

PENÍNSULA IMPRESCINDIBLES

Terry Eagleton
Cómo leer literatura



Terry Eagleton
Cómo leer literatura

TRADUCCIÓN DE ALBERT VITÓ I GODINA

ediciones península

Título original: *How to Read Literature*

© Yale University, 2013
Publicado originalmente por Yale University Press

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Todos los derechos reservados.

Primera edición: enero de 2016

© de la traducción del inglés: Albert Vitó i Godina, 2016

© de esta edición: Grup Editorial 62, S.L.U., 2016
Diagonal 662-664
08034 Barcelona
edicionespeninsula@planeta.es
www.edicionespeninsula.com

ÀTONA VICTOR IGUAL · fotocomposición
EGEDSA · impresión
DEPÓSITO LEGAL: B-28.345-2015
ISBN: 978-84-9942-460-6

ÍNDICE

Prefacio	II
1. Comienzos	13
2. El personaje	59
3. Narrativa	95
4. Interpretación	135
5. Valor	195
Índice analítico	229

I

COMIENZOS

Imaginemos que estamos escuchando el debate de un grupo de estudiantes durante un seminario sobre la novela *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë. La conversación podría discurrir más o menos así:

ESTUDIANTE A: No entiendo qué tiene de excepcional la relación entre Catherine y Heathcliff. No son más que un par de mocosos que se pasan el día riñendo.

ESTUDIANTE B: Bueno, es que tampoco es que sea una relación de verdad, ¿no? Se trata más bien de una especie de unidad mística de dos egos. No se puede hablar de ello de forma coloquial.

ESTUDIANTE C: ¿Por qué no? Heathcliff no es un místico, sino más bien un salvaje. No es como los héroes de Byron: es un bestia.

ESTUDIANTE B: De acuerdo, ¿y quién lo ha convertido en eso? La gente de las Cumbres, por supuesto. De niño era normal. Consideraron que no era lo suficientemente bueno para casarse con Catherine y se convirtió en un monstruo. Al menos no es un mequetrefe como Edgar Linton.

ESTUDIANTE A: Es evidente que Linton no tiene sangre en las venas, pero como mínimo trata a Catherine mucho mejor que Heathcliff.

¿Qué está sucediendo durante esta discusión? Algunos de los comentarios demuestran bastante perspicacia. No parece que se hayan quedado en la página 5, precisamente. Nadie ha confundido a Heathcliff con una población de Kansas. El problema es que, si alguien que jamás hubiera oído hablar de *Cumbres Borrascosas* escuchara esta conversación, no encontraría ningún indicio de que se trata de una novela. Tal vez incluso alguien podría llegar a la conclusión de que los estudiantes están cuchicheando acerca de una amiga común. Catherine podría ser una estudiante de Economía; Edgar Linton, el decano de Bellas Artes, y Heathcliff, un conserje. No se dice nada acerca de las técnicas aplicadas en la novela para la construcción de los personajes. Nadie discute el posicionamiento del libro respecto a cada una de esas figuras. ¿Las valoraciones son siempre coherentes, o tal vez podrían considerarse ambiguas? ¿Y qué ocurre con las imágenes de la novela, con su simbolismo y su estructura narrativa? ¿Reafirman lo que sentimos por sus personajes, o más bien lo mitigan?

Por supuesto, a medida que continuara el debate, seguramente nos quedaría cada vez más claro que los estudiantes están debatiendo sobre una novela. En ocasiones resulta difícil distinguir lo que los críticos literarios dicen sobre poemas y novelas de las cosas que comentamos acerca de la vida real. Y no hay nada malo en ello. No obstante, últimamente eso sucede con demasiada frecuencia. El error más típico que cometen los estudiantes de literatura es abordar lo que dice el poema o la novela directamente y dejar de lado la manera en la que lo dice. Leer de ese modo supone dejar de lado el aspecto «literario» de la obra, es decir, el hecho de que se trata de un poema, una obra de teatro o una novela, y no de un informe sobre la incidencia de la erosión del suelo en Nebraska. Las obras literarias son creaciones retóricas, además de simples relatos. Requieren ser leídas poniendo una atención especial en aspectos como el tono, el estado de ánimo, la cadencia, el género, la sintaxis, la gramática, la textura, el ritmo, la estructura

narrativa, la puntuación, la ambigüedad y, en definitiva, todo lo que podríamos considerar «forma». Es cierto que también podría leerse el informe sobre la erosión del suelo de Nebraska de ese modo «literario», simplemente implicaría prestar mucha atención a los mecanismos del lenguaje utilizado. Para algunos teóricos literarios, eso bastaría para convertir el informe en una obra literaria, si bien seguramente no sería capaz de competir con *El rey Lear*.

En parte, cuando definimos una obra como «literaria», nos referimos a que lo que se dice debe interpretarse en función de cómo se dice. Es el tipo de escritura en la que el contenido y el lenguaje utilizado para expresarlo forman una unidad inseparable. El lenguaje forma parte de la realidad o la experiencia en lugar de ser un simple vehículo para transmitirlos.

Pensemos en una señal de tráfico con la leyenda «Obras: previsión de tráfico lento en la circunvalación de Ramsbottom durante los próximos veintitrés años». En este caso, el lenguaje no es más que un vehículo para una idea que puede expresarse de muchas maneras distintas. Una autoridad local de carácter innovador incluso podría escribirlo en verso. Si no estuvieran seguros de cuánto tiempo durarían las obras que dejan fuera de servicio un carril de la circunvalación, siempre podrían rimar «personal trabajando» con «hasta Dios sabe cuándo». «Los lirios que se pudren huelen mucho peor que la cizaña», en cambio, resulta mucho más difícil de parafrasear, al menos sin destrozar el verso por completo. Ésta es una de las muchas razones por las que a esto lo llamamos poesía.

Decir que deberíamos fijarnos en lo que se ha hecho en una obra literaria en términos de cómo se ha hecho no significa que esos dos aspectos encajen siempre a la perfección. Por ejemplo, podría relatarse la vida de un ratón de campo con versos libres miltónicos. O utilizar una forma métrica estricta y encorsetada para expresar un anhelo de libertad. En casos como éste, la forma contrastaría de un modo interesante con el contenido. En la

novela *Rebelión en la granja*, George Orwell nos cuenta la compleja historia de la Revolución bolchevique con la forma aparentemente simple de una fábula cuyos personajes son animales de granja. En estos casos, los críticos tal vez hablarían de una tensión entre la forma y el contenido. Y es probable que consideraran esa discrepancia como parte del significado de la obra.

Los estudiantes que acabamos de oír en pleno debate tienen puntos de vista divergentes acerca de *Cumbres Borrascosas*. Eso da pie a toda una serie de preguntas que, en un sentido estricto, son más propias de la teoría literaria que de la crítica literaria. ¿Qué implica interpretar un texto? ¿Hay maneras correctas e incorrectas de hacerlo? ¿Podemos demostrar que una interpretación es más válida que otra? ¿Podría existir una explicación de una novela con la que nadie haya dado hasta el momento o que jamás haya pasado por la mente de nadie? ¿Es posible que tanto el estudiante A como el estudiante B tengan razón acerca de Heathcliff a pesar de opinar de un modo completamente opuesto al respecto?

Tal vez las personas que participan en ese seminario hayan tratado de resolver esas preguntas, pero no es algo muy habitual entre los estudiantes de hoy en día. Para ellos, el acto de leer es algo inocente. No son conscientes de la carga semántica que supone el simple hecho de decir «Heathcliff».¹ Al fin y al cabo, en cierto sentido Heathcliff no existe, por lo que parece extraño hablar sobre él como si fuera real. Es cierto que también hay teóricos de la literatura que creen en la existencia de los personajes literarios. Uno de ellos cree que la nave *Enterprise* realmente tiene un escudo térmico. Otro considera que Sherlock Holmes es una criatura de carne y hueso. Otro más argumenta que el señor Pickwick de Dickens es real y que su sirviente Sam Weller puede verlo, a pesar de que nosotros

1. Los acantilados a los que se refiere el apellido como topónimo se caracterizan por ser agrestes, indómitos e implacables, como el mismo personaje de Brontë. (*Esta nota y las siguientes son del traductor.*)

no podamos. Esas personas no son enfermos mentales, simplemente son filósofos.

Existe una conexión que la conversación de los estudiantes pasa por alto: la que se establece entre el debate que mantienen y la propia estructura de la novela. *Cumbres Borrascosas* cuenta su historia de tal modo que implica varios puntos de vista. No hay una «voz en *off*» ni un narrador omnisciente que ofrezca respuestas al lector. En lugar de eso, tenemos una serie de relatos de credibilidad variable que se incluyen unos dentro de otros como si se tratara de muñecas rusas. El libro entrelaza una mininarrativa con otra sin decirnos qué hacer con los personajes y acontecimientos que va retratando. No tiene prisa por contar-nos si Heathcliff es un héroe o un demonio, si Nelly Dean es astuta o estúpida o si Catherine Earnshaw es una heroína trágica o una mocosa malcriada. Eso dificulta que los lectores puedan llegar a conclusiones definitivas acerca de la historia, una complejidad que la confusa cronología sólo contribuye a aumentar.

Podríamos contrastar esta denominada «visión compleja» con las novelas de la hermana de Emily, Charlotte. *Jane Eyre*, por ejemplo, está narrada desde un único punto de vista, el de la misma heroína, y se supone que el lector asume que las cosas son como nos las cuenta Jane. No se permite que ninguno de los personajes del libro ofrezca un relato de los hechos capaz de contradecir el de la protagonista. Como lectores, podríamos sospechar que lo que Jane nos está contando es tendencioso o en ocasiones incluso malicioso, pero la novela en sí misma no parece reconocerlo. En *Cumbres Borrascosas*, en cambio, la naturaleza parcial y sesgada de lo que nos cuentan los personajes forma parte de la estructura del libro. Lo advertimos enseguida, cuando nos damos cuenta de que Lockwood, el narrador principal de la novela, no es precisamente el tipo más brillante de Europa. Hay momentos en los que demuestra no enterarse mucho de los góticos acontecimientos que se producen a su alrededor. Nelly Dean es una narradora llena de prejuicios, que se la tiene jurada a Heathcliff y cuya narrativa no es de fiar en

absoluto. La manera como se percibe la historia desde la finca de Cumbres Borrascosas no tiene nada que ver con cómo se ve desde la granja de Thrushcross. Y sin embargo, los dos puntos de vista aportan algo, pese a estar enfrentados. Heathcliff podría ser tanto un sádico brutal como una víctima marginada. Catherine podría ser una niña petulante o una mujer hecha y derecha que busca realizarse como persona. La novela, de hecho, no nos invita a elegir. Lo que sí hace es permitirnos contemplar la tensión existente entre esas dos visiones de la realidad. Eso no sugiere que tengamos que recorrer necesariamente un camino intermedio más razonable. Las medias tintas, en el caso de la tragedia, son más bien escasas.

Lo importante, pues, es no confundir ficción con realidad, que es justo a lo que parecen arriesgarse los estudiantes que hemos oído en pleno debate. Próspero, el héroe de *La tempestad* de Shakespeare, al final de la obra advierte al público para que no se cometa ese error. Sin embargo, lo hace de un modo que sugiere que confundir el arte con el mundo real puede mitigar sus efectos sobre ese mundo:

*Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint. Now, 'tis true,
I must be here confined by you,
Or sent to Naples. Let me not,
Since I have my dukedom got
And pardoned the deceiver, dwell
In this bare island by your spell,
But release me from my bands
With the help of your good hands.*

Ahora quedan rotos mis hechizos
y me veo reducido a mis propias fuerzas,
que son muy débiles. Ahora, en verdad,
podríaís confinarme aquí
o remitirme a Nápoles. No me dejéis,
ya que he recobrado mi ducado
y perdonado al traidor,
en esta desierta isla, por vuestro sortilegio,
sino libradme de mis prisiones
con el auxilio de vuestras manos.²

2. Traducción de Luis Astrana Marín, Espasa-Calpe, Barcelona, 1983. En este caso, como en otros más adelante, se ha incluido la versión original porque el autor hace referencia a algún aspecto concreto de ella en el texto. En todas las ocasiones en las que se cita una traducción, se sobrentiende que de cada texto se ha empleado siempre la referenciada en primer lugar.

Lo que Próspero hace, en realidad, es pedirle al público que aplauda. Eso es lo que quiere decir con «*With the help of your good hands*» («con el auxilio de vuestras manos»). Al aplaudir, los espectadores del teatro reconocerán que lo que han estado viendo es una obra de ficción. Si no se dan cuenta de ello, es como si tanto ellos como los que están sobre el escenario fueran a permanecer atrapados en esa ilusión dramática para siempre. Los actores serán incapaces de abandonar el escenario, y el público se quedará petrificado en el patio de butacas. Por eso Próspero habla del peligro de quedar confinado a esa isla mágica «*by your spell*» («por vuestro sortilegio»), refiriéndose a la reticencia del público para abandonar la fantasía de la que ha estado disfrutando. En lugar de eso, debe utilizar las manos para aplaudir y así liberarse, como si estuviera atado a esa ficción imaginativa y no pudiera moverse. Al hacerlo, los espectadores confiesan que no es más que una obra de teatro; no obstante, esa confesión resulta esencial para que el teatro tenga efectos reales. A menos que aplaudan, se marchen del teatro y regresen al mundo real, serán incapaces de aplicar lo que la obra les ha revelado. El hechizo debe romperse para que la magia funcione. De hecho, en su momento existía la creencia de que un hechizo podía romperse haciendo ruido, y eso añade otro significado más al hecho de que Próspero pida el aplauso del público.

Aprender crítica literaria supone, entre otras cosas, aprender a aplicar ciertas técnicas. Como tantas otras disciplinas técnicas —el submarinismo, por ejemplo, o tocar el trombón—, es más fácil aprenderla con la práctica que con la teoría. En todos los casos se requiere una atención especial al lenguaje, más atención que la que dedicamos a una receta de cocina o a una lista de tareas pendientes. Así pues, en este capítulo ofrezco unos ejercicios prácticos de análisis literario, tomando como textos los primeros versos o frases de varias obras literarias bien conocidas.

Antes que nada, hablemos de cómo empiezan las obras literarias. En el arte, el final es algo absoluto en el sentido de que, en cuanto una figura como Próspero desaparece, lo hace para siempre. No podemos preguntar si realmente consiguió volver a su ducado, puesto que no sobrevive hasta la última línea de la obra. De algún modo, el inicio de una obra literaria también es absoluto, aunque es evidente que eso no es cierto en todos los sentidos. Casi todas las obras literarias empiezan con palabras que pueden haberse utilizado ya innumerables veces, si bien no necesariamente combinadas de ese modo concreto. Si captamos el significado de esas frases iniciales, es porque llegamos a ellas con un marco de referencia cultural que nos lo permite. También podemos abordarlas con alguna concepción de lo que es una obra literaria, lo que se entiende por inicio, etc. Ningún inicio de ninguna obra literaria llega a ser realmente absoluto. Toda lectura implica una ambientación considerable. Para que un texto resulte inteligible, muchas cosas tienen que estar en su sitio. Una de ellas son las obras literarias previas. Toda obra literaria se remite a otras obras, aunque sea de forma inconsciente. Y aun así, la apertura de un poema o una novela también parece surgir de repente de una especie de silencio, puesto que inaugura un mundo ficticio que no existía hasta el momento. Tal vez sea lo más parecido que podamos encontrar al acto divino de la creación, como solían creer algunos artistas del Romanticismo. La diferencia es que nosotros formamos parte de la creación, estamos metidos en ella, mientras que, en el caso de un libro de Catherine Cookson, siempre podemos devolverlo al estante o simplemente deshacernos de él.

Empecemos con las frases iniciales de una de las novelas más celebradas del siglo xx, *Pasaje a la India*, de E. M. Forster:

Salvo por las cuevas de Marabar —y están a veinte millas de distancia—, la ciudad de Chandrapore no tiene nada de extraordinario. Bordeada, más que bañada, por el río Ganges, se

extiende sobre la ribera a lo largo de un par de millas, y es apenas distinguible de la basura que el río deposita tan profusamente. Allí no hay escaleras para bañarse, pues en ese punto el Ganges no es sagrado; de hecho, no hay vistas sobre el río, y los bazares cierran por completo el amplio y cambiante panorama de la corriente. Las calles son miserables, los templos carecen de importancia, y aunque existen unas cuantas casas de calidad, están escondidas entre jardines o al fondo de callejones cuyas inmundicias disuaden a todo el que no haya sido expresamente invitado...³

Como sucede en otras muchas novelas, estas primeras palabras tienen algo de ensayado, como si el autor se aclarara la garganta y presentara la escena de manera formal. Un escritor suele estar en su momento óptimo al principio del primer capítulo: tiene ganas de impresionar, de atrapar al lector más veleidoso e incluso se siente capaz de superar los obstáculos que puedan presentarse. Y aun así, tiene que intentar no excederse, sobre todo si es un civilizado inglés de clase media como E. M. Forster, que valora la reticencia y los rodeos. Tal vez sea ésa la razón por la que el pasaje empieza con la expresión de una exclusión («Salvo por las cuevas de Marabar») y no con un estrépito de trompetas verbales. Avanza de soslayo hacia el tema en cuestión, a hurtadillas, en lugar de enfrentarse a él directamente. Si hubiera empezado con la frase «La ciudad de Chandrapore no tiene nada de extraordinario salvo por las cuevas de Marabar, y están a veinte millas de distancia», no nos llamaría tanto la atención. Eso habría estropeado la gracia de una sintaxis que resulta elegante sin llegar a ser ostentosa. En cambio, demuestra un control y una habilidad que, por si fuera poco, renuncia a restregarnos en la cara. No se atisba en ningún momento un estilo refinado o lo que suele llamarse una «prosa florida», es decir, adornada en exceso. La mirada

3. Traducción de Juan Gabriel Vásquez, Folio, Barcelona, 2004.

del autor se concentra tanto en el objeto que no deja lugar para un gesto autocomplaciente como éste.

Las dos primeras oraciones de la novela postergan el tema de la expresión («la ciudad de Chandrapore») en dos ocasiones, de manera que el lector comprueba cómo se avivan ligeramente sus expectativas antes de llegar, por fin, a esta frase. No obstante, las expectativas que puedan surgir se desinflan rápidamente, puesto que el autor nos cuenta también que en la ciudad no hay nada que valga la pena. Para ser más exactos, lo que nos dice de un modo más bien extraño es que no hay nada que valga la pena excepto las cuevas, y que las cuevas, en realidad, ni siquiera están en la ciudad. También nos informa de que no hay escalones para bañarse en la ribera, básicamente porque no hay ribera.

Las cuatro frases de la primera oración tienen un ritmo y un equilibrio casi métricos. De hecho, los versos originales pueden leerse como trímetros, versos con tres golpes de voz cada uno:

<i>Except for the Marabar Caves</i>	Salvo por las cuevas de Marabar
<i>And they are twenty miles off</i>	—y están a veinte millas de distancia—,
<i>The city of Chandrapore</i>	la ciudad de Chandrapore
<i>Presents nothing extraordinary.</i>	no tiene nada de extraordinario.

El mismo delicado equilibrio aparece en la expresión «bordeada, más que bañada», que tal vez suena demasiado quisquillosa. Se trata de un escritor con una mirada muy refinada, pero también serena y distanciada. Con un estilo típicamente inglés, mantiene a raya cualquier atisbo de entusiasmo (la ciudad «no tiene nada de extraordinario»). La palabra «presents» que vemos en la versión original («presents nothing extraordinary») es importante. Añade un matiz que se pierde en la traducción, consigue que suene como si se tratara de un espectáculo que se ofrece al espectador y no de un lugar en el que vivir. «No tiene nada de extraordinario», ¿para quién? La res-

puesta seguramente es «para los turistas». El tono del pasaje —desencantado, ligeramente desdeñoso e incluso arrogante— es el de una guía de viaje algo altanera. Nos sugiere, sin llegar a decirlo, que la ciudad no es más que una montaña de basura.

La importancia del tono como indicador de una actitud queda clara en la misma novela. La señora Moore, una inglesa que acaba de llegar a la India colonial y no es consciente de las costumbres propias de la cultura británica del lugar, le cuenta a su hijo Ronny, de mentalidad imperialista, que se ha encontrado con un joven médico indio en un templo. Ronny al principio no entiende que le está hablando de un «nativo» y, cuando por fin se da cuenta, de inmediato reacciona con irritación y desconfianza. «¿Por qué no ha indicado, con el tono de la voz, que se refería a un indio?», piensa para sus adentros.

Respecto al tono de este pasaje, en el original inglés podríamos destacar entre otras cosas la triple aliteración de la expresión «*happens not to be holy here*» («en ese punto [el Ganges] no es sagrado»), que brota de la lengua con una facilidad sospechosa. Representa un ataque irónico a las creencias hindúes por parte de un forastero escéptico y sofisticado. La aliteración sugiere ingenio, un cierto regocijo en el artificio verbal que marca una distancia entre el narrador y esa ciudad asolada por la pobreza. Lo mismo puede aplicarse a las líneas «*The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist...*» («Las calles son miserables, los templos carecen de importancia, y aunque existen unas cuantas casas de calidad...»). La sintaxis de este fragmento tal vez es demasiado forzada y resulta demasiado evidente la intención de conseguir un efecto «literario».

Hasta aquí, el pasaje ha conseguido distanciarnos de esa mugrienta ciudad india sin llegar a adquirir un tono de superioridad excesivamente ofensivo. Sin embargo, cuando el original utiliza la palabra «*ineffective*» («ineficaz») para describir los templos, casi nos revela el juego a propósito. A pesar de que la sintaxis relega deliberadamente el adjetivo a un enun-

ciado menor, el lector queda sorprendido como si hubiera recibido un cachete en la mejilla. El calificativo asume que los templos no sirven como lugares de culto para los habitantes, sino para el placer de quien los observe. Son ineficaces en el sentido de que no aportan nada al turista interesado en el arte. El adjetivo consigue que los templos parezcan neumáticos pinchados o radios averiadas. De hecho, lo hace de un modo tan calculado que no podemos evitar preguntarnos, tal vez de un modo demasiado caritativo, si pretende ser irónico. ¿El narrador se está burlando de su propio carácter despótico?

Queda claro que el narrador, que no debe identificarse necesariamente con el autor real, E. M. Forster, conoce bien la India. No acaba de desembarcar, sino que sabe, por ejemplo, que el Ganges tiene tramos sagrados y otros que no lo son. Tal vez compara de forma implícita Chandrapore y otras ciudades del subcontinente. En el extracto percibimos un cierto aire de hastío, como si el narrador ya tuviera el país muy visto como para quedar fácilmente impresionado. Tal vez el párrafo intenta desinflar la visión romántica de la India como país exótico y enigmático. El título del libro, *Pasaje a la India*, en cierto modo podría despertar ciertas expectativas entre los lectores occidentales, aunque el mismo libro se encarga de socavarlas con picardía desde el principio. Tal vez estas líneas disfrutan en secreto contemplando el efecto que tienen en un lector que esperaba encontrar algo más misterioso que porquería y mugre.

Y hablando de mugre, ¿por qué los callejones sucios que conducen a las casas más bonitas disuaden a todo el que no haya sido expresamente invitado? Seguramente porque alguien que ha recibido una invitación, a diferencia de un turista cualquiera, no tiene más remedio que transitar por ellas. No deja de resultar irónico: son los más privilegiados, los que tienen la suerte de ser invitados a las mejores casas, los que se ven obligados a abrirse paso entre el fango. Al afirmar que esos invitados no quedan disuadidos por la basura, nos los presenta como encomiablemente audaces y emprendedores, aunque lo

cierto es que la buena educación, y tal vez la perspectiva de una buena cena, no les deja ninguna alternativa.

Si, como sugiere el fragmento, el narrador demuestra un cierto desapego porque ya ha visto demasiadas cosas, entonces dos sentimientos opuestos —el conocimiento interior y una visión idealista de lo remoto— coexisten de forma interesante. Tal vez el narrador tiene la impresión de que esa experiencia genérica que le produce la India justifica los prejuicios de su punto de vista acerca de la ciudad, algo que no le sucedería si acabara de llegar de Inglaterra. Su distanciamiento respecto a Chandrapore está marcado por el hecho de que ve la ciudad con perspectiva en lugar de encontrársela de frente, en primer plano. También advertimos que lo que captan los ojos del narrador son los edificios de la ciudad, y no a sus habitantes.

Este pasaje de una novela publicada por primera vez en 1924, cuando la India todavía era una colonia británica, hoy en día podría inquietar a muchos lectores por su tono condescendiente. Seguramente se sorprenderían al saber que Forster fue un firme crítico del imperialismo. De hecho, fue uno de los pensadores liberales más reconocidos de su tiempo, en un momento en el que el liberalismo no estaba ni mucho menos tan extendido como en la actualidad. La novela en su conjunto es ambigua respecto a la actitud que adopta ante el régimen imperial, pero sin duda alguna su contenido incomodará a los entusiastas del Imperio. El mismo Forster trabajó para la Cruz Roja durante tres años en el puerto marítimo egipcio de Alejandría, donde mantuvo relaciones sexuales con un pobre conductor de trenes que posteriormente fue injustamente encarcelado por el régimen colonial británico. Denunció el poder británico en Egipto, aborrecía a Winston Churchill, detestaba toda forma de nacionalismo y fue un defensor del mundo islámico. Así pues, todo viene a sugerir que existe una relación mucho más compleja entre un autor y su obra de lo que podemos imaginar. Examinaremos esta cuestión más adelante. El

narrador de estas líneas puede expresar el punto de vista de Forster, pero también podría expresarlo sólo de forma parcial o no hacerlo en absoluto. En realidad no podemos saberlo. Y tampoco es tan importante.

Hay una ironía tremenda en este pasaje que el lector sólo podrá detectar si sigue leyendo. La novela empieza con un descargo de responsabilidad que queda limitado de inmediato: no hay nada extraordinario en Chandrapore, salvo las cuevas de Marabar. Por consiguiente, podemos deducir que las cuevas de Marabar sí son extraordinarias, aunque nos lo cuenta en una frase subordinada, de manera que con el uso de la sintaxis consigue reducir la importancia de esa información. El énfasis de la frase recae en «la ciudad de Chandrapore no presenta nada de extraordinario» en lugar de hacerlo en «salvo las cuevas de Marabar». Las cuevas son más fascinantes que la ciudad, pero la sintaxis parece sugerirnos lo contrario. Esas líneas también consiguen provocar nuestra curiosidad para luego frustrarla. Menciona las cuevas pero las abandona enseguida, de manera que el interés que sentimos por ellas no puede más que aumentar.

Una vez más, esto es típico de la reticencia y oblicuidad del párrafo. No sería aceptable entusiasmarse de un modo demasiado vulgar con esa atracción turística. En lugar de eso, lo que da a entender es su importancia de un modo sesgado y negativo.

Esa ambigüedad (¿las cuevas son realmente extraordinarias o no?) forma parte del corazón de *Pasaje a la India*. De un modo impreciso, el meollo del libro queda destilado en las palabras iniciales. Sin embargo, lo hace de un modo irónico, incluso burlón, puesto que el lector todavía no puede darse cuenta de ello. Las obras literarias a menudo «saben» cosas que el lector no conoce, que todavía ignora o que tal vez no llegará a saber jamás. Nadie sabrá lo que ponía una carta que Milly Theale le escribió a Merton Densher al final de la novela *Las alas de la paloma* de Henry James, puesto que otro perso-

naje la quema antes de que podamos conocer su contenido. Podría argumentarse que ni siquiera Henry James conocía el contenido de la carta. Cuando Shakespeare hace que Macbeth le recuerde a Banquo que debe asistir a un banquete que está a punto de celebrar y Banquo le promete su presencia, la obra (pero no el espectador) sabe que Banquo acabará haciendo acto de presencia en el banquete; sin embargo, lo hará en forma de fantasma, puesto que entretanto Macbeth habrá ordenado asesinarlo. Shakespeare se permite el lujo de gastarle una pequeña broma a su público.

En cierto sentido, las cuevas de Marabar acaban siendo tan importantes como sugieren las primeras palabras de la novela. Acaban siendo el escenario de la acción central, aunque esa acción también podría ser una no acción. Es difícil determinar si realmente ocurre algo en las cuevas. Hay diferentes puntos de vista sobre el asunto en la misma novela. Las cuevas están literalmente huecas, por lo que afirmar que éstas se encuentran en el punto central de la novela es proclamar que el núcleo está vacío, hueco. Como muchas otras obras modernistas de la época de Forster, ésta también acaba siendo algo vaga e imprecisa. Es como si se perdiera por el centro. Si en efecto hay un momento decisivo en el centro de la obra, parece como si fuera imposible encontrarlo. Así pues, la frase inicial de la novela sirve como modelo a escala del libro en su conjunto. Destaca la importancia de las cuevas y, al mismo tiempo, con la sintaxis nos dice que no tienen interés, de manera que lo que consigue es reivindicarlas y, con ello, presagia su papel ambiguo en la historia.

Pasemos por unos momentos de la ficción al teatro. La primera escena de *Macbeth* reza así:

BRUJA I: ¿Cuándo nos reuniremos de nuevo?
 ¿Bajo lluvia, relámpagos o truenos?

- BRUJA 2: Cuando se acabe la gresca,
cuando la lucha se gane y se pierda.
- BRUJA 3: Será antes de que anochezca.
- BRUJA 1: ¿En qué lugar?
- BRUJA 2: En el páramo.
- BRUJA 3: Con Macbeth iremos a encontrarnos.
- BRUJA 1: Ya voy, mi demonio.
- BRUJA 2: Mi alimaña llama otra vez.
- BRUJA 3: ¡Deprisa! ¡Vayámonos!
- TODAS: Lo hermoso es feo y lo feo, hermoso.
A volar por la niebla y el aire roñoso.⁴

En estos trece versos se plantean tres preguntas, dos de ellas al principio de todo. De este modo, la obra empieza con un tono interrogativo. De hecho, *Macbeth* está llena de preguntas y en ocasiones son preguntas que se responden con otra pregunta, lo que contribuye a generar una atmósfera de incertidumbre, ansiedad y sospecha paranoica. Formular una pregunta supone pedir algo concreto como respuesta, pero en esta obra no siempre es así, sobre todo en el caso de las brujas: al tratarse de viejas arpías barbudas, apenas distinguimos cuál es su género. Son tres, pero actúan como una sola, de manera que, parodiando de forma macabra a la Santa Trinidad, incluso resulta difícil contarlas. «¿Bajo lluvia, relámpagos o truenos?» también contiene tres elementos. Pero, tal como ha señalado el crítico Frank Kermode, el verso sugiere de un modo peculiar que esos fenómenos meteorológicos suponen alternativas (las comas que los separan lo indican), mientras que, en realidad, suelen aparecer simultáneamente en lo que llamamos tormenta. Por consiguiente, en este caso incluso el acto de contar resulta problemático.

Las preguntas persiguen la certidumbre, la distinción clara, pero las brujas logran imponer la confusión. Embrollan las definiciones e invierten las polaridades. Por ejemplo, en «lo

4. Traducción de Armando Roa Vial, Norma, Barcelona, 2001.

hermoso es feo y lo feo, hermoso». O en la expresión «*burly-burly*», que en la versión elegida se ha traducido por «gresca», es decir, cualquier forma escandalosa de actividad. «*Hurly*» («que arroja», también improprios) suena parecida a «*burly*» («fuerte», «fornido»), pero no es lo mismo, por lo que el término implica una interacción entre diferencia e identidad. Y eso refleja la Impía Trinidad que representan las brujas. Lo mismo puede decirse de «cuando la lucha se gane y se pierda». Se supone que significa que la ganará un ejército y la perderá el otro, pero también podría indicar que con aventuras militares de ese tipo ganar en realidad significa perder. ¿Cómo puede considerarse una victoria el hecho de acuchillar hasta la muerte a miles de soldados enemigos?

«Perder» y «ganar» son antónimos, pero la «y» que hay entre las dos palabras (técnicamente conocida como conjunción copulativa) sitúa los dos verbos al mismo nivel y consigue que parezcan lo mismo, de manera que una vez más afrontamos una confusión entre identidad y alteridad. Es como si nos viéramos obligados a aceptar la contradicción de que algo pueda ser a la vez una cosa y otra distinta. Al final, Macbeth considera de ese modo la existencia humana: le parece bastante vital y positiva cuando en realidad es algo inútil. Es «un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, y que no significa nada». Nada es, nos dice, excepto lo que no es. La nada, y lo próxima que ésta se encuentra de ser algo, es un tema central en Shakespeare. Rara vez en los anales de la literatura mundial se ha oído tanto ruido procedente de tan pocas nueces.

Las brujas acabarán profetizando el futuro. Tal vez ya quede claro a partir de las líneas iniciales, cuando la segunda bruja declara que las tres se reunirán de nuevo una vez terminada la batalla. Aunque quizás eso no implique clarividencia alguna; puede que ya hubieran acordado volver a encontrarse y la primera bruja se limite a recordarlo. La tercera bruja comenta que la batalla terminará antes de que se ponga el sol, pero es posible

que eso tampoco requiera poderes precognitivos. Las batallas suelen terminar antes de la puesta de sol. No tiene demasiado sentido luchar contra un enemigo al que ni siquiera puedes ver. Podríamos esperar que las tres misteriosas hermanas, como las llamará Macbeth más adelante, sean capaces de predecir el desenlace de la contienda, pero no es así. Decir «se gane y se pierda», algo aplicable a casi todas las batallas, puede que sea una manera astuta de apostar sobre seguro. Por consiguiente, no nos queda claro si las mujeres están emitiendo una profecía o no. No nos podemos fiar de ese presagio, y Macbeth lo acabará descubriendo y pagando con creces. Sus aseveraciones proféticas están llenas de paradojas y ambigüedades, pero sucede lo mismo con el hecho de que realicen esas afirmaciones. La ambigüedad puede ser enriquecedora, como muy bien saben todos los estudiantes de literatura, pero también puede resultar letal, como descubrirá el héroe de la historia.

La línea siguiente nos habla del Todopoderoso. La Biblia empieza diciendo: «En el principio, creó Dios los cielos y la tierra». Es un inicio de una resonancia magnífica para el texto más famoso del mundo: simple y autoritario al mismo tiempo. La frase «En el principio» se refiere, por supuesto, al principio del mundo. Desde el punto de vista gramatical, sería posible interpretarlo como el principio del mismo Dios, lo que implicaría que la creación del mundo sería lo primero que habría hecho. La creación fue la primera cosa que hizo de la lista de tareas divinas, antes incluso de ponerse a organizar las inclemencias meteorológicas que tendrían que sufrir los ingleses y de permitir, por un despiste clamoroso, la existencia de Michael Jackson. Sin embargo, puesto que Dios, por definición, no tiene origen, esta hipótesis no es posible. Estamos hablando del origen del universo, no de la genealogía de Dios. No obstante, puesto que esa afirmación también es la primera línea del texto, es inevitable que nos pase por la cabeza esa posibilidad. El principio de la Biblia trata sobre el principio. La obra y el mundo parecen coincidir por un instante.