



**GABRIEL
JOSIPOVICI**



**EL CANTOR
EN LA ORILLA**

EDITORIAL RONEO

—

JUNIO DE 2019
SANTIAGO DE CHILE



The Singer on the Shore: Essays 1991-2004

Gabriel Josipovici



© Editorial Roneo

© Gabriel Josipovici

© De la traducción, Daniel Barros

De las ilustraciones: Rembrandt van Rijn c.1628, 1660, c.1665, c.1669

Primera edición: junio de 2019

Publicada en acuerdo con Johnson & Alcock Ltd.

ISBN 978-956-365-130-0

Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de esta publicación puede ser
reproducida sin la autorización de los editores.

Directora de diseño: Constanza Diez

Diseño de portada: Francisca Alcalde

www.roneo.cl | info@roneo.cl

Santiago de Chile



EL CANTOR EN LA ORILLA



en memoria de Rachel Trickett

DANTE Y CASELLA

Dante y Virgilio, en la orilla, a los pies de la montaña del Purgatorio, “aun cerca de la mar estamos ora, tal como aquel que piensa en su camino con deseos, y el cuerpo se demora”⁹⁹ (*che va cuore e col corpo dimora; Purgatorio*, II.12), encuentran un grupo de peregrinos recientemente llegados de la tierra. Entre ellos está el amigo de Dante, el cantor Casella. El poeta intenta abrazarlo, pero en vano, porque aunque *él* ha venido a este lugar en su cuerpo, aquellos que encuentra son solo espíritus. Sin embargo, Dante se dirige a él con un ruego: “Si nueva ley no te ha privado de la memoria de amoroso canto, que a veces en un tiempo me ha encantado (*che mi solea querer tutte mie voglie*), consuélame si bien te place, un tanto, porque el alma mía, y mi persona, se ha llenado en el tránsito de espanto...” (106-11). Casella responde inmediatamente, empezando a cantar uno de los poemas tempranos de Dante, y el efecto es instantáneo:

Amor che nella mente mi ragiona, a cantar comenzó tan dulcemente que la dulce canción aun [ahora que está de vuelta en el mundo entonando su poema] mi alma entona. Mi buen maestro y yo, y

99 N. del T.: Dante Alighieri: *La Divina Comedia*, tr. Bartolomé Mitre.



aquella gente, parecíamos seres bien contentos sin cuidados ningunos en la mente. Sus notas escuchábamos atentos, cuando el viejo de cara respetuosa [Catón, el guardián del reino], gritó severo: “Espíritus, que lentos os detenéis en negligente posa, id al monte limpiando la impureza que os oculta de Dios la faz piadosa”.

Al instante, como un grupo de palomas asustadas por un ruido, el grupo se dispersa y se apura hacia la ladera, “como alguien que va pero no sabe de dónde viene”; ni, añade, “fue nuestra partida menos rápida” (112-3).

Este episodio de la *Divina Comedia* despierta preguntas sobre el arte, la ética y la naturaleza de nuestros deseos más profundos que resuenan hasta el día de hoy. En su forma más simple, la lección que Dante quiere que obtengamos de este episodio es que el arte no puede tranquilizar un corazón inquieto, que de hecho es una distracción, una droga que debe ser eliminada si queremos continuar el peregrinaje que nos llevará hacia una realización y paz verdaderas. Pertenece al cuerpo, que desea permanecer, no al corazón, ansioso de irse.

Sin embargo, y desde un inicio, Dante complejiza el asunto. Por una parte, Casella se parece más a aquellos quienes, como Virgilio, guían a Dante en su camino, que a aquellos que, como los pecadores del infierno, buscan detenerlo. Por otra parte, la frase del canto amoroso “que a veces me ha encantado” sugiere que estos reposos son beneficiosos, mientras que los deseos son solo las convulsiones de un espíritu inquieto. Este parece ser el papel del arte, pues cuando Casella canta, el efecto es tan poderoso que Dante, para describirlo, ocupa una frase que repetirá muy al final, cuando haya tenido su imagen final de beatitud: “esa dulzura (*dolcezza*) que aún resuena en mí...”. Y, finalmente, recordamos que la austera lección que debemos aprender de este episodio, y la visión final misma, son expresadas por medio de la poesía y la ficción.

En otras palabras, si intentamos trazar distinciones entre idolatría y devoción verdadera, entre la adoración al Becerro de oro y al Creador invisible, no podemos hacerlo con confianza. Las distinciones se vuelven más escurridizas cuando intentamos hacerlas, y nosotros, como lectores, debemos vivir este poema –tal como Dante vivió su visión– y



encontrar caminos para enfrentar las contradicciones: el arte debe ser trascendido, sí, pero solo el arte puede mostrarnos cómo.

WORDSWORTH Y EL RECOLECTOR DE SANGUIJUELAS

Los artistas que siguieron a Dante no sintieron, por lo general, la necesidad de vivir en estas paradojas. El arte, para el Renacimiento –justificado por doctrinas aristotélicas o neoplatónicas–, parecía un bien inalienable, uno que avanzaba de la mano de la ética y la metafísica. Los que sí vivieron en ellas, como Rabelais, Cervantes, Herbert, Swift y Sterne, fueron una pequeña minoría. Pero hacia 1800 el asunto había vuelto a aflorar, aunque de un modo más confuso; tanto, que muchos de los grandes artistas del siglo XIX, que nos parecen empalados por los cuernos del dilema de Dante, apenas parecen estar al tanto de ello.

Tomemos a Wordsworth y a uno de sus más grandes poemas, “Resolución e independencia”, también conocido como “El recolector de sanguijuelas”. “Hubo un rugido en el viento toda la noche”, comienza el poema, y nos sumergimos inmediatamente en el mundo natural. Pero como sucede a menudo en los mejores trabajos de Wordsworth, no es el mundo de un cuadro de paisajes holandeses, sino un mundo ferozmente apocalíptico, uno donde, después de la tormenta, “el cielo se regocija en el nacimiento del alba”. “Yo fui un viajero de los prados”, nos dice el poeta, “vi a la liebre correr con júbilo;/ escuché rugir los bosques y las aguas distantes”.

Pero tal como el clima severo se vuelve agradable repentina e inexplicablemente, del mismo modo la alegría del poeta pasa rápidamente a la melancolía, a un tipo de “tristeza tenue” que no puede nombrarse ni localizarse. Sin embargo, intenta explicarla, y llega a él la idea de que fue traída la melancolía de todos los grandes poetas, cuya juventud comenzó con gran alegría, pero al final sucumbieron ante el “desánimo y la locura”. De pronto, en este estado de ensoñación, él se encuentra con una visión extraña: “Junto a un estanque desnudo ante el ojo del cielo/ vi a un hombre ante mí, sin que lo note;/ el hombre más viejo que alguna vez lució pelo gris”.



Esta figura parece ser, a la vez, humana y parte del paisaje: “Como una gran piedra.../ echado sobre la cima desnuda de una eminencia”, o “Como una bestia de mar que reptar”, imponiéndose sobre un estante de roca. “Así se veía este hombre”, dice el poeta, “ni vivo ni muerto,/ ni dormido –en su vejez extrema”. Cuando el poeta se acerca, el hombre permanece “inmóvil como una nube”, “que no escucha el llamado de los vientos tempestuosos;/ y se mueve por entero, si es que llega a moverse”.

Aproximándose a esta extraña criatura, el poeta lo involucra en una conversación y, en este punto, una nota extraña –incluso ridícula– entra en el poema: “Esta mañana nos promete un día glorioso”, dice él, aunque su encuentro fue del tipo más cotidiano y ordinario. Luego, continúa preguntándole al hombre qué es lo que hace y este le explica que es un recolector de sanguijuelas. Pero incluso mientras habla “su voz me llegaba como una corriente/ apenas audible; no podía separar palabra de palabra,/ y todo el cuerpo de este hombre parecía/ que me lo hubiera encontrado en sueños”. Sus pensamientos sórdidos regresan, pero lucha para liberarse de ellos, para preguntar otra vez, casi como sonámbulo: “¿Cómo es que vives, y qué es lo que haces?”. El viejo repite lo que había dicho y comienza a contar una historia sobre la recolección de sanguijuelas. De nuevo la mente del poeta deambula, y “En mi imaginación parecía verlo pasearse/ continuamente por los agotadores prados,/ Vagando solo y en silencio”. Pero, dice el poeta, la jovialidad del habla del anciano y el calor de su personalidad lo forzaron a ver que esa desesperación a la que había estado en peligro de sucumbir, no puede ser la respuesta correcta a la vida cuando contiene ejemplos tan espléndidos de fortaleza e integridad. Y concluye:

“Podría haberme reído hasta el desprecio al encontrar
una mente tan fuerte en ese hombre decrepito”.
“¡Dios”, dije yo, “se mi ayuda y está seguro
que pensaré en el recolector de sanguijuelas en el prado solitario!”.

Lewis Carroll, setenta años más tarde, se centró en lo que está mal en este poema, con el instinto infalible del parodista de cuna:



Vi a un hombre viejo
sentado en la puerta.
¿Quién eres, viejo?, dije,
¿Y cómo es que vives?
y su respuesta goteó a través de mi cabeza
como el agua por un colador.

Él dijo: Busco mariposas
que duermen en el trigo
las convierto en pasteles de carne
y las vendo en la calle
se las vendo a los hombres, dijo
que navegan mares tempestuosos;
y así es como me gano el pan –
una nimiedad, si quieres.

Pero yo pensaba en un plan
para teñirme de verde el bigote
y usar siempre un abanico tan grande
que nadie pueda verlo
por lo que me quedé sin respuesta
a lo que dijo el viejo,
y clamé: ¡Vamos, dime cómo vives!
Y lo golpeé en la cabeza.

Wordsworth desea escribir sobre una experiencia extraña y poderosa: su encuentro en el prado desnudo con una figura que es humana y, a la vez, parte del paisaje, como Lucy, “rodó por el curso diurno de la tierra/ con rocas y piedras y árboles”. Pero Lucy está muerta, mientras que el viejo vive y habla. Este es un problema para Wordsworth. Él desea, legítimamente, dejar en claro que esta no fue una visión, que el viejo existía y a la vez era el signo de algo más. La empresa en sí misma no es risible. Shakespeare acepta el desafío en *El rey Lear*, así como Beckett en *Fin de partida*. Partes del poema de Wordsworth también logran expresar la cualidad elemental e inquietante del viejo. Pero, entonces, como si no confiara en su propia visión, siente la necesidad



de darle al hombre una ocupación y una forma de lenguaje que lo acompañe, como si solo así pudiese convencerse. Parece estar atrapado entre dos modos y *creer que ellos son solo uno*. Como es tan común en su poesía, una moral protestante optimista intenta recuperar una visión mucho más oscura y perturbadora, pero sin éxito.

Wordsworth, podríamos decir, ha desconfiado de sí mismo; aquí el enemigo no es la fetichización del arte, como en Dante, sino la erosión de la visión poética por la moral.

PREJUICIO Y ARTE: WAGNER Y DOSTOIEVSKI

Lo que ha sido una lucha entre moralidad y arte en Wordsworth, se convierte en un choque entre prejuicio y arte en una gran cantidad de artistas del siglo XIX tardío. Permítanme detenerme brevemente en dos de ellos: Wagner y Dostoievski. Esta vez, el enfrentamiento no se produce dentro de la obra, sino más bien en los pronunciamientos del artista *in propria persona* y en su trabajo.

Los rasgos antisemitas de Wagner son notorios. Sus puntos de vista lo hicieron popular entre los nazis, lo que llevó a la prohibición de presentaciones de su obra en Israel. Pero, si bien es imposible decir que no hay conexión entre sus puntos de vista sobre la vida y sus perspectivas sobre la música, no hay nada en la música que podría ser llamada antisemita. Uno puede mostrar –y ha sido mostrado– que el gran anhelo de redención en su música y libretos, por la liberación de los pequeños problemas de su mundo, se revela como proveniente de y contribuyente del ambiente de idealismo alemán, que probó ser tierra muy fértil para la propaganda nazi. Pero eso es todo. El hombre tenía prejuicios, la música no.

Lo mismo podría decirse de Dostoievski, pero como él es un escritor, es más fácil ver qué está en juego en la distinción. Si uno lee los artículos periodísticos que conforman lo que ha sido llamado equivocadamente *Diario de un escritor*, se encuentra con un hombre que no parece ser más que un atado de prejuicios: virulentamente antisemita y anticatólico; volcado en promover la idea de una Gran Serbia ortodoxa con su capital en Constantinopla; y con un odio visceral hacia



turcos y musulmanes: al leerlo hoy, comprendemos fácilmente lo que ha pasado en los Balcanes recientemente y por qué Rusia jugó ahí su papel. ¿De qué forma, sentimos, que un hombre con estos puntos de vista puede ser un gran novelista?

La respuesta es: fácilmente. Todas estas perspectivas están presente en sus novelas, pero en contexto de diálogos con otros, y por lo tanto, no expresan verdades sino deseos y actitudes humanas. Tal como Bajtín entendió, lo que Dostoievski hace en sus grandes novelas es instalar prejuicios unos contra otros, permitir a estas voces de la obsesión y la intolerancia entrar en un diálogo de uno con el otro, de modo que el lector no sienta “esta es la Verdad”, sino que “así es el mundo, así somos los seres humanos”. Tal como en Dante, debemos hacernos nuestra propia idea; pero aquí, en este trabajo no hay un sentido de dirección que nos guíe, y el cantor en la orilla se ha convertido en otro de los muchos diablos del Infierno.

ROMANTICISMO Y PROTESTANTISMO

Lo que distingue a los personajes de Dostoievski de los de tantas novelas del siglo XIX es que están quebrados y fragmentados, involucrados en un diálogo enajenante e inconcluso con ellos mismos. Son figuras de certidumbre y rectitud que imaginan que hay un yo unificado y que hablan por él, tal como existe una única serie de verdades en el mundo por las que hablar: estos son los jesuitas, los gobernadores de distrito y todos los creyentes idealistas en “Lo bueno y lo hermoso”.

Esa última frase es para el Dostoievski novelista lo que la manta roja proverbial es al toro: nos alerta del hecho de que hay dos aspectos divergentes de romanticismo. El primero, idealista, se sintetiza en la palabra de Schiller, y es el legado de la Ilustración al romanticismo. Es lo que yace detrás de la admiración de Wordsworth por la fortaleza y calidad moral del recolector de sanguijuelas, y también es lo que inspira a Robespierre y a los peores excesos de los últimos años de la Revolución Francesa. El segundo, que podríamos llamar realista, reconoce la oscuridad y el misterio en el corazón de la motivación humana, reconoce que para los seres humanos no hay tal cosa como un “ser natural”,



que “decir la verdad” o “decir a lo que te refieres” no es tan sencillo, porque nunca tendremos la claridad suficiente respecto a de qué trata precisamente “la verdad”, o qué significa. Las novelas de Dostoievski y la mejor poesía de Wordsworth nos dan acceso a esta segunda hebra.

Pero, por supuesto, cuando se enuncia en estos términos, queda claro que ambos aspectos del romanticismo tienen sus raíces en el protestantismo. Si el “conócete a ti mismo” de Sócrates anunció una nueva actitud hacia el yo en la Atenas del siglo v, entonces el “aquí estoy; no puedo hacer otra cosa” –*Ich kann nicht anders*– de Lutero hizo lo mismo en la Europa del siglo xvi: resumía lo que la gente sentía en ese tiempo, pero que no había sido capaz de expresar, y empujó sus sentimientos en esa dirección. Pero, otra vez, la declaración de principios de Lutero guía hacia dos direcciones opuestas... y Shakespeare tiene la fórmula apropiada para ambas. Primero:

Sé fiel contigo mismo
y de ello se seguirá, como la noche al día
que no puedes ser falso con nadie.

Este, sin embargo, es Polonio, no Shakespeare. Y Hamlet –esa exploración extraordinaria del romanticismo *avant la lettre*–, “sitúa” a Polonio en un nexo de voces conflictivas y contradictorias, así como Dostoievski “sitúa” a Kirilov y Alyosha Karamasov, y a todos los otros. ¿Qué significa ser sincero con uno mismo?, nos pregunta la obra. ¿Hay un verdadero yo al que serle sincero? ¿Cómo es posible, se pregunta Hamlet, que el Rey pueda llorar por heridas meramente imaginarias, mientras él, cuyo padre ha sido asesinado y su madre se ha casado con el culpable, no pueda derramar ni una sola lágrima?

ELIOT Y EL CLICHÉ

“¡Es imposible expresar lo que quiero decir!”, exclama Prufrock.¹⁰⁰ En la habitación, sin embargo, las mujeres “van y vienen,/ hablando de

100 N. del T.: T.S. Eliot: *La tierra baldía (& Prufrock y otras observaciones)*, tr. Andreu Jaume, Barcelona, Lumen, 2015.



Miguel Ángel”, y el pareado insinúa tanto su confianza absoluta para hablar de Miguel Ángel, como lo absurdo y banal de tal conversación. Para Prufrock, en cambio, hablar es decir la cosa equivocada. Las mujeres, como Polonio, pueden, sin un segundo pensamiento, sujetarlo a la pared y retorcerlo, pero él solo puede repetir: “¿Y tengo pues que suponer?/ ¿Y cómo debería empezar?”.

Por supuesto, esto lo deja en una desventaja terrible, desconcertado, indefenso y ridículo, pero no hay nada que hacer al respecto. Si él es sincero consigo mismo, tendrá que ser sincero con el vacío de su ser. Puede soñar con una vida más elemental, como la del recolector de sanguijuelas de Wordsworth, reducido a un par de trapos y garras escabulléndose por el lecho de mares silenciosos (pero el mundo en el que se encuentra, un mundo de ciudades y salones, de decisiones sobre prendedores y parejas apropiadas, lo confunde respecto a cómo comportarse). No sucumbirá a la tentación de imitar a las mujeres, pero permanecerá sincero a su sensación de cuán imposible es decir lo que piensa (claramente, tiene en muy alta consideración al mundo y a la verdad para actuar de otra manera).

Lo mismo se sostiene para su creador. Los clichés de lenguaje y comportamiento ocurren cuando asumimos sin cuestionar que hay palabras para cada ocasión, y que son inmediatamente accesibles; pero el poeta responsable solo puede preguntarse: “¿Y cómo debería empezar?”. No es un profeta, como Juan Bautista o Shelley, no ha regresado de entre los muertos como Lázaro y Dante “para contarlo todo”. Lo único que puede hacer es sacar a la luz el poder terrible y destructivo del cliché, en la vida y el arte, y arrancar fragmentos del pasado para apuntalar contra su ruina, deseando que, de la colisión de un cliché, de un fragmento con otro, emergerá una virtud; que en el desierto del páramo la lluvia, en algún lugar, comenzará a caer.

Estos poemas tempranos de Eliot muestran a personas encerradas en la prisión de sí mismas, simplemente, porque no son conscientes de otras formas de ser y hablar (las mujeres en la habitación, Haka-gawa inclinándose entre los Ticianos, Madame de Tornquist y Madame Sosostriis con sus rituales absurdos, Pipit, Sweeney, Burbank con su Baedeker y Bleisten con su cigarro, el Príncipe Volupine, Mr. Eugenides, el mercader de Smyrna). Estos son clichés en sí mismos,



representando los papeles que el mundo les ha asignado, y clichés para el poeta, figuras pesadillescas que deben ser liberadas si encuentran la lluvia vital para su espíritu y su poesía. Es inútil intentar ignorarlos, seguir escribiendo como Swinburne o Masfield; solo, como Dante, al descender a las profundidades y darles cuerpo y palabra, puede desear levantarse nuevamente al punto donde se pueden ver las estrellas, donde sentir el viento en su vela u ondulando sus plumas.

Kierkegaard, en el siglo XIX, había intentado mostrar que esta manera negativa era el único camino hacia adelante; y había demostrado brillantemente cuán grande es la tentación para el pensador negativo de volverse positivo, incluso en su negatividad. Lo difícil, dijo él, es mantener abierta “la herida de lo negativo”; si se cierra prematuramente la infección resultante, afectará el cuerpo entero. Podemos ver a Eliot luchando con esto en su poesía tardía y en sus ensayos. “Miércoles de ceniza” y los *Cuatro cuartetos* están conscientes de la tentación y levantan una resistencia a ella; en la prosa ese no es siempre el caso.

Pero para un número de escritores que siguieron a Eliot, la tentación fue irresistible, y podemos ver a Prufrock convirtiéndose en las mujeres de la habitación ante nuestros ojos.

WAUGH Y LAS TENTACIONES DE LA TRADICIÓN

“Te mostraré el miedo en un puñado de polvo”, dice una de las voces en *La tierra baldía*, y Evelyn Waugh utilizó esta frase para confrontar su propia ruina, usándola como el título de lo que muchos consideran como su mejor novela. Pero si el Waugh temprano es muy parecido en espíritu al Eliot temprano, lo que encontramos en este caso es el curioso fenómeno de un principio contra el cliché, convirtiéndose, en la vida y en el arte, en una actitud de rigidez muy parecida al cliché. Permítanme esquematizar esta dolorosa trayectoria.

En las novelas tempranas de Waugh, como también en el Eliot temprano, los protagonistas son las víctimas desarticuladas de depredadores articulados. Las primeras palabras de Paul Pennyfeather en *Decadencia y caída* no ocurren hasta que ya ha sido desnudado, arrojado a la fuente y luego expulsado por comportamiento indecente.



–¿Ya te vas? –dijo el decano, animadamente.

–Sí, señor –dijo Paul.

Y un poco después, al encontrarse con el capellán.

–Oh, Pennyfeather, antes de irse, seguramente usted tiene mi copia de *Eastern Church* de Dean Stanley, ¿verdad?

–Sí, la dejé sobre su escritorio.

–Gracias. Bueno, adiós, muchacho querido. Supongo que después de ese asunto reprochable de anoche tendrás que buscar otra profesión. Bueno, me imagino que puedes felicitarte por haber descubierto tu ineptitud para el sacerdocio antes de que sea demasiado tarde.

Solo cuando ha sido conducido a la estación, Paul estalla de improviso: “Dios los maldiga a todos y los arroje al infierno”, aunque el narrador nos cuenta que lo dijo mansamente para sí mismo, y que después se sintió muy avergonzado por maldecir. Adam Fenwyck-Symes en *Cuerpos viles*, al ver que su libro recién escrito es confiscado por un oficial de aduanas, quien le dice que lo quemará, –porque está facultado por la ley– solo atina a decir: “¿Pero usted se da cuenta de que todo mi sustento depende de este libro?”. “Y *mi* sustento depende de evitar que trabajos como este entren al país”, responde el oficial. “Entréguelo rápidamente si no quiere un caso policial”. “Adam, ángel mío, no protestes o perderemos el tren”, agrega Angela Runcible mientras lo aleja y le cuenta sobre una fiesta que tendrá lugar aquella tarde. Al llegar a Londres, llama por teléfono a su prometida:

–¿Cómo estás, Nina?

–Bueno, estoy bastante adolorida de momento.

–Nina, pobrecilla. ¿Debiera ir a verte?

–No, no lo hagas, querido, porque ahora tomaré un baño. ¿Por qué no cenamos juntos?

–Bien, invité a Angela Runcible a cenar.

–¿Por qué?

–Unos marineros le arrancaron toda la ropa.

–Sí, lo sé, está en el periódico de la tarde...

–Oh, Nina, hay otra cosa; no creo ser capaz de casarme contigo.

–Oh, *Adam*, eres tan aburrido. ¿Por qué no?





- Quemaron mi libro.
- Bestias. ¿Quién lo hizo?
- Te lo contaré esta noche.
- Bien, hazlo. Adiós, querido.
- Adiós, dulzura.

Para mí, *Cuerpos viles* es la mejor novela de Waugh, su propia *Tierra baldía*, aunque sea mucho más amarga que el poema de Eliot, y finaliza –no con el trueno y el *Shantih*– sino con un epílogo sobre “el campo de batalla más grande en la historia del mundo”, titulado irónicamente “Final feliz”. Solo cuatro años más tarde, en 1934, con *Un puñado de polvo*, puede notarse el cambio. Tony Last es, como Paul y Adam, la víctima inarticulada de gente superficial y brutal. Pero ahora Waugh ha empezado a sentir compasión por él, y a llenar sus antecedentes para mostrarnos sus cualidades:

Entre las aldeas de Hetton y Compton se encuentra el extenso parque de Hetton Abbey. Esta, anteriormente, una de las casas más notables del país, fue reconstruida por completo en 1864 en estilo gótico, y ahora carece de interés...

Este pasaje, extraído de la guía del condado, no le provocó un malestar serio a Tony Last. Se habían dicho cosas menos amables... Pero no había ladrillo esmaltado ni tilo que el corazón de Tony no amara. Por alguna razón, lo sabía, no era conveniente huir; pero ¿qué gran casa era? No se adaptaba a las ideas modernas de comodidad; tenía en mente muchas pequeñas mejoras, que serían puestas en práctica tan pronto como se cumpliesen los deberes con la muerte. Pero el aspecto general y la atmósfera del lugar; las líneas de sus almenas contra el cielo; la torre del reloj central con sus campanillas que perturbaban a todos excepto al de sueño más pesado; la penumbra eclesiástica del gran salón, con su techo encorvado y pintado en paños de rojo y dorado, apoyado por barras de granito pulido con capiteles cubiertos por viñas, semialumbrado de día a través de ventanas ojivales de vitrales protectores, de noche por un candelabro de lata y hierro forjado, ahora con cables y condicionado con veinte ampolletas eléctricas...; todas estas cosas con las que



él había crecido eran una fuente de deleite constante y exultación para Tony; cosas de memoria tierna y posesión orgullosa.

El apego desarticulado de Tony Last hacia su casa y el estilo de vida del campo es conmovedor y está bien hecho. Pero aquí vemos a Waugh defendiendo estos valores, pero ¿contra qué? Pues bien, contra las incursiones de la modernidad, bajo la apariencia de los Beaver, madre e hijo, y de aquellos que solo sienten apego hacia sí mismos, como su mujer. Y una vez que lo hace, no pasa mucho tiempo hasta que se encierra, en su escritura y en su vida, en una postura de conservadurismo rígido. El prejuicio se balancea, por así decirlo, desde la banalidad y el egoísmo, hacia el autor mismo. La herida de lo negativo ha sido prematuramente cerrada.

SIMULANDO SER YO

Mantener la herida abierta parece ser especialmente difícil en un contexto inglés, quizás por culpa del fuerte ambiente moral protestante. Vemos su cierre prematuro con claridad en el caso de Amis y Larkin.

Las cartas tempranas de Larkin y Amis los muestran a ambos, como a las obras tempranas de Eliot y de Waugh, convirtiendo la falta de articulación en un arma y en una fuente de humor. Al leer las cartas que Amis enviaba a Larkin en los últimos años de la década de 1940 y los primeros años de la década de 1950, pensamos por momentos que estamos leyendo a Gertrude Stein, como errores de una máquina de escribir, que están compuestos por excesos salvajes de buen humor, y también una parodia despiadada al lenguaje usado para pontificar.

Larkin decía que Amis era el hombre más gracioso con el que se había encontrado, y describe su don asombroso por la mímica y la imitación de sonidos y personas. Lo que ni Larkin ni Amis podían tolerar era la cursilería bajo cualquier forma. Reconocían que los cursis son ridículos porque son un manojito ambulante de clichés, y tanto el Profesor Welch como Margaret, en *Lucky Jim*, representan estos manojos, Welch de un modo cómico y Margaret de uno trágico: “Ella dijo esto en un tono que combinaba lo vibrante con lo plano, como una gran actriz, demostrando la expresión cómica de una emoción



poderosa. Este era su hábito al hacer declaraciones”. Jim, por el contrario, es un ejemplo vívido de lo que, según Freud, distingue al niño del adulto: la perversidad polimórfica. Muestra un rostro diferente para cada ocasión, y un gusto infantil por las bromas. Lo que lo hace ganarse nuestro aprecio, es la conciencia que tiene de su propia confusión e impulsos contradictorios.

“No quiero andar por la vida simulando ser yo”, dijo Larkin en una entrevista, y con eso se refería a ganarse la vida siendo “un poeta” (leer sus poemas en público, hablar sobre cómo escribe y qué clase de vida lleva). Es perfectamente entendible, y a la vez un bienvenido contraste con la mayoría de los escritores. Pero cuando Larkin y Amis envejecieron –al igual que Waugh antes que ellos–, se asentaron más y más en el “simular ser yo”. Su odio hacia los ingleses que simulan amar y entender “lo extranjero” se convirtió en un odio hacia lo extranjero; su odio hacia los intelectuales como ellos, que simulan amar el arte moderno se convirtió en un odio hacia el arte moderno. Como Waugh, la desarticulación anárquica de la honestidad y la autoconciencia, y el odio visceral por el cliché bajo cualquier forma, dieron lugar a una pose de anglicismo de bulldog, a una furia apopléjica que les era ajena y por lo tanto amenazante. Para ellos dos la señora Thatcher era una enviada de Dios. Qué triste.