

La Serie Universitaria de la Fundación Juan March presenta resúmenes, realizados por el propio autor, de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Asesores Secretarios de los distintos Departamentos.

El texto íntegro de las Memorias correspondientes se encuentra en la Biblioteca de la Fundación (Castello, 77. Madrid-6).

La lista completa de los trabajos aprobados se presenta, en forma de fichas, en los Cuadernos Bibliográficos que publica la Fundación Juan March.

Estos trabajos abarcan las siguientes especialidades: Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas; Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales; Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía; Física; Geología; Historia; Ingeniería; Literatura y Filología; Matemáticas; Medicina, Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología. A ellas corresponden los colores de la cubierta.

Edición no venal de 300 ejemplares, que se reparte gratuitamente a investigadores, Bibliotecas y Centros especializados de toda España.

Este trabajo fue realizado con una beca en el Extranjero, 1974.

Departamento de Literatura y Filología

Fundación Juan March



FJM-Uni 18-Gar
La imaginación natural : (estudi
García Montalvo, Pedro.
1031721



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

La imaginación natural (estudios sobre la literatura fantástica norteamericana)

Pedro García Montalvo

FJM
Uni-
18
Gar
18

La imaginación natural (estudios sobre la literatura fantástica norteamericana) Pedro García Montalvo

18

Fundación Juan March
Serie Universitaria

18



La imaginación natural (estudios sobre la literatura fantástica norteamericana)

Pedro García Montalvo



Fundación Juan March
Castelló, 77. Telef. 225 44 55
Madrid - 6

Depósito Legal: M – 3306 – 1977
I.S.B.N. 84 - 7075 - 040 - 2
Ibérica, Tarragona, 34.– Madrid-7

I N D I C E

	Página
INTRODUCCION	1
I.— JIBBENAINOSAY	4
II.— HELENA	16
III.— EL ARTE EN MEDIO DE LA NATURALEZA	34

" La cual tierra jamás se había descubierta ni se había tenido noticia della hasta entónces"

- BERNAL DIAZ DEL CASTILLO -

" El trabajo que debe ser completado por la American Opposition ha internacionalizado su significación, porque, en un análisis final, todos los problemas de nuestro planeta serán decididos en suelo norteamericano ".

- LEON TROTSKY -

INTRODUCCION.

El placer de escribir se hace extensivo al simple hecho de escribir un pequeño prefacio. Por eso decía Conrad que no le molestaba redactar la nota introductoria a su "The Mirror of the Sea", aunque este libro necesitara de ella menos que ninguno otro de los suyos. Ha sido en nombre de este placer, tan político como todos los placeres, por lo que ha sido escrito este conjunto de estudios. Y para intentar la defensa real de quienes —como Poe, Hawthorne, H. James— lo buscaron en la perfección que da la simplicidad. Lo cual supone, esto es obvio, un severo ataque a cuantos manejaron la complejidad para enmascararlo. Estos estudios tratan de romper sus lanzas por la imagen del "escritor" contra la del "literato": Poe contra Joyce. Y como el terreno de su combate ha sido la narración fantástica, han debido plantearse el apoyo de la "imaginación" contra la "fantasía", según los términos de Coleridge en su "Biographia Literaria"; es decir, de la imaginación superior frente a la inferior: Poe contra MacDonald o Cortázar.

Al margen de esta pensativa barricada ante la "aliteratura" contemporánea, el lector apreciará en seguida una cier-

ta familiaridad en el tratamiento a estos clásicos, la cual no ha sido pretendida, sino que se ha impuesto imperceptiblemente, y que yo quisiera excusar por haber sido fruto del afecto. La voluntad de estos estudios era el haber acompañado a Bierce en alguno de sus terribles bosques, o haber charlado con Hawthorne, aún joven, en la anciana Old Manse, o ya viejo, en su torre italiana. La imposibilidad de estas entrevistas, y, por tanto, de reflejar la palabra cotidiana y la apariencia de aquellos escritores, me ha conducido a hablar de ellos desde una cierta contemporaneidad, trasponiendo la irremediable distancia en el tiempo a una más afable lejanía espacial. También se ha utilizado en este trabajo, aunque no especialmente en los tres capítulos aquí incluidos, alguna forma de semblanza o retrato psicológico —nada gratuito o imaginario—. Y ese recurso que consiste en leer a un gran escritor como si fuera un concursante de premio o un novel, situándose en el análisis más inmediato y cediendo luego a la natural admiración. Esta fingida sorpresa trata sólo de revivir el calor de aquella presencia viva de una noble generación.

En cuanto a la teoría interna de la crítica que suponga este trabajo, creo que la manera más sencilla de manifestarla es explicar la organización de este librito con respecto

a la obra en conjunto:

En un principio se trataba de hacer un resumen de "La Imaginación Natural". Pero el procedimiento ha variado un poco. En la raíz misma de esta obra está la idea de que un estudio literario se hace con el estilo más que con el pensamiento, igual que ocurre al escribir una novela. A la hora de resumir "La Imaginación Natural" me he sentido, salvadas sean las distancias, como podría sentirse el novelista a quien se pidiera un resumen de su "Aurora Roja". Este trabajo coincide consigo mismo, como "Aurora Roja" consigo misma. Y en su esencia está el no poder ser resumible, porque se convertiría en algo distinto; en otra obra. También se cumple para "La Imaginación Natural" - al margen del interés intrínseco que pueda o no poseer- lo que se cumpliría para esa novela: una de sus partes expresa perfectamente el todo, al ser el estilo lo que determina su unidad y su sentido. Por ello he preferido escoger tres de sus veinticinco apartados, y ofrecerlos, ligeramente remodelados para darles una continuidad, como abanderados del resto.

Y decir ya sólo que me gustaría que estas páginas se leyeran como lo que realmente han querido ser. Un apasionado homenaje a aquella media docena de escritores y a sus enseñanzas. Un homenaje cuyas frases permitieran escuchar todo lo que la música habría dicho de ellos.

I. JIBBENAINOSAY.

Cuando hubiéramos leído toda la producción de aquellos maestros, lo primero que saltaría a nuestra vista sería sin duda el principio de su economía. Hay también, aunque parezca paradójico, un límite para lo fantástico. Y en ese valor de economía que los clásicos norteamericanos aceptan, lo que nos convence definitivamente es el sentido de la necesidad. Las letras contemporáneas han extraviado todo lo que los viejos y grandes maestros concibieron en nombre del rigor. Incluso aquellos autores que ironizaron todas las cosas de esta vida o de cualquier otra, mantenían un rigor en la burla. Piense en Cervantes, en Rabelais. Una frase de Guillermo de Occam me-

recería figurar en el "ex libris" de una imaginaria editorial que publicara las obras de la primera fantasía norteamericana: "Entia non multiplicare praeter necessitatem": "No multiplicar el número de los entes excepte por causa de necesidad".

Es ésta una completa teoría literaria, que podría resumir a todas las demás. Y también una teoría psicológica de la creatividad. El ser humano sólo escribe -y vive- con auténtica intensidad en los momentos de la concentración - ese concepto que Baudelaire tomaría prestado de un norteamericano, Emerson-, y ese es, como ha dicho otro maestro, el gran valor del estado amoroso, en el cuál el hombre actúa con todo su ser. ¿No ha confesado cualquier poeta, si quería decir la verdad, que escribía mejor e únicamente cuando se las había con un nuevo amor o la vuelta del antiguo?. El problema es que ese estado no puede motivarse a voluntad, ni mantenerse indefinidamente. Pero sí puede escribirse desde su necesidad y el combate que implica. Hawks decía que el drama más alto es el hombre en peligro: otro momento en que toda su existencia se agalpa en la piel que lo limita. Estos dos estados, el amor y el riesgo, eran los que la raza de los clásicos que fueron pioneros debían a-

fronter cotidianamente. Por eso ellos sabían lo que era la necesidad en el escribir. Conocían las fuentes de su economía. Santayana llamaba a esta estética "la navaja de Occam". Veamos ahora sus posibilidades, su cumplimiento en los imaginadores norteamericanos.

* * * * *

"Could it be true?. She clutched the child so fiercely to her breast that it set forth a cry; she turned her eyes downward at the scarlet letter, and even touched it with her finger to assure herself that the infant and the shame were real. Yes! -these were her realities, all else had vanished!"(1)

Hawthorne escribe estas palabras casi en el pórtico de "The Scarlet Letter". He aquí un arte de pura medida humana. Con este párrafo podemos iniciar esta apología concreta de la unidad de lo imaginado. Hester Prynne, la heroína hawthorniana, contempla todos los terrores de su vida bajo la forma de un símbolo. Como en una escena tea-

(1) Nathaniel Hawthorne, "The Scarlet Letter". pág. 64. Scholastic Library, New York. 1964.

tral, desnuda de otros elementos que no sean dos seres humanos enfrentados, sin escenario o decorados. Como en una lenta imagen tolstoiana, o un desolado diálogo bergmaniano. Hawthorne iniciará en seguida el desarrollo mágico de ese símbolo, cuyas rojas luces alumbrarán la realidad, la selva que rodea a la protagonista. Es éste un ejemplo de la práctica, de la aplicación del principio de economía. No multiplicar sin necesidad el número de los entes: comprender que escribir, o, al menos, escribir bien, no es un acto gratuito. Encontremos ahora un ejemplo teórico. Henry James ha ido esparciendo en sus Prefacios toda una poética del cuento sobrenatural, de la "ghost story". La economía en este género no sólo alude a contención de elementos, sino también (y esto puede parecer absurdo en un género que reclama ante todo "intensidad") a la contención del efecto. Pero no hay tal absurdo. Henry James previene contra los peligros de lo "unmeasured strange": un exceso de intensidad puede ser tan pobre como su defecto. Los terrores son del alma, y multiplicarlos sin el sometimiento a una ley anímica es inartístico. Porque el alma no puede ser aterrorizada enormemente por muchas cosas a la vez:

"The ideal, obviously, in these lines, is the

straight fairy-tale, the case that has purged in the crucible all its betises while keeping all its grace"(2)

Exactamente: una labor purificadora, una destilación de las "bêtises"(3) que como ganga del relato acuden a la mente del escritor. La labor del artista es esa imagen que espera a Miguel Angel dentro del mármol. Hay un momento en que la tarea es mucho más quitar que añadir. Con las palabras de Pound: "The basis of Dichtung: condensare".

No es extraño que, desde este punto de vista, la clasicidad haya preferido los mitos simples, porque las fuerzas del cielo y la tierra son, en cuanto al efecto que tienen en nuestro espíritu, simples. La sirena odiseica está llena de sentido porque representa un impulso bien definido del alma. Pero habrá que insistir en que el principio de economía apunta más a la necesidad de la imagen, de la metáfora,

(2) Henry James. "Preface" al Tomo XXII de "The Complete Works". pág. xix. Macmillan and Co. London 1922.

(3) El lector intuirá aquí, como en los párrafos anteriores, una diatriba contra los lovecraftistas y Lovecraft, esa legión, y contra los gratuitos fantasistas sudamericanos.

que a su posible ampliación.No se trata de la negación de lo múltiple,ni de la posibilidad de sus combinaciones.En cuanto a la creación de monstruos,todas las mitologías han tenido sus debilidades,y desde la hindú a la grecolatina, el ser de lo proteico ha sido dado a luz frecuentemente.Si antes citábamos de Hawthorne el ejemplo de la unidad,de la imaginación popular norteamericana podemos citar un ente de terror como el que sigue:

" Robert M.Bird introduced to literature in "Nick of the Woods" that phantom of terror,the Jibbenainosay,and that curious creature of the "dark and bloody ground" of Kentucky,the ring-tailed roarer, half horse, half alligator"(4)

Y junto al Jibbenainosay podríamos hablar de las variadas fuerzas mitológicas de ascendiente indio que el pionero asume en su literatura popular o en su folklore. Podríamos hablar del Wendigo,y de aquel espíritu del árbol que muere quemado,y cuya existencia tanto emocionaba a Lowry. Pero el Jibbenainosay es un ser simple,desde el pun-

(4)Leisy,Ernest E."Folklore in American Literature".pág.125

College English.VIII,October,1946.

to de vista de la impresión que causa en el colono americano aquello que oscura o claramente representa. ¿Acaso no habrá una situación del espíritu que el Jibbenainosay pueda simbolizar con absoluta justeza?. La imaginación necesita a veces complejas metáforas para retratarse a sí misma. Aquella literatura que Hawthorne y Poe(5) inventaron, con su perfecta novedad y su sentido de "origen", tenía sentimientos nuevos que explorar. Y esto lo daba América, pero también Poe y Hawthorne. No tiene sentido preguntar: "¿Qué habría escrito Poe si hubiera nacido y vivido en Inglaterra?, América nació para él y él nació para América, Pues bien, en cuanto a esos sentimientos lo importante es que aparezcan como reales a quien tiene en sus manos el relato. El Jibbenainosay cobrará inmediatamente sentido, y se convertirá en un monstruo de la intensidad si aparece como símbolo unitario del terror a la solitaria pradera, del tigre americano, del odio, del amor, del aislamiento, de la nostalgia. Es decir no importa multiplicar el número de los entes si hay necesidad real. La existencia del Jibbenaine-

(5) El ensayo sobre Poe que W.C. Williams ha escrito en "In the American Grain" me parece la palabra definitiva sobre la novedad del mismo, y su significación.

say, el ser de lo informe o lo supraforme, sirve para dar nombre a una región de la mente aún inexplorada, y cuyos asaltos nos infunden un terror dotado de forma característica. Cualquiera de los que se experimentan en la noche del pionero. Poe podía haberlo definido directamente en los párrafos que dedicó a las soledades de Astoria o de las montañas Ragged, pero, como era usual en él, prefirió hacer esas visiones de la misma materia que el alma. El describe al monstruo a través de su reflejo en el espíritu que atormenta. El cree en la absoluta expansividad de la imaginación que necesita ver su dolor en todos los puntos del universo, y hacer de cada estrella parte de su metáfora. Pero su perfecta escritura sabe criticar esa expansividad al mismo tiempo que la describe con maravilla y admiración:

"Quien no recuerda que en muchas circunstancias como ésta el ojo, cual un espejo roto, multiplica las imágenes de su pena y busca a lo lejos en sitios innumerables lo que tiene al alcance de la mano"(6)

En los parajes del espíritu donde Poe viajaba, había muchos encontrados terrores, aflicciones, que nadie viera an-

(6) E. A. Poe. "Narraciones Completas". pág. 645. Editorial Aguilar. Madrid 1951.

tes, aunque la idea de su presencia fuera antigua como el mundo. Releamos "El hombre de la multitud". Allí encuentra Poe un monstruo parecido al proteico, un ente que podría tener cabeza de lagarto, alas de grifo, patas de cernícalo y cuerpo de puma, y horrorizar así el sueño del aventurero. Pero lo que la imaginación popular de la frontera describiría de esta forma, en "El hombre de la multitud" se interioriza. Porque aparece allí un sentimiento único, una naturaleza desconocida para el hombre que no ha hollado aquel lejano paisaje. Es un haz de sentimientos que se experimenta como uno solo, como el haz de animales que se integran en el monstruo. En el corazón humano son como la abigarrada batalla de los frontones, donde muchos guerreros provocan una furia única, y donde ya no hay bandos distintos, ni causas. Donde cada uno va vestido del horror y la hermosura de los demás, inmerso en aquel paisaje de expresiones límites. Aquellas ardorosas facciones reflejadas unas en otras, como en las representaciones del infierno, que hacen de los muchos réprobos y sus diferentes pasiones un solo y atroz sufrimiento. Poe necesitaba describir ese infierno que era sólo suyo:

" Cuando intentaba, durante el breve instante

de mi primer vistazo, efectuar algún análisis del sentimiento transmitido, noté surgir en mi espíritu, confusas y paradójicas, unas ideas de amplia potencia mental, de cautela, de ruindad, de avaricia, de frialdad, de sed sanguinaria, de triunfo, de alegría, de excesivo terror, de intensa y suprema, de intensa y suprema desesperación."(7)

Imaginemos al pionero dando cabezadas junto al fuego de su casa, la casa hecha de troncos, cerca del río. Su mujer y sus dos hijos descansan en el pequeño cuarto del fondo. La mente del hombre tiene suficiente espacio para el sufrimiento, aunque esté adormilada. Hay en ella un vago rencor contra los que quedaron en la nebulosa lejanía del continente, en la mina o en la factoría. Cerca de él hay una botella de "moonshine", whisky nocturno. Piensa en los que quedaron atrás, allá en el viejo Yorkshire, cobardes y explotados, pero que ahora duermen tranquilos, mientras que él... Porque él ha visto huellas inquietantes en el sembrado de maíz, y no hay gente a quien pueda comunicárselo en muchas millas. Soledad, rabia, desesperación. ¿Jibbenainosay,

(7) E. A. Poe. "Narraciones Completas". Op. cit. pág. 779

como dicen los indios?. Huellas enormes, desconocidas como las montañas, En su sopor siente el ruido que hace su hijo más pequeño, cambiando de postura bajo la manta. Y él mismo nota por un instante el frío del rifle, casi caído de las manos, que lo acompaña en su vigilia. Y de pronto el cristal de la ventana salta en mil pedazos, jibbenainosay, el extrañísimo cuerpo del amor, su llameante melena, su mirada llena de eternidad.

¿No es ésta la situación de Poe, encerrado entre las cuatro paredes de un hotel de Providence, anhelando dos onzas de láudano tras "a hideous night of despair", y escribiendo temblorosamente a Annie L. Richmond: "I am so ill, in body and in mind, that I feel I cannot live, unless I can feel your sweet, gentle, loving hand pressed upon my forehead"?.

* * * * *

Sí, hay una situación del espíritu, vecina a la demencia, que exige el esfuerzo supremo de la imaginación. De ella nace la verdad, único sentido de lo que se escribe. ¿Quién escribe hoy en día desde semejantes premisas, aunque su verdad no sea tan trágica, simplemente en nombre de su realidad personal?. E incluso en esta "noche horrenda de desesperación" Poe ejerce la lección suprema de creer en su trabajo, de hacerlo como debe ser hecho. Sabiendo que nunca

hay que ser tan racional como cuando se escribe sobre lo irracional. Que hay una extraña honradez literaria y vital que parece necesario, por absurdo que sea, mantener en esa misma noche oscura del alcohol. Poe nos enseña, nos recuerda siempre esa norma. Y nosotros contemplamos tiernamente su figura embriagada que, sobre la cama en desorden, aún reconsidera alguna frase, pensando, al igual que pensaba Henry James sobrio, que en arte la economía es siempre belleza.

Y a Poe y al pionero sólo los salva el dominio que imponen sobre esa imaginación que los atormenta. Pues saben que el misterio de la vida - y del escribir - sólo es aprehensible en su utilización. Por eso, en su noche oscura de la ciudad o de la yerta pradera, asumen sin reposo el misterio de la imaginación, sabiendo las palabras de Santayana:

"Quienes imaginan no son dueños sobre sí mismos ni sobre ninguna otra cosa. Son como el sonido de campanas en la noche; no saben de dónde proviene ni como acontecerá, ni cuanto tiempo sonará su tañido".

"Like the sound of chimes in the night".

* * * * *

II. H E L E N A

Una mañana del Nuevo Mundo. Hasta el riachuelo que desemboca en la playa es una imagen de la eternidad. Alguien está sentado en las rocas, donde termina la arena, y contempla la superficie inacabable del mar. A veces descansa su mirada en el más recogido brillo de los trazos de nácar que incrustan la piedra, abajo, junto al agua. Pasan las horas como en la visión de un dios: en forma de lentos y esplendurosos días. El nativo, coronado de alguna hierba exótica, mira ahora, de nuevo, hacia el dorado horizonte. Y allá, en el fondo de la mañana, donde el agua es casi blanca y deslumbra sus ojos, ve un barco cuya apariencia se le antoja familiar. Falta aún mucho tiempo para que lleguen las carabelas de los conquistadores, largos siglos. ¿A quién pertenece, ya que no a e-

llos, ni a las otras tribus marítimas que él conoció en su vida?. Hacia la playa avanza su lejana vela cuadrada, en la que da violentamente el sol.

¿Llegó Helena a las costas americanas?. En cualquier caso la apetencia de su venida fué grande en las riberas Norte del continente, donde los anglosajones se abstuvieron de mestizarse con los indígenas, y crearon una sociedad añorante. El concepto de la belleza calurosa y esplendente aparece en las letras norteamericanas desde sus comienzos. Como si algún poeta elizabethiano hubiera ceñido su tahalf y buscado su sueño de belleza al otro lado del océano, logrando al menos cantar su intangibilidad con un acento nuevo. Y en ello radica el triunfo de un poeta. Lo que más une a Poe y Hawthorne con las letras inglesas es ese estilo de la hermosura. Luego, las circunstancias de la colonización y el mercantilismo acallarán al elizabethiano viajero—que sólo podrá resurgir para escribir "Tender is the Night" y eclipsarse—y harán que se cumpla el absurdo: olvidar lo inolvidable.

Pero aquella vela herida por el sol surcó siempre en el mar de fondo de los primeros soñadores americanos.

* * * * *

La Belleza, o Helena, se caracteriza por ser trastornadora. Su sensualidad y su expansividad son, en esencia, feme-

ninas. Helena es la belleza inocente que todo lo destruye, como las brasas. Poe fué una de sus más perfectas víctimas. El exceso de sensibilidad de sus nervios, laúd del homenaje, le obligó a tratar de sólo pensarla, para no verse cagido en sus maravillosas y mortales redes, a las que en definitiva no podría escapar. Ese intento de pensar la belleza hace que las sensaciones que nos dejan en el recuerdo sus heroínas sean más intensas que el efecto inmediato de las palabras que las describen. Ya D.H. Lawrence se refería a la descripción de Ligeia en términos parecidas. Para avanzar hacia la belleza con la simple inteligencia hace al hombre aún más indefenso, porque está desprevenido. Ah, silueta de Poe describiendo pulcramente las flores de magenta al borde del abismo. Aunque los rasgos que en sus relatos se confiere a las heroínas sean poco carnales, o incluso a veces mecánicos, hay algo que nos conquista al instante: la convicción de que ese hombre estaba realmente contemplando lo maravilloso. Quién pudiera haber visto los ojos de Poe mientras escribía su visión. Porque en ellos hallaría la realidad fulgurante de la que él escogía sólo la exactitud y la nobleza. El poema en sus ojos alcohólicos se refracta en el papel como el poema de la inteligencia. Pero ello nos basta. Porque cualquier actitud ante la belleza, incluso la huida, si es coherente la

supone, la alaba. A la belleza, como al sol, cualquier intersticio le basta para manifestar la esencia de su milagro. Y así, la exaltada contención de Poe reconstruye en nosotros su emoción sin límites, el estado de adoración.

De cualquier forma, Poe veía siempre en sus mujeres a la amada silenciosa, desapareciendo entre la neblina sobre la cubierta de un barco que se aparta poco a poco del muelle. La ciudad que abandona es la villa interior, la derrotada Ilión donde anidó durante años embriagados. Alrededor de Poe el griterío de la muchedumbre que vitorea y despide a otros, sin verla, como él. En ella Poe retrata a la belleza amada que parte. La belleza que se aleja.

En cambio Helena es la belleza que arriba. En este caso, todo cuanto existe en la mañana del puerto se eclipsa. Todos la ven, porque nada más hay para ver. Todos son deslumbrados. Hasta el vigía linceo que debe avistar su navío olvidará dar la voz de aviso. La belleza que arriba, y llena de sol los diques, los ojos de los cargadores, los trajes de los cortejos preparados para recibirla. Sus poderes son ilimitados, porque su brillo ha esclavizado al Amor, que es el dueño definitivo de los dioses. Y las únicas palabras que la justifican tienen ese mismo brillo, según fueron escritas por Eurípides:

" ¿ Estaba yo en mi normal juicio cuando escapé

de mi hogar con un extranjero, y dejé mi país y mi casa?. Castiga a la diosa, sé más fuerte que Zeus, que gobierna sobre las otras divinidades pero es esclavo del Amor".

Pero Helena no hará uso de las inmensas prerrogativas que le concede su íntima amistad con el Amor, su dominio sobre todos los dioses. Porque ella es inconstante y su ser es viajero por naturaleza. El amor estará hoy en los huertos de rosales, mañana junto a la casa de la montaña, o cerca de un mar que atardece. Cuanto importa es esa conjunción de la belleza usual del mundo - el oro de los campos, el cedazo de luz en el avellano - con su más íntimo ser: la visita de Helena. Santayana, que la siguió desde lejos por todas sus mansiones, dijo que la belleza suprema es extranjera en todas partes, aunque en todas tiene derecho de residencia. Helena no espera ya nada del puerto abrigado entre montañas, donde desbordan los hibiscus, y que ve acercarse su barco de blanca vela: puerto desconocido a sus ojos pero no a su corazón.

Poe sólo admitió haber tenido una vez esa visión. La que enamora incluso antes de vista. El contempló aquella gracia que quema los sentidos como la lágrima en la mejilla. Por e-

lla olvidó sus más sagrados juramentos, y por ella le fueron perdonados:

" Porque vine de alguna distante, muy distante y desconocida comarca, a la corte del rey donde yo servía, una doncella cuya belleza rindió en seguida todo mi corazón desleal, ante cuyo estrado me rendí sin lucha con la más ardiente y más abyecta idolatría de amor. ¿Qué era realmente mi pasión por la joven del valle, comparada con el fervor, el delirio y el éxtasis arrebatador con que difundía yo mi alma toda en lágrimas a los pies de la etérea Ermengarda? Oh, cuán fúlgida era la seráfica Ermengarda! Y esta idea no dejaba espacio para ninguna otra. Oh, cuán divina era la angelical Ermengarda! Y cuando me sumía en las profundidades de sus ojos memorables, sólo pensaba en ellos y en ella" (1).

La extranjera en todas partes, también llega a la corte de Poe. ¿En qué radica la belleza de Helena? Santayana habla de la armonía melódica de sus movimientos, de su porte majestuoso y sensual, que recuerdan al cisne divino que la

(1) E. A. Poe. "Narraciones Completas". pág. 791. Edit. Aguilar. Madrid, 1951.

engendró. Y cuya immaculada blancura tienen ella misma y las velas de su barco. Poe nos habla de sus ojos, del dulce fuego que hace de nuestro cuerpo su brasero. Y el Vígila Linceo goethiano ve en su rostro el completo encendido de la luz y la vida, pues ante él parece frío el propio sol. ¿ Y qué vestidos podrán vestir con dignidad aquel cuerpo de la belleza ?. Esos ropajes podrían, sin duda, ataviar las doradas sementeras, los cálidos mares, pues una vez sirvieron para realzar la hermosura de Helena. Cualquiera muchacha que los pusiera sobre su cuerpo se transfiguraría. Juan de la Cruz encontró aquellas vestiduras en la luz de los setos y collados, abandonadas pero aún llenas de su perfume. Goethe hace que su Fausto las abrace muy fuerte contra su pecho cuando Helena desaparece : "Conserva ese vestido, también divino. Aprovecha su don inapreciable".

¿ Y qué podrían ofrecerle a Helena esos dos mortales, Hawthorne, allá en un brumoso puerto de New England, o Poe, expectante sobre las maderas mojadas de Norfolk? Fausto ordena que los más ricos tesoros le sean ofrendados, porque su culto ha de ser forzosamente una idolatría - como Poe dice de Ermengarda - .Pero en seguida comprende que

si ella quisiera, su propio ejército lo abandonaría. Nada le puede ser entregado como dádiva, solamente espejos a lo largo del soleado puerto. Qué otro regalo hacerle, cuando la Belleza es la desposesión misma: todas las cosas y todos los seres le pertenecen.

* * * * *

La promesa platónica de la realización de la Belleza en la tierra se ha cumplido. Pero hay ante ella un problema de fe o de voluntad, o, mejor aún, de carácter. Los españoles sabemos mucho de ello, porque nuestros grandes poetas y filósofos no han participado con plenitud - si no se han excluido voluntariamente - de esa religión. Ortega, que fué el único de los pensadores contemporáneos que buscó en España a Helena por las tierras de la mente, como el último de los metafísicos paganos de nuestro país, habló de ella bajo la forma de Salomé. Dijo que era "una prodigiosa fábrica de anhelos, de imaginaciones, de fantasías", lo que parece convenir más al poeta que la sueña que a ella misma. Pero es que Helena y su trovador están hechos de la misma naturaleza. Sin duda la Belleza trata de reflejarse en todo ser que le es ajeno. ¿Y quién no se ha sentido más bien plantado al ir acompañando a una bella sureña? A la Belleza no le basta que el mundo sea su

marco: debe ser su limpidísimo espejo. De ahí que se proyecte en él, y sea el más acabado símbolo de la imaginación. Llevando al límite las palabras de Ortega, diríamos que el sueño de la belleza precisa aún más de la facultad imaginativa que el propio artista. Y que la suya es la más difícil de las tareas: imaginar el mundo tal como es y al mismo tiempo infinitamente bello.

De ahí la dificultad que ante la Belleza ha experimentado el arte español. Pero también el pionero elizabethiano había de ser con el tiempo derrotado allá en los nuevos bosques atlánticos. Sólo la primera gran generación norteamericana vivió la aventura de Helena. En parte por esa sutil relación de la imaginación y la belleza, pero también por el deslumbramiento de la tierra hallada y el recuerdo de la tierra perdida. De Whitman y Henry James hay que esperar hasta "Tender is the Night" y unos versos de Williams. De los inicios ya hemos hablado a propósito de Poe. Hablemos de su compañero de generación.

Hawthorne fué más sensorial que Poe. Su arte fantástico es por ello más concreto, y por ello la nave de Helena se avista más a menudo en el mar de sus relatos. Su ideal de belleza tiene un elegante desarrollo. Nace en sus jóve-

nes, delicadas heroínas, como las de "The Marble Faun", o la Priscilla de "The Blithedale Romance", y tiene entonces un dejo inacabado, que constituye su encanto. La perfección se alcanza cuando sus mujeres se acercan a la imagen más madura de la Venus de Médicis. Es curioso pensar que Helena no es símbolo de juventud - ni en Hawthorne, ni en Eurípides, ni en Goethe - sino que es una mujer de múltiples, dolorosas o al menos tristes experiencias. Hawthorne dibuja esta evolución de la Helena doncella a la Helena real, madura, y la encuentra definitivamente en el cuerpo, redondeado por la maternidad, de Hester Prynne. Es ésta una dimensión del ideal de lo bello más cercana a lo asiático, o a lo alejandrino, que a la propia Hélade. En joyelado ideal que defendieron Hector y los troyanos, que eran habitantes de la colina de Hissarlik, en la Anatolia. Así se rinde Hawthorne a la verdadera Helena, y nos lega, al trazar los momentos de su edad, la marea de la belleza desde su calma hasta su exuberancia.

"She had in her nature a rich, voluptuous, Oriental characteristic - a taste for the gorgeously beautiful, which, save in the exquisite productions of her

needle, found nothing else, in all the possibilities of her life, to exercise itself upon"(2)

La voluptuosidad de Hester, que perdió al espiritual Arthur Dimmesdale. Nos aproximamos al exceso mismo de la idea de Helena, a la belleza negra y perfumada, Baudelaireana, cuando la hermesura se mide en términos de placer. Y en los poemas de Baudelaire como en las líneas citadas de "The Scarlet Letter" vemos también surgir el dulce fantasma de la insatisfacción. En la jugosa carnalidad de Helena hay un matiz de inmortalidad, de inmaterialidad, debido a su origen divino, y a la nostalgia de éste se suma otra carencia: al goce le falta la eternidad. Pero ya Poe repetía que no hay belleza perfecta que no tenga un dejo de melancolía.

Y una vez más, en el párrafo hawthorniano, esa idea de riqueza y ornato, de generosidad, de vistoso lujo, que acompaña a Helena. Las heroínas jóvenes de Hawthorne pueden ser imaginadas desnudas. La estética de Helena supone en cambio un infinito oro, en los cabellos, en los ropajes, en

(2) Nathaniel Hawthorne. "The Scarlet Letter". pág. 91. Scholastic Library. New York. 1964.

los brazaletes, porque ya dijimos que la belleza es expansiva: irradia. Y entonces debemos admirar el modo en que Hawthorne desarrolla el tema de la orientalidad. Para su variación esencial presenta a Hester como una costurera de ricos brocados, única actividad en la que puede hacer brotar plenamente su sensual naturaleza. Ella es la tejedora de sueños, esa tamizadora de la luz hacia la carne que Vermeer modeló en uno de sus más célebres cuadros. ¿No está implícito en cuanto llevamos escrito que todo aquello en que Helena se mira deviene bello? Hester se mira en los encajes que bordan sus manos. Y así Hawthorne, al ilustrar el tema especular de la belleza, nos regala esa preciosa imagen de la hermosura creando la hermosura. Cuando algún poeta describa las telas bordadas, las escenas tejidas en ellas - como Garcilaso o Velázquez - sabrá que no ha habido tránsito del mundo de la hilandera al de su tapiz, pues a ambas les informa una sola belleza.

* * * * *

¿Y el mortal que enamora a Helena? Los clásicos norteamericanos debieron luchar contra sus contemporáneos sin saber que su batalla estaba perdida para los años venideros. La civilización que les sobrevivió reduce a la be-

lleza para encadenarla a la pura materia. Sus hombres, los del mercantilismo, acostumbrados por vía económica a manejar grandes abstracciones, y a canjearlas, se ven sujetos a un idealismo apenas carnal, frente al de los griegos o los habitantes del Asia Menor. De ahí que su carnalidad sea también menos ideal. Ellos, descendientes de los primeros puritanos, ven en Helena lo que según Santayana encontraba en ella el Fausto de la leyenda, el anterior a la versión goethiana:

"Y Helena era simplemente para el Fausto legendario lo que podía ser Venus para Tannhäuser: una mujer más encantadora que las demás mujeres encantadoras. Esta mujer era el ejemplo supremo de algo vulgar"(3)

Así nace la lucha de Hawthorne, la de Poe. Como Goethe, ellos escribirán la imagen plena de la Belleza, el ideal de Helena. Como Mallarmé pensaba de Salomé, también podrán pensar que sus heroínas son frías, y su hermosura extraterrena. Pero algo las aviva en nuestra imaginación, y es lo luminoso de su soledad que configura al mortal inexistente que hubiera podido poseerlas. Ese mortal que la sorprende, ya descendida del barco que fué

(3) J. Santayana. "Tres poetas filósofos", pág. 136. Edit. Lusa-da. Buenos Aires. 1969.

anclado en secreto, para satisfacer su deseo de bañarse en agua dulce, y acariciar su cuerpo en los nítidos vegetales atlánticos.

Así la veía Poe, en algún remanso del río Saint-James, y sería ya perseguido por sus perros hasta el enloquecimiento, porque nadie la ve desnuda impunemente. Es imposible concebir la belleza en su completa desnudez, sólo podemos referirnos a los atributos que la cubren, a su luz. Forster dice en la obra de Goethe: "La belleza no puede compartirse, si antes ha sido poseída por entero". ¿Pero quién ha podido poseerla si no es con ayuda de la locura?. En la raza de los mortales hay quienes trataron de conseguirla con el intelecto, con el principio racional de la vieja autoridad viril -como dice Lawrence- que es puramente mental. Podemos recordar entre ellos a algunos héroes hawthornianos, como Chillingworth, en "The Scarlet Letter", como el Aylmer de "The Birthmark", que, casados con ella, se asemejan a Agamemón, el hombre que tuvo con la Belleza una relación matrimonial: el más perfecto e imposible de los mitos.

No. Ese mortal que la contempla, agazapado entre los mimbres, con un brazo en el agua, sonriente, es Paris. Paris,

que es la vehemencia, el impulso, y también el cultivador de la sensualidad, de ahí sus rasgos un tanto femeninos en su prestancia varonil. El prefiere otorgar por la Belleza lo único que tiene, la desmesura. Ante el manuscrito a medio escribir, un poco tachado, algo ya corregido, Poe, Hawthorne, Henry James, actúan con idéntica, serena locura. Este mortal es su amante bárbaro, su raptor, condenado a poseerla plenamente por solo un instante. El que coincide con la huida o la muerte. Porque Paris es también un extranjero, y la Belleza encuentra en él al único ser que tiene algo en común con ella. Luego Paris será también poseedor de una patria, y Helena deberá asumir de nuevo su hermosura en soledad. Como Hester Prynne en "The Scarlet Letter", volverá a ser la hermosa hembra dotada de las cualidades de lo selvático, libre del hombre que no sea bárbaro como ella. La soledad de Penélope, la otra tejedora en su verdinegra isla, fiel a su imposible Odiseo mientras la rodean los ojos brillantes de los hombres de Itaca.

Pero una obra, siendo además la obra escrita por alguien que morirá dejándola tras sí - ese mortal de los ojos ebrios y valientes - no puede basarse en ese instante supremo de la cúpula. El es también a veces el amigo, el confidente de Helena, o su admirador silencioso, o aquel que la recuerda.

Hay muchas sutiles relaciones del mortal con la diosa, y todas ellas brillan en la obra de una vida. Poe encontró también ese último camino a la belleza, y Baudelaire, pues sólo otro poeta podría entenderlo, nos lo explicó así:

"...¿Puede a uno extrañarle que un ser tan nervioso, cuya sed por lo Belle era quizás su rasgo principal, haya cultivado a veces con un ardor apasionado, la galantería, esa flor volcánica, almizclada, para la cual el cerebro vehemente de los poetas es un terreno predilecto?"(4).

Ser galantes con Helena: la mano del poeta que descorre un visillo sobre un jardín, o abre una puerta para que ella mire o entre, y luego ilumine. El poseer por unos inolvidables instantes a Helena es la más hermosa aventura humana. Pero, ¿y la insinuada sonrisa que agradece?, ¿y las miradas robadas, esos otros instantes en que, entre mucha gente, Helena nos mira con deseo?. Ese temblor en sus ojos, y esa muerte en nuestro corazón. Quizás un contacto casual de los cuerpos...

(4) Baudelaire. "Prólogo" a "Narraciones Completas de E.A. Poe". Op. cit. pág. 31.

Poe nos dejó en una ocasión la imagen de esta simple relación con la belleza. El dulce coito de los ojos. Se trata de una visión romántica, porque Poe no nos habla de sus formas y colores visibles, sino de la expresión de Helena, y ya decía Baudelaire que lo romántico es un arte de la expresión. Por ella también florece la rosa de la galantería. Y aquí, en este sutil reflejo de la mirada de Poe que se enciende en uno de sus más surreales cuentos, queda ese contacto impalpable del amante con su belleza:

" Cuando se acercaba con cierta modesta decisión con su paso de todo punto indescriptible, me dije a mí mismo: " He encontrado, de seguro, la perfección de lo natural, en oposición a la gracia artificial. La segunda impresión que me hizo, aun siendo la más viva de las dos, fué una impresión de entusiasmo. No había penetrado en el fondo de mi corazón, hasta entonces, una impresión de romanticismo tan intensa, si es que puede llamarse así, o de tal espiritualidad como la que brillaba en sus ojos muy hundidos. No sé cómo sucede esto. Pero esa peculiar expresión de los ojos que a veces se apodera de los labios, es el hechizo más profundo, si no el único, que capta mi atención

hacia una mujer. "Romanticismo", digo, con tal de que mis lectores comprendan a fondo lo que quisiera encerrar en esa palabra; "romántico" y "femenino" me parecen términos recíprocos, y, después de todo, lo que el hombre ama verdaderamente en la mujer es su "femineidad". Los ojos de Annie (oí que alguien, desde el interior, la llamaba su "querida Annie!") eran de un "gris espiritual"; su cabello, de un castaño claro. Esto es todo lo que tuve tiempo de observar de ella". (5).

* * * * *

¿Como sería un sueño de Helena?.

(5) E. A. Poe. "Narraciones Completas". op. cit. pág. 729-730.

III. EL ARTE EN MEDIO DE LA NATURALEZA.

" Lenox, July, 14th.- "The tops of the chesnut-trees have a whitish appearance, they being, I suppose, in bloom. Red raspberries are just through the season."

" July, 16th.- "The tops of the chesnut-trees are peculiarly rich as if a more luscious sunshine were falling on them than anywhere else. "Whitish", as above, don't express it."(1)

Estas variaciones sobre tema natural pueden encontrarse en los "American Note-Books" de Hawthorne. La comparación es inmediata. Hawthorne se sienta ante la naturaleza, prepara su

(1) Nathaniel Hawthorne. "American Note-Books". Tomo II. pág. 168. Boston. Osgood and Co. 1876.

paleta - ella misma un paisaje - y registra amorosamente los cambios del mundo vivo que le rodea: es el pintor impresionista europeo que abre su sillón ante la catedral de Rouen y la pinta a diferentes horas del día, aceptando el devenir de sus brillos y fijando algunos momentos del mismo. Para Hawthorne las cúpulas eran aquellas ramas entrelazadas arriba, muy por encima de él, y los ventanales de ojiva aquellas formas con que la luz deslumbraba en la parte alta del bosque.

Vamos ahora a seguir de cerca esta inmersión de la imaginación norteamericana en su naturaleza. Esa escena en que vemos a Hawthorne anotando en su cuaderno las diferencias de luminosidad en los castaños, nos lo muestra como un guardián, un testigo inconsciente de la naturaleza. En él, quizás aún con más espontaneidad que en Melville, por la grandiosa concepción de éste, se da con perfección ese lirismo inmediato de lo natural. Una grecolatina amenidad recorre los libros de notas que dedicara a su país natal. Y la más profunda enseñanza sobre el alma del paisaje, heredada directamente de la bucólica: el amor a sus frondas, a sus brotes animales o herbáceos, baña el conjunto de humanidad aunque el hombre parezca lejano. ¿No es la forma más simple de poesía esa observación de que la blancura del castaño depende

del grado de oro en la luz solar, de la intensidad de su amarillo en cada momento?.

Un arte de la imaginación no podía tener mejor inicio. Pues mejor no concluir nunca una obra y dejar sólo un par de apuntes como los que Hawthorne tomaba en Lennox, que avanzar desordenadamente en un complejo relato, en una fantasía. Algunos de los fragmentos de la lírica griega han llegado a nosotros, por una caprichosa remodelación del destino, bajo esa forma de anotación sobre el color del jacinto en un atardecer, la pura presencia de lo natural. En ellos ha sido el tiempo el que ha hecho desaparecer al hombre, suprimiendo el verso que lo unía a esa muestra del paisaje. Pero no por ello carecen de un lirismo sin límites. Hawthorne inicia su arte de esta manera, en la simplicidad absoluta. Y a lo absoluto aluden estos fragmentos, y de ahí su fuerza.

Bastan estas dos notas de Lennox para justificar el trabajo de un día, pensaríamos con Hawthorne. En otros apuntes más elaborados, donde ya aparece la efigie humana, el autor nos da la misma sensación de perfección. Escribe tan lentamente como transcurren las cuatro estaciones. Es el arte sin prisas. Su estudio es tan encalmado como el mismo avanzar del tiempo. Basta una línea perfecta, llena de verdad. He aquí, te-

mada nuevamente de los "American Note-Books", una de esas memorables pausas:

" An autumnal feature, - boys had swept together the fallen leaves from the elms along the street in one huge pile, and had made a hollow, nest-shaped, in this pile, in which three or four of them lay curled, like young birds".

Hay un autor, que aprendió mucho de Hawthorne y de las confusas luces del South americano, cuya pluma haría una acabada crítica y un justo elogio de este lirismo. Nos referimos a Julien Green. Al abrir cualquiera de sus novelas encontraríamos esta forma de poesía. También en su "Journal" gustaba Green de apuntar esas impresiones del alma del paisaje, como si dejara entre las páginas una hoja amarillenta de su otoño. Habría luego que buscar momentos de Pavese, anotaciones de Gide. Hawthorne fué un gran precursor. ¿Cómo puede en todos ellos trascenderse así la pura presencia de lo natural? Melville escribió, en el párrafo inicial de Pierre, el instante del que participan todos los citados, y del cual toman su intensidad. Algo así como su teoría general, o la de la imaginación superior en el primer paso de su creación, antes del hombre, del autor.

" There are some strange summer mornings in the country, when he who is but a sojourner from

the city shall early walk forth into the fields and be wonder-smitten with the trance-like aspect of the green and golden world. Not a flower stirs; the trees forget to wave; the grass itself seems to have ceased to grow; and all Nature, as if suddenly become conscious of her own profound mystery, and feeling no refuge from it but silence, sinks into this wonderful and indescribable repose"(2)

Majestuoso Melville. Esta es la Naturaleza empírea, la Naturaleza de la felicidad sin el hombre. La conciencia de lo natural que se ve a sí misma completa en cada sépalo, en cada inflorescencia. De ahí nace la sugestiva fuerza de los apuntes de Hawthorne. Esa conciencia que la naturaleza tiene de sí misma hace de todas las plantas hierbas aromáticas. Y nadie más que los norteamericanos necesitaba esa imagen melvilleana para comprender el inagotable paisaje de la nueva tierra, que tanto excedía a las medidas del antiguo. Así también el hombre se convierte en naturaleza pura, quedando retratado en ella como uno más de sus misterios, el sometido al tiempo y al desti -

(2) Herman Melville. "Pierre. Or, The Ambiguities". pág 23. New American Library, New York, 1964.

no. En sus "Note-Books", a veces incluso mejor que en sus libros narrativos, logra Hawthorne esbozar ese aroma lírico que envuelve como un paisaje - como un enigma - a uno de sus protagonistas. Este ha sido también el arte de Julien Green, narrador cernudiano - compárese "Minuit" o la escapada de "Le Visionnaire" con algún poema como "El indolente" - : la presencia de dos personajes, pura, no dramatizada, que en el seno de un ambiente nocturno, "autumnal", crea una magia espontánea, una atracción primitiva. Del mismo modo logra Hawthorne, a través de seis o siete palabras, despertar en nosotros un bosque de resonancias:

" A wood-chopper, travelling the country in search of jobs at chopping".

De nuevo es un apunte de los "American Note-Books". Con él podría hacer Hawthorne una línea de historias, vivificar con la misteriosa figura de este leñador los parajes de su propia niñez y adolescencia. Pero es sólo el arte de la insinuación, el hechizo de lo inmediato. Un ser nos gana como nos ganaría el paisaje que lo enmarca. Nos estremece el misterio de su existencia, como el mismo enigma de la Naturaleza en que se mueve: la nebulosa imaginación de su historia. Con la efigie del leñador Green habría escrito su novela, en un crepúsculo urbano.

* * * * *

Aunque Hawthorne, al igual que Green, se considere un escritor de crepúsculo, como a menudo afirma, su lírica paisajística pertenece a las horas tempranas del día. Quizás porque los fragmentos primigenios de una lírica se basan en su propia luz: son pequeños amaneceres. Así Hawthorne se emparenta a Bion, a Moschus, y como ellos es un habitante de la Arcadia, tierra de la mañana.

La música de ese amanecer bucólico es el arroyo. La capacidad evocativa de su corriente es aún más intensa en el apunte lírico, porque hace posible dar en su vocable todo el sentido del tiempo, del devenir. La mañana está también hecha para la muerte. No hay una imagen más unitiva de la vida y la desaparición. Esa sensación en Hawthorne del agua oculta, de la corriente hundida en la espesura. Así revive aquella intimidad con las fuentes de lo natural que hacía titular a William C. Williams una de las secciones de "Voyage to Pagan", la dedicada a Italia, con el nombre de "At the ancient springs of purity and plenty" Torrentes de pureza y plenitud hawthornianos:

"When hunger bade, they halted and prepared their meal on the bank of some impolluted forest brook, which, as they knelt down with thirsty lips to

drink,murmured a sweet unwillingness,like a maiden at love's first kiss"(3)

Esta aparición del inviolado arroyo,símbolo paradisiaco,es festejada siempre en Hawthorne como la llegada de un hermoso recuerdo. El espejo del agua refleja la virginidad del paisaje,y sirve tanto al americano para expresar una idea del edén como para entender la salvajidad de los misteriosos bosques nortehes.La poesía resultante tiene la luminosidad del verdadero paraíso: el lugar donde se aúnan la suma belleza,todavía virgen,y el sumo peligro.Cuántas veces,al inclinarse a beber en el immaculado arroyo,no habrá visto el trampero,reflejada en el agua junto a la suya, la figura del indie y su cuchillo dispuestos a atacar.El paraíso real acaba por ser un lugar terrible.Su única pureza es la que el arroyo sabe darle en su quieta pátina,como el arte sabe dársela.És el narcisismo de la propia Naturaleza,la cual,mucho antes de que Narciso intentara besar su imagen, se había enamorado de sí misma al verse reflejada

(3)Nathaniel Hawthorne."Selected Tales and Sketches".pág.60
Rinehart Press.San Francisco.1970.

en el agua límpida.

El platonismo de Hawthorne. "How strange is the life of a fountain! -born at every moment, yet of an age coeval with the rocks, and far surpassing the venerable antiquity of a forest". Como en la metáfora platónica, el tiempo que es río de la eternidad, la eternidad en movimiento. Es la vecindad, en el poeta americano de la naturaleza, de lo que los ojos ven y lo que el alma ve. La realidad y el mito: la piragua de colores salvajes que desciende el río del devenir. Ansia americana de remontar hacia la fuente, hacia el agua incontaminada por "an earthly lip" (4). El pionero ha de ver en todas partes su reino perdido; sea taur, ladrón, buscona, gufa, buhonero, aprende a imaginar. Todo conquistador puede llegar a ser un Lope de Aguirre. Santayana llamaba a la imaginación platónica " a perpetual metaphor". Y esto es lo que obliga a Hawthorne a describir como lo hace, y al gambusino a avivar su mente para sobrevivir: ese paisaje que es más fuerte que sus miradas semeja una terrible metáfora. Deben descifrar su realidad, o, en términos platónicos, hallar el reino de las cosas que corresponde a aquellos robledales

(4) Nathaniel Hawthorne. "Twice-told Tales". p.épg. 97. Airmont Publishing Co. New York. 1965.

de ideas.

El origen. El origen. En el paisaje americano, el hombre siente que el mecimiento de los maduros granos y el color de los frutos vuelven a adquirir esa intemporalidad que hizo a los dioses una vez dignarse pasear entre ellos. Desde la imaginación mediterránea no se había repetido la experiencia de esta edad dorada. Poe en el estilo -como dice W.C. Williams- y Hawthorne en la idea. Una época que durará solamente un siglo, pero que crea esa imaginación oceánica. Es por ello, sin duda, por lo que nos es tan fácil compartir con Melville la sensación de verdad que le producían las palabras de un oscuro compatriota, en apariencia desmedidas. Palabras que expresan esa conciencia del origen, del agua nueva junto a los labios del pionero:

" Si no hubiese otro norteamericano para apoyar, en literatura, bien, entonces yo apoyaría a Pop Emmens y su "Fredoniada", y hasta que una epopeya mejor surgiera, juraría que no estaba lejos de la "Ilíada" ".

* * * * *

Hemos titulado este estudio "El arte en medio de la Naturaleza". Se trataba en él de ver cómo los límites del uno y la otra tienden en las literaturas primigenias a con-

fúndirse, como un horizonte marino con su cielo en calma. La imagen en el agua es ya esa forma primitiva de arte. El título alude además, como escena representativa, al pintor olvidado de sí mismo en mitad de la salvajidad, y nos fué sugerido por el siguiente pasaje de los "Italian Note-Books" de Hawthorne:

"But it is very curious to think of Assisi, a school of art within, and mountains and wilderness without" (5).

Esta visión de Assisi es una imagen de alegría. En ella está de alguna forma incluida una visión más concreta: la del monje que contempla por el ventanal la agreste naturaleza de la Umbria, su atmósfera plomiza y salvaje. Ese mismo monje que recorre el monte vecino en busca de hierbas para extraer los ricos pigmentos de sus telas, o recoge un poco de minio de sus piedras húmedas. Es la íntima unión, pura y térrea, del trabajo del artista con su obra, de lo natural y su representación. Todas las descripciones italianas de los americanos - las de Hawthorne, James, Williams - aluden a esa unión, y la completan con otro descubrimiento: Italia, tan diferente a su tierra natal, tiene algo de fami-

(5). Nathaniel Hawthorne. "French and Italian Note-Books". Tomo III, pág. 231. Usgood and Co. Boston. 1876.

liar para su instinto. El calor de lo prístino. Otro pintor, el Klingsor hesseiano, muere en esa intimidad de la luz italiana que cierne el óleo, allá en Carenno, en Lago. Pero la versión más sensorial de este entorno hawthorniano - arte en fusión con la naturaleza - ha sido escrita por Thomas Mann en su "Tonie Kröger". Es una larga conversación del joven artista con una pintora de origen ruso, mientras por la ventana del estudio múnichés entra toda la gloriosa viveza de la primavera. El ser primaveral existe como una gaviella de sensaciones, casi como el ser invernal existe sólo, a veces, en su propia meditación. Una suave pero enervante eroticidad hace presente al artista hasta la última fibra de su cuerpo, en esta estación inicial - la que entre todas simboliza a la naturaleza -. Incluso sus impulsos creadores, en medio de aquella maravilla de los sentidos, los siente como necesidades somáticas. Y en un momento dado no puede diferenciar, como a veces el monje de Assisi, su fuerza creadora de su energía sexual, fundidas una y otra en la intangible seducción del instante:

"Acabo de dejar mi trabajo, Lisaweta, y el estado de mi cabeza es idéntico al que ofrece este lien-

zo.Un caballete,un pálido boceto lleno de correcciones y unas cuantas manchas de color; y ahora vengo aquí...para encontrar el mismo conflicto y la misma contradicción que me venía torturando en mi propia casa.Es muy extraño.Si te domina una idea,entonces te vuelve a dominar donde vayas y hasta la olfateas en el aire.

Fijador de pintura y aroma de la primavera, ¿no es verdad?.Arte y..."(6).

Arte y naturaleza.Quizás la idea fundamental de esa fusión de sus materias está en la consideración del arte como una de las formas visibles de la naturaleza,la última alcanzada,y esto en su sentido total: las bellezas de las galaxias se van concentrando hacia ese aroma de aceites y óleos en el que brota la última de las flores naturales: la belleza de la obra maestra.Consideración que fundamenta también la idea de un arte hecho para todos,como lo está la naturaleza.

* * * * *

(6).Thomas Mann."Tonio Kröger".En "Obras Completas".Tomo I.pág.351.Plaza Janés Edit.Barcelona.1965.

Hemos sentado estas premisas para mostrar, una vez más, que sólo el paisaje real, conservado como tal, puede ser fantástico, que el fantasma - del amor o del odio - nace sólo en un contexto de naturaleza, y en caso contrario pierde su efecto mágico. En este estudio del arte en medio de la naturaleza abrimos así este pequeño apartado: el arte en medio de la naturaleza humana. En un pasaje de "The Prophetic Pictures" Hawthorne crea esta sensación de óleos materiales del alma, sutil relación del arte con su entorno espiritual, fantasmal:

"Indeed, by the picturesque though careless arrangement of his rich dress, and perhaps, because he dwelt always among painted shapes, he looked somewhat like a portrait himself. His visitors were sensible of a kindred between the artist and his work and felt as if one of the pictures had stepped from the canvass to salute them"(7)

En el alma del escritor, el núcleo de su creación o fantasía crece rodeado por la salvajidad de sus pasiones de la misma forma que el cuadro nacia en medio de los árboles; o bien esa relación se invierte, y la psique del ar-

(7) Nathaniel Hawthorne. "Twice-told Tales". op.cit. pág.102.

tista crece rodeada de los fantasmas de su creación, como un pintor alucinado, en el centro de su estudio repleto de obras. Esta relación es la que hacía decir a Proust de autores como Dostoyewsky, que la más interesante de sus novelas sería aquella en que contase sus propias luchas con el material que trataba. Este tipo de narrativa, entre lo real y lo creado, está preludiada en Hawthorne, y pasará de él a Henry James que le da sentido definitivo en forma de relato sobrenatural. James ha consagrado varios de sus cuentos a esta lucha del escritor con su propia búsqueda considerada como un ente fantasmal. Un ejemplo: "The Real Right Thing". Esta corta tradición americana es sin duda la fuente del "Ghostkeeper" de Malcom Lowry, y de los temas allegables que este autor trata en alguna de sus cartas. Pero la poética queda perfectamente definida en Henry James, como hemos dicho, y el mejor resumen de su teoría, y de nuestro estudio sobre la unidad de lo natural y lo fantástico (logro sustancialmente de estos pioneros norteamericanos) está recogido en un párrafo de su "Preface" al Tomo XXII de sus "Complete Works". Este Prefacio constituye la pieza cla-

ve para cualquier ensayo, creador o crítico, en el terreno de la fantasía. En cuanto al párrafo aludido, verdadera síntesis del fragmento lírico hawthorniano y la sofisticación de la fantasía jamesiana, está dedicado a su relato "Sir Edmund Orme", modelo de "liricismo sobrenatural". He aquí ese arte sobrenatural en medio de la naturaleza:

"The higher interest - and this the second of the two flowers of evidence that I pluck from the faded cluster - must further have dwelt, to my appraisal, in my placing my scene at Brighton, the old, the mid-Victorian, the Thackerayan Brighton; where the twinkling sea and the breezing air, the great friendly, fluttered, animated, many-coloured "front", would emphasize the note I wanted; that of the strange and sinister embroidered on the very type of the normal and easy"(8).

(8) Henry James. "Preface" al Tomo XXII de "The Complete Works of Henry James". pág. xxvii. Macmillan and Co. London. 1922.

Flores de la evidencia jamesianas. Escribir bien es algo muy sencillo; o imposible.

x x x x x x x x x x

Urbana, 1975.

Murcia, marzo y diciembre
1976.



FUNDACION JUAN MARCH SERIE UNIVERSITARIA

Titulos Publicados:

- 1.— *Semántica del lenguaje religioso/A. Fierro*
(Teología. España, 1973)
- 2.— *Calculador en una operación de rectificación discontinua/A. Mulet*
(Química. Extranjero, 1974)
- 3.— *Skarns en el batolito de Santa Olalla/F. Velasco*
(Geología. España, 1974)
- 4.— *Combustión de compuestos oxigenados/J. M. Santiuste*
(Química. España, 1974)
- 5.— *Películas ferromagnéticas a baja temperatura/José Luis Vicent López*
(Física. España, 1974)
- 6.— *Flujo inestable de los polímeros fundidos/José Alemán Vega*
(Ingeniería. Extranjero, 1975)
- 7.— *Mantenimiento del hígado dador in vitro en cirugía experimental*
José Antonio Salva Lacombe (Medicina, Farmacia y Veterinaria. España, 1973)
- 8.— *Estructuras algebraicas de los sistemas lógicos deductivos/José Plá Carrera*
(Matemáticas. España, 1974)
- 9.— *El fenómeno de inercia en la renovación de la estructura urbana.*
Francisco Fernández-Longoria Pinazo (Urbanización del Plan Europa 2.000
a través de la Fundación Europea de la Cultura)
- 10.— *El teatro español en Francia (1935–1973)/F. Torres Monreal*
(Literatura y Filología. Extranjero, 1971)
- 11.— *Simulación electrónica del aparato vestibular/J.M. Drake Moyano.*
(Métodos Físicos aplicados a la Biología. España, 1974)
- 12.— *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI.*
Federico Francisco Curto Herrero (Literatura y Filología. España, 1972)
- 13.— *Estudio geomorfológico del Macizo Central de Gredos*
M. Paloma Fernández García (Geología. España, 1975)
- 14.— *La obra gramatical de Abraham Ibn ^c Ezra/Carlos del Valle Rodriguez*
(Literatura y Filología. Extranjero, 1970)

15. – *Evaluación de Proyectos de Inversión en una Empresa de producción y distribución de Energía Eléctrica.*
Felipe Ruíz López (Ingeniería. Extranjero, 1974)
16. – *El significado teórico de los términos descriptivos.* / *Carlos Solís Santos*
(Filosofía. España, 1973)
17. – *Encaje de los modelos econométricos en el enfoque objetivos-instrumentos relativos de política económica.* / *Gumersindo Ruiz Bravo*
(Sociología. España, 1971)

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

