es profundamente

instructivo: la "joven desnudez" no es principalmente la del alma, un punto aclarado —si es que se requiere de semejante aclaración— por una referencia constante a las estatuas y los cuadros que ve Dorothea. Las "incongruencias" (y "rodar" es un verbo bellamente traicionero) son las de un brutal fracaso marital. Pero es tal la densidad y el ritmo intenso de la narrativa que la necesidad local de paráfrasis, con su riesgo concomitante de alegoría de moda, no empaña la verdad precisa y radical:

Now, since they had been in Rome, with all the depths of her emotion roused to tumultuous activity, and with life made a new problem by new elements, she had been becoming more and more aware, with a certain terror, that her mind was continually sliding into inward fits of anger and repulsion, or else into forlorn weariness.

[Ahora, desde que habían estado en Roma, con todas las profundidades de su emoción despiertas a la actividad tumultuosa, y con la vida convertida en un nuevo problema por elementos nuevos, se había estado haciendo cada vez más consciente, con un cierto terror, de que su mente se deslizaba continuamente en arranques internos de ira y repulsión, o bien en un desolado fastidio.]

El vocabulario permanece "casto" en el preciso sentido neoclásico de la palabra, siendo la castidad en gran medida un asunto de abstracción, de una sintaxis generalizada. Pero la intensidad acumulativa del estilo de George Eliot, su poder de sugerir una particularidad conocida, vuelven inequívoco el

significado pleno de lo que está diciendo. Cuando el contacto físico llega de hecho, el efecto es tanto más punzante: "tenía ardor suficiente para lo que estaba cerca, para haber besado la manga del saco del señor Casaubon, o para haber acariciado la hebilla de su zapato". El golpe maestro, por otra parte, viene después, cuando la luna de miel es un recuerdo sombrío. Al final del capítulo xxix del libro III, Dorothea y Celia están hablando del compromiso de esta última con sir James Chettam. ¿Le dará gusto a Dodo ver a sir James y oírlo hablar de sus casas de campo?

'Of course U shall. How can you ask me?'

'Only I was afraid you would be getting so learned,' said Celia, Regarding Mr. Casaubon's learning as a kind of damp which might in due time saturate a neighbouring body.

[—Por supuesto que me daría. ¿Cómo puedes preguntarme?]

—Solamente temía que te estuviera instruyendo mucho —dijo Celia, considerando el saber de Mr. Casaubon como una suerte de humedad que podría, a su debido tiempo, saturar un cuerpo cercano.]

La imagen se manifiesta con fuerza repelente. Habla de fracaso sexual y de repugnancia. Se toca delicadamente la nota contrastante de fecundidad sentimental en Celia y las casas de campo. La espléndida exactitud de la implicación física se alcanza gracias a un ejercicio de verdad narrativa tan completo, tan ampliamente exhibido que no nos

ofende, ni sentimos anticuada la abstracción, la extrema reticencia del lenguaje de George Eliot.

Este lenguaje es, apropiadamente, un tanto diferente en la trama Lydgate-Rosamond de la novela. "No hay nada más poderosamente real en toda la novela inglesa que estas escenas", escribió Henry James,² "y ciertamente nada más *inteligente*". Esa realidad no se origina en una verosimilitud ingenua. En momentos decisivos, se alcanza por medios esencialmente emblemáticos. Como se ha advertido repetidamente, el cortejo de Lydgate a Rosamond y la crisis subsecuente de su matrimonio están acentuados por una serie de imágenes clave. Toda una gama de tonos dramáticos se expresa a través del "cuello largo y blanco" de Rosamond y las sumisiones o reverses airados que lleva a cabo. Una desnuidez más vasta se expone en esa "nuca exquisita que se mostraba con todas sus delicadas curvas" (capítulo LVIII, libro VI). Los ecos encubiertos de Eva y de la serpiente con "suave cuello esmaltado" refuerzan la gravedad de la caída de Lydgate. Con un grado de control casi shakesperiano, en cuanto a que "no se le escapa nada", la novelista enfoca de nuevo nuestra atención en el cuello de Rosamond durante su encuentro culminante con Dorothea. Pero aquí los valores eróticos son omitidos y la declaración es de una franqueza atormentada; ahora somos dirigidos a "la garganta crispada de Rosamond" (la cuidadosa imitación de Milton al final del capítulo confirma la identificación latente de Rosamond). Tampoco debe-

nos pasar por alto la confiada, casi teatral colocación de soportes simbólicos en el relato de la declaración amorosa de Lydgate (capítulo XXXI, libro III). Lydgate "movía su fusta y no podía decir nada". Rosamond "dejó caer su cadena, como sobresaltada, y se levantó también, mecánicamente" ("como" y "mecánicamente" nos ponen sobre aviso de un artificio inevitable). "Cuando él se puso de pie estaba muy cerca de una encantadora carita colocada sobre un cuello largo y blanco". No podemos eludir la nota serpentina. Lydgate "no supo a dónde fue a dar la cadena", pero en media hora deja la casa encadenado, un hombre "cuya alma no era suya, sino de la mujer a la que se había atado".

¿En qué medida está consciente George Eliot de las asociaciones que invoca con tanta exactitud, de los contenidos simbólicos, tan gráficamente freudianos para nosotros, de esa fusta en movimiento y esa cadena rota? No necesita estar consciente de ellos en nuestro sentido de un significado deliberado, "cifrado públicamente". Su conciencia intelectual y psicológica es tan completa como la de cualquier novelista del siglo XX, tan directamente pertinente para el efecto deseado, pero el suyo es un "entendimiento" diferente. Esta diferencia es el punto clave.

Las percepciones de George Eliot del sentimiento sexual, la exactitud de observación con que ella se refiere a la sensibilidad erótica y al conflicto no desmerecen en nada frente a las de los modernos. En la mayoría de los casos, lo que pasa por un comprensión característicamente postfreudiano es, en com-

² *Ibidem*.

paración, superficial. Pero estas percepciones y el juego libre de reconocimiento imaginativo son inmensamente anticipados, inmensamente más explícitos que el vocabulario asequible para un novelista serio de la década de 1870. George Eliot sabe más, mucho más, de lo que dice o se siente exhortada a *decir*, pero ese conocimiento, preciso, ilustrado por una maravillosa comprensión de la particularidad humana, le da a lo que se menciona como una autoridad inequívoca, una energía de contenido no declarado, percibido, registrado, como si no se oyera. Entre la riqueza apremiante de vida experimentada y el lenguaje propiamente dicho de la novela hay una zona de silencio, un área de selección convencional en la cual las respuestas de la novelista —material y psicológicamente moldeadas, sagaces como lo son en cualquiera de los modernos— se traducen en la templanza y la oblicuidad convencional del habla pública victoriana. Pero es justamente esta distancia, esta presencia cercana de lo sabido pero no declarado, lo que le da a la novela su intensidad, su energía sin igual de vida adulta. En cada punto en el tratamiento de la educación no sentimental de Dorothea o del sometimiento de Lydgate a Rosamond, la reticencia verbal de George Eliot no significa debilidad, falta de inteligencia radical sino, por el contrario, una inminencia de recursos por utilizar. Además, esta reticencia, este tacto deliberado, permite efectos de sensibilidad casi perdidos en la narrativa moderna. La novelista trata tanto a sus personajes como a sus lectores como seres complejos; no descubriría la última intimidad

del yo. De ahí su largueza de aceptación imaginativa. Al final del libro IV, la oscuridad del matrimonio Casaubon se ahonda en la noche explícita. Dorothea observa a su esposo achacoso subiendo las escaleras, lámpara en mano:

'Dorothea', he said, with a gentle surprise in his tone, 'Were you waiting for me?'

'Yes. I did not like to disturb you.'

'Come, my dear, come. You are young, and need not to extend your life by watching.'

When the kind quiet melancholy of that speech fell on Dorothea's ears, she felt something like the thankfulness that might well up in us if we had narrowly escaped hurting a lamed creature. She put her hand into her husband's, and they went along the broad corridor together.

[—]Dorothea! —dijo él, con una gentil sorpresa en su tono— ¿Me estabas esperando?

—Sí. No quería molestarte.

—Ven, querida; vamos. Eres joven, y no tienes que ofender tu vida manteniéndote en vela.

Cuando la afectuosa y apacible melancolía de esas palabras llegó a los oídos de Dorothea, sintió algo parecido a la gratitud que podría inundarnos si evitamos apenas lastimar a una criatura lisiada. Puso su mano en la de su esposo y caminaron juntos por el ancho corredor.]

El enfoque es firme y directamente honesto: la imagen de la "criatura lisiada" lleva toda la carga pertinente de frustración, de una relación irremparablemente tullida (cuánto *perdemos* por nuestro

conocimiento del equivalente simbólico, casi léxico, entre la cojera y la castración). Pero el prodigio del asunto yace en su generosidad, en la comprensión manifiesta de Dorothea y del lector de la compliación humana de Casaubon, de lo que dicha compliación puede exigir de nuestra respuesta. Este breve nocturno, de nuevo redondeado con un eco miltoniano, coloca el arte de George Eliot junto al de Tolstoi. El dominio de la compasión es aquí tan decisivo, tan humanizante como lo es en el tratamiento que hace Tolstoi de Alexei Karenin. Pero nótese cuán estrechamente depende de la reticencia del medio. A George Eliot le sería imposible evocar esta delicadeza de respuesta, esta plenitud de simpatía, si la fealdad, la podredumbre de cuerpo y nervio en la luna de miel y la vida de casada de Dorothea se hubieran hecho verbalmente explícitas. La castidad del discurso no actúa como una limitación, sino como una intimidad liberadora dentro de la cual los personajes pueden alcanzar la paradoja de una vida autónoma.

El rezago de la terminología permisible detrás de la percepción, y el talante narrativo que hizo necesario y posible no perduraron. Las convenciones formales y las expectativas sociales involucradas eran demasiado numerosas como para ser estables. El *Retrato de una dama* de Henry James es, en puntos significativos, una *repetición* de *Middlemarch*. Pero los años intermedios, cortos como fueron, y aún más la visión misma de James³ de *Middlemarch* como el

establecimiento de un límite "al desarrollo de la novela inglesa anticuada", han traído consigo una diferencia. El tratamiento del matrimonio corroído de Isabel Archer y Gilbert Osmond está en deuda con el tema Dorothea-Casaubon; Florence y la fría discreción de las bellas artes rodean a Isabel como Roma rodeaba a Dorothea. "El vívido resplandor del relámpago" que finalmente reúne a Dorothea y Ladislav vuelve a encenderse cuando Casper Goodwod abraza a la señora Osmond. Pero la interioridad a que James aspira, la sofisticación explícita del análisis psicológico son tales que ya no es adecuado un lenguaje común generalizado, despreocupado. El conocimiento de que dispone el novelista ya no subraya la narrativa; la lleva adelante y sugiere en el estilo del escritor una nueva conciencia del simbolismo. En Henry James la castidad y la reserva son medios deliberados; estamos destinados a observar las tácticas enérgicas de la exclusión. Lo que se omite acecha en la siguiente esquina. En la novela jamesiana, o en usos tan específicos de la "máscara" como los cuentos de fantasmas de James, la reticencia sobre las cuestiones sexuales no es una declaración de vida experimentada, sino una sutil carencia. Con frecuencia lo no proferido se manifiesta en una especie de acometida poética. Nada podría superar la intensidad de la afirmación implícita sobre los sentimientos de Oliver Chancellor hacia Verena. Tarrant en *Las bostonianas*, una intensidad transmitida por el toque recaptulador: "y la nieve incierta parecía cruel". No necesita decirse más de la esterilidad pertinente y el impulso lésbico irrealizado. Pero con demasiada fre-

³ *Ibidem*.

cuencia en las abundantes dramatizaciones de la sexualidad que hace James, la concreción excluida, las inmediateces omitidas, llevan una vida subterránea y proliferan en hábitos de alegoría a la vez de masiado oblicua y demasiado entrometida. Lo que apremia a James es una convención alternativa, la posibilidad de una afirmación gráfica. George Eliot describe como si *Madame Bovary* no hubiera planeado el desafío, como si no hubiera articulado la poética de una relación nueva entre el lenguaje y la imaginación sexual. Henry James no puede permitirse semejante indiferencia. La potencialidad de Flaubert pesa sobre él; la rechaza al precio de una area enredada, demasiado consciente de sí.

Tres causas célebres marcan el desarrollo del "nuevo erotismo" en la literatura moderna: el juicio a *Madame Bovary* en enero de 1857, la decisión del Tribunal Distrital de los Estados Unidos en el asunto de *Ulysses* en 1933 y el proceso infructuoso a *El amante de Lady Chatterley* en Londres, en 1962. Desde el punto de vista del pensamiento literario, la discusión entre las normas públicas y la posibilidad imaginativa total, sólo el fallo del juez Colsey sobre el *Ulysses* tiene importancia. Pero el dinamismo de lo totalmente explícito, el intento en la literatura seria de alcanzar una re-presentación verbal completa de la sexualidad comienza con —o, más exactamente, puede definirse con respecto a— Flaubert (y el proceso, poco tiempo después, a *Les fleurs du mal* de Baudelaire). La confrontación entre la censura pública y las exigencias de una imaginación erótica responsable fue en sí misma el

resultado de circunstancias sociológicas específicas y de ningún modo patentes. La novela libertina del siglo XVIII había llegado mucho más lejos que cualquier cosa que encontremos en Flaubert; varias novelas de Balzac, como *Le père Goriot* y *La rabouilleuse*, habían delineado, si no representado directamente, temas de patología sexual, de escabrosos malestares sexuales mucho más espeluznantes que cualquier cosa en *Madame Bovary*. No era la literatura lo que había cambiado o se había desviado hacia la licencia repentina; la alteración yacía en la consolidación del gusto de la clase media, en el supuesto, tan característico de mediados del siglo XIX, de que los criterios burgueses de sensibilidad permitida, de que los hábitos y normas emocionales de la cultura mercantil, encarnaban un ideal determinante. Además, con la propagación de la imprenta barata, y la nueva expansión de la alfabetización correspondiente, la novela había llegado a importar. La erótica del *ancien régime* era elitista, como lo era el lenguaje estilizado con que se expresaba. El arte de Flaubert, al menos potencialmente, estaba abierto a un público mucho más amplio. De aquí la vitalidad subversiva de su desafío a la comunidad oficial del buen gusto.

Desde lejos resulta difícil revivir el ultraje. La parte acusadora reconoció el talento eminente de monsieur Flaubert; era precisamente este talento el que hacía su novela tan corruptora. "Una conclusión moral no puede compensar los detalles lascivos". Las correas del corsé silbando como serpientes alrededor de las caderas de Emma Bovary, el suave

estremecimiento de abandono con que la joven se entrega a Rodolphe: éstas eran imágenes que no desacreditaban al realismo, sino al arte mismo de la novela. "Imponer al arte el único precepto de la decencia pública no es subordinar al arte, es honrarlo." La defensa que hizo de su cliente Maître Senard se refería por entero a la cuestión del móvil. *Madame Bovary* es una obra profundamente moral. "La muerte está en estas páginas." Cada momento de éxtasis erótico se paga con un céntuplo de repugnancia suicida. La corte estuvo de acuerdo; no importaba cuál fuera la "reprensible vulgaridad" de los rasgos locales; la novela como un todo aspiraba a una denuncia seria, en verdad trágica, del adultério. Mirando hacia atrás, reflexionaba Henry James: "hemos viajando tan lejos desde entonces, que *Madame Bovary* haya sido, en un pasado comparativamente tan reciente, una causa de reprobación hasta ese grado; y sobre todo sugerente, con semejantes asociaciones, de la vasta inconciencia de las mentes superiores". Inconciencia, sin duda, para el moralismo superficial y la irritabilidad ofensiva que recibiría al libro, pero no, suponemos, para las cuestiones radicales involucradas.

Flaubert no hace menos que reivindicar —una reivindicación tanto más vigorosa por ser enteramente una cuestión de inmenso trabajo técnico, de *métier* profesional llevado al borde del colapso personal— el hecho de que la excelencia artística, la elevada seriedad del verdadero artista lleva consigo su propia y completa justificación moral. Aun cuando llega a la existencia activa en una esfera

extrañamente situada entre la verdad y la falsedad, la obra de arte está fuera de cualquier código de convención ética en boga. Actúa sobre ese código, calificándolo y remodelándolo hacia una respuesta más universal a la diversidad humana. Pero su lugar está afuera, y su verdadera moralidad es interna. La justificación de una obra literaria es, en su sentido profundo, técnica; radica en la riqueza, la dificultad, la fuerza evocativa del medio. La prosa de mala calidad, así esté orientada humanamente y sea lo más moral, merece la censura, porque sus medios ejecutivos son inferiores, porque la forma en que el objeto está hecho disminuye el alcance de la sensibilidad del lector, porque sustituye con la mentira de la simplificación la exigente complejidad del hecho humano. La narrativa seria y la poesía seria no pueden ser inmorales, no importa cuál sea su fuerza de sugerencia sexual o la ferocidad de la imagen comunicada. La seriedad —una cualidad demostrable solamente en términos de la propia trama, de los recursos de la metáfora de que se sirve, de la laboriosidad y originalidad de la formulación lingüística lograda— es el garante de la moralidad pertinente. Seriamente expresado, ningún "contenido" puede depravar a una mente seria en su respuesta. Todo lo que enriquece la imaginación adulta, todo lo que complica la conciencia y por lo tanto corroe los clichés del reflejo cotidiano, es un elevado acto moral. El arte tiene el privilegio, la obligación, de hecho, de realizar este acto; es la corriente viva que astilla y reagrupa las unidades congeladas de la sensibilidad convencional. Eso —no alguna pose

en boga de abdicación, de venir de otro mundo— es la esencia de *l'art pour l'art*. Esta moralidad de forma representada es el centro y la justificación de *Madame Bovary*.

¿Es verdadera esta afirmación de una moralidad interna necesaria y suficiente? O, más bien, ¿qué clase de verdad argumenta? Ésta es, precisamente, la pregunta que nos obsesiona un siglo después de *Madame Bovary*, en un contexto más desconcertante y apremiante que ninguno avistado por Flaubert o sus acusadores. Volveré a ella. Lo que debe esclarecerse aquí es la teoría del lenguaje, de las relaciones entre el lenguaje y la imaginación operativa en la narración de la experiencia sexual en la novela de Flaubert.

El reconocimiento del genio de la obra ha estado acompañado, casi desde el inicio, por cierto grado de malestar. James consideraba a Emma Bovary “un *affaire* en realidad demasiado pequeño”,⁴ una vasija demasiado restringida para la sutil profusión de la conciencia dispuesta por el novelista. Tomando como punto de partida el propio recuerdo de Flaubert de su búsqueda frenética de *le mot juste*, las oraciones reescritas veinte veces en la persecución angustiada de una cadencia singularmente adecuada, Georg Lukács veía en *Madame Bovary* una crisis de la confianza, un retraimiento de esa desentelada imaginativa en el mundo real que distingue al arte clásico. Sólo una sensibilidad desarraigada (desalojo que Lukács atribuye a las presiones

filisteas del capitalismo maduro sobre el artista) podía invertir tan apasionada y, en último término, tan desesperadamente, en la realidad autónoma de la palabra. La imagen que tiene Sartre de Flaubert, como literalmente sofocado por las espirales de un estilo perfecto, es simplemente una variante del argumento de Lukács. La crónica de Flaubert del martirio, del grado demente de esfuerzo con que se afanaba para alcanzar una autenticidad de forma expresiva única, sin mancha, contribuye poderosamente a la impresión de frialdad, de aire inmóvil que muchos han experimentado al leer y releer *Madame Bovary*. La muerte que el defensor de Flaubert encontraba en estas páginas no es solamente la de un veredicto moralizante.

¿Cómo se resuelve en realidad el ideal de Flaubert de lo exhaustivamente explícito con respecto a la representación de la experiencia sexual? Volviendo a los momentos principales, nos damos cuenta de con qué margen tan amplio de musicalidad selectiva e inferencia atmosférica se aparta la narrativa de Flaubert de cualquier verismo ingenuo.

Cà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout, quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de

⁴ Henry James, “Gustave Flaubert”, en *The Art of Fiction and Other Essays* (Oxford, 1948).

*ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassées.*⁵

[Aquí y allá, alrededor de ella, en las hojas o por tierra, temblaban unas manchas luminosas, como si unos colibríes, al volar, hubiesen dispersado sus plumas. Silencio por doquier. Algo dulce parecía brotar de los árboles; ella sentía su corazón, cuyos latidos recomenzaban, y sentía circular la sangre por su carne como un río de leche. Entonces, oyó a lo lejos más allá de los bosques, sobre las otras colinas, un grito vago y prolongado, una voz que flotaba en el aire, y lo escuchó silenciosamente, mezclándose como una música a las últimas vibraciones de sus nervios alterados. Rodolphe, con el puro en la boca, estaba reparando con su navaja una de las bridas.]

Las valoraciones freudianas de ese "río de leche" o de ese cigarro entre los dientes del amante son innegables, como lo son los opuestos alegóricos tradicionales tales como la brida rota. Pero el milagro específico del pasaje está en la simulación de Flaubert de la recuperación de la conciencia de Emma tras el acto sexual. Es una simulación lograda por medio del ritmo y de la imagen. Las modulaciones en el tiempo pasado de los verbos, la puntuación absolutamente deliberada y el ajuste de las longitudes de cláusulas sucesivas refuerza nuestra propia respiración, la posición somática, imitativa, por las cuales un lector responde a una serie sugerida de imágenes, una contraparte exacta de la sensuali-

⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris, 1875), parte II, capítulo IX.

dad menguante de Emma Bovary y de su paz serena, aunque delicadamente atormentada. Las propiedades simbólicas invocadas sostienen precisamente el sentimiento deseado: ese largo e impreciso lamento más allá del bosque resuena por momentos, lírico y ominoso, a lo largo de la literatura romántica. Oímos un último e irónico eco suyo en la vibración de la cuerda rota en *El jardín de los cerezos*. El plumaje del colibrí y la indistinta suavidad más allá de los árboles en los rescoldos del ocaso (*dans la rougeur du soir*) pertenecen a los éxtasis estilizados de la poesía y la ficción románticas. El uso que Flaubert hace de ellos es hábil; se reflejan tanto hacia afuera, en nuestra sensibilidad, como hacia dentro, en la retórica del romance de que se alimenta Emma Bovary—una retórica ubicada precisamente para nosotros por el hecho de que Emma, al regresar a casa, inmediatamente se pone a soñar con "la legión lírica" de heroínas adúlteras. En suma, la realidad del pasaje es sensualmente irresistible. Nos despierta emociones, una *mimesis* física y psicológica que corresponde exactamente a la narrativa. Pero no es la realidad de un facsímil verbal obvio. Los ritmos son vívida y directamente sugerentes (como lo son de nuevo en el escandaloso paseo en coche con León), y no los términos reales utilizados. El erotismo de Flaubert es una cuestión de cadencia. Por lo tanto, es la teoría de la expresión total, más que la práctica propiamente dicha de *Madame Bovary*, lo que demostró ser ejemplar. En Flaubert, como en Baudelaire, la búsqueda de lo explícito no era un fin en sí mismo, sino parte

de una moralidad rigurosa de la forma estética. El carácter explícito alcanzado aún estaba gobernado por consideraciones de elegancia estilística. En Maupassant, en Zola y el movimiento naturalista, se abre paso un carácter explícito de un orden nuevo, mucho más literal. La integridad de la representación vino a reemplazar la integridad de la forma artística como el criterio esencial de seriedad. Cualquiera omisión era abdicar de la función intelectual y social del novelista. El escritor naturalista se veía a sí mismo como el igual del físico y del historiador analítico; sus novelas tenían que comunicar una visión correspondientemente anatómica e intrépida de los asuntos humanos. No menos que el simbolismo (aunque los dos movimientos son exactamente opuestos en su estética), el naturalismo se movía en una ola de anticonvencionalismo consciente. Escandalizar al burgués, desafiar los tabúes del habla respetable se convirtió en una obligación. Por su parte, el lector culto —“*mon semblable, mon frère!*”— demostraba su madurez y la firmeza de su sensibilidad ocultando su conmoción o, ciertamente, acicateando al artista a nuevas audacias. El paso de *le mot juste* a *le mot exact* en las décadas de 1870 y 1880 fue el resultado de un impulso mutuamente acelerador tanto del escritor como del lector. Los medios cada vez más gráficos de reproducción y el reportaje directo —el artículo del periódico moderno, la fotografía— le dieron a ese impulso un desafío competitivo. Para mantener su dominio sobre un público estimulado, pero pronto casi inmune a lo que no fueran las más crasas intensidades de la

descripción periodística, la novela tenía que pasar de la imagen a la ilustración. De aquí la insistencia fotográfica de los Goncourt, de Maupassant y de Zola. Un avance drástico hacia la verosimilitud erótica separa el lenguaje de Nana del de Flaubert:

Nana se pelotonnait sur elle-meme. Un frisson de tendresse semblait avoir passé daos ses membres. Les yeux mouillés, elle se faisait petite, comme pour se mieux sentir. Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse. Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir. Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle... Alors, Muffat eut un soupir bas et prolongé... Il prit Nana à bras le corps, dans un élan de brutalité, et la jeta sur le tapis.⁶

[Nana se enroscó sobre sí misma. Un estremecimiento de ternura parecía haber pasado por sus miembros. Con los ojos húmedos, se hacía pequeña para sentir mejor su cuerpo. Luego separó sus manos, las hizo deslizar hasta llegar a sus senos, que apretó con gesto nervioso. Y echando la cabeza hacia atrás, fundiéndose en una caricia de todo su cuerpo, se frotó las mejillas: la derecha, la izquierda, contra los hombros, con mimo. Su boca ávida soplaba el deseo sobre todo su cuerpo. Alargó los labios y luego se besó largamente cerca de la axila... Entonces, Muffat dio un suspiro bajo y prolongado... Tomó en brazos a Nana, con un impulso brutal, y la arrojó sobre la alfombra.]

⁶ Emile Zola, *Nana* (Paris, 1880), cap. VII.

Flaubert veía en *Nana* la culminación triunfante de un ideal de franqueza sexual que él mismo había iniciado y hecho valer en una sociedad hipócrita: "*que la table d'hôte des tribades 'révolte toute pudeur' je le crois! Et bien! Après! merde pour les imbeciles*".

Los cambios en la tolerancia del impacto sexual en la clase media, la renuencia de los *imbéciles* a descubrirse como tales, cualesquiera que fueran sus sentimientos privados, fueron precipitados por un mecanismo lingüístico casi automático. De *Nana* al *Ulysses* y *El amante de Lady Chatterley*, de *Lady Chatterley* a *La última salida a Brooklyn*, opera una progresión constante hacia los límites de lo explícito en lo sexual. Cada avance trae consigo, por una lógica compulsiva de la estructura formal, la necesidad de dar el siguiente paso, de acercar un poco más los medios verbales a la representación erótica completa (así como cada incremento de desnudez y posiciones permitidas en el cine o en la fotografía nos han acercado más a la representación abierta del coito). Flaubert y sus sucesores naturalistas habrían detonado una dinámica autoperturbadora dentro del lenguaje de la novela. Con frecuencia el escritor y el público exageran la espontaneidad, el deliberado valor moral de la franqueza más reciente. En todo el proceso es manifiesto un poderoso automatismo lingüístico.

Desde alrededor de 1890 la homosexualidad ha desempeñado un papel vital en la cultura occidental y, quizás de manera aún más significativa, en los mitos

y gestos emblemáticos que esa cultura ha utilizado para alcanzar la conciencia de sí misma. Los artistas que han practicado encubierta o públicamente la pederastia y/o varias formas del homoerotismo adulto tienen un lugar importante, en algunos casos predominante, en la literatura, el arte, la música y el ballet modernos y en las artes menores o decorativas. La tonalidad del "movimiento moderno", las teorías del acto creativo implícitas en ramas importantes de las artes y las letras del siglo XX no pueden disociarse de las vidas y la obra de Oscar Wilde, Proust, André Gide, Stefan George y Cocteau. De las tempranas rapsodias o mascaradas de Gide a la poesía de Allen Ginsberg y la narrativa de James Purdy, James Baldwin y William Burroughs, la homosexualidad explícita o la homosexualidad declarada simbólicamente, activa mucho de lo que es más característico de la sensibilidad de la época. ¿Por qué?

El fenómeno mismo ha sido ampliamente estudiado; sus causas y potencias centrales siguen siendo oscuras. Puede argumentarse que es un problema de óptica, que la homosexualidad no tuvo un papel menor en la Atenas de Pericles o en la Florencia renacentista, que la élite cultural del rococó no era menos propensa a la homosexualidad que el mundo de Diaghilev, estribando la diferencia, simplemente, en los datos disponibles. Pero aunque hay verdad en esto y aunque la prominencia de la homosexualidad moderna es en parte un efecto visual —el medio circundante de las normas de la clase media y un relajamiento simultáneo de los tabúes verbales y legales han hecho a la homosexua-

lidad más prominente—, los hechos son más obstinados e intrincados. Del *art nouveau* al “camp” y la *Gay Lib*, los códigos e ideales homosexuales son una fuerza importante. Parecen sostener, como si volvieran a representar su propio solipsismo, su propio enclaustramiento fisiológico y social, esa que es la más característica de las estrategias modernas: el poema cuyo verdadero sujeto es el poema, el arte que trata sobre su propia posibilidad, la decoración y la arquitectura que tienen como su referente principal no alguna réfcula de verdadera utilidad humana, sino otra decoración u otra forma. En la medida en que mucho de lo mejor, de lo más original en el arte y la literatura modernos es artista, es decir, incapaz o renuente a ver una realidad o “normalidad” fuera de sus propias reglas elegidas; en tanto que mucho del genio moderno puede entenderse desde el punto de vista de una teoría de los juegos suficientemente amplia y sofisticada, existe en el arte una homosexualidad radical. En otras palabras, la homosexualidad podría interpretarse como un repudio creativo del realismo filosófico y convencional, de la *mundanidad* y extroversión de la sensibilidad clásica y de la del siglo XIX. Esa sensibilidad produce obras de arte y literatura que “buscan en el exterior” su significado y su validez, que aceptan autoridades y piden la aprobación fuera de sí mismas. La pintura aspira a “verse como algo del mundo real”, el poema tiene un fundamento final de verificación en la paráfrasis en prosa o en el sentido común, la música tiene estructuras poderosamente análogas a la sintaxis del discurso

común. La heterosexualidad es la esencia misma de tal realismo clásico, del arte y el lenguaje que son centralmente actos de comunicación, de relación con “el exterior”. Cuando la poética después de Mallarmé se vuelve hacia dentro, cuando la pintura se vuelve el asunto de un cuadro, cuando la música y la danza rechazan la traducción a cualquier alfabeto de significado exterior, parecen expresar necesidades y concepciones de forma autosuficiente profundamente relacionadas con la homosexualidad o con esa abstracción de la homosexualidad que es el narcisismo. Los espejos de lo moderno brillan hacia dentro en una meditación escudriñadora y atormentadora sobre el yo, o sobre ese “otro” suficientemente parecido como para ser su sombra (en Proust y en Cocteau la iconografía del “enclaustramiento” y las reglas del juego de espejos están resueltas de manera sumamente consciente.)

En un nivel más simple, la corriente homosexual en la literatura postsimbolista puede entenderse como una estrategia de oposición, como la posición más enfática del artista contra el convencionalismo. Semejante posición, que el artista mismo encuentra con frecuencia indispensable para sustentar su soledad creativa, se volvió cada vez más difícil de adoptar a medida que se debilitaba el puritanismo. En el periodo romántico la mera elección del arte o la literatura como modo de vida había sido suficiente para afirmar una excentricidad rebelde, un disntimiento de la norma social. Flaubert ya encontró más difícil el proceso de disociación necesaria e hizo de la manía obsesiva de su

obra una rebelión constante, si bien silenciada. En Poe y en Baudelaire las drogas proporcionaron un refugio, que es también un exilio, fuera de las fronteras del orden burgués. A medida que el artista iba siendo aceptado y sus rebeliones eran mitigadas por la indiferencia o el impacto convencionalizado del ya sofisticado público, su tarea de autodefinición se volvió más ardua. ¿Dónde podía encontrar una extraterritorialidad genuina, una postura genuinamente ofensiva (tanto en el sentido de ataque como de indignación provocada)? El escándalo Verlaine-Rimbaud y la carrera de Oscar Wilde le dieron a la homosexualidad valores representativos y estratégicos. El homosexual coincidía con el artista en ser marginal, un "gran rechazador" de los estándares de creatividad y relación utilitaria que definen a la civilización de clase media industrial pospuritana. La homosexualidad hizo posible en parte ese ejercicio de solipsismo, esa burla despiadada del convencional sentido común y del realismo burgués que es el arte moderno. A medida que avanza el siglo XX, otras exterioridades, otros "exilios ofensivos/ofensivos", como los del judío y el negro, vienen a servir como funciones estratégicas para el escritor y el artista. Un narcisismo y subversión comunes relacionan estas distintas máscaras creativas. Pero cualesquiera que sean sus fuentes, la corriente homosexual ha generado mucho —uno está tentado a decir que una parte principal— de lo que perdurará en el tratamiento del amor en la literatura moderna.

Mirando retrospectivamente *Muerte en Venecia*,

desde la posición ventajosa de la apertura actual, uno es sacudido por la ceremonia silenciada de la historia, por la explotación desprecupada que hace Thomas Mann de indicadores alegóricos —la referencia wagneriana del título, el nombre de Aschenbach, la nave de la muerte, la pesadilla orgiástica, el *amor*⁷ desnudo surgiendo del mar—, ahora inasequibles a nuestro "entendimiento" (es en el paso del conocimiento al "entendimiento" donde estoy tratando de situar nuestro tema). La narración echa una mirada retrospectiva a los impedimentos civilizatorios y los sueños de la razón que Mann sabía estaban predestinados al fracaso. Sin embargo sería miope subestimar su audacia sexual. De manera comparable a la poesía amorosa de Donne, *Muerte en Venecia* articula y quizá redescubre un erotismo obsesionado con la muerte, una *morbidez* en la que una crisis del deseo se hace expresiva de un desorden mucho más amplio de los valores humanos. El maestro del estilo descubre la insuficiencia intrusiva del lenguaje: "Aschenbach no entendió ni una de las palabras que dijo; podría ser el más puro lugar común, en su oído se convertía en armonías confusas". El desnudo resplandor del murchacho libera al gran escritor de "la masa marmórea del lenguaje". Eros lo domina: "La mente y el corazón estaban embriagados de pasión, sus pasos guiados por el poder demoníaco cuyo pasatiempo es pisotear la razón y la dignidad humanas". El egoísmo traicionero de la experiencia de Aschenbach, el

⁷ En español, en el original (N. de la T.)

hecho de que es a la mera sombra de Tadzio a la que prodiga "términos cariñosos, de amante" —nunca hay entre el hombre viejo y el muchacho ni contacto ni palabras— sólo refuerza la intensidad mortal de la lujuria. Aunque explícitamente ligada a la paidofilia poética, parcialmente alegórica de los diálogos platónicos y del mito socrático de eros, esta novela corta de Mann parece iniciar una serie de narrativas similares. De *Las monedas falsas* de Gide a la *Lolita* de Nabokov, la novela moderna ha producido cantidad de extraordinarias concepciones de una relación sexual de un adulto con un niño o con un grupo de niños. Estos encuentros son casi invariablemente homoeróticos, y puede ser el heterosexuismo del personaje de Nabokov lo que le da a *Lolita* algo de su chispa perturbadora.

El caso de Marcel Proust difícilmente puede tratarse en un breve estudio. Pero es sorprendente cuán considerablemente los estudios sobre Proust, voluminosos y con frecuencia inteligentes como son, no han captado el meollo. El amorío entre el narrador y Albertine es de una naturaleza —y obviamente no hay muchos así en la historia del arte y la literatura— que magnífica literalmente los recursos de nuestra sensibilidad, que de hecho educa nuestro reconocimiento de nuevas posibilidades de sentimiento. Proust ha ampliado el repertorio de la conciencia sexual. Áreas de sexualidad adolescente, de posesión imaginaria, de celos, de pérdida sexual, se han vuelto más extensas o de acceso reciente gracias a la formulación de Proust. Como es el caso misterioso del arte verdaderamente grande, *En busca*

del tiempo perdido ha operado como una mitología prescriptiva, creando matices de emoción, giros del ser y de la simulación que eran, de alguna manera, una *terra incognita* del yo. La información biográfica, superabundante y por lo tanto confusa en el tema de Proust, nos lleva a suponer que Albert vive de manera formidabile en Albertine. La mujer joven, femenina y redondeada como es, enmascara lo que es, en cierto sentido, la verdad subterránea y más directa del amor homosexual. Eso percibió André Gide en sus censuras a la "insinceridad" de Proust. Pero los hechos están aún más enredados. Sabemos que Albertine de hecho incorpora los rasgos de mujeres a quienes Proust conoció y que, en algún nivel de encantamiento perceptivo, significaron mucho para él. Así, la suprema celebración del amor en la literatura del siglo XX es en esencia ambigua. Pero no ambigua en ningún sentido superficial y táctico manipulado por un crítico. La figura de Albertine, las transposiciones del narrador entre los códigos heterosexual y homosexual, pertenecen a esa extraña suspensión de la diferencia sexual o, mejor dicho, a esa fusión de la existencia erótica que encontramos en ciertas cumbres particulares de la tradición occidental. La misteriosa entereza del erotismo de Proust —misteriosa porque es también un artificio— se relaciona con el mito de la unicidad sexual en el *Symposium*, con el concepto del andrógino en algunas de las representaciones de la figura humana de Leonardo da Vinci, con el carácter de intercambiable y con la presencia conjunta de lo masculino y lo femenino en algunos de los poemas y

obras dramáticas de Marlowe, de Shakespeare y de las elegías amorosas de Goethe. Donde nuestra imaginación se mueve con más hondura, lucha, más allá de la sexualidad —que es, inevitablemente, división—, por un todo erótico.

Es precisamente contra esta totalidad, y no contra cualquier simple heterosexualidad, que Proust hace resaltar el atormentador estado incompleto de Sodoma y Gomorra. Su descripción detallada de la vida y la sociedad homosexual y lesbiana lleva dentro una fuerza moralizante y condenatoria. Charlus tiene una enorme presencia negada a Yautrin no sólo porque Proust puede llegar más lejos que Balzac —puede detallar el mundo de la perversión de una manera inaccesible para el lenguaje de la década de 1830—, sino porque está haciendo una permanentemente afirmación trágica sobre la naturaleza del amor humano mismo. Porque está exponiendo, como lo hicieron Platón y Shakespeare, la dialéctica de la identidad y el deseo: ¿cómo podemos alcanzar al amado sin destruir algo de ese principio del yo del que proviene el amor? En el homosexual y en la lesbiana esa paradoja se congela en una aceptación estéril. La esfera rota del mito de Platón se convierte en rutina. Sólo necesitamos releer el final del primer capítulo de *Sodoma y Gomorra* para experimentar el espanto subyacente a la visión de Proust de Sodoma y por qué la comunicación total (por lo tanto inalcanzable), la posesión total (por lo tanto inalcanzable) con y del amado se convierte para el narrador en el significado mismo de la vida. Así, la homosexualidad de Proust, aunque vitalmente sig-

nificativa, anima —como no lo hacen la de Gide o la de Cocteau— un estado completo del amor experimentado poéticamente.

En Jean Genet no existe tal estado. Por el contrario, hay una lucha fiera por la parcialidad, por el punto de vista particular. El mundo subterráneo homosexual y criminal de las novelas de Genet se define a sí mismo por su "otredad" (*altérité*) burlesca. Su relación con la sociedad establecida es la de una parodia subversiva. De ahí la función dominante del disfraz, las charadas, las máscaras y el travestismo en el arte de Genet. Sobre todo, esta parodia inspira el talento de Genet para la retórica elevada, su uso del idioma francés en su máxima formalidad, de la prosodia francesa donde más se parece a Victor Hugo, para broncear a lo indecible. Genet hace explícita cada brutalidad y obscenidad de las relaciones homosexuales, pero en una forma especial altamente original. Al expresar *todo* en un estilo de declamación lírica, crea una especie de irrealidad sólida, gráfica —como lo hace un cuadro de Caravaggio—. En Genet la homosexualidad se convierte en un "jardín del amor", divorciado de la sociedad ordinaria menos por su violencia bestial y su elaborada jerga que por su intensa estilización, por el terreno que prepara para la actuación, las ceremonias festivas y el patetismo desenfrenado. Genet es heredero de Maeterlinck y de Yeats, de aquellos que han buscado un escenario para la acción más formal, más rigurosamente estético que el proporcionado por el realismo. La reticencia es una forma de estilización, la precisión total:

*Élève-toi dans l'air de la lune, o ma gosse.
Viens couler dans ma bouche un peu de sperme lourd
Qui roule de ta gorge à mes dents, mon Amour,
Pour féconder enfin nos adorables noces.*

*Colle ton corps ravi contre le mien qui meurt
D'enculer la plus tendre et douce des fripouilles.
En soupirant charmé les rondes, blondes couilles,
Mon vit de marbre noir t'enfile jusqu' au cœur.*

[E]lévate por el aire de la luna, oh mi golfa.
Ven y haz que a mi boca gotee un poco de pesado esperma
Que ruede de tu garganta a mis dientes, mi Amor,
Para fecundar al fin nuestras adorables bodas.

Pega tu cuerpo encantado contra el mío que se muere
Por encular a la más tierna y dulce de las golfas.
Sopesando encantado tus tetas redondas y blancas
Mi pito de mármol negro enfila hasta tu corazón.]

Es imposible "llegar más lejos" que *El condenado a muerte*. Sin embargo, es tal la exaltación del tono —con sus ecos a la vez paródicos y escolásticos de Victor Hugo, de Rimabud e incluso de Péguy— que la categoría de obscenidad no parece cuadrar. Es cuando vacila la singularidad broncínea de la visión, cuando el naturalismo y el mero reportaje corrompen el estilo, que aparece la cuestión de la obscenidad o el motivo (como sucede en *Ciudad de la noche*, de John Rechy y en *La última salida a Brooklyn*, de Hubert Selby, dos libros muy probablemente inspirados por Genet). Genet ha hecho de la sodomía violenta, totalmente promiscua, un mudo, una forma dramática, fantástica y sin embargo

pertinente por virtud o por pantomima irónica, a las mendacidades y salvajismos de nuestra condición normal y respetable.

La homosexualidad no ha sido la única desviación del amor explorada por la literatura moderna. El rápido desgaste de los tabúes verbales y representativos que sigue a la obra de Havelock Ellis, Krafft-Ebing y Freud ha introducido tipos de comportamiento erótico previamente restringidos a la franca pornografía, a la zona sombría de *los libros económicos* y de la etnografía popular, o a la medicina forense en el repertorio de la literatura sería.) Es difícil pensar en alguna forma de acción sexual —bestial, fetichista, sadomasoquista, incestuosa— que no haya sido exhibida en la narrativa o el arte dramático modernos. El incesto es, en la lectura de Freud, una estructura primaria de la conciencia humana en desarrollo. Tiene una centralidad borrosa pero inequívoca en la mitología trágica griega. En el regreso del drama moderno a los temas griegos, el incesto ha figurado de manera prominente. El tratamiento más rico, más compasivamente serio de una pasión hermano-hermana puede encontrarse en la novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*. La obra está incompleta y no podemos estar seguros de que Ulrich y Agathe habrían consumado su tensa, penetrante necesidad mutua. Pero los fragmentos que tenemos de un tercer volumen, especialmente el intercambio interrumpido a la luz de la luna, parecido a una danza, sugieren la vasta comprensión que tenía Musil del tema, su propósito de hacer de él, como tantas veces en la

literatura contemporánea, un símbolo del amor que busca la comunión total, el total retraimiento de la "otredad" del mundo. Una equivalencia comparable entre el incesto hermano-hermana y el drama general del aislamiento humano puede verse, aunque en menor escala, en *Los hijos terribles* de Cocteau y en *Los secuestrados* de Altona de Sartre.

Sin embargo, es evidentemente en sus usos de la crueldad, de los componentes sádicos o las aberraciones de la sexualidad, en lo que la literatura moderna ha ido más lejos. Los temas sádicos y su entrelazamiento con lo erótico son perennes en el arte y la literatura; tienen un papel notable en las sensibilidades barroca y gótica. La imagen del amor como un torturador, de una analogía secreta entre el amante y el amado y el torturador y el torturado parece arquetípica en la conciencia humana. La encontramos representada memorablemente en el jardín de las delicias del Bosco. Pero el enfoque moderno es distinto, a la vez más difuso y más específico en su concentración en el sadismo en la fantasía sexual y la vida privada. De, digamos, *La taberna* de Zola (1878) a *La historia de O* de Pauline Réage (1954) y *El almuerzo desnudo* de William Burroughs (1959), la presentación explícita de la acción sádica ha aumentado continuamente. Las fantasías y presuntas realidades que habían sido el surtido de la pornografía han pasado intactas a la literatura seria. Sade se ha convertido tanto en un emblema dramático del hombre "en el último límite" como en el objeto de un culto filosófico y literario de moda.

He escrito en otro lugar⁶ sobre algunos aspectos de esta explotación imaginativa obsesiva de la crueldad y la humillación erótica. Sólo puedo referirme aquí a los puntos principales. Pocos temas provocan una exhibición más confiada de jergonza liberal. Simplemente *no sabemos* si acaso, o hasta qué grado, la literatura sádica inicia o acelera el comportamiento imitativo (el trabajo que se está efectuando sobre esta cuestión en la psicología clínica es hasta ahora rudimentario, pero los resultados sugieren que *puede* haber una relación entre la sugerencia sádica y la conducta subsecuente). La pretensión de que la literatura sádica solamente induce a la masturbación y disminuye así el potencial individual o social de la acción sádica puede ser válida o no. No puede, en ningún caso, generalizarse ingenuamente. El impacto de las propuestas sádicas en la sensibilidad culta, empleada o alimentada de otra forma, es completamente distinto a un impacto semejante sobre aquellos cuyas vidas imaginativas son estériles, vaciadas por la monotonía o mal dotadas para habérselas con las convenciones de la irrealdad en un texto impreso (y aquí parece pertinente la evidencia del caso del asesinato de los Moor).

El historiador literario hace una pregunta distinta: ¿está relacionado de alguna forma el tema de la crueldad y la obsesión asociada con la violencia con el carácter político de la época? Genet, Norman Mailer, William Burroughs han dicho que las brutas

⁶ G. Steiner, *Language and Silence* (Londres y Nueva York, 1979).

lidades relatadas en su obra reflejan la crisis de la crueldad en la que al parecer estamos viviendo desde 1914. Una literatura que no pudiera reflejar la barbarie moderna, el extenso retorno de la tortura a la vida política, la degradación programada de la persona humana en campos de concentración y guerras colonialistas, sería una mentira. Incuestionablemente hay una verdad en este argumento. Pero no es fácil juzgar si acaso la literatura de la violencia no anticipa a veces, casi suscita, los hechos (Céline sería un ejemplo a la mano), y si acaso se gana algo con sumarse, aún en la fantasía, a las energías de lo inhumano.

Donde la imaginación moderna ha ido más profundo que la de cualquier época anterior (aunque el reconocimiento mismo es tan viejo como Esquilo) es en la representación del amor y del encuentro sexual como relaciones de poder. Sabemos más claramente que antes, porque Strindberg, Proust, D. H. Lawrence y Becket nos lo han enseñado, que las relaciones sexuales son, en la esfera de la intimidad, una reproducción de los conflictos, las alianzas y las maniobras estratégicas que encontramos en las relaciones sociales y económicas. Los lazos simbólicos y psicosomáticos entre la sexualidad y el dinero se perfilan en Ben Jonson y se hacen explícitos en Swift. Pero la apretada trama cruzada de metáforas sociales o económicas con las "espondaneidades" del amor es, en gran medida, parte del desarrollo de la novela moderna. La encontramos primero en Balzac y en George Eliot; es soberbiamente explotada en *Las alas de la paloma* y *El*

cuenco dorado, de James. El motivo sádico — en su nivel grave, trágico — aparece cuando los códigos eróticos se vuelven más problemáticos, cuando las relaciones de poder y la lucha por la dominación sexual se agudizan. En ninguna parte el tema del tormento erótico, esta "patología cotidiana" del amor, se dramatiza más poderosamente ni se relaciona de forma más iluminadora con los conflictos económicos y de clases que en *Un romance de Glastonbury*, de John Cowper Powys. *El Romance y Wolf Solent* marcan quizá el único "avance", si puede utilizarse tal término, de la imaginación sexual más allá de Dostoiévski y de Proust. El erotismo de Powys es a la vez más extremo y más delicado que cualquier cosa que encontremos en Lawrence, pero se oculta tras una retórica privada, con frecuencia portentosa. Si se le conociera mejor, el capítulo "El río" del *Romance*, con su exhibición de "lujuria elemental, de sangre fría", habría concentrado muchas de las maravillas y de los ultrajes derrochados en las ingenuidades de *El amante de Lady Chatterley*. Como el famoso capítulo prohibido de *Los poseídos*, "La barra de acero" en el *Romance* va en busca de la oscura raíz común del nervio de la crueldad y del nervio del deseo. Owen Evans, como el mismo Powys, está casi enloquecido por sus fantasías sádicas. Cordelia Geard anuncia que está embarazada:

'What shall we call him if he's a boy, Owen? Her voice just then was more than he could bear. Nothing makes human nerves dance with such blind fury as a voice piercing the hollow of the ear at the moment when the

will is stretched out like a piece of India rubber on the rock of indecision.

'Torture!', he shouted, sitting up in the purple chair and clutching its elbows furiously, while the rim of her hat was now completely crushed beneath him. 'We'll call him Torture; and if she's a girl we'll call her Finis, the End. For she'll be the end. And all is the end.'

[—¿Cómo le pondremos si es niño, Owen? —Su voz justo entonces fue más de lo que podía soportar. Nada hace bailar a los nervios humanos con tan ciega furia como una voz traspasando la cavidad del oído en el momento en que la voluntad está tendida como un trozo de caucho en la percha de la indecisión.

—¡Tortura! —gritó, sentándose en la silla morada y apretando sus brazos furiosamente, mientras que el borde de su sombrero quedaba ahora completamente aplastado bajo él.

—Lo llamaremos Tortura: y si es niña le pondremos Finis, el Fin. Porque ella será el fin. Y todo es el fin.]

De ahí sigue una de las escenas más extrañas y más apremiantes del acto sexual en la novela moderna. Desgarbada, aturdida y sin embargo instintivamente clarividente, Cordy se arranca la ropa. Despierta "alguna cuerda profunda de agitado deseo en el hombre de los ojos castaños". La sexualidad triunfa sobre el sadismo al circundarlo, al tocar una raíz común, profunda como la vida, inextricable como lo son dentro de nosotros la necesidad de poseer y la necesidad de destruir.

Sin embargo, no es en el tratamiento de la desviación o la patología sexual donde el sentido común situaría al elemento más obvio y pródigo de la nueva

libertad literaria. Es en la traducción explícita, particularmente en la novela, del coito heterosexual. En cien años hemos pasado de la paráfrasis sugerente de *Madame Bovary* —sugere sobre todo en sus insinuaciones de cadencia imitativa y en su invocación de apoyos simbólicos— a lo siguiente (dos pasajes representativos, suficientemente comunes como para haber sido elegidos casi al azar):

It turned into a very serious session, no memorable jokes or clever ideas. He just stayed on top of her, embracing her buttocks to get her pressed against him and opening her cunt with his broad stiff staff. He got the head of his cock into the centre of her sex, and stayed on it, rubbed on it, without mercy... Her spread legs pulled together and locked him to her, and her perspiring body got ready for the second time... He fucked her until she was a hot river, until he could feel her not knowing or caring who or what the thing inside of her was...⁷

[Se convirtió en una sesión muy seria; sin bromas memorables ni ideas ingeniosas. Simplemente se quedó sobre ella, ciñendo sus nalgas para tenerla apretada contra él y abriendo su coño con su ancha vara tiesa. Metió la cabeza de su verga en el centro de su sexo y se quedó ahí, frotándosele, sin merced... Sus piernas abiertas renovaron esfuerzos y lo trabaron en ella, y su cuerpo sudoroso se preparó para la segunda vez. Se la cogió hasta que era un río caliente, hasta que podía sentirla sin saber o importarle quién o qué era la cosa dentro de ella...]

⁷ Harriet Daimler (pseud.), "The Woman Thing", en *The Olympia Reader* (Nueva York, 1965).

...I turned her over suddenly on her belly, my avenger wild... holding her prone against the mattress with the strength of my weight, I drove into the seat of all stubbornness, tight as a vice, and I wounded her, I knew it, she thrashed beneath me like a trapped little animal, making not a sound, but fierce not to allow me this last of the liberties, and yes caught, forced to give up millimetre by millimetre the bridal ground of her symbolic and therefore real vagina. So I made it, made it all the way—it took ten minutes and maybe more, but as the avenger rode down to his hit... she gave a last little cry of farewell, and I could feel a new shudder which began as a ripple, and rolled into a wave, and then it rolled over her...⁸

[...De pronto la volteé sobre el vientre, mi vengador indómito... sujetándola inclinada contra el colchón con la fuerza de mi peso, me clavé en el asiento de toda terquedad, tieso como un vicio, y la lastimé, lo supe, se sacudía bajo mí como un animalito atrapado, sin hacer un solo ruido, pero fiera en no permitirme esta última de las libertades, y sin embargo presa, forzada a entregar milímetro a milímetro el terreno nupcial de su simbólica y por lo tanto verdadera vagina. Así que lo logré, llegué hasta el fin —me llevó diez minutos y quizá más, pero cuando el vengador cabalgaba hasta el fondo... soltó un último grito de despedida, y pude sentir un nuevo estremecimiento que empezó como una onda, y que envolvía como una ola y entonces la derribó...]

La cronología del cambio, de los avances sucesivos hacia la claridad total, es compleja y merecería

un estudio detallado. La obra de Zola y de Maupassant marcó una expansión deliberada de la designación sexual. En cuanto se dirigió a la corporeidad del hombre, a la sociedad como determinada biológicamente, el movimiento naturalista entero —Gorky, Dreiser, Hauptmann— tendió a una nueva franqueza erótica. Cuando llega la "ruptura", con *Ulysses*, con *El amante de lady Chatterley*, con los escritos de Céline y de Henry Miller, lo hace en un nivel explícitamente lingüístico. El giro de la sensibilidad hacia una indagación completa de la experiencia sexual, la convicción de que dicha experiencia es inseparable de la vida experimentada de la narrativa, son manifiestos en Flaubert. Los pasos dados por Joyce o D. H. Lawrence son "técnicos", aunque en un sentido que involucra toda una filosofía del lenguaje y de la forma literaria. Los tabúes desafiados y exorcizados son los del vocabulario. Lo que sucede en el "lugar de las heces" y el amor mismo son vistos como palabrotas, y se deletrean. Lo que sigue a las ensoñaciones de Molly Bloom y la bucólica de lady Chatterley es estrictamente inevitable: un *passage à la limite* en un sentido casi algebráico. Dada la nueva dispensa, cada generación de narrativa ha ido un paso más lejos hacia la totalidad, hacia el *decirlo todo* en palabras tan gráficas y exactas como el lenguaje las pueda proporcionar. Hay etapas en esta *via amorosa*. El *Santuario* de William Faulkner (1931) y la novela policiaca realista, relacionados como lo están con el cine y la escritura *pulp*, ponen en uso una nueva autenticidad de la jerga erótica y una obscenidad

⁸ Norman Mailer, "The Time of Her Time", en *Advertisements for Myself* (Nueva York y Londres, 1959).

fría y precisa. La novela norteamericana sale de la segunda Guerra Mundial cargada de una economía gráfica de lenguaje. Para finales de los cincuenta las batallas semánticas libradas por Joyce y Lawrence habían sido ganadas. Ninguna palabra, ningún giro verbal quedó inviolado o exento del uso público. En *El cuaderno dorado* de Doris Lessing, una de las más admirables novelas escritas en inglés desde la guerra, se muestra a Ella en un estado de ánimo no del todo distinto al de la Emma de Jane Austen:

Now she cannot sleep, she masturbates, to accompany of fantasies of hatred about men. Paul has vanished completely: she has lost the warm strong man of her experience, and can only remember a cynical betrayer. She suffers sex desire in a vacuum. She is acutely humiliated, thinking that this means she is dependent on men for "having sex", for "being serviced", for "being satisfied". She uses this kind of savage phrase to humiliate herself?

[Ahora no puede dormir, se masturba, con el acompañamiento de fantasías de odio sobre los hombres. Paul ha desaparecido por completo: ha perdido al cálido hombre fuerte de su experiencia, y sólo puede recordar a un traidor cínico. Padece el deseo sexual en un vacío. Está agudamente humillada, pensando que esto significa que depende de los hombres para "tener sexo", para "que le hagan el favor", para "ser satisfecha". Usa esta especie de expresión brutal para humillarse a sí misma.]

⁹ Doris Lessing, *The Golden Notebook* (Londres, 1962).

La delicada comedia del pasaje, una comedia claramente afín a *Emma*, consiste precisamente en el hecho de que estas expresiones no son "brutales", de que son el eco de una gentileza perdida, o mejor aún, una fase de mera "franqueza adulta" anterior a la claridad total.

Los correlativos sociológicos y psicológicos de esta "franqueza como nunca antes" se encuentran fuera del alcance de este ensayo. Son muy vastos. ¿Qué falta de energía en la cultura humanista, qué desconfianza de la imaginación ha originado esta inversión obsesiva, filosóficamente ingenua, en la palabra? ¿De qué manera el uso común, y por lo tanto la devaluación, de lo que por mucho tiempo fueron "las partes privadas" del habla, el lenguaje tabú de la intimidad o el argot subterráneo, se relacionan con las violaciones políticas, comerciales y científicas de la intimidad, mucho más amplias, que marcan nuestro siglo? ¿O existe, por el contrario, un esfuerzo por desnudar tales palabras de su fuerza numinosa, de traer el lenguaje a la luz del día como Freud había traído los léxicos simbólicos del inconsciente? ¿Y de qué forma se relacionaría semejante "esclarecimiento" con la democracia de las masas, con el intento de una sociedad por igualar el gusto? Porque el sentido de la audacia registrado por el escritor —cuando y especialmente cuando insiste en romper un tabú verbal previo— no es experimentado por las clases menos educadas, menos privilegiadas. Para ellas el discurso del amor ha sido desde hace mucho monosilábico. ¿Hasta qué punto el acelerado movimiento hacia la claridad

total en la literatura es sólo una consecuencia lógica de un movimiento de todas las formas narrativas hacia las técnicas del cine? En otras palabras, la franqueza sexual en la prosa narrativa, ¿es solamente otro intento de "fotografía verbal", de competir en lenguaje con el *verismo* total accesible a la cámara y a la grabadora? (Contexto en el que vale la pena advertir con cuánta cercanía las revelaciones sexuales de registros documentales, tales como *La vida* del profesor Oscar Lewis, parecen asemejarse ahora a aquellos imaginados por los novelistas. La cinta empieza a imitar el *cliché* de la narrativa.) ¿Qué relación tiene todo esto con la vida de la imaginación, un concepto que, creo, tiene un significado políticamente pertinente y demostrable? Ya hay alguna evidencia, aunque difícil de evaluar, de la estandarización del comportamiento sexual, de una disminución de la individualidad y el descubrimiento privado en éste, el más interior y vulnerable de los recursos psíquicos. La banalidad y la brutalidad del lenguaje disminuyen el alcance, la maravillosa especificidad de la conciencia humana individual. Al mismo tiempo, la nueva mitología del orgasmo, de la destreza sexual y la receptividad ardiente, pueden estar fijando pautas de expectativa, rutinas de elevadas esperanzas de hecho realizables por no más que una minoría de los seres humanos. En lo que respecta a los hombres y mujeres más comunes, la generosidad y esplendores publicitados de la nueva sexualidad son una mentira, quizá tan corrosiva como lo fueron las demonologías represivas del puritanismo o la gaz-

moñería (con frecuencia exagerada) de los victorianos.

El historiador literario trata con preguntas más pequeñas, aunque cualquiera que se ocupe seriamente de problemas del lenguaje se acerca a la realidad humana en sus implicaciones más amplias. ¿Cómo podríamos evaluar el efecto de la nueva libertad total sobre la condición de la forma literaria, en particular de la novela?

En el arte de Jane Austen un lenguaje estilizado * —estilizado del modo más coherente por aquello que excluía— servía como un contrato de expectativa permisible entre la novelista y el lector. La estabilidad de visión que proporciona dicho contrato le permitía al escritor trabajar tanto económica como exhaustivamente; el área definida para la penetración imaginativa podía explotarse de manera espléndida. Pero era un terreno limitado, más apropiado para el marco de referencia de la comedia escénica, con sus patrones de lenguaje necesariamente públicos, que para los nuevos medios y oportunidades de la novela. Quedaba demasiado sin decir y, por lo tanto, irrealizado; o, más precisamente, aquello que era excluido del vocabulario disponible ocasionaba omisiones adicionales de un alcance aún más amplio. La notable indiferencia de Jane Austen ante la feroz crisis histórica y social que rodea su vida y su narrativa no es un accidente, ni una convención fortuita. Se relaciona inmediatamente con la exclusión del nuevo sentido de lo erótico y del inconsciente, tan activamente en desarro-

llo a principios del siglo XIX. Jane Austen aplica el mismo lenguaje excluyente a las relaciones de poder de la política, la clase y el dinero que aplica a las de la sexualidad—un lenguaje que ya no está en armonía con las exigencias y posibilidades de penetración según las encontramos, por decir algo, en Stendhal—. Ella mantiene a raya, a través de un código específico de expresión permisible, desórdenes de la sensibilidad—erótica, financiera, política— que habrían desfigurado las profundas disciplina y finura de su proyecto, pero hizo de éste algo más vasto. La flecha que hiere a Emma golpea, limpia y aguda, pero pasa demasiado fácilmente a través de un medio tan delgado e inequívoco como lo son las siluetas apreciadas por los gentiles contemporáneos de Jane Austen.

La fase principal, "clásica", de la novela, según se extiende de George Eliot a Conrad, el primer D. H. Lawrence y Thomas Mann, me parece inseparable de una tensión creativa definida entre el lenguaje y la conciencia en el dominio erótico. Cuando pensamos en *Middlemarch*, *El retrato de una dama*, *Anna Karenina*, *Nostromo*, *El arco iris*, *La montaña mágica*, nos hacemos conscientes de una integridad o de una inteligencia erótica característica. En cada punto se nos manifiesta la visión del novelista de la persona humana, de los procesos psíquicos, de la centralidad de la experiencia sexual. No es necesario omitir nada relativo al contexto psicológico y social. El lenguaje del novelista incluye toda la percepción necesaria; sentimos inmediatamente "detrás" o dentro de sí una acumulación formidabile,

enteramente verificable, de conocimiento experimentado.

"Detrás" o dentro de sí: éste es mi argumento. La claridad explícita es total pero *interior*. El fracaso del matrimonio Karenin es drástico; la herida y la especificidad de la crisis sexual ejercen presión en el lector. Pero son tales la autoridad y la densidad del medio, del mundo que Tolstoi construye alrededor de cada hecho imaginativo, que la crisis nos es transmitida a través de la más simple de las imágenes: un fuego mortecino en la chimenea. La relación triple de Isabel Archer, madame Merle y Gilbert Osmond se nutre de elementos de sadismo, de tormento sexual, de voyerismo tan crudos como cualesquiera en la narrativa actual. No se nos ofrece escapatoria de la cruel insistencia del entendimiento de James. Pero, de nuevo, las afirmaciones relevantes se hacen "internamente"; es la plenitud y el enfoque claro de la imaginación invocada, el control del tono pertinente lo que comunica, no el uso de terminología sexual. La patología del sexo en la novela de Mann es exacta y penetrante. Pero los "hechos" alrededor de Claudia Chaucat o Myrtheer Peepkorn se nos comunican dentro, por decirlo así, de la claridad, de la extraña y cruel inocencia del mito. No se requiere una "fotografía" semántica. Innegablemente, esta distancia entre la conciencia sexual y el lenguaje planteó de hecho problemas para el novelista. He sugerido que las paráfrasis y el simbolismo prolíficos de James indican una inadecuación de los medios expresivos no resuelta; un malestar similar puede ser responsable del portentoso

lirismo y oblicuidad de algo de Conrad. Pero en *Middlemarch*, en *Anna Karenina*, en *Las bostonianas*, en *Hijos y amantes*, la tensión entre lo sabido y lo que "se dice a los cuatro vientos" genera una tensión y un equilibrio de la imaginación bien proporcionados. Y son, por extensión necesaria, un equilibrio y una tensión lo que permite y de hecho impone la inclusión de la realidad política, económica y social en la novela. Si la novela clásica ha generado una imagen de la sociedad más adecuadamente compleja e informada que ninguna otra en la literatura o en la historia, es precisamente porque extiende a la sociedad, a la vida como un todo, la visión orgánica que toma del amor humano o del odio humano. El conocimiento sexual, conservado de esta forma al evitar las falsificaciones de los vocabularios obscenos, explícitos, se convierte en conocimiento político en su sentido más verdadero—en el sentido de Stendhal, de George Eliot, de Tolstoi y del primer Lawrence—.

El cambio hacia una nueva libertad verbal, el impulso a la designación total, según nos conduce de *El amante de lady Chatterley* a Norman Mailer, ha traído cambios en la metafísica, si se nos permite el término, de la novela—cambios que primero fueron discernibles en la visión de Flaubert de *Madame Bovary*—. El novelista contemporáneo controla a sus personajes como no lo hace el novelista clásico. Éste es un punto difícil de exponer claramente, pero su significado—como lo ha atestiguado Tolstoi al observar la vitalidad autónoma, escandalosa, y la "resistencia" de sus personajes—es más

que metafórico. Cada escritor "inventa" y por lo tanto gobierna a los agentes de su narrativa, pero George Eliot, Henry James y Tolstoi parecen dejar una zona de inexplorada libertad alrededor de hombres y mujeres, una especie de manantial inviolado de vida independiente. Este efecto se deriva, creo, de una noción crucial de intimidad. Hay en sus personajes elementos—particularmente elementos sexuales—que los grandes novelistas comprenden plenamente pero no verbalizan. Parecen conceder a sus propias creaciones un cierto privilegio de discreción. Es en virtud de una discreción muy similar a la que mostramos hacia otros seres humanos que las historias de *Middlemarch* o *La guerra y la paz*—complejas, redondeadas, nunca del todo conocidas o dominadas—permanecen con nosotros. George Eliot, Henry James y Tolstoi nos permiten, nos exigen una colaboración sería porque lo significan todo, pero no lo dicen—mucho menos gritan—todo. Llevan nuestra sensibilidad a una respuesta colaboradora. Imaginamos y, hasta un grado modesto, "creamos con ellos". No somos descubiertos ni hábilmente turbados en el acto de la lectura (siendo dicha turbación del lector una característica táctica del nuevo erotismo). El novelista protege nuestra libertad de vida imaginativa, así como la de sus personajes. En la "nueva libertad" hay más de un toque de intimidación. Se programan nuestras imágenes, se nos gritan palabras obscenas en el oído interno. El nuevo lenguaje ha hecho difícil distinguir entre la integridad y la mendacidad. De los dos pasajes citados anteriormente

* que metafórico. Cada escritor "inventa" y por lo tanto gobierna a los agentes de su narrativa, pero George Eliot, Henry James y Tolstoi parecen dejar una zona de inexplorada libertad alrededor de hombres y mujeres, una especie de manantial inviolado de vida independiente. Este efecto se deriva, creo, de una noción crucial de intimidad. Hay en sus personajes elementos—particularmente elementos sexuales—que los grandes novelistas comprenden plenamente pero no verbalizan. Parecen conceder a sus propias creaciones un cierto privilegio de discreción. Es en virtud de una discreción muy similar a la que mostramos hacia otros seres humanos que las historias de *Middlemarch* o *La guerra y la paz*—complejas, redondeadas, nunca del todo conocidas o dominadas—permanecen con nosotros. George Eliot, Henry James y Tolstoi nos permiten, nos exigen una colaboración sería porque lo significan todo, pero no lo dicen—mucho menos gritan—todo. Llevan nuestra sensibilidad a una respuesta colaboradora. Imaginamos y, hasta un grado modesto, "creamos con ellos". No somos descubiertos ni hábilmente turbados en el acto de la lectura (siendo dicha turbación del lector una característica táctica del nuevo erotismo). El novelista protege nuestra libertad de vida imaginativa, así como la de sus personajes. En la "nueva libertad" hay más de un toque de intimidación. Se programan nuestras imágenes, se nos gritan palabras obscenas en el oído interno. El nuevo lenguaje ha hecho difícil distinguir entre la integridad y la mendacidad. De los dos pasajes citados anteriormente

¿cuál es el de un maestro de la prosa contemporánea y cuál el de un asalariado con seudónimo? La audacia, la elocuencia obscena, se han convertido rápidamente en *cliché*, un gesto ceremonial tan predecible como la retórica amorosa petrarquiana, y menos variado. El volumen alto es pobreza. El *Doctor Zhivago* no es, en cualquier aspecto, una novela persuasiva; se nos pide que concedamos al héroe supuestos de genio poético y de perspicacia política correspondiente, adecuados de hecho sólo al mismo Pasternak. Sin embargo, la relación de Zhivago y Lara ha asumido una autoridad casi mágica en la poética moderna del amor. Los lectores han percibido aquí una madurez, una totalidad de la realización sexual difícil de encontrar en otra parte. Sin embargo, el tratamiento de Pasternak es reticente hasta el extremo. Sus silencios, como los de Tolstoi o los de Mann, parecen crear significado. Las violencias, las ráfagas de terror que rodean a Zhivago y a Lara son tan radicales como cualquiera invocada por Mailer en *El sueño americano* o en *La última salida a Brooklyn*. Emergemos de ambos sacudidos y, quizá, instruidos. Pero al convocarnos a imaginar, a ser eco de las verdades experimentadas, si bien no dichas, de nuestros propios secretos, Pasternak nos deja más libres de lo que nos encontró. Un lenguaje sexual libre de literalidad compulsiva es, yo pienso, vital para este efecto liberador.

El código actual, de una calidad explícita en lo sexual, puede estar relacionado con el malestar general de la novela. Las crueldades del habla y de la acción tan obsesivamente reproducidas en mu-

chas novelas contemporáneas importantes tienen, como su contrapunto natural, la "inhumanidad" de la *nouveau roman*. La persona humana está tan fragmentada, tan utilizada y deformada en muchas novelas modernas como lo está en ciertas escuelas de pintura y escultura del siglo XX; está tan ausente de la *nouveau roman* (o al menos de sus teorías) como del arte no representativo. Hemos añadido muchas palabras al vocabulario de la narrativa y el teatro. Decimos y mostramos todo (o lo haremos el próximo mes, la próxima semana). ¿Hemos perdido el curioso asombro de una presencia viva imaginada, la paradoja de la realidad en virtud de la cual Anna Karenina o Isabel Archer sobreviven a sus creadores y nos sobrevivirán a nosotros? La "revolución sexual" en el lenguaje, la literatura y la representación gráfica en el siglo XX puede, en un análisis final, estar enraizada en una transformación de valores mucho más profunda. Es la naturaleza del individuo, de la identidad como un acto sostenido de intimidad, y de la relación del individuo con la realidad de la muerte lo que puede estar modificándose profundamente a medida que salimos de la fase de clase media de la historia occidental. Los criterios de sensibilidad privada, de supervivencia literaria, conforme se hallan implícitos en la poesía y la narrativa posrenacentistas, de un intercambio culto entre el escritor y el lector, pueden pertenecer a un pasado que se aleja, quizás inevitablemente elitista. El futuro colectivo, en aclaración, los nuevos códigos de indiferencia que se desarrollan ahora con respecto a la muerte individual o

a la fama artística pueden volver obsoletas las convenciones de la literatura como las hemos conocido. Estas cuestiones surgen directamente de cualquier consideración sobre eros y el lenguaje, pero van mucho más allá.

A estas alturas, parecería que la "emancipación total" ha traído, de hecho, una nueva servidumbre; que la literatura, y especialmente la prosa narrativa, es menos libre, menos confiada de lo que era. El derrumbe de los tabúes ha llevado a una búsqueda frenética de nuevas convenciones, de extremos del habla o del comportamiento no explotados hasta ahora.

Ésta es una visión fuera de moda. Y rechazo —aunque muy incómodamente cuando de escritura sádica se trata— cualquier forma de censura impuesta. Pero un maestro contemporáneo, al menos, está a favor de la censura, precisamente en el terreno de la libertad poética. Jorge Luis Borges escribe:

En contraste con el lenguaje matemático o filosófico, el idioma del arte es indirecto; sus instrumentos esenciales y más necesarios son la ilusión y la metáfora, no la declaración explícita. La censura mueve a los escritores a valerse de procedimientos que son de la esencia misma... Un escritor que conoce su oficio puede decir todo lo que desee decir, sin ofender los buenos modales ni violar las convenciones de su época. Bien sabemos que el lenguaje mismo es una convención.¹⁰

La cuestión es difícil, y la censura es sólo un aspecto menor. Lo que está en juego es la educación, el resurgimiento de los sentimientos humanos en contraste con su disminución a través de la simplificación y la brutalidad. Porque yace en el corazón de la conciencia, la experiencia sexual ofrece al genio del lenguaje una negación así como un desafío. Es a través de ese genio que los hombres, al menos hasta ahora, han definido principalmente su humanidad.

¹⁰ Jorge Luis Borges, "Pornographie et censure", en *L'Hérne* (Paris, 1964).