

STEFAN BOLLMANN

MUJERES Y LIBROS

**UNA PASIÓN
CON CONSECUENCIAS**

Prólogo de Lola Larumbe



Un ensayo sobre la relación entre las mujeres y los libros por el autor del *bestseller Las mujeres que leen son peligrosas*.

Todo comienza hace 300 años. La fiebre de la lectura alcanza a las mujeres. Los hombres se burlan, después barruntan el desastre. ¿Desencadenarán revoluciones los libros? Jane Austen considera que leer novelas hace a la mujer independiente. Madame Bovary devora literatura banal y comete adulterio. Virginia Woolf imprime sus propios libros. Marilyn Monroe lee a Joyce y se deja fotografiar así. Y hoy en día la lectora toma por asalto el centro de poder de la literatura: el fenómeno de la “fanficción” da la vuelta al mundo.

Temperamental y con una sensibilidad extrema para vidas poco comunes, Stefan Bollmann narra en estas páginas la historia de la lectura femenina, su poder y su magia. *Mujeres y libros* muestra como la lectura ha cambiado la vida de las mujeres y con ello toda la sociedad.



Stefan Bollmann

Mujeres y libros. Una pasión con consecuencias

ePub r1.0
Titivillus 30.07.16

Título original: *Frauen und Bücher*

Stefan Bollmann, 2013

Traducción: María José Díez Pérez

Prólogo, Lola Larumbe Doral, 2015

Fotografía de la portada, Nina Leen / Pix Inc. / The LIFE Picture Collection / Getty Images

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2



Leer es *sexy*.

JEANETTE WINTERSON

La novela es una segunda vida.

ORHAN PAMUK

PRÓLOGO

En este segundo decenio del siglo XXI, la lectura está presente en todas partes. Se lee en los transportes públicos, en los parques, en las bibliotecas, en los bares, bajo un árbol en el campo, en la cola del autobús, en playas atestadas o solitarias, caminando por la calle, en la terraza cuando sale el sol, en el entreacto del teatro, esperando a un amigo, en el hospital, en los aeropuertos o en las peluquerías; en todos los sitios, vayamos donde vayamos, encontraremos gente que lee. Ahora es natural leer, como caminar o respirar.

La lectura es un acto privado e íntimo, pero que nos relaciona con los demás. Hace tiempo que los libros salieron del calor del hogar, del secreto de las bibliotecas, para convertirse en un acompañante cotidiano, en parte de nuestra indumentaria, como el sombrero, el polisón o la espada lo fueron antaño. Hoy los llevamos en el fondo del bolso, en la mochila, bajo el brazo o en el bolsillo de la chaqueta. Los libros están al alcance de todo el que quiera leer, en modestas y baratas ediciones de bolsillo, accesibles en estaciones de metro, librerías de pueblos y ciudades, bibliotecas, o descargables en la red.

Una mañana radiante de domingo de junio en el parque del Retiro de Madrid. Los hermosos jardines que fueron coto privado de los reyes de España se han convertido en una inmensa librería. Es la feria del libro, la fiesta más popular de mi ciudad. Miles de personas de toda edad y condición pasean bajo los árboles, miran los anaqueles colgados de las ramas; la bolsa de papel en la mano con algún libro dentro es la seña de identidad. El idioma de esta bulliciosa comunidad primaveral es la lectura, te reconoces en un desconocido o desconocida que ha comprado el mismo libro que tú.

Es en las librerías, en la sala de lectura de una biblioteca, en el vagón de metro que nos lleva cada mañana al trabajo, donde se produce el encuentro entre mujeres y hombres que leen, iguales porque leen. Todos parecen haber bebido el mismo filtro, muestran la misma mirada perdida sobre las manchas negras, el mismo regular tictac de los ojos a izquierda y derecha sobre las líneas del texto. Pero si enfocamos un poco más, enseguida nos daremos cuenta de que son ligeramente más abundantes las mujeres que los hombres en esta secta de absortos.

Las encuestas sobre índices de lectura y hábitos culturales parece que corroboran esta observación desde hace tiempo. Las mujeres salimos mejor paradas como lectoras: compramos y leemos más, montamos más clubes de lectura y tertulias, nos intercambiamos los libros, asistimos a más presentaciones y debates, tanto es así que muchas veces una se pregunta: ¿pero dónde se meten los hombres?

La presencia y gran participación de la mujer en la vida cultural hoy es un hecho, aunque a la hora de la verdad esta mayoría no se corresponda todavía, en bastantes ocasiones, con el número de las que suben al estrado. Hace bien poco llegaba a mis

manos un folleto de bonito y moderno diseño sobre un curso de edición o cómo ser editor. Un curso caro, un año de duración, cuyo programa englobaba todos los aspectos fundamentales del oficio, desde la maquetación hasta la comercialización del libro, muy completo. En la lista de profesores, todos ellos muy cualificados, leí tres nombres de mujer de un total de dieciocho, y esto en una profesión repleta de excelentes editoras, diseñadoras, ilustradoras, traductoras, etcétera.

Algo parecido ocurre cuando se publican las listas de los mejores libros del año. En una de las últimas leemos sólo un nombre de mujer entre los veinte reseñados, la grandísima poeta polaca Wisława Szymborska. Esto nos plantea la pregunta: ¿es que hay que ganar el Premio Nobel y estar muerta para que la crítica recuerde la obra de alguna escritora, poeta o ensayista interesante publicada durante el año? Las cuentas todavía salen mal, hay camino que recorrer.

En este nuevo libro, *Mujeres y libros*, Stefan Bollmann vuelve a poner la mirada (ya lo hizo en la visión de los artistas sobre la imagen de la mujer que lee en *Las mujeres que leen son peligrosas*) en el encuentro de las mujeres con el universo del libro en toda su extensión, pero básicamente como lectoras, desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

Evoquemos las primeras reuniones literarias en el París del XVII: una habitación de mujer, un dormitorio perfumado, la dama reclinada en el lecho, los amigos más íntimos sentados a su alrededor leyendo poemas a media voz, conversando sobre la pieza de teatro de moda, un susurro de libertad y de igualdad incipiente pero ya imparable. Son aristócratas, refinadas y cosmopolitas, y la conversación se inicia allí, en el espacio íntimo que propician estas mujeres.

De esta manera, elitista, ilustrada y reducida a una minoría, comienzan las sociedades de lectura en las que las mujeres empiezan a tener cierto protagonismo y, lo más importante, voz propia. En esos círculos no sólo se compartían las lecturas o las ideas, se establecían relaciones y sobre todo se transmitían experiencias para aprender a vivir de otra manera, fuera de las ataduras de la familia y de las obligaciones domésticas. El libro, para las mujeres, va a ser el talismán que las acompañará en la larga marcha hacia la emancipación. Leer es una primera forma de independencia, una primera conquista de privacidad donde la mente es libre, donde maridos y padres quedaban al margen de las nuevas vidas y experiencias que ofrece la lectura.

Son las mujeres del siglo XIX las que empiezan a leer con fervor. La novela es la reina de los géneros. Lectura femenina y novela se desarrollan en paralelo. En ninguna forma literaria hasta entonces, los pensamientos, las esperanzas y las vidas de las mujeres se habían mostrado de manera tan despojada.

Una novela era algo sacado de la vida, como nos dice Stefan Bollmann en *Mujeres y libros*, ningún género literario llegaba de manera tan directa al ámbito privado de la lectora, ningún otro le proporcionaba una perspectiva tan profunda de las emociones. Son los comienzos de la democratización de la lectura para las

mujeres y también del desarrollo de una industria editorial que captó el nicho de lectoras que buscaban en las páginas de los libros sólo un ideal romántico —la *novela rosa*— muy conservador y patriarcal, en el que tras un primer atisbo de independencia de la heroína, al final la felicidad y el amor venían siempre de la mano de un príncipe valiente. Este género ha gozado de gran éxito a lo largo de estos dos siglos, y lo sigue teniendo en la actualidad. Se ha producido una ligera renovación en las formas de los caballeros, ahora son vampiros castos o ejecutivos sadomasoquistas, pero la fórmula es la misma: historias de dependencia y sumisión por parte de una mujer a los deseos y sentimientos de un hombre.

Las lectoras que aparecen en *Mujeres y libros* leen para vivir de otra manera, o viven de otra manera y por eso leen. Y porque leen, escriben. Y ésta es la primera transformación, la primera consecuencia de la lectura. Virginia Woolf dice que «para leer bien un libro hay que leerlo como si uno lo estuviera escribiendo».

Yo aprendí a leer con mi madre. He visto cómo la lectura podía convertirse en un arma de afirmación y de construcción de la propia identidad. Una forma de evasión en un mundo estrecho que la había dejado varada en el dulce hogar simplemente por el hecho de haber nacido mujer y haber crecido con la moralina rancia de la Sección Femenina en la España franquista.

Mi madre leía para estar sola, para estar en paz, para que la dejáramos en paz. El rato de la lectura era sagrado y había que respetarlo. «Ahora voy a leer —nos decía a todos, cinco hijos y mi padre—, la cocina está cerrada, así que no me pidáis nada, ni un vaso de agua, ni me vengáis con que me duele la cabeza o me he caído, la cocina está cerrada hasta las seis y el botiquín también». Era en esas dos horas, de cuatro a seis, cuando ella desplegaba sus libros, periódicos y revistas, su biblioteca ambulante formada por algún tomo de las enciclopedias de geografía de su padre, una historia de la filosofía o de la economía, o la historia del descubrimiento de los rollos de Qumrán, y se tumbaba en el sofá de la terraza acristalada, ya con el sol hacia el oeste, sobre la Casa de Campo madrileña, a leer. A leer y a estar sola. Cuando mi madre decía «Ahora voy a leer», desaparecía mamá y aparecía Anamaría. La lectura era su refugio, era el momento de encontrarse consigo misma, de volver a ser *ella*, aquella joven estudiosa, curiosa y universitaria en el Madrid pacato de los años cuarenta donde el horizonte de la mayor parte de las mujeres jóvenes era el altar o, en el mejor de los casos, una academia de taquimecanografía.

Había estudiado económicas en la Universidad Central de la calle San Bernardo, terminó la carrera con veintiún años en 1950 y se casó un año después, por amor, con su novio tal y como le recomendó aquel viejo procurador en Cortes, compañero del abuelo y que llegaría a ministro de Justicia, cuando fue a pedirle un trabajo como economista, bueno, una salida. La salida fue el matrimonio, naturalmente. «¿Y tú que eres tan mona quieres trabajar? ¿Y trabajar en qué? ¿Tú tienes novio?, pues anda, cástate que vas a ser más feliz».

Las mujeres que veía a mi alrededor, las otras madres de mis amigas, todas

llevaban en apariencia una vida similar a la de mi madre. Cuidaban de su casa y de sus maridos e hijos, con alegría inconsciente, sin siquiera pensar en la palabra *resignación*. Mi madre era una más de las mujeres que esperaban en la cola de la pescadería o cargaban con una bolsa de redecilla llena de patatas y naranjas por las calles aún adoquinadas de Madrid.

Aquellas otras mujeres que miraba esta niña en los sesenta, todas ellas de profesión sus labores, hacían una vida idéntica a la que mi madre llevaba en casa. Por fuera, ella, igual que las demás, casada y viviendo para y por su familia, pero, por dentro, qué distinta. Yo veía a esas otras madres que cosían y les hacían a sus hijas las faldas y los jerséis para salir el domingo, les peinaban las trenzas con lazos rosa cada día y les enseñaban a hacer punto o a preparar una mayonesa. Mi madre era una rara que corría toda la mañana para tener la comida preparada cuando llegáramos del colegio, recoger la cocina a toda prisa y por fin, sentarse a leer. Ése era su tiempo y nada más, se lo había ganado con el sudor de su frente, era el sueldo que se cobraba por el mercado, las noches sin dormir para dar de mamar, hacer las camas y pasar la fregona.

Pero había más mujeres raras, mi madre no estaba sola. Muchos domingos por la tarde íbamos a visitar a las tías de Guadalajara. Las llamábamos «las tías», pero en realidad eran mis tías abuelas, las hermanas solteras de su padre. Cuando mi madre se quedó huérfana con diez años y vino interna a estudiar a Madrid, estas tías eran las que la paseaban por la Gran Vía los fines de semana o se la llevaban en vacaciones a su casona de Guadalajara, y durante toda su vida conservó hacia ellas un afecto y cariño especiales. Estas mujeres sí que eran raras de verdad. Eran tres, la tía Marina, la tía Teresa y la tía Carmina. Eran solteras y vivían solas en un caserón frío y húmedo de largas galerías acristaladas donde se alineaban silenciosos arcones, como féretros, con iniciales claveteadas y conchas marinas por las que podías oír el mar. Un jardín secreto con un pozo y dos granados era el centro de aquel santuario femenino.

La tía Marina era la mayor de las tres. Estaba siempre sentada con las piernas cubiertas por las faldas de la mesa camilla, al resguardo del brasero y rodeada de pilas altísimas de *Blanco y Negro* atrasados, muchos eran de antes de la guerra, y presumía de no haber trabajado nunca. La tía Teresa era enfermera, fumaba y se reía enseñando unos dientes grandes y muy blancos de los que estaba muy orgullosa. A cualquier hora que llegaras de visita a aquella casa, te la encontrabas perfumada, el moño alto y hueco, perfecto el cardado y con sus collares de perlas y zapatos de tacón de aguja, dispuesta para salir con sus amigas a merendar al casino. La tía Carmina era todo lo contrario. Profesora de filosofía y literatura, mantuvo hasta el final de sus días su aire *british*: melenita cuadrada años treinta, eternos mocasines y falda de *tweed* por debajo de la rodilla. Era a la que más apego tuvo mi madre y con la que mantuvo una estrecha relación afectiva e intelectual.

En aquella casa el tema de conversación permanente, una vez pasado el parte de notas del colegio, pequeños accidentes o enfermedades acaecidas a los niños desde la

última visita, era la vida antes de la guerra. Cualquier cosa de la que se hablara inmediatamente era comparada con su equivalente en aquel tiempo primigenio y feliz que para ellas había sido el Madrid de los años treinta. No sólo el pan era más rico, las modistas cosían mejor y hacía mucho menos frío, además las mujeres se movían libremente por donde querían, iban a los cafés y se reunían en clubes para hablar de libros y de literatura. Mi hermana y yo nos reíamos a escondidas cuando la tía Carmina contaba que en la *Resi* (así llamaba a ese colegio tan raro) era una campeona de *tennis* y de *basketball* y que los domingos se vestía de montañera para subir al Guadarrama, ella, con su falda de *tweed* por debajo de la rodilla.

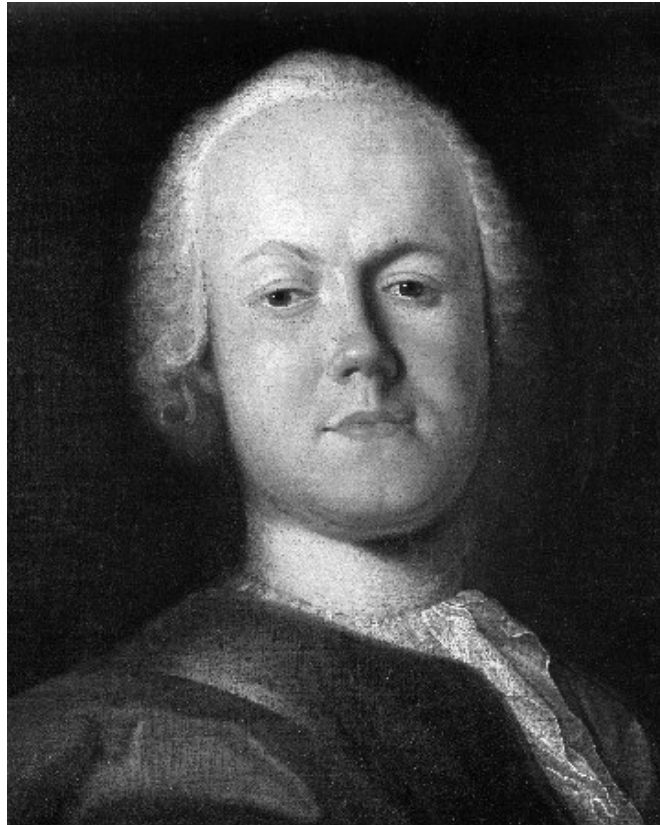
A mí me costó muchos años comprender que mis queridas tías, vetustas y atrapadas en otro tiempo, habían sido unas de las modernas del Madrid de la República. Tuve que leer las memorias de Carmen de Zulueta, *La España que pudo ser*, para darme cuenta de que aquella *Resi* donde hacían deporte y estudiaban en una biblioteca con más de 12 000 volúmenes era la Residencia de Señoritas, la versión femenina de la Residencia de Estudiantes, un hito en la historia de la educación y de la cultura de las mujeres en España. Que habían compartido enseñanzas y vida con María de Maeztu, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Elena Fortún, María Lejárraga, Rosa Chacel, María Zambrano, María Goyri, Concha Méndez, María Teresa León o Matilde Huici, entre otras, la generación dorada de españolas que habían abierto el camino para la emancipación y libertad de la mujer en España.

«Todo cambió con la guerra» era otra de las frases repetidas; sí, la guerra cambió todo y para todos, pero especialmente para las mujeres. El franquismo las devolvió a los fogones y a la maternidad como ángeles del hogar. La lectura, para la mujer, pasó a ser un complemento en su educación, un adorno, una utilidad para criar bien a los hijos y ser compañera y ama de casa perfecta.

Mi madre vivió entre esos dos mundos, en el del franquismo que le tocó vivir y en el de las ideas de igualdad y emancipación que propugnaron las mujeres de la República. De ellas aprendió que el camino de la independencia venía de la mano de la cultura, de la educación, de la lectura y de los libros.

La lectura de este nuevo libro de Stefan Bollmann, *Mujeres y libros*, y las vidas que en él se cuentan, de mujeres eminentes, como Virginia Woolf, Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, Jane Austen, Sylvia Beach o Susan Sontag, me han hecho recordar a mi madre y la importancia que tiene el ejemplo en la formación del lector futuro, de la lectora que hoy soy. Cada lector tiene su propia genealogía, se nace a la lectura del vientre de otro lector: del maestro o maestra que inculca el amor a los libros, de la amiga con la que intercambiaste en la adolescencia los poemas de Machado por los de Miguel Hernández, del librero o librera que puso en tus manos *El primer hombre* de Albert Camus o de una madre que leía para ser *ella*.

LOLA LARUMBE DORAL



Johann Caspar Füssli (padre). Klopstock, als gefeierter Jung-Dichter, während seines Aufenthaltes in Zürich 1750/1751, 1750, © Heiner Heine/akg-images.

En lengua alemana, la época de la fiebre lectora da comienzo en verano del año 1750. Estamos en pleno apogeo del siglo de la Ilustración. En el papel principal nos encontramos a Friedrich Gottlieb Klopstock, por aquel entonces un joven de veintiséis años que dos años antes había abandonado la carrera que estudiaba para consagrarse por entero a la poesía. En un primer momento trabajó de preceptor, para ganarse la vida pero también porque de ese modo podía estar cerca de su prima Marie, de la que creía estar perdidamente enamorado y que deambula como un fantasma por sus odas como «Fanny», «Daphne» o «Laura».

MAGDEBURGO Y ZÚRICH, 1750

La invención de la lectura de poesía

Friedrich Gottlieb Klopstock estaba marcado por su apellido. Al oír «Klopstock» — vara—, a sus compañeros del internado de Schulpforta les venía sin querer a la memoria el correctivo que caía sobre ellos con desagradable regularidad, y le pagaban burlándose de él. Quizá fuera esa humillación la que hizo que el alumno empezara a soñar con llegar a ser el mayor poeta de habla alemana, cuyo nombre estuviera en boca del país entero. El anciano Goethe no olvidará mencionar en su biografía, que aparecerá casi un siglo después, lo mucho que sorprendía que «un hombre tan insigne pudiera tener un apellido tan peculiar». Sin embargo, la magnífica poesía que nació en la cabeza de este hombre consiguió que el significado de su apellido cayera en el olvido. *Klopstock* pasó a ser sinónimo de una nueva relación entre leer y vivir, de entender la vida siguiendo el ejemplo de la literatura. En *Las desventuras del joven Werther*, novela publicada en 1774, sólo hace falta pronunciar este nombre para que la joven y el joven, enardecidos por el baile mientras fuera azota una tormenta nocturna, se abran el corazón mutuamente.

El que así se llamaba era un *poète à femmes*, y sin ser ningún casanova, sí era un hombre que amaba a las mujeres y sabía enamorarlas con sus poemas. Las lecturas en grupo de Klopstock, que si el tiempo acompañaba también se celebraban al aire libre, entre 1750 y 1790 constituían el método idóneo para iniciar una relación amorosa. Klopstock era el perfecto casamentero; sus lecturas suscitaron numerosos lazos amorosos y matrimoniales. Tan sólo los lectores no familiarizados con la literatura alemana seguían quedándose perplejos con la palabra. ¿*Klopstock*? Una lectora polaca de *Werther*, la princesa Lubomirska, la buscó en vano en su diccionario, pero fue su cocinero alemán quien le aclaró con presteza su significado: *klopstock* era una especie de rosbif sumamente delicado que en realidad debía llamarse *klopffleisch* si se hablaba un buen alemán. La princesa le contó esta anécdota a una visita alemana, la escritora Elisa von der Recke, en noviembre de 1803; Klopstock, nacido en 1724, había muerto hacía algunos meses. A medida que la estrella del poeta se apagaba con el paso de las décadas, la gente volvía a recordar el significado literal de su apellido. En 1844, Heinrich Heine hace rimar a la diosa protectora de la ciudad de Hamburgo, Hammonia, en *Alemania. Un cuento de invierno*: «Ahí ves el busto de Klopstock. A mí, / antes me guiaba su norma. / Ahora sólo puede servir / para mis cofias de horma». El que fuera el poeta de las jóvenes ya no era archiconocido, y menos aún, su nombre, una consigna de enamorados.

Klopstock empezó a escribir poesía en el internado. En el estricto horario de la institución educativa era el sustituto del escaso ejercicio físico que tanto le gustaba, pues había crecido en el campo y solía andar a su aire: daba paseos por la zona, se bañaba en lagos, y siempre estaba dispuesto a cometer temeridades. La poesía de Klopstock pide ser leída en alto, pide ser declamada; proporciona movimiento al espíritu y a la voz. Tanto su autor como sus oyentes se despojaban con ella de las presiones del saber institucionalizado y también de las convenciones de la buena conducta burguesa. Lo mismo se puede decir de su obra principal, *El Mesías*, una celebración de la redención de la humanidad cuyo origen se halla en la épica heroica y que Klopstock concibió en el internado. Tres años después, cuando estudiaba Teología en Leipzig, se publicaron anónimamente los tres primeros cantos de *El Mesías* en la revista *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes* [*Nuevas contribuciones al placer del intelecto y el ingenio*]. Klopstock invirtió veinticinco años en el gran poema épico, compuesto por veinte cantos y con más de veinte mil versos, y a decir verdad no llegó a terminarlo; siguió puliendo el texto y efectuando cambios hasta una edad avanzada. Le interesaba menos el resultado que el proceso creativo en sí. Y éste no se llevaba a cabo en la habitación del erudito, sino continuamente, en particular cuando el poeta se encontraba en movimiento, fuera el que fuere: a caballo, en coche, en sociedad, practicando su amado patinaje sobre hielo, deporte de moda por aquel entonces. El brío, la agilidad, el balanceo y el dinamismo del patinaje sobre hielo se reflejan en el metro y el ritmo de su poesía. Y así debían ser acogidas sus obras por el público, no en una lectura contemplativa, solitaria y silenciosa, sino en compañía de otra persona o en grupos de personas afines y en armonía, recitadas con claridad, a poder ser al aire libre, yendo arriba y abajo.

El joven Klopstock, enamorado de su prima Marie, no establecía grandes diferencias en su *Mesías* entre el amor a Dios y el amor erótico. Para él, ambos eran sagrados, y el amor correspondido por parte de una muchacha casi era una prueba de la existencia de Dios. De manera que no es de extrañar que cayera en una profunda desesperación cuando no pudo por menos de percibir que su bien situada prima desdeñaba ligeramente al poeta sin fortuna. «Ah, dámela, a ti te es fácil dármele, dásela a este corazón tembloroso, amedrentado», suplicaba Klopstock en 1748 en una larga oda «An Gott» [«A Dios»]. Cuando esta oda se publicó tres años más tarde, el racionalista Gotthold Ephraim Lessing comentó en una reseña en tono marcadamente prosaico: «Qué osadía, suplicar tan seriamente por una mujer».

Sin embargo, a juzgar por los sentimientos de Klopstock, estaba en juego prácticamente todo: no sólo su capacidad de amar, sino también su vocación de poeta, a la que había unido su existencia. El influyente teórico literario, crítico y profesor de historia de Suiza Johann Jakob Bodmer, en un principio un importante impulsor del exaltado Klopstock, supo ver la gravedad de la situación: llegó hasta el punto de recordar en una larga carta a la fría prima su deber de «musa terrenal»; debía insuflar

al poeta «los más tiernos sentimientos», colmarlo «de grandes ideas», en lugar de «retrasar el avance de la divina poesía». No está claro que esta carta llegara a su destinataria; en cualquier caso, ésta tampoco se mostró entusiasmada después. Unos años más tarde, a instancias de su hermano, contrajo matrimonio con un banquero y propietario de una fábrica apellidado Streiber.

Por su parte, Klopstock, aunque de mala gana, abandonó la idea de supeditar la salvación del mundo y la poesía, además de su propia dicha, al amor correspondido de una única chica. El detonante fue la invitación del acaudalado comerciante Heinrich Wilhelm Bachmann para acudir a Magdeburgo. Bachmann, un amante confeso de las ciencias y las artes, tenía una gran propiedad en la isla del río Elba, Großer Werder, con un jardín de ensueño en cuyas casitas también podían vivir los huéspedes. En verano de 1750 se reúne allí un grupito de selectos invitados que, como no tarda en hacerse patente, son sin excepción admiradores de Klopstock y de su poesía. Resulta «sumamente grato —escribe Klopstock a su prima Marie nada más regresar de Magdeburgo— ser a un tiempo mimado y respetado por gentiles lectoras». Claro está que con ello pretendía darle celos, pero también hay algo más.

Klopstock se ve literalmente obligado por los invitados a declamar su *Mesías* «en medio de un círculo de muchachas que a su vez estaban rodeadas a cierta distancia por hombres». Sobre todo el personaje del demonio contrito Abadonna desencadena entre las chicas y las señoras presentes tiernos sentimientos de compasión. Encomiendan al arrepentido a la protección del poeta: que por favor le regale la bienaventuranza. Sack, pastor de la corte, se erige en portavoz del deseo de expiación, pero Klopstock no se deja arrancar ninguna promesa que pueda privarle de su libertad poética. En su lugar continúa su lectura con otro fragmento de *El Mesías* que para todos los presentes refleja de manera reconocible la propia experiencia amorosa no correspondida. Los asistentes sienten que Klopstock ha volcado en los versos que recita toda su pasión y todo su dolor, y muy pronto no pueden contener las lágrimas. Más tarde, uno de los invitados escribe que no sólo no pudieron evitar echarse a llorar, sino que casi se deshicieron en llanto. Y lloran porque los ha conmovido algo inconmensurable en los versos del poeta, algo para lo que no tienen respuesta. La poesía se convierte en el medio de agitación de sentimientos, particularmente los que conmueven hasta lo indecible y lo excelso.

Una de las señoras presentes, la esposa del pastor Sack, posee copias de sus odas aún inéditas. Naturalmente se trata justo de aquellas que hablan de su amor no correspondido. «Se me pedía, todos me pedían, que lo hiciera, que recitara yo mismo en particular dos de ellas», escribe Klopstock, como si accediendo a ese deseo se le fuera a trabar la lengua, y profiere un hondo suspiro: «¿Cómo podría haber aguantado tal cosa?». Al final los recita el poeta Johann Ludwig Gleim, cinco años mayor que él. Mientras, Klopstock se oculta «tras los miriñaques y parasoles» de las damas. El resultado: más lágrimas. Klopstock contempla los ojos humedecidos a su alrededor y es como si viese en ellos los Campos Elíseos del Paraíso. El verdadero sustento del

artista no es el aplauso, sino las lágrimas compartidas con que lo obsequian.

Son escenas que difícilmente se habrían dado cien años antes. En torno a 1650, hombres y mujeres de los círculos más selectos comenzaron a reunirse como iguales para recitar y celebrar la literatura. Sucedió en círculos de amantes de las letras, en las grandes ciudades, como por ejemplo el del parisino Hôtel Rambouillet, donde Catherine de Vivonne, la mujer del acaudalado marqués de Rambouillet, creó en sus aposentos privados una especie de exclusiva corte propia. En su día, el abanico de conversaciones literarias iba de juegos de rimas e improvisaciones a controversias bastante especializadas sobre cuestiones de estilo, pasando por duelos de sonetos. También gozaban de gran popularidad las parodias literarias: los invitados de los salones se metían en el papel del héroe de una novela, como el de la famosa *L'Astrée*, de Honoré d'Urfé, y narraban sus *vivencias*.

Sin embargo, el principal tema de conversación de las reuniones era el amor. Se debatía sobre preguntas como: «¿Es necesaria la belleza para que nazca el amor?», «¿Es compatible el matrimonio con el amor?» o «¿Qué consecuencias tiene la falta de amor?». Pero por aquel entonces ninguno de los presentes habría derramado lágrimas, de la misma manera que tampoco se habrían reunido para asistir a una lectura de poesía al aire libre. Y ello debido a unas convenciones sociales que a pesar de la libertad existente impedían expresar sentimientos y ni siquiera admitían la necesidad de hacerlo. Las obras literarias de las que se hablaba probablemente se tomaran en serio, pero se trataba de la seriedad de un juego de sociedad en el que cada cual tenía un papel determinado, y no de la seriedad de una literatura que debía trascender y cambiar la vida.

Con todo, la escena en los jardines de Magdeburgo enlaza con las que se daban un siglo antes en París, en las que la literatura se considera una manera de socialización, una experiencia colectiva en la que las mujeres, a diferencia de lo que sucede en otros acontecimientos sociales, no ocupan una posición subordinada, sino más bien una directamente activa. En el París del siglo XVII, la sociedad no sólo se reunía en las habitaciones de una mujer, que estaban decoradas con flores naturales y velas aromáticas; el centro de atención a menudo también lo ocupaban las obras literarias escritas por mujeres, como por ejemplo las novelas en clave de Madeleine de Scudéry, que contenían sutiles retratos de los presentes bajo la máscara literaria. En una de sus obras incluyó la «*Carte de Tendre*» —«El mapa de la ternura»—, conocida en Francia hasta nuestros días, en la que intentaba redefinir la sexualidad y el amor desde el punto de vista femenino.

Por el contrario, la lectura de poesía en la isla del Elba casi parece un retroceso en lo tocante a la participación de la mujer: allí resulta evidente que el centro lo ocupa un hombre con su obra. Sin embargo, la mujer desempeña un papel importante en la recepción de la poesía de Klopstock. El periodista y escritor satírico Gottlieb

Wilhelm Rabener, al que también llamaban el Swift alemán, decía en 1749: «El *Mesías* del señor Klopstock ha aparecido entre nosotros y no lo conocemos». Los «fariseos, los doctores de la ley y las autoridades del pueblo», continúa Rabener, no creerían en él. Con «fariseos» se refería a los teólogos; con «doctores de la ley», a los científicos y eruditos de antaño; con «las autoridades del pueblo», a la nobleza y la corte. Klopstock empezó a notar el desprecio y el rechazo de esos tres estamentos sociales, que en Alemania constituían la alta sociedad de los leídos e instruidos. El desconocido poeta, según Rabener, sólo era real y objetivamente reconocido y comprendido por un grupo social: las mujeres. Esto, en el tono de la época, significa: «Nuestra mujer venga al escritor de la pedante indiferencia de nuestros muy instruidos hombres y de los absurdos prejuicios de nuestros críticos de profesión». Klopstock componía versos de una manera distinta y se dirigía a un público nuevo: el no leído, las mujeres y los jóvenes, principalmente a la intersección de estos dos grupos: la mujer joven no instruida y aún soltera.

Unos días después de su regreso de Magdeburgo, Klopstock emprende un viaje más largo, a Suiza. La invitación es de Bodmer. Klopstock, siempre en apuros económicos, la acepta encantado, pero pide a Bodmer un préstamo de más de trescientos táleros; entre otras cosas, para costearse el viaje. No tardará en poder devolver gran parte de esta cantidad, ya que espera recibir honorarios de la impresión de *El Mesías*. Pero, cuando Klopstock efectúa esta promesa, esos ingresos no son nada seguros. Puede que ello explique la sumisión con la que se presenta ante su futuro anfitrión: «Es menester que mi presencia física apenas se deje sentir en su casa», le escribe a Bodmer, como si pretendiera anticiparse ciento cincuenta años a la humilde discreción de Franz Kafka. Para inmediatamente después, sin embargo, lanzar la pregunta: «¿A qué distancia viven conocidas tuyas con las que, a su juicio, podría trabar alguna amistad?». Y a modo de aclaración añade: «El corazón de la mujer es un amplio, vasto paisaje de la naturaleza cuyos laberintos ha de recorrer con frecuencia un poeta si quiere ser un gran conocedor». Y, por último, misterioso, de hombre a hombre: «Pero no es preciso que las muchachas sepan nada de mi historia; pues de lo contrario podrían, tal vez sin motivo, mostrarse demasiado reservadas».

El conflicto está servido. Se trata, antes de que surja el Sturm und Drang, el movimiento que se opone a la Ilustración, del primer conflicto generacional en la literatura alemana, ejemplar para los muchos que seguirían dicho movimiento. Bodmer espera al morador de una torre de marfil diligente, completamente absorto en su obra, inteligente, y quien llega es un mozalbete sociable, apuesto y dado a bromear para el que poesía significa, sobre todo, experiencia, que no se salta una fiesta y que con su encanto conquista el corazón de las chicas. No tarda en convertirse en el alma de la alta sociedad de Zúrich. El médico Hans Caspar Hirzel y el comerciante Hartmann Rahn tienen el honor de invitarlo a tomar parte, junto con un círculo mixto

de jóvenes y la misma cantidad de damas por lo general solteras, en una «placentera excursión en barca» por el lago de Zúrich. En la austera Zúrich esto es algo extraordinario, que sólo se justifica con la presencia del famoso poeta, con lo cual la excursión adquiere un atractivo adicional. «La anfitriona, la esposa de nuestro doctor, ha sido asignada al héroe de la fiesta, e intentará ofrecerle sus encantos de la manera más variada posible», se informa a Klopstock en la carta que le hacen llegar. El argumento un tanto frívolo de esta medida: la dama debe impedir que Klopstock coquettee con las otras jóvenes. Si *madame* Hirzel logra atar corto al poeta, «tanto mejor para ella; si no lo consigue, tanto mejor para nuestras muchachas». No cabe la menor duda de que Klopstock acepta la invitación sin vacilar, para gran disgusto de su anfitrión en la ciudad, Bodmer, que ni siquiera va; pero nadie necesita a un aguafiestas como él en un día que tanto promete. La excursión en barca por el lago de Zúrich supone el principio del fin de la amistad entre el teórico literario y el exaltado poeta.

La excursión comienza a las cinco de la mañana y se prolonga hasta las diez de la noche, con la salida y la puesta de sol incluidas, y un desayuno en la finca de los padres de uno de los participantes; el almuerzo, con abundante vino, en un mesón, y una merendola en una península, donde el grupo disfruta de la puesta de sol. Naturalmente, las jóvenes damas y caballeros no reman: para eso están los barqueros, al servicio del bienestar de los invitados. La familiaridad entre los excursionistas va en aumento; temas serios, como la educación de los hijos, dan paso a las bromas, las canciones y las risas. En lo tocante al programa literario, Klopstock recurre al eficaz plan que ya en la isla del Elba, además de lágrimas, le granjeara las miradas enamoradas de las asistentes. Pero esta vez ya no se oculta tras los parasoles y las faldas, sino que, consciente de su propia valía, se erige en centro de tan ilustre grupo. La señora Hirzel, la *Dulcinea* escogida para el poeta, cuyos «elocuentes» ojos azules éste considera dignos de mención, acomete en el curso de la placentera excursión «Doris», un poema rococó ligeramente picante. Así y todo, Klopstock no tarda en serle «infiel», ya que *mademoiselle* Schinz, una jovencita de diecisiete años, lo ha hechizado con sus incomparables ojos negros. No se aparta de su lado en ningún momento y no para de besarla.

Los apasionados sentimientos de los que se ocupan los versos de Klopstock, unidos a su comportamiento con los excursionistas, suscitan perplejidad en un principio. Pero entonces alguien del grupo rompe el silencio y opina que en ninguna parte ha «visto descrito tan magníficamente el amor platónico». No obstante, con esta «docta observación» se atrae la vehemente réplica del joven poeta, que afirma haber tenido en mente «a decir verdad el más tierno amor», que a su modo de ver era «muy superior» a la amistad platónica. En su *Mesías*, el hombre ama a la mujer «por entero». El doctor Hirzel refiere esta escena en una carta en la que analiza la excursión y deja constancia de la reacción de los presentes a la amplitud de miras erótica de Klopstock: «Nos mostramos en completo acuerdo con él, y Platón no era

nuestro hombre. Los más dulces sentimientos despertaron en nosotros y animaron la conversación».

También Klopstock, en una carta a su primo, el hermano de la idolatrada prima, hace un resumen de la salida tan sencillo como interesante: «Le puedo decir que hacía mucho tiempo que no me divertía tan incesantemente, tan desaforadamente sin interrupción como ese hermoso día». Esa alegría de vivir irrefrenable, que persiste más allá del momento, será el tema de la famosa oda de Klopstock «El lago de Zúrich», que nace justo después de realizar la excursión. «Y entonces, entonces, llegaste tú, Alegría. Derramándose plenamente sobre nosotros», dice el poema. Al milagro de Pentecostés, que Klopstock celebra aquí, hoy le daríamos un nombre algo más prosaico, una lectura de poesía, o más prosaico aún, una lectura realizada por el autor. Y es que eso es exactamente lo que Klopstock crea en los días del verano de 1750 que pasa en Magdeburgo y Zúrich. Un lustre un tanto frívolo reviste nuestros ateneos literarios desde esos comienzos despreocupados hasta hoy en día: culto al poeta, veladas que dan motivo a bromas y un ambiente festivo se entremezclan en esta forma de reunión de manera indistinguible. Al igual que antes, el foco de atención es que el autor presta su propia voz a la obra, lo cual no es en modo alguno una exhibición vanidosa ni prostitución por parte del escritor ni veneración o voyerismo por parte de los asistentes. Quien ha visto en persona a un autor y después lee sus textos sabe hasta qué punto el ritmo y el estilo de su habla, su voz inconfundible, se reencuentran en lo que ha escrito. En el mejor de los casos, si el autor sabe recitar, es el mejor lector, el más auténtico, de sus textos, y después, cuando se abandone a la lectura en silencio, quien lo ha escuchado siempre oír su voz. Como podemos inferir de las descripciones de Klopstock y sus coetáneos, en una lectura de poesía resultaba además característico que las mujeres se encontraran representadas entre el público en una cantidad considerable, eso si no eran mayoría.

En la actualidad, la relación entre el autor y los lectores ya no es tan íntima como hace poco más de doscientos cincuenta años. Aunque hoy en día los ojos de los asistentes también se humedecen a veces, en raras ocasiones se intercambian besos con el autor o autora, al menos durante el acto. En su lugar ha surgido la dedicatoria, a por la que van los asistentes tras la lectura y por la que esperan pacientemente y de uno en uno tras adquirir previamente el libro.

El propio Klopstock impulsó la tendencia a la profesionalización de la lectura de poesía. Motivado por el éxito de sus intervenciones estivales, más tarde institucionalizó en Hamburgo dichas lecturas y fundó una sociedad de lectura. Según sus estatutos, las mujeres eran superiores a los hombres en cuanto a número y capacidad de decisión. Una vez a la semana se celebraba una velada literaria: las damas escogían por turnos el texto, que a continuación era recitado por un actor, en ocasiones por estudiantes de bachillerato iniciados a tal efecto por Klopstock. Y entretanto el poeta recibía no sólo lágrimas y besos, sino también el dinero de la entrada. Georg Christoph Lichtenberg, que había hablado con alguien que estaba

presente, le escribe a Johann Andreas Schernhagen: «Al parecer se vivió algo sumamente etéreo, a excepción del dinero que su Excelencia, K., se embolsa por ello». Aunque Klopstock no escribió ni uno solo de sus poemas para ganarse el pan, gracias a estas y otras medidas, como proyectos de suscripción, logró ganar diez mil táleros, a fin de cuentas una quinta parte de sus ingresos en vida.

El éxito que Klopstock cosechó con sus lecturas también inspiró a otros ideas comerciales productivas. En 1774, el organista y periodista Christian Friedrich Daniel Schubart, un crítico feroz del estilo de vida de la nobleza y el clero, empezó a declamar en público *El Mesías* cobrando una entrada de veinticuatro cruzados por persona. La afluencia no tardó en ser tal que tuvo que cambiar su cuarto de estar por un lugar público, donde el número de seguidores ascendió rápidamente a varios cientos, con lo cual se embolsaba de cincuenta a sesenta táleros por lectura. «De ese modo pude hacer mucho bien a mis hijos y beber más de un vaso de vino a su salud», informaba al verdadero causante de su nueva prosperidad. Pero también se beneficiaron impresores, legales y no autorizados, ya que las lecturas impulsaron debidamente las ventas de Evangelios. Sin embargo, también hace bastante bien su trabajo, según fanfarronea Schubart frente a Klopstock: «¡Klopstock! ¡Klopstock!, pronunciaban todas las bocas cuando concluía una lectura». Al poeta le habría gustado leer que ni siquiera el mejor declamador tenía nada que hacer frente al vínculo emocional que los asistentes establecían con él, el autor.

Al contemplar el retrato que el pintor suizo Johann Caspar Füssli realizó de Klopstock durante la estancia de éste en Zúrich, quien nos mira es un joven desafiante, que parece totalmente consciente del efecto que provoca su persona. No hace mucho ha recibido la noticia de que el monarca danés le concede una pensión para que pueda avanzar y finalizar tranquilamente su *Mesías*. Pero la condición para que se realice el pago es que se quede en Copenhague, ciudad que a él, en particular desde su estancia en Zúrich, se le antoja demasiado cercana al Polo Norte, un lugar donde, como es sabido, a las musas no les gusta establecerse. De manera que sus ganas de viajar se contienen; incluso corre el rumor de que se ha hecho comerciante en Suiza y desea casarse allí. Eso al menos le cuenta su compañero de estudios de Leipzig, Nikolaus Dietrich Giseke, a su amiga de la infancia Margareta Moller, Meta, la hija de veintitrés años de un comerciante de Hamburgo, cuando ésta le pregunta por Klopstock. La chica ha descubierto *El Mesías* en el cuarto de baño, literalmente, donde también ha empezado a leerlo. Una amiga ha hecho papillotes para rizarse el pelo con las páginas de la *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes* en las que aparecen los versos de Klopstock. La leída e instruida Meta, que habla a la perfección francés, inglés, italiano e incluso latín, pega las tiras y se entusiasma con su lectura de inmediato. «¿Hay más de esta poesía divina? Y ¿quién es su autor?». Seis semanas después, Giseke le proporciona información más precisa: «Klopstock se

dirige a Copenhague, pasará por Hamburgo, no es comerciante, debería verlo usted».

Giseke, que en ese momento es preceptor en Braunschweig, se reúne allí con su íntimo amigo Klopstock, que está de paso. «Escucha, Klopstock, debes visitar a una muchacha en Hamburgo, se apellida Moller». El poeta, muy en contra de lo que acostumbra, responde: «No voy a Hamburgo a ver muchachas, al único que quiero ver es al poeta Hagedorn». «Vamos, Klopstock, tienes que verla, es muy distinta de las demás, lee *El Mesías* embelesada, te conoce y te está esperando». Le describe a Meta, sus grandes ojos claros, críticos, su franqueza y su independencia. Klopstock se lo piensa, y Giseke insiste: «Pero no te enamores de ella, está prometida». Ahora se lo ha ganado: «Dame su dirección».

Nada más llegar a Hamburgo manda recado a Meta Moller. Quiere saber cuándo podría pasarse el señor Klopstock a presentarle sus respetos. En ese momento, Meta está haciendo la colada con su hermana. Aun así su respuesta llega sin titubeos: «El señor Klopstock puede, debe, venir ya, ya, ya mismo». La hermana está espantada: «Piénsatelo bien, ¿dónde pretendes recibirlo? La única habitación caldeada es ésta, y está llena de ropa». Decidida, Meta recoge aprisa toda la ropa y tres minutos más tarde el cuarto está despejado.

Y poco después llega Klopstock. Entretanto, la hermana se sienta en la fría habitación contigua, pensando que la visita no durará mucho. Sin embargo, se ve obligada a pasarse dos horas enteras congelada. Al cabo de una hora, Meta entra a coger un libro. «Y bien, ¿qué te parece?». «Bueno, es un muchacho raro, raro, lo he invitado a venir mañana a mediodía, ve luego a ver a Hagedorn y a nuestros mejores amigos para pedirles que acudan».

Según otra versión de la historia, Klopstock sorprende a Meta con el anuncio de su visita cuando ella aún no está vestida. Se recoge deprisa y corriendo el pelo, se pone una bata y cubre su desnudez provisionalmente con un mantón. Confía en que el autor de *El Mesías* no se fije demasiado en las apariencias, pero se sorprende al verlo. Y eso que no comparte en modo alguno el prejuicio de que un poeta serio ha de ser triste y hosco, ir mal vestido y no tener modales. Pero que el autor de *El Mesías* sea un joven tan apuesto supera su capacidad de imaginación.

Al día siguiente, Klopstock sólo tiene ojos para Meta. A él, que al parecer ha acudido a Hamburgo sólo para ver a Friedrich von Hagedorn, dieciséis años mayor y muy respetado, lo sientan junto a éste, pero le pide en el acto a Meta que se acomode a su otro lado. A partir de ese instante, los presentes tienen la sensación de que Klopstock ni siquiera se encuentra allí, tan absorto está conversando con la joven. Los demás no saben qué pensar de semejante comportamiento. El prometido de Meta, que también ha sido invitado, abandona la reunión durante la comida.

Después ambos se acercan a la ventana. Klopstock le pregunta a la muchacha si conoce su elegía «Sólo a ti, amante corazón». Aunque sí la conoce, por miedo de que esos conocimientos no sean suficientes, Meta responde que no. Un buen motivo para retirarse a la habitación contigua. Meta comienza a recitar el poema, pero las lágrimas

le impiden continuar. Klopstock toma el relevo, y de paso su mano. Sólo lee una parte de *El Mesías*. Luego se une a ellos la hermana de Meta, y Klopstock pregunta si no se ha ganado un beso. La hermana lo aprueba; Meta, una joven sumamente pudorosa, rehúsa: ella no besa a ningún hombre. En lugar de dejarlo estar, Klopstock, muy al modo intelectual, empieza a refutar su respuesta. Meta piensa: «Entonces, ¿por qué no me besa este mentecato? Está claro que yo no le puedo dar ese beso».

Aunque tiene una cita en otra parte, Klopstock se queda hasta las nueve de la noche. Finalmente le pregunta a Meta si se imaginaría yendo a verlo algún día a Copenhague, a lo que ella replica: «Naturalmente». Y él aduce: «Claro que pasaría usted mucho frío». «Probablemente no si tuviese a mi lado su fuego», responde ella entre risas. «Quia, bastante fuego tiene usted», asegura él. Y la besa. En el barco a Copenhague le escribe la primera carta. La hermana de la chica, a la que ésta se la muestra, opina: «Es una declaración de amor». Meta, que conoce la historia de la prima, abriga sus dudas, pero antes de que pueda responder a Klopstock llegan dos cartas más, «no tan místicas, sino serenas y claras», a juicio de su hermana. La siguiente vez que Klopstock visita Hamburgo se celebra el compromiso, en contra de la voluntad del padrastro de Meta, y dos años después, la boda. Pero, en 1758, Meta Klopstock muere tras dar a luz.

¿Cómo es que tenemos conocimiento de todos estos detalles íntimos, las conversaciones, las lecturas, los besos? Constan en las cartas que en su día se escribían los jóvenes, y que pasaban de mano en mano y se leían en círculos reducidos. En ellas hablaban con gran franqueza de sus vivencias y deseos, también en cuestiones amorosas. Es posible que algunas cosas se hayan estilizado; en algunos pormenores, las exposiciones se contradicen, en otros, se completan. Con todo, sí reproducen fielmente el ambiente relajado, inclinado al flirteo y la frivolidad. En esos nuevos círculos, entablar relaciones estaba íntimamente unido a las lecturas literarias conjuntas y al intercambio que surge al respecto. Se trataba menos de si se podía aprender algo de la literatura, y en qué medida, y si servía para la vida, que de vivir y celebrar el momento: la lectura hacía que el tiempo se olvidara, los sentimientos fluyeran y los cuerpos se encontraran. En suma, leer era un medio para desatar emociones. Pero también la mejor manera de que las mujeres participaran en esa vida en comunidad natural que acababa de nacer y desempeñaran en ella un papel que fuera más allá de la apariencia y las vistas al matrimonio. Las veladas literarias dotaron de voz y estatus social a las mujeres. Y éste no dependía del todo, aunque sí en gran medida, de su origen, de la pertenencia a una clase social determinada y de una formación académica por regla general inaccesible a las mujeres. Leer proporcionaba cierta independencia y abría nuevas vías para disfrutar la vida.



Joseph Highmore, *Mr B. finds Pamela writing*, 1743/1744, © Victoria & Albert Museum, Londres / The Bridgeman Art Library.

La puerta se abre... y en la habitación entra el seductor. Ha puesto la mira en la inocente muchacha que está sentada a la mesa, escribiendo una carta a sus padres. Ésta es la primera escena de Pamela, la novela del siglo, de Samuel Richardson, publicada en 1740. Por aquel entonces, una novela era algo sacado de la vida y, por la vía indirecta de la lectura, a su vez para la vida. Ningún otro género literario llegaba de manera tan directa al ámbito privado de la lectora, ningún otro le proporcionaba una perspectiva tan profunda de las emociones, los sentimientos y los pensamientos secretos de las heroínas y los héroes.

LONDRES, 1756

Qué cartas tan bellas: el amor y la novela

En otoño de 1756, Bernhard von Hohorst, militar, poeta ocasional y tío de Klopstock, visita al novelista Samuel Richardson en Londres. Hace apenas un año que Von Hohorst estuvo bajo arresto por llegar a las manos con un teniente. Según la sentencia dictada por el tribunal militar, fue suspendido del servicio militar danés en diciembre de 1755 y destituido de su grado de oficial. En verano de 1756 llega a Londres, donde se queda varios meses; al año siguiente entra en el Ejército prusiano y, tras participar en dos batallas de la guerra de los Siete Años, muere en las postrimerías del verano de 1757 de una enfermedad febril. Un destino habitual en el caso de los hombres por aquel entonces.

En Londres, Von Hohorst tiene la intención de hacerle un favor a su sobrino poeta. La visita a Richardson también tiene por objeto lograr que el novelista ejerza de protector y divulgador de *El Mesías* en Inglaterra. En ese momento, Richardson es el escritor más famoso y leído de Europa. Sus novelas epistolares *Pamela o La virtud recompensada* (1740), *Clarissa o La historia de una joven dama* (1747-1748) e *Historia del caballero Carlos Grandison* (1753-1754) han consagrado al autor ya en vida. Poco después de su aparición, las tres obras son traducidas al francés, al alemán y a otras lenguas europeas. Klopstock ha empezado a leer *Clarissa* en Suiza, en la traducción del profesor de Gotinga Johann David Michaelis. Impresionado con la lectura de la novela de Richardson, Klopstock escribe su oda «Clarissa muerta». Von Hohorst ha terminado una traducción en prosa de la oda, que regala a su anfitrión, Richardson. Un buen comienzo para una visita no del todo desinteresada.

En octubre de 1756, con sesenta y siete años, Richardson es un señor de edad, al que apenas le quedan cuatro años de vida. Con todo, sus grandes éxitos no se remontan tanto en el tiempo, ya que no empezó a escribir novelas hasta cumplidos los cincuenta. Von Hohorst hace amables cumplidos al autor, cuyos «grandes ojos azules, apasionados, traviesos, espirituales» permanecerán en su memoria: muchos de sus familiares y amigos, entre ellos también Meta, han escogido los personajes de sus novelas como ejemplos de virtud. Con cierta soltura acaban hablando de *El Mesías*. Richardson se dirige hacia uno de los armarios que abarrotan la habitación y saca una carta procedente de Alemania que contiene un resumen traducido al inglés de los tres primeros cantos del gran poema de Klopstock. Von Hohorst se muestra dichoso, le comenta a Richardson los avances del argumento y se apresura a ofrecerle lo que él denomina la «censura» y que probablemente nosotros debamos entender como la redacción de la versión inglesa. Richardson, sin embargo, rehúsa, como tendrá que

admitir Von Hohorst ante su sobrino, pero da a su invitado una carta de recomendación para su amigo Edward Young, cuyo poema «Lamentos o pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad», nacido entre 1742 y 1745, era el preferido de la Europa culta del momento.

Cuando la visita toca a su fin, Von Hohorst repara en otro armario repleto de manuscritos cosidos y le pregunta al famoso escritor si por casualidad no serán los originales de sus novelas. Acto seguido éste le revela que no son más que cartas de lectoras, de distintas edades y de los estratos más diferentes, que lleva recibiendo desde que publicó el primer volumen de *Pamela*. Una de las primeras era de la poetisa irlandesa Mary Barber. Dos entusiastas cartas que recibió poco después estaban firmadas por «seis señoras de Reading». Richardson se había esforzado en responder a casi todas ellas, y en algunos casos se produjo un intercambio de misivas, tanto más cuanto que el autor invitó a sus lectoras a compartir con él su experiencia después de leer sus novelas, cosa que no hizo en modo alguno sólo por simpatía. Richardson tenía por costumbre reescribir para la siguiente edición pasajes que no gustaban a sus lectoras o que éstas no entendían como él. Además, por aquel entonces las novelas eran por entregas, y Richardson siempre andaba a la caza de material: argumentos, giros, particularidades femeninas; plasmaba párrafos enteros de las cartas que le enviaban casi palabra por palabra en la obra que tuviese entre manos en ese momento. Así de sólido era el vínculo entre la vida y la literatura también por parte de los autores.

Al darse cuenta de la curiosidad de la que hace gala su visitante de Alemania, Richardson se muestra dispuesto a leerle algunas cartas. La inesperada lectura de la correspondencia que el escritor mantiene con sus lectoras se convierte en el verdadero punto fuerte de la visita. Profundamente impresionado, Von Hohorst escribe a su sobrino, en la lejana Copenhague: «Qué cartas tan bellas, y de qué belleza indescriptible las respuestas».

Hasta su quincuagésimo cumpleaños, Samuel Richardson era tipógrafo independiente en la londinense calle Fleet. Probablemente su nombre apareciese alguna vez en una lista negra de «impresores no deseados». Se le atribuye asimismo un olfato excelente para las tendencias en el mercado literario, en rápida expansión, pero, en líneas generales, hasta entonces su vida era de lo más discreta. La historia del nacimiento de su primera novela es legendaria: en 1739, dos de sus socios librerías le propusieron escribir un pequeño volumen con modelos de cartas que cubriera las necesidades de las jóvenes damas del país que querían (o debían) escribirlas pero no tenían ninguna práctica en la materia. Esos epistolarios gozaban de una gran demanda en los Países Bajos ya desde mediados del siglo XVII y en los países vecinos desde finales de ese siglo. Uno se los imagina similares a los actuales manuales para solicitar trabajo, provistos de plantillas y cartas tipo. La comparación es aceptable en la medida en

que, por aquel entonces, la habilidad para escribir cartas correctamente y con un estilo bueno y natural podía decidir la entrada en sociedad, así como un empleo.

Mientras trabajaba en el epistolario, a Richardson se le ocurrió la idea para una novela cuyos cientos de páginas puso por escrito a vuela pluma entre noviembre de 1739 y enero de 1740, sumamente motivado por su mujer y las amigas de ésta, que seguían las entregas de la historia con el alma en vilo. De cuando en cuando conseguía escribir, sin descuidar el resto de su trabajo, tres mil palabras o más. Pero leamos al propio Richardson:

Escribí dos o tres cartas para instruir a muchachas bien parecidas que debían entrar al servicio de personas desconocidas, para que no cayeran en la trampa que se tiende a su virtud..., y de pronto ante mis ojos apareció Pamela... En un principio apenas tenía en mente un volumen, menos aún dos... Escrita en un tono sencillo y natural, en consonancia con la simplicidad de la historia, pensé, podía sentar las bases de una nueva forma de escribir que quizá pusiera en marcha entre los jóvenes una nueva forma de leer, que se diferenciara de la pompa y el fasto de las viejas novelas. Y, seguí pensando, el abandono de lo inverosímil y lo fantástico, que en líneas generales abundan en las novelas, podía servir para fomentar la religión y la virtud.

El resultado fue la novela epistolar *Pamela o La virtud recompensada*. *Cartas personales de una criada joven y bella a sus padres*. El éxito no tardó en llegar, adquirió proporciones desmesuradas y rebasó las fronteras británicas. Surgieron gran cantidad de imitadores, como sucedería después con *Werther*. Entre las mujeres de la época se consideraba una falta imperdonable no conocer *Pamela*. La escritora Anna Barbauld cuenta que en Ranelagh, unos jardines públicos en el londinense barrio de Chelsea, era habitual que las mujeres exhibieran su ejemplar de *Pamela* para demostrarle al mundo que también se contaban entre quienes habían leído el libro. Ni siquiera una defensora de la forma de vivir y pensar tradicional de la nobleza como la por aquel entonces prominente lady Mary Wortley Montagu pudo escapar al magnetismo de su lectura, aunque en el fondo el nuevo rumbo no iba con ella: el triunfo en el matrimonio de Pamela, a su entender, «estaba muy en boga en París y Versalles y sigue siendo la alegría de las sirvientas de todas las naciones». Precisamente entre un público al que hasta el momento no le interesaba la literatura, la novela tuvo una repercusión asombrosa, incluso décadas después de su aparición, cuando el interés de los círculos literarios se había enfriado hacía tiempo. «*Pamela* fue la primera novela que leímos», afirma, por ejemplo, Richard Griffin, que en 1825 publicó una antología con fragmentos de novelas y comentarios introductorios.

No éramos más que colegiales cuando nuestra abuela, movida por un tedio insoportable, sacó de la biblioteca la novela por entregas. Ella (una buena mujer) no leía novelas: por nada del mundo habría leído una novela, pero cómo habría podido intuir que tras el título de Pamela o La virtud recompensada se ocultaba algo así... Creía cada palabra que leía, como hacía con la Biblia. Y las tardes invernales, después de tomar el té, leía el libro en voz alta a toda la casa reunida, página tras página, absolutamente entregada a lo que leía, asimilando y

comentando cada párrafo. Y jamás descansaba, a no ser que se topase con un pasaje picante del autor que hechizaba a sus lectores, en el que la voz le fallaba; en ese caso los labios le temblaban y no podía continuar, porque el corazón se le desbordaba.

Pamela giraba por entero en torno a la virtud, y en este sentido la abuela de Richard Griffin tampoco andaba tan equivocada con sus expectativas. Sin embargo, lo hacía de un modo poco común, por no decir inmoral; y es que mientras que el título completo permite suponer un ejemplo de decencia con un trasfondo religioso, Richardson narra la historia del ascenso amoroso y social de la hija de una familia empobrecida cuyo corriente nombre es Pamela Andrews. Cuando el libro comienza, la chica tiene quince años y lleva tres al servicio de la aristócrata señora B., que acaba de fallecer. En su lecho de muerte le confía a Pamela, que ha aprendido con ella a escribir, coser y contar, el cuidado de su hijo. Pero éste resulta ser muy pronto un joven libertino e irresponsable que pretende convertirla en su amante haciéndole regalos y cumplidos y en último término incluso por la fuerza.

El drama de Pamela se hace patente en una avalancha de cartas que van de su solitario escritorio a la casa paterna; sólo hay unas pocas respuestas de sus padres. Las cartas de Pamela son expresivas y emotivas, desprovistas de florituras y convenciones; constituyen una reacción directa a todo cuanto acontece, y ofrecen al lector la oportunidad de asomarse directamente a sus sentimientos y pensamientos. Siempre son producto inmediato de una situación. Eso es algo que ya queda claro en la primera carta que escribe a sus padres. Justo cuando Pamela va a doblar la misiva, el señor B. entra de repente. La joven esconde el papel en el escote, cosa que no le pasa por alto al joven, que hace tiempo que ha puesto los ojos en ella. Pregunta, pide que le enseñe la carta y la lee. Después de que el señor B. se vaya, Pamela describe a sus padres esa escena en una posdata, y su tono alterado revela al lector el deseo que ha sentido al estar con ese hombre que aún es un desconocido, pero también del peligroso afecto que nace en ella.

Cuando finalmente deja el trabajo para volver con sus padres, permite que el señor B. la lleve a una de sus propiedades. También allí continúa él con sus intentos de conquistarla, que sin embargo Pamela sabe desbaratar cada una de las veces con su capacidad de réplica y una ingenuidad que desarma. El punto culminante de los frustrantes fracasos de él es un intento de abuso. Para ello se disfraza de sirvienta y de ese modo consigue entrar en la alcoba de Pamela, donde ésta se ve obligada a compartir cama con la artera ama de llaves, la señora Jewkes. Mientras la señora Jewkes la sujeta, el señor B. se abalanza sobre la muchacha, que para entonces ya tiene dieciséis años. Ella primero grita y después se desmaya, lo cual hace que él se detenga. El episodio se repite una vez más, hasta que al final él desiste de su propósito, sin haberle arrebatado su inocencia.

No pocas lectoras y lectores reaccionaron a tales escenas, además de con el inevitable voyeurismo, con perplejidad. ¿Había que ensalzar la novela de Richardson

por su moralidad o se trataba de pornografía encubierta? Incluso D. H. Lawrence, el autor de novelas envueltas en el escándalo como *El amante de lady Chatterley*, habla de la curiosa confluencia de «pureza aprehendida y erótica de ropa interior», de mojigatería y concupiscencia en *Pamela* (resulta significativo que el cometido de Pamela como sirvienta sea ocuparse de la ropa y la colada del joven señor). En la novela de Richardson lo sexual funciona de manera tanto más excitante cuanto más rodeado está de secretismo y moralidad, y para el señor B. la virtuosa resistencia de Pamela no hace sino aumentar su atractivo.

Dado que tiene prohibido enviar cartas, Pamela las esconde en el jardín, bajo un rosal. La señora Jewkes la observa y entrega las misivas confiscadas al seductor. A éste le maravilla tanta rectitud e inteligencia natural, y mientras las lee sufre una transformación en lo tocante al amor carnal. Arrepentido, libera a su prisionera, a la que a partir de ese momento corteja como un amante serio. Las cartas no enviadas actúan de manera muy especial: su lectura hace que se opere una metamorfosis hacia el bien y hacia un amor verdadero. El calavera reconoce que su comportamiento hasta el momento obedecía a un patrón que no se correspondía con sus verdaderos sentimientos. Y también Pamela es consciente de que detrás de su aversión al hombre que quería someterla sexualmente por todos los medios, ya desde el instante en que la tocó con ternura por primera vez, se escondía una fascinación indecible. Y pese a la gran diferencia de estatus, al final se acaban casando.

El *happy end* de *Pamela* tenía por objeto ser un grato mensaje, en particular para todas las sirvientas que leían la novela; y es que sus perspectivas de contraer matrimonio eran prácticamente nulas si no acababan dejando su trabajo y regresaban a su lugar de origen. Por el contrario, casarse con un miembro de la familia a cuyo servicio estaban era algo muy poco probable: una gran suerte con la que apenas se atrevían a soñar. La realidad más bien apuntaba a que terminaban siendo víctimas de las artes de seducción del señor de la casa o de su hijo, y que éste las abandonaba a más tardar cuando las dejaba embarazadas. Así pues, con la novela de Richardson podían tomar nota de un consejo concreto: resistir todos los avances de sus amos, y en primer término no por mor de la virtud de la castidad, sino porque era bueno para su propia estima y su libertad: para reservarse márgenes de acción que de lo contrario perderían inevitablemente.

Ése era un mensaje que trascendía el ámbito de la servidumbre y llegaba también a las mujeres burguesas, a las aristócratas incluso: la novela les transmitía que había que afrontar los desafíos de la vida con fortaleza mental, aunque fuese fingida. Y para ello parecía estar capacitada incluso una mujer que tenía una relación de dependencia que era tanto más opresiva y desesperada que su situación inicial: la esposa a la que se obligaba a contraer un matrimonio que no deseaba. Para conseguir lo que quería, Pamela, esa chica normal y corriente, únicamente utilizó las armas que se hallaban a disposición de una mujer sin mucha formación: presencia de ánimo, una ingenuidad que desarmaba, inteligencia, perseverancia, empatía. Y para ello ni siquiera tuvo que

renunciar al amor, cosa que en otras novelas de éxito de la época desempeñaba un papel decisivo.

Con todo, y no es de extrañar, la fábula del ascenso de la sirvienta no recibió sólo aplausos. Poco después de su aparición, un coetáneo afirmaba que «en particular entre las damas existían dos partidos distintos: el pamelista y el antipamelista», cuyas opiniones diferían con respecto a «si la joven era un ejemplo por el que las damas debían regirse o una santurrona taimada que sabía engatusar a un hombre». Esto último opinaban por igual tanto un compañero escritor como una compañera escritora de Richardson: Henry Fielding parodió la, a su juicio, moral calculadora de la heroína en dos novelas: un año después de la publicación de la original, en *Shamela*, y más adelante, en 1742, en *La historia de las aventuras de Joseph Andrews*, con las que se inició la novela cómica moderna. Eliza Haywood, célebre por su novela *Amor en exceso* (1719), publicó en 1741 una *Antipamela*. Su heroína tiene el revelador nombre de Serena Tricky [Tramposa] y es, a diferencia de su modelo, una persona nada atractiva, pero sí resuelta y segura de sí misma, que sólo tiene una cosa en mente: pescar marido para lograr el ascenso social y el vil metal.

En el Londres de la primera mitad del siglo XVIII ése era un tema candente. Lo primero que hace el señor B. para doblegar a la joven Pamela es darle acceso a la biblioteca y al armario ropero de su difunta madre. Además de leer las mismas novelas, la forma de vestirse era el segundo dato decisivo que apuntaba a que las diferencias de estatus entre los señores y la servidumbre empezaban a difuminarse. El comerciante y escritor Daniel Defoe se erigió en portavoz de todos aquellos que veían en la vestimenta impropia del personal de servicio una amenaza para el *statu quo* social. En una ocasión en que fue invitado a una velada, tras echar un vistazo a los asistentes, primero hizo una reverencia a la mujer mejor vestida, ¡y abrazó a la doncella en lugar de a la señora de la casa! Esta metedura de pata, que perseguiría durante mucho tiempo a Defoe, dio lugar a que lanzara una serie de panfletos contra las costumbres igualitarias en materia de vestimenta.

Al igual que muchos de sus coetáneos, Defoe opinaba que la causa del mal residía en el salario excesivo que percibía el servicio. Sin embargo, ésa era sólo la mitad de la verdad, y en modo alguno la decisiva. La causa principal era que cada vez más sirvientas accedían mediante la lectura de novelas a un universo de sentimientos y modelos de conducta que en un principio era exclusivo de sus señores. Las novelas les enseñaban cómo funcionaba la sociedad y cómo podían encontrar en ella su sitio e incluso cambiarlo. Pero también influían en la idea que se habían formado del mundo y la sociedad. Cuando las sirvientas se vestían como los personajes femeninos de las novelas o como las damas de las ilustraciones de las revistas femeninas en boga, coincidían en ello con sus señoras. Los ideales por los que se regían eran, sin tener en cuenta la cuna, los mismos; también a ese respecto la lectura de novelas ejerció una

influencia igualitaria. La nueva novela psicológica, como la que inició Richardson, no fue una lectura específica de un estamento desde el principio. Negaba los lazos y contradicciones tradicionales y despertaba en sus lectoras sentimientos y percepciones cuya vivencia y participación emocionaban en igual medida a la alta sociedad y a la servidumbre.

Pero ¿tenían razón los críticos y parodistas? Bien mirado, la verdadera «fuerza» de la Pamela de Richardson no reside en el deseo de ascender y la astucia. «¿Por qué motivo, si se puede saber, me cuenta entre los bienes que son de su propiedad?», pregunta enfurecida cuando el señor B. la retiene en su finca. «¿Acaso tiene sobre mí un derecho distinto del del ladrón sobre algo robado?». La señora Jewkes, que vigila a Pamela por orden del señor B., considera tales preguntas una «auténtica rebelión», y protesta contra ellas. De ser ella el señor, su derecho de propiedad sobre la jovencita no permanecería en duda mucho tiempo. La rebeldía de Pamela apenas se demuestra en sus actos, pues sigue siendo pasiva, pero sí se articula en una forma de hablar insolente y en la redacción de las cartas, que plasman ese discurso. Su triunfo sólo es en segundo término el matrimonio con el señor B., superior a ella en poder y estatus. En primer término lo que triunfa es la forma de hablar (y escribir) libre y rebelde de una muchacha sobre el poder y la autoridad de otros personajes que están muy por encima de ella en todos los demás aspectos. Así pues, la novela también se podía leer como un método de retórica para jóvenes que no querían tolerarlo (y callarlo) todo en un mundo que las trataba con menosprecio.

Richardson observaba y entendía a las mujeres. Su fama de hombre muy poco común lo sobreviviría. «De haber sido mujer, su personalidad apenas habría sido un enigma, puesto que la podríamos haber incluido en la categoría de chismosas espabiladas», se dice en el retrato que hace de él Richard Griffin: «Pero, dada la situación, es un caso anómalo en la literatura; nunca dejará de sorprendernos que un caballero con mujer e hijos haya podido escribir cosas de mujeres tan interesantes como *Clarissa* y *Pamela*». La capacidad de comprensión del otro sexo de Richardson también se dejaba sentir en la cuidada minuciosidad con la que describía el entorno doméstico de sus heroínas, y sus novelas daban impresión de realismo y cotidianidad. Las lectoras lo sabían apreciar, mientras que ello le granjeaba la burla de los lectores, como en el caso de un hombre que acudió al café y se preguntó: «¿Por qué el autor no nos informó del número exacto de alfileres que llevaba consigo Pamela cuando iba camino de Lincolnshire?». Ese reproche insignificante pasa por alto lo que consigue Richardson con su obsesión por el detalle. Y es que de ese modo, como constató un tal lord Francis Jeffrey en 1804 en la revista literaria *Edinburgh Review*, nos introducimos «sin ser vistos en la vida doméstica de sus personajes, oímos y vemos todo lo que hablan y hacen», y la consecuencia es que empezamos a sentir por ellos, «como por nuestros amigos y conocidos personales», una forma de empatía que

resulta obligatoria para la novela psicológica moderna (y también para su *sucesora*, la serie televisiva literaria, como por ejemplo la reciente «Downton Abbey», que la BBC produce y perfecciona, logrando una gran audiencia, en creaciones propias).

Richardson era un autor tan comprensivo como compasivo, y eso era precisamente lo que apreciaban sus lectoras. De manera que no es de extrañar que recibiera correspondencia de ellas con frecuencia. En 1748 le llegó una carta anónima cuya autora estaba leyendo *Clarissa o La historia de una joven dama*. La carta describía en tono dramático la lectura de los cuatro primeros volúmenes (de un total de siete) de la nueva novela:

Si me hubiera podido ver, ciertamente se habría compadecido de mí. Me encontraba sola, soltaba el libro, lo volvía a coger, iba arriba y abajo, un mar de lágrimas rodándome por las mejillas, me enjugaba las lágrimas, retomaba la lectura, apenas tres líneas, dejaba el libro en un rincón, exclamaba: disculpe, mi buen señor Richardson, no puedo seguir leyendo, ha hecho usted más de lo que puedo soportar; me tendía en el diván.

Así —desbordadas por los sentimientos suscitados— leían entonces las novelas las mujeres, tal y como demuestran numerosos testimonios que hablan de torrentes de lágrimas tan violentos que al parecer las páginas de los libros seguían mojadas dos días después. Quien escribe esa carta temía que la nueva novela, a diferencia de *Pamela*, se encaminara hacia una catástrofe espantosa, y suplicaba al autor que preservara a la heroína que da título a la obra de «la violación, la ruina y la destrucción». Y si no accedía a su ruego —lo amenazaba—, su nueva novela sólo contaría con el beneplácito de «solteronas envidiosas, jovenzuelas quejicosas y padres tiranos».

Pero Richardson no le hizo ese favor: a su juicio, la pareja de este libro, la virtuosa joven de clase media Clarissa Howe y el aristócrata joven y encantador, aunque sin escrúpulos, Robert Lovelace, no tenía la menor oportunidad de acabar junta; los abismos que se habían abierto entre ellos, provocados en gran medida por el comportamiento de la familia de Clarissa, eran demasiado grandes. A pesar de este desenlace, empezó uno de los intercambios epistolares más extensos y afectuosos entre un escritor y una lectora.

Dorothy Bradshaigh, pues así se llamaba la autora de las cartas, pertenecía a una familia noble de provincias, rondaba los cuarenta y no era en modo alguno una lectora atípica de su época. Disponía de tiempo libre, que invertía en gran parte en una lectura que siempre iba acompañada de grandes emociones. La novela de Richardson y las numerosas cartas que le escribió debieron de ser su principal ocupación durante semanas, meses incluso. La correspondencia entre el autor y la lectora era como una novela epistolar en sí misma. En este caso, lectura y vida casi coincidían. Mientras la lectura se prolongaba, la lectora vivía literalmente con los personajes de la novela, cuya vida interior es posible que conociera más en muchos

sentidos que la de personas de su entorno directo. También en la actualidad el elenco de las series televisivas a veces acompaña al espectador durante años, con la consecuencia de que sus *amigos televisivos* como poco no le parecen menos reales que sus amigos *de verdad*. Richardson intentaba explicar en sus respuestas a la empática y a menudo alterada lectora de *Clarissa* que su sensibilidad no constituía ninguna debilidad, sino una muestra de auténtica humanidad: el mejor punto de partida no sólo para leer, también para escribir novelas y, también, para vivir de manera consciente.

En el ocaso de su vida, Samuel Richardson le pidió a *lady Bradshaigh*, su amiga epistolar, sus ejemplares de *Pamela* y *Clarissa*. La apasionada lectora de sus libros había efectuado cientos de anotaciones en los márgenes de su *Clarissa*. El autor quería tenerlas en cuenta en vistas a una nueva edición para beneficiarse de las reacciones espontáneas de su lectora más aplicada; sus propias observaciones a las notas y objeciones de ella son tan extensas que en ocasiones las páginas impresas aparecen como encuadradas por las palabras de los dos. La tercera edición de *Clarissa* demostraba, en efecto, que muchos de los peros de *lady Bradshaigh* lo habían convencido, aunque su insistencia en que la novela debía tener un final feliz seguía sin contar con el beneplácito del escritor. *Lady Bradshaigh* quería contribuir a que al menos la mujer, deshonrada según los criterios de la época, tuviera una buena vida mediante la adopción de un niño. Richardson, en cambio, se aferraba a su opinión de que cuando alguien se apartaba del camino ya no había vuelta atrás.

El conflicto entre el autor y su comprometida lectora se zanjó en la dedicatoria de la edición de la novela que utilizaba *lady Bradshaigh*. Richardson, que se la había regalado, señaló en la guarda de los siete volúmenes con letra desvaída: «*From the Author*» [«Del autor»]. Sin embargo, Dorothy Bradshaigh escribió las siete veces encima de la dedicatoria, de por sí ya poco legible, dejando constancia de quién era su dueña: «Do. Bradshaigh». Al menos así pretendía convertir el libro en propiedad intelectual suya.

Las lectoras del siglo XVIII no eran en modo alguno las receptoras pasivas por las que las tenían muchos hombres: esa especie en peligro de extinción que requería vigilancia y tutela para no ser víctima de la lectura y de los deseos y fantasías que ésta desencadenaba. La intensidad y la emotividad con que las mujeres de aquella época leían sobre todo novelas tenían que ver con que éstas eran el único medio en el que se abordaban cuestiones vitales que las afectaban de manera directa. Las novelas eran promesas de amor y pasión, y desde el punto de vista actual resulta fácil criticarlas por esa estrechez de miras y por hacer pasar por ideología la afirmación de que lo importante en la vida es el gran amor y nada más. No obstante, ésta es una consideración retrospectiva, hecha desde una distancia de más dos siglos y pasada por el tamiz de numerosas teorías, desde el psicoanálisis hasta los estudios de género que se han formulado en el ínterin. Para las mujeres de entonces, las novelas constituían una forma de autoconocimiento tan liberadora como insustituible: en ellas se trataban

sus emociones y preocupaciones, su manera de sentir y pensar, y las lectoras hacían suyo ese trato, un primer paso hacia la seguridad en sí mismas y la emancipación. Numerosas traducciones del siglo XVIII se deben a lectoras que se toparon con novelas que querían hacer llegar a otras lectoras.

Un año después de que Bernhard von Hohorst visitara al gran Richardson, Meta Klopstock reúne el valor necesario para escribir una carta al venerado novelista, la primera que escribe en inglés en su vida. Nada más leer su *Clarissa* («*Oh! The heavenly book!*» [«¡Ay! ¡Ese libro excelso!»]), le escribió para pedirle la historia de una Clarissa masculina —esto es, de un joven sensible—, pero no se atrevió. Richardson escribe la *Historia del caballero Carlos Grandison* sin que ella tenga nada que ver, y ahora Meta Klopstock ya se siente con las fuerzas necesarias para escribirle: «Es posible que se deba a que ahora soy la esposa de Klopstock... pero entonces no era más que una joven soltera». Richardson no sólo le contesta, sino que incluso le pide una breve descripción de sus apegos, sus ocupaciones, su familia. Y dos días antes de su trigésimo cumpleaños, Meta Klopstock le relata con palabras exaltadas su historia de amor con Klopstock. «¿Quería usted saber lo que despierta mi interés? El amor, señor mío, el amor es todo cuanto me interesa». En una noche dichosa se leyó *El Mesías*. «Me conmovió. Al día siguiente le pregunté a uno de sus amigos: ¿quién es el autor de este poema? Y fue la primera vez que oí mencionar a Klopstock. Creo que lo amé entonces». Un enlace matrimonial entre la hija independiente y acomodada de un comerciante y el hijo igualmente acomodado de un comerciante habría parecido más indicado. Pero Meta quería a un poeta: ¡una Clarissa masculina! Y conquistó a Klopstock, el autor alemán ídolo de todas las lectoras sensibles, que haciendo un guiño a Clarissa la llamaba cariñosamente «Clärchen». No sólo *El Mesías*, sino también las novelas de Richardson fueron la causa de su matrimonio.

Esta clase de detalles da a entender una vez más cómo se leían entonces las novelas: no como obras de arte de la literatura, sino como mensajes de la vida para la vida. El enorme éxito de Richardson se debe a que el escritor satisfizo como ningún otro autor coetáneo esa forma de leer, incluso la provocó. En las cartas que componen una novela epistolar, cada una de ellas es un dramático informe de situación, centrado por completo en la perspectiva del que la escribe. La trama es la suma de esas manifestaciones puntuales; igual que en la vida real, en la que tampoco sabemos cómo continuará y que carece de un narrador omnisciente. Esta técnica, o mejor dicho, esta falta de artificio, suscita la impresión de dramatismo en las novelas de Richardson, incluso surte efecto en el lector actual.

Sirviéndose de la extendida y apreciada fórmula del intercambio epistolar, la novela se apropió de todas aquellas cualidades que se consideraban características de una cultura epistolar refinada: una sutileza anteriormente desconocida en el análisis

de emociones, un rigor en la observación y una gran familiaridad con todos los estratos sociales, y, lo esencial, el conocimiento íntimo de las pasiones del corazón. Con la novela epistolar, el arte de la novela se convirtió en el arte del matiz. Las lectoras y lectores de la época apenas leerían las cartas de los héroes de las novelas de forma muy diferente de como leían las cartas de amor y amistad que circulaban en su propio entorno. Abrir una novela implicaba, de alguna manera, abrir un cofre misterioso con cartas desconocidas escritas por una o varias personas. Cuantos más remitentes, tanto más complejos los hechos, tanto más rica en puntos de vista la narración y tanto mayor también la destreza del autor para novelar. Como por arte de magia, las cartas del cofre ya se encontraban en el orden adecuado. Y leyendo una tras otra se conseguía de un modo irresistible indagar en los sentimientos y motivaciones que nos preocupan a cada uno de nosotros y así crear las historias que más tarde sabremos ver como las historias de nuestra propia vida.



Autor desconocido, grabado de la portada de Daniel Chodowiecki, *Porträt Werthers/Der Abschied Werthers von Lotte*, para Johann Wolfgang Goethe, *Las desventuras del joven Werther*. Frankfurt y Leipzig, 1778; 1778, © akg-images.

En Las desventuras del joven Werther, de Goethe, se ama poco, pero se lee mucho. El simple hecho de pronunciar el nombre de un poeta inicia una pasión desconcertante. En esta novela se llegan a cometer auténticos excesos de lectura que culminan en mares de lágrimas conciliadoras, abrazos teatrales y besos apasionados, pero que también implican la despedida definitiva del amado. Al final, hay un libro cerca de un difunto: la tragedia Emilia Galotti, de Gotthold Ephraim Lessing. Dicho libro está abierto, elocuentemente, por la página en que Emilia, la protagonista, es apuñalada por su propio padre, atendiendo a las súplicas de ésta. Las desventuras del joven Werther también es la historia de la fiebre lectora y sus enredos.

WETZLAR, 1774

El efecto Werther

El cuarto es angosto, las paredes están enlucidas, sin cuadros, el techo es bajo, el mobiliario macizo aunque deteriorado; un ambiente prosaico: trivial y sin encanto. Es por la mañana, la mujer aún está en camión. El hombre deja a un lado el contrabajo que estaba tocando. Es un músico profesional al servicio de la ciudad, antes artesano que artista.

Inquieto, recorre la pequeña habitación arriba y abajo. Le preocupa su hija. La cosa es seria. Los amoríos con el comandante están comprometiendo a la muchacha y amenazan con acabar con la buena reputación de la familia. Y la historia ha llegado a oídos del padre. En resumidas cuentas, tendrá que prohibir al muchacho la entrada en su casa.

La preocupación por el bienestar de la familia y por hacer las cosas bien es responsabilidad suya. Debería llamar a capítulo a su hija, hacer callar al joven... o, mejor aún, contárselo todo de inmediato a su señor padre. El joven comandante se llevará una reprimenda, pero toda la desgracia caerá sobre el contrabajista.

La mujer intenta aplacar el descontento del hombre: «¿Quién te tendrá ojeriza?». ¿Acaso su marido, el músico Miller, no goza de estima en la ciudad? Sea como fuere, los alumnos se pegan por dar clases con él. Seguro que el comandante también acabará admirándolo.

El hombre se expresa en términos más claros, habla enfurecido, su lenguaje cada vez es más ordinario. ¿Qué, si se puede saber, va a salir del trato de esos dos? El joven señor no puede tomar a la muchacha, al menos no por esposa. Quién sabe con cuántas habrá tenido ya relaciones íntimas. Puede que le endose algo a su hija, posiblemente la deje embarazada y después ella ya no cace a ningún otro o incluso le tome gusto a la cosa y se prostituya a todo trance. A fin de cuentas, la chica es atractiva, delgada, tiene buena figura. Porque a los hombres les da lo mismo lo que tengan en la cabeza las mujeres, lo principal es que tengan un buen culo. Y cuando el joven imprudente lo huele, ya no hay quien lo pare: «Yo no lo culpo por eso. El hombre, al fin, es hombre». Él lo sabe.

La madre se atreve a objetar: ¿acaso se está olvidando de todas esas preciosas cartas que ese «caballere» escribe? En ellas se ve con claridad meridiana que sólo le interesa «la pureza de su alma angelical».

Pero el padre no opina lo mismo: «Quien intenta besar una boca amada, se dirige antes al buen corazón».

Sin embargo, la mujer no se da por vencida. Alegará todos los bonitos y caros

regalos que el joven señor le ha hecho a la hija, y a continuación su marido la llamará «alcahueta infame». Pero primero ella mencionará los soberbios libros que siempre trae el comandante. «Tu hija siempre ora en ellos».

Entonces el músico espeta: «¡Ora!». Su mujer no entiende nada. Lo que ocurre es que al distinguido señor el lenguaje sencillo y directo que se emplea en esa familia le resulta demasiado vulgar y tosco para expresar sus grandilocuentes sentimientos, y por eso le lleva novelas, para darle un poco de chispa artificialmente. Y la muchacha está como loca por esas majaderías, puras fantasmagorías que encienden como cantáridas su sangre.

O como lo expresa Friedrich Schiller, que a la sazón tiene veinticuatro años, en la escena primera de *El amor y la intriga*, su «tragedia burguesa» de 1784:

Los groseros manjares de la naturaleza son demasiado duros para el estómago delicado de su gracia... Ha de cocerlos antes en la cocina pestilencial y endiablada, en donde se condimentan las frases ingeniosas. ¡Al fuego esas majaderías! Dios sabe lo que saca de ellas la muchacha..., puras fantasmagorías que encienden como cantáridas su sangre, llevándose la escasa dosis de religión cristiana que con hartó trabajo le ha propinado su padre. ¡Al fuego, pues, repito!

En esta tragedia, un joven de veinte años se enamora de una chica de dieciséis y la corteja dándole a leer los libros que dicen lo que siente. En lugar de declararle su amor abiertamente, le comunica sus sentimientos dando un rodeo que en realidad tiene por objeto ir directo a su corazón, quizá de manera más expresiva de lo que podría hacerlo con sus propias palabras. Y a través de la lectura ella ve sus sentimientos reflejados en los de él y empieza a corresponder a su amor.

El joven, perteneciente a una familia noble y adinerada, se puede permitir las caras novedades literarias, que en los últimos años, debido a la gran demanda y pese a que la oferta aumenta rápidamente, han experimentado una fuerte subida de precio. Ella, en cambio, sin dinero propio, hasta el momento no ha entrado en contacto con la literatura. En su casa, aparte de la Biblia, sólo hay un puñado de breviarios y sermonarios con textos edificantes estropeados de tanto uso... y, naturalmente, las partituras de su padre. No es de extrañar que la madre opine que los soberbios volúmenes son para rezar; que uno lea libros con el corazón palpitante, que los pueda devorar incluso, es algo que escapa a sus entendederas. A diferencia de su hija, desde que conoce a Fernando.

Cuando en el drama de Schiller Luisa aparece por primera vez, se dice expresamente que lleva un libro en la mano. Y, aunque acaba de llegar de la iglesia, es evidente que lo que lleva no es un misal, sino una de las novelas de Fernando. Como sabemos por testimonios de la época, entre los jóvenes era habitual leer novelas en el banco de la iglesia durante la misa, unas novelas que eran de lo más profano y vergonzosas en opinión de la Iglesia. A menudo los misales o incluso las biblias servían para ocultar a los demás, ya fuesen padres o profesores, la lectura de

novelas. En cualquier caso, antes de darle los buenos días a su padre, Luisa deja el libro, como si se tratase de un arma. Para el padre, en esas «lecturas impías», tal y como él las llama, además de en la relación con Fernando, reside toda la amenaza de la que quiere apartar a su hija..., en vano, como intuye desde el principio. De ahí su rabia.

El músico Miller es de esos padres que sólo son capaces de imaginar la pérdida de la inocencia de sus hijas como consecuencia de la seducción. En su sencilla visión del mundo no tiene cabida la noción de que la inocencia y la ingenuidad no son algo que haya que preservar a cualquier precio, como al de no haber amado nunca, algo que especialmente entonces, en los tiempos en los que imperaba el matrimonio de conveniencia, era distinto de estar casado. Con mucha frecuencia nos tropezamos en la literatura del siglo XVIII con personajes femeninos inocentes, víctimas de los manejos de desalmados seductores o que saben defenderse de ellos a su manera. Por regla general, hasta principios del siglo XVIII, las mujeres eran consideradas el sexo más concupiscente: es Eva quien seduce a Adán. Ahora esa relación se invierte: el desconocimiento en materia sexual y la pasividad son cada vez más apreciados en las mujeres, incluso por ellas mismas. El hombre, en cambio, con su supuestamente más marcado instinto sexual, adopta el papel del seductor, un papel en el que se gusta. Parte de esta manera de pensar ha perdurado hasta hoy en día.

La lectura, decían, desempeñaba un papel decisivo en la amenaza a la inocencia femenina; no sólo el amante, sino también las novelas que hablaban de amor instilaban el dulce veneno del deseo en el corazón de las muchachas. La seducción en sí va precedida de la seducción de la imaginación o, como en este caso, de la mano de ella. Con la primera escena de esta obra de teatro, Schiller confiere peso dramático a este cliché del que hablaban sobre todo teólogos y pedagogos, y al mismo tiempo descubre como argumento el autoritario mundo paterno, que en modo alguno sufrían únicamente los hijos.

Esto es algo que respalda la imagen de las cantáridas, de las que el padre de Luisa afirma que encienden la sangre, al igual que las «fantasmagorías», las majaderías de las novelas. Las cantáridas, conocidas en Europa como mosca española, eran unos insectos coleópteros a los que secos y en polvo se les atribuía la capacidad de aumentar la potencia sexual. Por aquel entonces, en la corte también se conocía como *moscas españolas* a los emplastos de belleza que utilizaban principalmente las damas: se embebían de la sustancia vesicante y se empleaban para combatir las verrugas, pero además se suponía que tenían un efecto afrodisíaco. No obstante, una dosis ligeramente más elevada de la prescrita hacía que el veneno del placer se convirtiera en un arma letal, por lo que también se utilizó en ejecuciones y asesinatos alevosos. El airado discurso del padre culmina, pues, en una imagen que relaciona el amor con la muerte: una alusión anticipada al trágico final de la historia de amor que se narra en *El amor y la intriga*, que se propicia con veneno disuelto en limonada. Es Luisa quien prepara la limonada, y Fernando quien añade el veneno sin que ella lo sepa, ya

que cree que su amada lo ha engañado. Luisa es la víctima de una intriga, una cábala que el «cabeza novelesca» de Fernando, como lo llama su padre, no es capaz de ver.

Llegados a este punto no estaría mal saber cuáles fueron las novelas con las que Fernando conquistó el corazón de Luisa y a las que el padre de la muchacha atribuía desde el principio una influencia peligrosa. La obra no dice nada al respecto. Pero el propio Schiller cuenta que «en la decisiva edad que abarca de los catorce a los veinticuatro años se alimentó exclusivamente de fuentes modernas». Por el contrario, descuidaba sobremanera la literatura griega y latina, eso si no la desatendía por completo, algo que en aquel tiempo, al menos en el caso de los hombres, no era nada habitual y contravenía todas las recomendaciones de lecturas que constituían una especie de canon formativo. Sólo a las mujeres les estaba permitido confesar que leían todo cuanto llegaba a sus manos. Mientras que el patrón de lectura masculino se regía por normas tradicionales que apenas habían cambiado desde el Renacimiento, para las mujeres no existían esas cortapisas. A la hora de elegir sus lecturas se guiaban por los consejos de las amigas o los regalos de un amante.

También a este respecto Schiller era un autor sumamente moderno, puesto que en primer lugar se inspiraba en la literatura contemporánea. Y a ésta pertenecía una novela cuyo ideario y lenguaje ejercieron una influencia duradera no sólo en él sino en toda la literatura de la época. Con toda seguridad formaba parte de los libros preferidos de Fernando, que después también leería Luisa: *Las desventuras del joven Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, que más tarde trabaría amistad con Schiller.

Actualmente basta con hacer un llamamiento en internet para organizar encuentros espontáneos por el motivo que sea. En el año 1776 eso era bastante más complicado, requería mayor esfuerzo y contactos personales. A cambio, el número de participantes tomados en consideración también era más abarcable, y el de los habitantes de un pueblo o una ciudad considerablemente menor.

Pero vayamos por partes: hace unos doscientos cincuenta años la ciudad imperial libre de Wetzlar tenía poco más de cinco mil habitantes, de los cuales novecientos se encontraban allí debido al traslado de la Cámara de la Corte Imperial. Durante un tiempo se añadieron algunos cientos, ya que el trabajo rezagado de las autoridades y los rumores de corrupción habían provocado que se dispusiera una «visita de inspección»; hoy en día hablaríamos de una evaluación. De manera que la ciudad estaba llena de gente que se había instalado allí durante un periodo de tiempo limitado. Ello contribuía a un modo de vida más relajado, «más libre y agradable que en el resto de Alemania». Eso al menos afirma August Siegfried von Goué, francmasón y escritor, que no quería perderse nada. Se respiraba amor por doquier. Se veía a mujeres y muchachas sin que aparecieran en el acto los respectivos maridos o padres. También llamaba la atención la forma de referirse allí al amor. Si en otros

sitios se hablaba de hacerle la corte a una dama, allí se hablaba de galantear. «Así que al amante se le llama galanteador».

Con lo que llegaríamos a Goethe, que en mayo de 1772 se estableció en Wetzlar, supuestamente para concluir una parte de los planes paternos de formación como pasante en la Cámara de la Corte Imperial. Pero en realidad estaba allí sobre todo en calidad de galanteador, creando así las condiciones necesarias para poder escribir su *Werther*. Como es sabido, cuando apenas llevaba un mes en Wetzlar, en una fiesta que se prolongó hasta el amanecer, Goethe se enamoró de Charlotte Buff, una muchacha de dieciocho años que ya estaba comprometida con Johann Christian Kestner. Kestner tenía poco más de treinta años, ocho más que Goethe, y lo que se denomina un carácter fuerte. El incipiente *ménage à trois* produjo todo tipo de enredos y finalmente ocasionó la partida imprevista de Goethe, tras una estancia de sólo cuatro meses. Dejó dos apesadumbradas cartas de despedida, una dirigida a Kestner y la otra a Lotte.

Sin embargo, para que Goethe escribiera *Werther* aún tuvo que ocurrir otro suceso decisivo. El 30 de octubre, un conocido suyo y de Kestner, el jurista de veinticinco años Karl Wilhelm Jerusalem, se quitó la vida, precisamente con dos pistolas que le había prestado Kestner y probablemente por un motivo similar al que precipitó la prematura salida de Goethe, es decir, el amor más o menos no correspondido a una mujer prometida. En noviembre, cuando Goethe pasaba unos días en Wetzlar en estrecho contacto con Kestner y Lotte, el suicidio de Jerusalem debió de ser el tema central no sólo de sus conversaciones. Posiblemente también para descargar su conciencia, Kestner terminó un extenso informe escrito sobre los antecedentes y los pormenores del suicidio, del que posteriormente Goethe tomaría algunas particularidades y giros íntegros que trasladaría a su novela. Por ejemplo, el denominado uniforme de Werther —frac azul y chaleco amarillo—, que por aquel entonces era el último grito y que incluso Goethe lució en 1775 en su viaje a Suiza y también en Weimar, fue sacado del informe de Kestner sobre el finado, que iba vestido así en el momento de su muerte. Por el contrario, las pistolas con las que Jerusalem se quitó la vida y que había pedido a Kestner en una nota, armas que después fueron devueltas a su propietario por medio de un sirviente, en el libro de Goethe llegan de mano de la amada. De forma sumamente bella, en el único borrador de *Werther* que ha pasado a la posteridad y que no se puede fechar con exactitud, que pudo ser su punto de partida, se dice: «Han pasado por sus manos; ella misma les ha quitado el polvo, las has tocado... y yo las beso ahora una y mil veces... Y es ella quien me presenta esta arma destructora, ella, así recibiré la muerte de quien yo quería recibirla».

Cuando, casi dos años después del suicidio de Jerusalem, apareció *Las desventuras del joven Werther*, que en cuestión de poco tiempo se convirtió en un éxito arrollador,

el texto se leyó como si de una novela en clave se tratase, sobre todo en Wetzlar. «Lo de este libro es un espectáculo», escribe Hans Buff, uno de los hermanos menores de Charlotte, a su cuñado: «En toda la ciudad hay dos ejemplares, ¡y todo el mundo lo quiere leer! Uno se lo roba a otro, en la medida de lo posible. Ayer por la tarde, mi padre, Caroline, Lene, Wilhelm y yo estuvimos leyendo de un ejemplar en rústica con el que nos hicimos en Giessen; cada hoja pasó por cinco manos». Otros hablan de ríos de lágrimas que se derraman al leer. Un lector se extraña de cómo «el libro recorre el cuerpo y la vida, se mete en cada vena». También leen el libro en alto hombres. El escritor Wilhelm Heinse da fe de que tras la lectura se balanceó a un lado y a otro «como un junco, en un abandono tan veraz que daba lástima». No pocos leen el libro varias veces seguidas. Según sus propias declaraciones, Auguste Stolberg lo devora tan a menudo que no tarda en saberse de memoria *su Werther*. En 1775, un año después de su publicación, en la revista *Magazin der deutschen Kritik* se difunde de manera anónima un artículo que equipara de manera casi inequívoca el proceso de leer *Werther* con una relación sexual imaginaria que culmina en el orgasmo: «hasta que del delirio del néctar cielo y tierra se tambalearon».

Goethe trasladó a la historia de Jerusalem, y ello quería decir muy en concreto al informe de Kestner sobre sus últimos días y su muerte, sus propios sentimientos, como él mismo lo expresó, y con ello obtuvo un todo maravilloso. Que al para entonces ya matrimonio Kestner aquello no le hiciera la menor gracia resulta comprensible, en particular porque las cartas de Werther mostraban al prometido de Lotte como una «criatura infeliz», tal y como Kestner se burló, y con toda la razón, delante de Goethe: «¿Era preciso que lo convirtierais en semejante palurdo?». A lo que él tiene lista una explicación de a qué fin responde tal cosa: el prometido de la muchacha es rebajado para que por contraste el amante brille con más fuerza.

Para los que no se veían afectados directamente, el incidente del suicidio de Jerusalem, que se conocía de oídas, los rumores sobre la verdad de la historia de amor que se narra en *Werther* y la ficción de la novela epistolar se fundían en una amalgama de literatura y vida como no se había visto hasta la fecha. Nadie sabía nada a ciencia cierta, pero todos hablaban del tema. Y no es de extrañar que ello provocara confusiones: Jerusalem, se decía por ejemplo, se suicidó por amor a la hija del funcionario Buff, es decir, a Charlotte; por otro lado, a partir de ese momento su última morada, en el cementerio de Wetzlar, pasó a considerarse la tumba de Werther. Los guías turísticos llevaban a quienes visitaban la ciudad al pequeño cuarto en el que Jerusalem puso fin a su vida, y éstos preguntaban por la casa donde vivía Lotte. No se tardó mucho en organizar auténticas procesiones a la «tumba de Werther», que presentaban un marcado carácter ritual.

Así, en la primavera de 1776, un año y medio después de la publicación de la novela, habitantes de Wetzlar y visitantes de la ciudad, entre ellos también algunos turistas literarios, se dieron cita para celebrar a la desdichada víctima de la sensibilidad y el amor. Como señala expresamente Friedrich Christian Laukhard, el

cronista de este acontecimiento, los allí reunidos no eran mocosos, locos extravagantes y demás bufones, ni tampoco colegialas soñadoras, primitas con los ojos enrojecidos y tías cuarentonas, sino «hombres de alto copete y damas encumbradas». Se reunieron al anochecer y comenzaron la celebración con una lectura pública de la novela de Goethe. Parte de los presentes no paró de proferir hondos suspiros; con los rostros encendidos, muchos sollozaron sin pausa. La lectura se vio interrumpida varias veces por canciones y cantos entonados al unísono. Entre otros se oyó un *Gracias por las desventuras de Werther*, que festejaba el librito como medicina del alma y cuyas líneas, involuntariamente cómicas, hicieron reír a unos cuantos:

*He probado las balsámicas lágrimas,
eran tan dulces; pero de nada sirvieron.
¡Ay! Porque los enfermos de amor son
un caso perdido..., y todo por un rostro.*

Otra canción se dirigía directamente a Lotte y tenía por objeto consolarla. Al fin y al cabo había perdido a su amado, daba lo mismo que se tratase de Jerusalem o de Werther, y tras esa muerte por fin su prometido había demostrado comprensión y la había dejado libre:

*¡No llores! La he hallado,
esa calma, tras la larga lucha,
y la muerte ha sanado las heridas
y me ha llevado a la dicha.*

Poco antes de medianoche, los presentes formaron una procesión y se pusieron en marcha hacia el cementerio. Cada persona llevaba una vela, todos iban vestidos de negro y el rostro oculto tras un crespón de luto. El que se topara con semejante comitiva en la calle a esas horas sin duda la tomaría por un desfile de espíritus infernales y se santiguaría. Cuando finalmente llegaron al camposanto, formaron un círculo alrededor de la tumba y entonaron el himno de Werther del barón Von Reitzenstein, que se titulaba *Lotte junto a la tumba de Werther*, pero al que todos conocían por el primer verso:

*Sufriste hasta el final, perdida,
¡pobre joven!, tu lucha con la muerte;
desangradas las ofensas
y expiadas por tu cariño.*

Tras acabar las numerosas estrofas de la canción, un orador tomó la palabra, pronunció un discurso dirigido al difunto y puso de manifiesto como de pasada que el suicidio —por amor, se entiende— estaba permitido, en contra de lo que pudieran

opinar otros. Después se arrojaron flores a la tumba, se oyeron nuevamente hondos suspiros, y a continuación la comitiva regresó a la ciudad «con un enfriamiento... en el corazón», como señala irónicamente Laukhard. La nocturna celebración se repitió unos días más tarde, pero cuando las autoridades municipales de la ciudad avisaron alarmadas de que si aquello se volvía a reiterar tomarían medidas, el ritual tuvo que cesar.

«Y toda esta locura la ha causado el librito del señor Von Goethe, por lo demás una obra maestra en su género», concluye Laukhard, que, sin saberlo, habla por boca del poeta, al cual, en vista de la «fiebre wertheriana» —como denominaron al fenómeno los coetáneos— que se desencadenó nada más publicarse la novela, cada día le parecía más inquietante su creación. *Werther* era una lectura de culto, no la primera en la historia de la lectura, pero sí una que levantó olas de una altura y una fuerza desconocidas hasta entonces, por así decirlo, un *tsunami* de sentimientos.

El mundo de *Werther* es un ramillete de opiniones, humores y estados de ánimo que los lectores del libro conocían en buena medida. El gran mérito de Goethe residió en convertirlo en una historia de amor tan auténtica y natural que se leía como si eso fuera todo lo que uno sentía y sabía desde hacía tiempo, un estro del momento. Para tal fin, Goethe se sirvió de un recurso que ya había visto en Rousseau, pero también en Richardson: condensó el drama psicológico de su héroe en escenas e imágenes inolvidables: Lotte, que mientras parte pan se preocupa maternalmente por sus hermanos; la tormenta de medianoche tras el baile, cuando Werther y Lotte se acercan a la ventana, ella apoya su mano en la de él y sólo dice un nombre: «Klopstock»; la lectura en el sofá, el libro que cae al suelo cuando Werther, arrodillado, asedia a abrazos y besos a la muchacha mientras ésta levanta bruscamente el brazo derecho con el pañuelo en la mano, medio suplicando ayuda, medio abandonándose al deseo; finalmente, el moribundo Werther, tendido en la cama con el uniforme puesto, la cabeza vendada, rodeado de hombres: Albert, el médico, el administrador, y en la pared la silueta de Lotte, en el pupitre el libro y la carta, en el suelo la pistola y el charco de sangre.

La mayor atención la atrajo un fenómeno que sólo recibió nombre doscientos años después, y científico, nada menos: el denominado efecto Werther. Según él, existe una relación causal entre la noticia de un suicidio y el incremento de los casos de suicidio en la población. En 1974, con motivo del bicentenario del nacimiento de la novela de Goethe, se probó por primera vez esta relación. El sociólogo David Philipps analizó las primeras planas del periódico *The New York Times* entre 1947 y 1967. La conclusión: cuanto más destacada la persona de cuyo suicidio se informaba, tanto más elevado el número de imitadores.

Werther era una novela, sí, pero debido al precedente de la historia de Jerusalem, que todos los lectores conocían, no se tuvo en cuenta el hecho de que en la ficción no

ha de tener cabida necesariamente la realidad. El carácter sugestivo de la novela epistolar reforzó, si cabe, esta impresión. Sea como fuere, el ayuntamiento de la ciudad universitaria de Leipzig reaccionó con prontitud: prohibió la venta del libro de Goethe alegando que invitaba al suicidio. Desde entonces persiste el rumor de que *Werther* propagó una auténtica epidemia de suicidios. Sin embargo, realmente documentados sólo hay apenas una docena de casos a los que se podría aplicar de alguna manera la etiqueta de «suicidio inducido por Werther», y eso en toda Europa y en un espacio de tiempo de aproximadamente seis décadas.

Por regla general, los casos eran de oídas. Si uno se tropezaba con un suicida vestido con el uniforme de Werther, el caso parecía claro. Algunos quisieron manifestar que su suicidio seguía el ejemplo del héroe de Goethe dejando a su lado la novela abierta. En el caso de una monja que protagonizó un conato de suicidio, se encontró *Las desventuras del joven Werther* escondido en el devocionario. El barón Renatus Karl von Senckenberg, jurista e historiador, dijo que *Werther* había sido la «lectura diaria» de la joven, que era religiosa contra su voluntad. «Profundamente conmovida por las deliciosas descripciones de este libro, empieza a amar, pese a sus votos. Pero la imposibilidad de poseer el objeto de su amor le crispa demasiado los nervios. Contrae una violenta fiebre y no fantasea con otra cosa que el amor y Werther».

En efecto, la lectura de *Werther* alteraba los nervios. El libro no sólo se metía bajo la piel de sus lectoras y lectores, les acertaba en lo más íntimo de su existencia. En ese sentido era representativo de las tan leídas novelas de la época. Sus lectores ansiaban ese estado de sobreexcitación acompañado de agitación febril, respiración jadeante, derramamiento de lágrimas, insomnio y finalmente cierta flojera que la medicina de antaño describe como síntoma de una imaginación calenturienta. Según se decía entonces, debido a su constitución fisiológica o nerviosa, las mujeres eran más propensas a sufrir dicha exaltación.

Pero *Werther* era más que un libro que enardecía a sus lectoras y lectores y hacía que se acaloraran. Era la primera novela que convertía el suicidio, un pecado mortal, en su principal tema..., y sin emitir un juicio sobre lo justo o injusto, lo moral y lo inmoral, más bien a la manera de un caso médico típico. En *Werther*, como dice el propio autor en pocas palabras, presenta «a un joven que, dotado de un sentimiento profundo y puro y de auténtica penetración, se pierde en sueños fantasiosos hasta que, destrozado por pasiones desgraciadas, especialmente por un amor infinito, acaba disparándose una bala en la cabeza». (Por aquel entonces *penetración* no significaba trato sexual, que no se da en el libro, sino comprensión, sagacidad).

Este hecho diferenciaba la primera novela de Goethe de la novela epistolar de Rousseau *Julia, o la nueva Eloísa*, el gran éxito de ventas francés del siglo XVIII. Trata también de un amor imposible; sin embargo, la renuncia al amor sólo se da

después de que los dos amantes, la jovencita Julia y Saint-Preux, su preceptor, compartan al menos una vez la cama. Cuando Julia se casa, conforme a su posición social, con el señor De Wolmar, Saint-Preux está a punto de suicidarse. Pero la cosa acaba de manera distinta: se deja convencer por milord Eduardo, su amigo inglés, para que emprenda un viaje de varios años a las colonias francesas, y es ahí, más que en la consumación sexual, donde estriba la diferencia determinante con respecto al libro de Goethe. El final de Werther no es un incidente casual, sino la idea fundamental de la novela en sí, que dicta la escritura desde la primera frase y a la que todo se encamina de manera inexorable. Ello condujo a que la ortodoxia cristiana denunciara el libro de Goethe por considerarlo «una obra digna de ser anatematizada» y «pestilente», proporcionando de ese modo a padres como el de Luisa la munición retórica necesaria para condenar los intereses de sus hijos.

Entre los casos de suicidio que se relacionaron con *Werther*, el número de mujeres era considerablemente mayor, aunque el héroe de la novela es un varón. Así y todo, éste presenta muchos rasgos que entonces se consideraban típicamente femeninos: sensibilidad, empatía, comunión con la naturaleza, gusto por la lectura, sentimentalismo. De manera que también invitaba a las lectoras a la identificación, ya que veían reflejados en él sus propios sentimientos de manera sumamente plástica. Aunque muchas lectoras y lectores del siglo XVIII no leían nada salvo la Biblia, en adelante consideraron cada libro, incluidas las novelas, como si de las Sagradas Escrituras se tratase. Se tomaban la literatura como si fuese una verdad absoluta, y de su lectura esperaban obtener información para organizar y vivir su vida. Cuando al final cerraban el libro, lo hacían animados por el deseo de vivir —de manera tan virtuosa, tan vital, tan peligrosa— como los *sagrados* personajes sobre los que acababan de leer.

Al joven Goethe le había llamado la atención esa forma de leer en Cornelia, su propia hermana, que con quince años estaba como loca por las novelas de Richardson, en concreto por la *Historia del caballero Carlos Grandison*. «Daría cualquier cosa por, dentro de unos años, parecerme, aunque sólo fuera un poco, a la distinguida señorita Byron... Este deseo me persigue día y noche», escribió en su diario Cornelia. Enriqueta Byron acabará siendo la esposa de Carlos Grandison, el hombre sensible y dechado de virtudes. Pero Cornelia también sabía cuál era el precio de esa identificación: en la misma medida en que empezó a medirse en ingenio y belleza con un personaje de ficción, fue tanto más consciente de sus propias carencias: «¿Imitarla? Loca de mí, ¿acaso puedo? Me daría por satisfecha con tener la vigésima parte del ingenio y la belleza de esa dama». La temprana muerte de Cornelia, después de años de depresiones, también tuvo que ver con el hecho de que desarrolló un modelo vital frente al cual consideraba un fracaso su verdadera vida.

En 1771, tres años antes de que apareciera *Las desventuras del joven Werther*, se publicó de manera anónima una novela epistolar alemana de cuya edición se encargó Christoph Martin Wieland, un afamado escritor. Su autor, como no tardó en saber

muy pronto todo el mundo, en realidad era una mujer, una principiante en el campo de la literatura pero de edad avanzada: Marie Sophie von La Roche, de una generación anterior a la de Goethe. La *Historia de la señorita Von Sternheim* satisfacía de manera idónea las expectativas de hallar en las novelas una guía para llevar una vida virtuosa, mejor, como demuestra el testimonio de Karoline Flachsland: «¡Mi ideal absoluto de mujer! —contaba entusiasmada a su prometido, Johann Gottfried von Herder—: Delicada, tierna, caritativa, orgullosa y virtuosa. Y engañada. He pasado unos momentos deliciosos, exquisitos, leyéndola». Sin embargo, también en este caso aparece la frustrante sensación de ser irremediabilmente inferior al ideal de mujer con el que se fantasea: «Ay, cuán lejos estoy aún de mi ideal de mí misma. Qué montañas se yerguen delante de mí. ¡Ay! Ay, me quedaré a medio camino».

Las expectativas, en particular entre mujeres jóvenes, de encontrar en una novela modelos para la propia vida permanecían intactas incluso cuando la ejemplaridad y el valor de referencia de un libro, como en el caso de la primera novela de Goethe, eran extremadamente cuestionables. Esto es algo que demuestra muy bien la lectura de *Werther* de la baronesa Elisabeth von der Recke, a la que ya se ha hecho mención anteriormente. En 1771, a los quince años, contrajo matrimonio con el barón Von der Recke, de treinta y dos, chambelán, agricultor y amante de la caza, que no prescindía de la rudeza de sus antiguos modales militares ni siquiera en la intimidad. «En el caso de la mujer, resulta de mayor utilidad la obediencia que la inteligencia», opinaba. La joven mujer, sensible y tendente a la melancolía desde la infancia, llevaba una existencia infeliz al lado de su muy distinto esposo. En 1772 le escribe a una amiga: «Mi abuela dice: “A las mujeres las hace enloquecer la lectura, ¡los libros son sólo para los hombres!”. Como si nosotras no tuviésemos alma, como si las mujeres no fueran más que un pedazo de carne». De manera que no es de extrañar que empezara a beber los vientos por David Hartmann, profesor de instituto ligeramente mayor que ella, cuando éste le hizo la corte. A Hartmann sus coetáneos le atribuían un «ingenio agudo»; al parecer era un galanteador al estilo de Werther. Los dos jóvenes leían juntos la novela de Goethe. Así y todo, ella resistió la tentación de identificarse con Lotte más de la cuenta y ceder al apremio de Hartmann. Más adelante criticó al personaje femenino de Goethe por mostrarse demasiado complaciente con el enamorado Werther. Por su parte, apartó de su lado de prisa al enamorado (y probablemente también amado) lector. La animadversión que desarrolló después hacia Lotte llegó hasta tal punto que como autora escogió el nombre de Elisa, mientras que su nombre de pila era Charlotte y firmaba a menudo sus cartas como Lotte. Dado que la novela de Goethe no le ofrecía una solución moralmente aceptable al problema, la rechazó categóricamente. Una novela o servía de ejemplo para la vida o no servía de nada, opinaba ella.

Siempre que se tratara de novelas como *Pamela* o la *Julia*, o la *nueva Eloísa* de Rousseau, lo que esperaban de un libro lectoras como Cornelia Goethe o Elisa von

der Recke se podía llevar a cabo hasta cierto punto bajo la observancia de principios morales. Al menos los personajes de ficción ofrecían un marco orientativo de cómo vivir. No obstante, en el caso de *Clarissa*, esta idea de fusionar lectura y vida rozaba los límites: cuando a alguien le sucedía algo tan malo como a ella, ¿de veras debía lanzarse a la muerte para expiar la falta? ¿O acaso la suerte de Clarissa no era más bien un ejemplo aleccionador de lo que le ocurría a uno si se permitía las más mínimas concesiones y descuidos en cuestiones de decencia? El deseo de orientación entraba completamente en crisis con el *Werther* de Goethe, y ahí es donde el autor debió de encontrar su mayor alegría. A decir verdad, hubo infinidad de intentos por parte de lectoras y lectores de lidiar como fuera con la provocación que supone el suicidio del personaje principal. Por ejemplo, se alababa el hecho de que la pareja no hubiera consumado. Pero, de algún modo, esto dejaba un mal sabor de boca. En realidad Goethe había escrito una novela que se resistía bastante al propósito de utilizarla como guía en la vida. Era una novela que se despojaba de ambiciones pedagógicas y reclamaba su independencia como obra de arte. También en este sentido *Werther* fue rebelión pura.



Johann Friedrich August Tischbein, *Caroline Schlegel-Schelling*, 1798, © bilwissedition/akg-images.

¿Se puede narrar la biografía de una persona mediante sus libros preferidos, de manera que podamos entender cómo construye su propio yo mirándose en el espejo de la literatura? El escritor Graham Greene denominó un «instante peligroso» el momento en el que un lector que busca su identidad da con un libro que le proporciona una pista decisiva. Así pues, la cuestionable biografía tendría que estar compuesta por dichos instantes peligrosos. Lo someteremos a prueba con una de las alemanas más famosas del siglo XVIII: Caroline Schlegel-Schelling.

CLAUSTHAL, 1786

Leer para vivir: Caroline Schlegel-Schelling

«La señorita Michaelis es... un tanto impetuosa». ¿Qué hay detrás de una frase así dicha en 1779 de una chica de dieciséis años y que acentúan más si cabe los elocuentes puntos suspensivos? ¿Pasa el tiempo con chicos, trepa a los árboles y prefiere llevar pantalones? De todo eso, poco. Caroline, la hija mayor del segundo matrimonio del profesor de Gotinga Johann David Michaelis, es una muchacha «revoltosa», como se decía en su época, no tanto por sus excesos —eso lo hace su hermana— como por su importuna labia y su precocidad rayana en la arrogancia, sobre todo en público.

En Gotinga, donde pese a su famosa universidad, conocida más allá de las fronteras de Alemania, tres cuartas partes de la población aún es analfabeta, la morena Caroline destaca por su afición a la lectura y su afán de formación. En un principio recibe clases en casa de un profesor particular, un estudiante de Teología; más tarde, de los once a los catorce años, estudia en un internado para señoritas en la ciudad de Gotha. Escribe y habla con fluidez inglés y francés; está aprendiendo italiano. La hija del erudito anglófilo lee en su idioma original los clásicos modernos de la época, como Alexander Pope, David Hume, John Milton o Edward Young, y los resume con diligencia; pronto probará suerte con traducciones de las comedias de Carlo Goldoni. Además es una lectora entusiasta y aventajada. Su cálida voz de contralto cautiva a quien la oye. Según Luise, su hermana, lee tan bien que dan ganas de llorar. La agitación casi física que provoca en ella el lenguaje literario se contagia a quienes la escuchan. Aparte de las novelas contemporáneas, también le apasiona el teatro. Cuando una compañía ambulante se detiene en el «más que pasable» teatro de Gotinga, Caroline forma parte del público en cuanto puede.

Con Juliana von Studnitz, un año mayor, se cartea en un francés encorsetado, no siempre exento de faltas, pero fluido. Un tema recurrente es el material de lectura del momento; Caroline resulta ser una lectora crítica precoz. La eterna cantilena de novelas de amor banales, como la del muy leído Johann Martin Miller —«Amor de amantes desdichados», dice ella, imitando su estilo— le fastidia sobremanera con tan sólo quince años. Sus opiniones nunca son remilgadas, ni siquiera cuando, cosa poco frecuente, admira incondicionalmente. A menudo se refugia en la burla, algo que sucede a menudo en la estrechez de una ciudad pequeña, donde uno ha de mantenerse a distancia del resto para desarrollar la propia personalidad. Su hermana y sus amigas, la mayoría hijas también de profesores de Gotinga, siempre reprochan a Caroline que en sus sentimientos y empeños se guíe demasiado por novelas de amor sentimentales.

En cambio ella se cree a salvo de tales arrebatos: «¡Dios me libre de toda idea novelesca!». Naturalmente, se engaña a sí misma: si otros pretenden emular las novelas, ella tiende a adaptar la vida a una novela... en lugar de vivirla primero. Especular no es buena idea, pero, si hubiera nacido doscientos años después, esta hija de profesor probablemente hubiese sido una crítica respetada en alguno de los principales suplementos literarios alemanes.

Lo que la biblioteca del padre, orientalista y teólogo, no proporciona en cuanto a literatura actual, la joven se lo busca fácilmente en otra parte. La biblioteca universitaria, dirigida hasta 1763 por su padre y a partir de esa fecha por el profesor Christian Gottlob Heyne, el padre de su amiga Therese, está justo enfrente de su casa. Las bibliotecarias son hijas de profesores de Gotinga, y su fiebre lectora es acogida con suma simpatía. Además la ciudad universitaria ofrece una densidad de bibliotecas y librerías desconocida en otros lugares. En Gotinga se publica desde 1769 el *Almanaque de las musas de Gotinga*, en el que los poetas de la generación de Goethe, parte de los cuales se han unido al grupo literario de la ciudad Göttinger Hainbund, aportan su punto de vista en su taller. En el *Almanaque* del año 1774 colaboraron, entre otros, Bürger, Claudius, Goethe, Herder, Hölty, Klopstock y los condes Stolberg y Voss. El *Almanaque*, al igual que otras antologías y revistas literarias, constituye para muchas figuras de la literatura del momento un importante trampolín que facilita que se den a conocer entre las lectoras jóvenes.

Pero Caroline no es una lectora sólo juiciosa, sino también apasionada. Durante su juventud se produce un cambio radical en el comportamiento lector. Aumenta de manera sorprendente el número de lectores, en particular de mujeres, que se lanzan a por las novedades literarias. En lugar de leer durante toda la vida repetidas veces un pequeño canon de textos conocidos y normativos, encabezados por la Biblia, prefieren cada vez más la literatura actual: material nuevo, variado, para conversar en privado, como el que ofrece la novela contemporánea. En lugar de leer muchas veces un libro, ahora se leen muchos libros una vez. Leer, tradicionalmente una actividad contemplativa más semejante a digerir que a devorar, cobra velocidad de manera paralela a la explosión del número de novedades. Leer mucho también significa leer deprisa. La lectura se despoja del antiguo corsé del recogimiento y del estudio y pasa a ser una forma de consumo, una actividad de ocio. A lo largo de los diez años siguientes a la Revolución francesa aparecen en el mercado alemán dos mil quinientos títulos de novelas, tantos como en las nueve décadas precedentes. Friedrich Schlegel observa en 1797 que el crítico «ha de seguir la pista sin tardanza» a los nuevos libros si quiere escapar al peligro de hablar de obras que en realidad ya no existen, a no ser en el olvido de las bibliotecas circulantes.

Al mismo tiempo, la figura de la lectora abandonada por completo a su novela en el sillón despierta temores entre los hombres. Quien se entrega al placer de la lectura

no deja traslucir gran cosa de lo que sucede en su interior. La lectura en silencio es un acto de aislamiento, una forma de sustraerse al control que ejerce la comunidad. ¿A qué lector se le notan las fantasías que despierta en él la lectura? Los coetáneos se muestran preocupados. ¿Y si algunas de esas ideas suscitadas por la lectura de novelas trascienden el acto de leer y ejercen influencia en la vida? Leer novelas educa menos el sentido de la realidad que el de la posibilidad. Y éste no responde tanto al texto leído en sí como a la capacidad imaginativa que activa el acto de leer. Ello hace que a muchos hombres cada vez les resulte más inquietante el gusto femenino por la lectura. En 1789, el año de la Revolución francesa, la revista *Hannoversche Magazin* constata en una suerte de estudio empírico que una lectora de novelas es capaz de describir con todo lujo de detalles el aspecto del héroe de una obra que le gusta, aunque el escritor no dé ningún testimonio al respecto. El redactor expresa la conclusión en una pregunta atemorizada: «Esta imagen creada por su imaginación, con la que se acuesta por la noche y se levanta por la mañana, ¿acaso no es igual de peligrosa, igual de perniciosa que un amante secreto?».

En vista de esos miedos no es de extrañar que con el incremento del tiempo y la intensidad con que leen las mujeres pronto salgan a escena varones expertos en este gusto por la lectura que dilucidan el carácter patológico de esta nueva conducta social, para cuyo grado de manifestación máximo en Alemania se acuña el neologismo «fiebre lectora». Y con la misma velocidad se identifican los grupos de riesgo: mujeres y jóvenes, siendo, lógicamente, los más amenazados aquellos que reúnen las dos características, feminidad y juventud: muchachas y mujeres jóvenes. «Hace aproximadamente diez años eran escasas las mujeres que leían, y lo que leían era, por ejemplo, el recetario de cocina *El relato del emperador Octavio* [un libro popular que se publicó por vez primera en 1535 y que se basa en una leyenda cristiana]; en cambio, desde hace diez años se lee casi todo. Es de temer que el bello sexo pueda olvidar con los libros que su cometido no es únicamente leer, sino también traer hijos al mundo y criarlos y ocuparse de la economía doméstica», se lee, por ejemplo, en una revista para mujeres de 1783. La historia de la lectura femenina es en gran parte el intento de recortar la libertad de leer y, por otro lado, la historia de mujeres que se rebelan contra el control al que se las trata de someter.

El padre de Caroline, un enciclopedista sumamente instruido que de 1753 a 1770 dirigió la famosa revista literaria *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, no es indiferente a esta evolución. En 1747, con treinta años, manda publicar anónimamente un opúsculo escrito en verso que aboga por la creación de una «universidad para el bello sexo», una propuesta de lo más extraordinaria en una época en la que se consideraba impensable el acceso de las mujeres a los estudios o al ejercicio de la docencia, razón por la cual el escrito apenas tiene resonancia. Cuarenta años después, siendo ya decano de la Facultad de Filosofía, toma parte en la concesión del primer doctorado

en Filosofía a una mujer en una universidad alemana. La candidata se llama Dorothea Schlözer, y apenas tiene diecisiete años. Su historia de niña prodigio, espoleada por la ambición del padre, es observada por Caroline, de más edad, de manera sumamente crítica. «A una mujer sólo se la valora por lo que es como mujer», se burla en una carta dirigida a su amiga Luise Gotter. La propia Dorothea lo veía de manera distinta y en cierto modo con mayor resignación. Siempre haciendo frente en su entorno a la recriminación de que sacrificaba su feminidad por el adiestramiento intelectual paterno, la quinceañera escribe a Luise, la hermana pequeña de Caroline:

¿Tú crees que cocinar e hilar es más agradable que escuchar una disertación sobre historia en casa de mi padre?... Querida mía, te quiero confesar muchas cosas que nosotras, las muchachas de quince años, de otro modo nunca llegamos a saber tan pronto en el mundo, y tampoco pone en ningún libro lo que yo, sin embargo, sé desde hace varios años de buena mano: las mujeres no están en el mundo para divertir a los hombres. Las mujeres son personas como los hombres: se supone que deberían hacerse felices mutuamente.

Con el tiempo, como resultado de la experiencia, también Caroline hará suya esa forma de pensar. La diferencia fundamental entre ambas mujeres estriba en el camino que recorren para llegar hasta ahí. Schlözer, racionalista estricto, prohibió expresamente a su hija toda lectura literaria. Virgilio sólo estaba permitido por su contenido histórico. Lo que le escandalizaba era la ficción: lo que conformaba e imaginaba la literatura, la creación de otro mundo que rivaliza con el real y puede suscitar un conflicto. Sin embargo, eso era precisamente lo que interesaba a Caroline desde pequeña, y lo que la convertirá en un personaje central del prerromanticismo alemán, del círculo en torno a los hermanos Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck y Friedrich Schelling, que se sienten llamados a dejar atrás la sobriedad de la Ilustración y poetizar la vida y la sociedad, tal y como lo formula Friedrich Schlegel.

De joven, el profesor Michaelis también se había forjado un nombre como traductor literario; las primeras versiones en alemán de las novelas de Richardson *Clarissa* e *Historia del caballero Carlos Grandison* salen de su pluma, y su hija se familiariza con estas obras a una edad temprana. Cuán decisiva fue la lectura de estas y otras novelas para conocerse a sí misma se ve en el hecho de que, cuando ya hace tiempo que ha dejado atrás la infancia, aún se sigue rigiendo por ellas cuando quiere explicar que la sensibilidad y la virtud que se evocan en esos libros ya no pueden seguir interesándole, puesto que se interpone su decisión de vivir de manera independiente. Lo que una novela como la *Historia del caballero Carlos Grandison* presentaba como una unión sensible y virtuosa en realidad no era más que una convención por la que ella ya no se deja dominar, y menos por un santurrón como Friedrich Wilhelm Gotter, esposo de Luise, amiga de la infancia: Gotter y Caroline intercambian cartas en las que él se atreve a intentar quitarle de la cabeza lo que llama, con desprecio, su

«sofistería». Tras la muerte de su primer marido pretende convencerla a toda costa de la necesidad de volver a contraer matrimonio, y para ello le busca en el acto un viudo adecuado con hijos. Pero «doña Porfía», como se llama a sí misma la burlona Caroline, se niega; seguirá siendo viuda, pero dueña de su persona, al menos por de pronto.

De manera que las novelas y sus héroes se pueden utilizar no sólo con fines de identificación, sino también de distanciamiento; y aunque éste no es un descubrimiento de Caroline, esta relación superior con lo leído supone una nota distinta en una época que conoce sobre todo los extremos: un rechazo general de la verdad de la literatura o la fe ciega en ella. Al criticar el proceder de los personajes de las novelas o la manera de pensar del autor, Caroline comparte con otros lo que ella misma siente y piensa, forjándose así una personalidad propia.

Por aquel entonces no se cree que las mujeres sean capaces de tener una relación tan libre de prejuicios y reflexiva con la literatura. Clemens Brentano, que por lo demás tampoco es que fuera un defensor de las aspiraciones de independencia de las mujeres, incluso se atreve a afirmar «que las novelas determinan sin querer muchas de nuestras acciones y que en particular en el ocaso de su vida las mujeres no son sino copias de los personajes de las novelas que les ofrecen las bibliotecas circulantes de su localidad». Se percibe el empeño conservador en la cultura de desacreditar la fascinante idea de que la literatura podía ejercer influencia en la vida. Ni Brentano ni muchos otros autores posteriores a él conciben la idea de que se puedan leer novelas sin que exista un propósito de identificación, que un análisis crítico de los modelos de vida que se plasman en ellas pueda dar lugar a una mayor libertad personal. Para Caroline esa idea es algo evidente.

Pero nos estamos adelantando. Por de pronto, la hija del profesor acababa de despojarse de las ataduras de una infancia protegida. Aparte de con sus lecturas, Caroline intuye las posibilidades que ofrece la vida siempre que el gran mundo irrumpe en la estrechez de la pequeña ciudad en forma de visitantes prominentes. A finales del año 1778, Georg Forster, que ha dado la vuelta al mundo en barco, visita Gotinga y va de casa en casa. Dos años y medio después, la princesa Amalie von Gallitzin se establece una larga temporada en la ciudad para visitar la biblioteca universitaria y asistir a clases. La princesa, que tiene treinta y tres años y vive separada de su marido, el príncipe y ministro ruso Dmitry Golitsyn, con sus dos hijos y sus amplios intereses filosóficos constituye una excepción en su época. Educada en el catolicismo, era dama en la corte prusiana antes de familiarizarse con las cabezas pensantes y las ideas de la Ilustración en París a través de su marido. Con gran ojo clínico para captar lo particular de esa aparición, Caroline describe a Amalie como

una dama muy instruida, vestida a la usanza griega, con el cabello corto, zapatos planos, a la

que rara vez se ve sin un sirviente cargado con media docena de grandes infolios cuando ella se baña en nuestro Leine con un séquito de entre seis y ocho caballeros a plena luz del día, etcétera. Sus hijos van vestidos con una indumentaria muy ligera, el niño lleva pantalones largos y una camisa en lugar de otras ropas, y la niña una suerte de camisa de dormir, abierta en la espalda de arriba abajo, cerrada únicamente arriba. Ambos van descalzos y llevan el pelo esquilado, más que cortado. Lo tienen del mismo color que los negros. La princesa es muy bella y tiene la tez bonita, aunque la expone mucho. Debe de tener mucha inteligencia y conocimientos. Lee a Homero en su lengua original, y en Hofgeismar, de donde viene, hacía que la llevaran a los baños todos los días. En lo tocante a la educación de sus hijos parece tomar por modelo la naturaleza, sin preocuparse de que a veces la naturaleza sea un tanto sucia.

Sin embargo, según Caroline, la princesa Von Gallitzin no agradaba «como mujer», sino tan sólo como «aparición excepcional, como extravagancia». Semejante salvedad en modo alguno es sólo la expresión de una forma de pensar convencional: también encierra una buena dosis del realismo de una muchacha burguesa. Al igual que Anne Louise Germaine Necker, que llega con posterioridad a Alemania, hija de ministro y exesposa de embajador, baronesa De Staël-Holstein, conocida como *madame* De Staël, la princesa Von Gallitzin pertenece al reducido grupo de vistosas aves de la aristocracia que gracias a la cuna y al talento poseen el privilegio de apropiarse de comportamientos masculinos y pese a todo seguir siendo mujeres en todos los sentidos. Aristócratas como *madame* De Staël y la princesa Von Gallitzin podían permitirse las libertades que se tomaban; ello se lo posibilitaba su abolengo, además de una educación conforme a su posición social, una red de contactos con los círculos más selectos que se extendía más allá de las fronteras de sus respectivos países y una afluencia constante de dinero procedente de la fortuna familiar. Pero precisamente por eso no servían de ejemplo para la mayoría de las mujeres de la época.

Y así llegamos al último de los ilustres visitantes que se mencionan aquí, aun cuando Caroline apenas llega a verlo: Johann Wolfgang von Goethe. Y es que Goethe se ha propuesto visitar a todos los profesores de rango y nombre en sus dos días de estancia en Gotinga: el autor habría preferido estudiar en esa ciudad que en Leipzig. Caroline espera ansiosa que el autor de *Werther*, publicada nueve años antes, también se pase por la casa de los Michaelis. Como cabría esperar, hace tiempo que ha leído el libro, una obra que desde entonces no parece haber perdido ni un ápice de su poder de fascinación y su carácter explosivo. Aunque la joven Caroline considera «singulares» algunos de los temas escogidos por Goethe, admira que lo novelesco en él siempre parezca de lo más natural «con tan sólo dejar correr la imaginación un tanto». Lo que quizá también se deba a que Goethe «escribe de manera absolutamente soberbia, con una belleza arrebatadora».

Pero las dilatadas visitas de Goethe parecen no tener fin, de manera que el primer día de su estancia en Gotinga ella sólo lo ve desde lejos. Por la tarde, el consejero privado de Weimar recibe junto con otros viajeros de paso una clase magistral en casa del profesor Lichtenberg. Al día siguiente, domingo, está prevista una excursión al

campo para las jóvenes damas. Caroline se pasa el día entero con la cabeza llena de reminiscencias de *Werther*. Se imagina que han ido hasta allí para celebrar la presencia de Goethe, que se ha encariñado con ese lugar igual que Werther con la plazoleta de la fuente. Luego se figura que lo veneran desde la distancia como Werther a su Lotte, cuando corre a la explanada y extiende los brazos hacia el vestido blanco de ella... y desaparece. «Cuando llegamos a casa por la noche, había estado en casa de Böhmer y en la nuestra, y nuestros padres comían con Schlözer, donde se encontraba Goethe. Entonces se oyó un lamento».

Si hay una obra literaria cuya lectura constituye un «instante peligroso» para Caroline en su juventud, ésta es el *Werther* de Goethe. Ningún otro libro ocupa y marca su manera de sentir y pensar de forma parecida. Esto es algo que se ve reflejado en sus cartas, en las que siempre se mencionan descripciones y escenas de la novela. Más adelante, cuando la joven viuda vive con sus dos hijos en la casa de su hermano, en Marburgo, sobre su cama cuelga una silueta de Lotte junto a la tumba de Werther. Como lectora de *Werther*, la veinteañera se siente en una posición privilegiada: a diferencia de la generación de su padre, es capaz de ver el comportamiento honesto, merecedor de respeto del escritor de Weimar como lo que es: una fachada de la que hace gala y tras la que ella intuye motivaciones, pasiones y probablemente también abismos muy distintos. Así concluye, rebosante de ironía, su exposición sobre el frustrado encuentro con el autor más famoso de Alemania: «Todo el mundo está satisfecho con él. Y todos nuestros rectos profesores han llegado a la convicción de que el autor de *Werther* es un hombre formal, merecedor del mayor respeto».

Un hombre formal, merecedor del mayor respeto es, en cualquier caso, el médico rural Wilhelm Böhmer, diez años mayor e hijo de un vecino con el que Caroline no tardará en casarse. Lo ha elegido para ella Fritz, el hermanastro mayor, hijo del primer matrimonio de su padre. Tres años antes de la boda, Caroline escribe a una amiga que si ella fuera su «propio dueño» y además pudiera «vivir decente y plácidamente», preferiría «no casarse e intentar aprovechar el mundo de otra manera». Ahora vive con su esposo en Clausthal, una ciudad minera de la cuenca del macizo del Harz, a poco más de sesenta kilómetros de Gotinga, donde soporta un entorno provinciano en comparación con su ciudad natal. En los cuatro años escasos que dura su primer matrimonio trae al mundo a dos hijos, y está embarazada de un tercero cuando su marido contrae septicemia y ella enviuda repentinamente. Debido a los embarazos se ve encerrada en casa la mayor parte del tiempo, y ni siquiera el privilegio que supone un estilo de vida que la exoneraba en gran medida de las obligaciones tradicionales de un ama de casa contribuye a colmar la prometedora vida de una joven instruida, sobre todo en esa población pequeña y recta que apenas ofrece vida social, y menos aún diversiones. El 15 de junio de 1785 hace constar: «el

aniversario del día que empezó mi destierro entre cuatro paredes, junto a una estufa encendida, como una planta de almajara, que sólo disfruta del sol y el aire a través de un cristal». Se trata del aniversario de su primer día de casada, a todas luces menos motivo de entusiasmo que de depresión. Sus conocidos opinan que Caroline no será feliz en ese sitio hasta que no se despoje de su «naturaleza de Gotinga». A casi nadie se le ocurre que se trata de una mujer joven que sencillamente no está hecha para un matrimonio convencional, y desde luego no en un entorno tan provinciano como el de Clausthal. La única excepción la constituye Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, cuatro años mayor, al que Caroline conoce de sus días de estudiante en Gotinga, un diletante genial, muy leído y dotado de un gran talento literario, pero además un *homme à femmes* del que muchas se enamoran, entre otras Lotte, la hermana de Caroline. Sin embargo, él se muestra reacio al compromiso y no se casará nunca, es un espíritu libre y en muchos sentidos un alma gemela de Caroline. Meyer también es el hombre con el que Therese Heyne, otra hija de profesor de Gotinga, conoce la pasión por vez primera, como más tarde confesará, «según todas las pautas de las bibliotecas circulantes». A ese hombre deseado irán destinadas ahora y en los años siguientes numerosas cartas de Caroline, a menudo las más personales.

Como ya hiciera de joven, también en Clausthal Caroline intenta pasar el tiempo libre leyendo. Envía cartas a su hermana Lotte y a otras personas pidiendo libros, además de haciendo advertencias impacientes. Después una recadera le hace llegar sus objetos de deseo, siempre que se encuentren en una biblioteca circulante, una librería o el círculo de lectores de Gotinga de la profesora Vollborth, y se lleva lo que ya ha leído. «¿No tienes nada de leer para mí?», le escribe a su hermana.

Me marchito desde hace algún tiempo, ya que todas mis fuentes de lectura están cegadas... Ahora le pido a Meyer [que es bibliotecario en Gotinga desde 1785] en primer lugar algo entretenido para leer cuando uno está tendido en el diván. Que no sea un infolio, sino algo que se pueda sostener con una mano. Creo que me gustarían tragedias francesas recientes, novelitas, memorias o también algo más serio. ¡Dios! Seguro que él lo sabe. Cualquier cosa que todavía no haya leído es bienvenida. En segundo lugar me gustaría leer algo para cuando uno está sentado en el diván y tiene delante una mesa, como historias inglesas más antiguas, de la época de Alfred, y el cuarto volumen de Plutarco (los otros los he leído)... Aligera esto un poco por tu hermana; resulta irresponsable que se me relegue con tanta indiferencia.

Leer tanto tumbada como sentada: la joven esposa no quiere sólo entretenerse, sino también aprender, y para ello está dispuesta a cambiar la posición indolente de la dama que lee recostada y recibe visitas por la mucho menos cómoda del erudito, que estudia los libros que tiene abiertos delante: en ese caso también podían ser voluminosos infolios, como los que le llevaban a la princesa Von Gallitzin durante su estancia en Gotinga.

Poco a poco, el gusto literario de Caroline se vuelve más experimental. Se podría mencionar, por ejemplo, *Gustav Aldermann*, de Friedrich Traugott Hase, del que ella afirma que le depara «más de un rato de auténtico placer». Hase, un proscrito de la vida literaria de antaño, escribía novelas dialogadas que él calificaba de dramáticas. Del mismo modo que las novelas epistolares se componían sólo de cartas, aquéllas constaban casi exclusivamente de conversaciones. Se narra la historia de un arribista cuya trayectoria va viento en popa desde que se prohíbe seguir los dictados de su corazón, un argumento que no es precisamente para espíritus sensibles.

Entre los favoritos de Caroline también se encuentran novelas de mujeres, sin que ella sepa que lo son. Y es que casi todas aparecen en la época bajo un seudónimo masculino o son anónimas, como en el caso de *Amtmannin von Hohenweiler* [*La esposa del magistrado de Hohenweiler*], que Caroline pide encarecidamente a su hermana poco antes de la Navidad de 1787 para pasar «los tres tediosos días de ociosidad». El 27 de diciembre informa a su hermana de que el entretenimiento que le ha proporcionado *Amtmannin* ciertamente ha sido «un placer» para ella. La única lástima es que esa clase de cosas «siempre se las tenga que tragar sola». A su marido sólo le puede hablar de ello, y en Clausthal le falta el círculo adecuado para hacer lecturas compartidas. «Si la vieja esposa del magistrado me ha divertido tanto incluso a solas, ¡cómo habría sido si tú, por ejemplo, me lo hubieses leído en voz alta, en una sala cómoda, por muy mal tiempo que hiciera, guardando un silencio absoluto, por toda diversión quizá una taza de té!».

Sin embargo, le gustaría saber «quién es su autor». Harán falta dos décadas para que se desvele la identidad de la autora. «Todos los productos parecen ser de un hombre y no de cabezas mediocres», aventura Christian Gottfried Körner, amigo de Schiller. Cuando en 1817 la revista cultural *Zeitung für die elegante Welt* despeja la incógnita, lo hace sin el consentimiento de la autora, que para entonces tiene sesenta y cinco años y dicta sus obras debido a una enfermedad en los ojos. Se llama Benedikte Naubert, publicó su primer libro a los veintisiete años y vive retirada en Naumburgo, donde, lejos de las miradas ajenas, escribe una novela tras otra; en total tiene escritas más de cincuenta. El hecho de que prefiera mantenerse en el anonimato es posible que tenga que ver con la educación tradicional que ha recibido, que exige que las mujeres virtuosas lleven una vida «recluida», reducida a la casa. Pero ello también preserva sus obras de ser juzgadas como creación de una mujer, cosa que por lo general iba acompañada de desprecio. La propia Naubert consideraba el «mucho más dichoso retiro un velo ante el elogio y la censura». También la ya mencionada Sophie von La Roche publicó anónimamente su *Historia de la señorita Von Sternheim*, con Christoph Martin Wieland de editor. En el prólogo, éste le endosó al libro la nueva y muy efectiva etiqueta de «narrativa femenina», algo que, no obstante, no resultó ventajoso para Sophie von La Roche y su obra, ya que acarreaba una

importante restricción. La autora nunca pensó en «crear una obra de arte», subrayaba expresamente Wieland; a ella le importaba sobre todo el beneficio moral: «Quiere hacer el bien y hará el bien». Wieland inauguró un nuevo género, pero con muchas limitaciones, porque según él una novela de mujeres no era arte, sino tan sólo aleccionamiento moral.

En cambio, el caso de Benedikte Naubert es distinto. El hecho de que nadie la conozca en ese momento le da la libertad de escribir lo que quiere (siempre que le guste al público), sin comprometerse a hacer «narrativa femenina». Su especialidad es la temática histórica. Naubert contribuye de manera decisiva al establecimiento del nuevo género de la novela histórica, ejerciendo influencia incluso en Walter Scott, según confiesa él mismo. Por lo general pone en escena una historia personal inventada ante el telón de fondo de acontecimientos mundiales, entretejiendo así conocimientos históricos y psicología contemporánea. Ello le facilita la posibilidad de servirse de la historia para encubrir una crítica de los sucesos de su época. Igualmente progresista es su unión de lo histórico y lo fantástico. A los románticos les resulta estimulante, y la influencia de Naubert llega hasta la literatura fantástica del siglo xx. Pero la diligente autora también domina otras cosas aparte del género histórico. *Amtmannin von Hohenweiler*, tan apreciada por Caroline, es una novela familiar. Los destinos individuales, relacionados entre sí, confluyen en la heroína del título: una mujer burguesa y madre de familia que envejece; ya sólo esta circunstancia hace que la obra sea única en la literatura de su época, con héroes y heroínas casi siempre jóvenes. Su mirada retrospectiva a la vida de su familia está libre de idealización y falsa sensibilidad. La esposa del magistrado es tan lista como experimentada y tiene un marcado sentido de la realidad, pero es algo vanidosa, de vez en cuando desabrida y mordaz, un tanto parlanchina y mandona, y sobre todo cuenta con el don del humor y la autoironía, cosa que asimismo es una excepción en una novela escrita por una mujer de esa época.

Como para muchas mujeres de su tiempo, para Caroline la lectura durante sus años de casada en Clausthal es, en primer lugar, «un sustituto del mundo», según escribe ella misma. El placer de leer no sólo proporcionaba a las mujeres cierta formación, sino que además compensaba la experiencia vital de la que carecía la mayoría de ellas. Salvo las escasas ocasiones de socialización y la comunicación epistolar, leer con desenfreno era el único medio que tenían a su disposición para tomar parte en el mundo que existía al otro lado de las paredes de su casa y conocer la vida en toda su diversidad. El mercado literario, que se estaba desarrollando también por entonces, supo satisfacer esa necesidad femenina, de manera que en este caso difícilmente se puede decir cuál fue la causa y cuál el efecto. Fue una interacción, una evolución conjunta de las ganas de vivir de la mujer derivadas de las ganas de leer y una literatura capaz de saciar esas ganas.

Sin embargo, Caroline no es sólo una lectora voraz a la que se pudiera dirigir la crítica general de devorar al buen tuntún lo que llega a sus manos solamente para pasar el rato. Caroline es una mujer en busca del estado de vida idóneo. Después de tres años de matrimonio en Clausthal y tres partos, de la muerte repentina de su esposo y la de su tercer hijo, así como de numerosas experiencias determinantes con la lectura, se propone dar un giro en el futuro, como escribe en una carta a Meyer:

No sé si alguna vez podré ser completamente feliz, pero lo que sí sé es que nunca seré completamente infeliz; me ha conocido usted en unas circunstancias en las que, rodeada de toda suerte de limitaciones, me hundí debido a la presión de mi propio peso; me he visto cruelmente desubicada, pero siento que soy yo, pues a mi alrededor se ha hecho la luz como si viviera por primera vez, como el enfermo que vuelve a la vida y va cobrando más y más fuerza y respira un aire primaveral nuevo, puro, y saborea una convicción nunca hallada.

Esta conciencia de sí misma libre, nueva, fruto también de su gusto por la lectura durante los años pasados en Clausthal, acompañará a Caroline en todas las circunstancias de la vida y las dificultades. Cuando le habla de ello a Meyer, ya lleva algún tiempo viviendo nuevamente en Gotinga, en la casa paterna, pero ha decidido mudarse a Marburgo, con su hermano. Allí habrá de sufrir la pérdida de su segunda hija debido a una enfermedad. En agosto de 1791 muere su padre, la casa de Gotinga se vende, la madre se traslada a Braunschweig. Para Caroline, todas estas cosas son señales para que comience definitivamente una vida independiente. Su primera parada es Maguncia, ciudad a la que Therese, la esposa de Georg Forster, ha invitado a la joven viuda. Allí vivirá la que será su mayor aventura hasta la fecha, decisiva para el desarrollo de su vida.

«No sé adónde ir, pues los periódicos de hoy hablan de cosas tan grandes y magníficas que su lectura me ha enardecido», escribe Caroline en 1789, aún desde Marburgo, a su hermana Lotte. Se refiere a los sucesos de la Revolución francesa: la toma de la Bastilla, el 14 de julio de 1789; la capitulación del rey tres días después; la abolición del sistema feudal por parte de la Asamblea Nacional en la noche del 3 al 4 de agosto; la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, el 26 de agosto. Por aquel entonces, los cambios que se estaban operando en Francia tenían en vilo a toda Europa. Ahora, en Maguncia, Caroline se encuentra bastante más cerca de ese país. Y es que en ese lugar se está realizando justo en ese momento un experimento único: el intento de trasladar la revolución a territorio alemán.

Casi todas las tardes acude como invitada a casa de Forster, el famoso navegante al que ya conocía de sus días en Gotinga, que desde 1788 es bibliotecario jefe de la Universidad de Maguncia. Allí lee «las noticias más interesantes que han aparecido desde el principio del mundo» y entra en contacto con literatura revolucionaria. Lee a Condorcet, que propaga la perfectibilidad, la susceptibilidad de mejora del hombre.

Apoyado por su mujer, Sophie, Condorcet reclama «la admisión de las mujeres en el derecho de ciudadanía» y su derecho al voto. «¿Por qué unos seres expuestos a embarazos, a indisposiciones pasajeras, no podrían ejercer derechos de los que nunca se pensó privar a la gente que tiene gota los inviernos o que se resfría fácilmente?», inquiera con mordacidad. La diferencia entre mujeres y hombres no es, en primer término, cuestión de naturaleza, sino de existencia social. Dado que sus intereses no son los mismos, ello explica para él también que «las mujeres no es que carezcan de razón, sino que razonan de manera distinta». Aunque desde el punto de vista político Condorcet forma parte de los moderados girondinos, sus opiniones y demandas en cuestión de igualdad de derechos superan las de los más radicales jacobinos, para los que el *homme* (ser humano) es y siempre será el *homme* (hombre).

Y Caroline lee a Mirabeau. «Mirabeau ha escrito desde la cárcel las cosas más sublimes en trocitos de papel que arrancaba de libros impresos», escribe con admiración. El conde de Mirabeau, que como diputado representante del Tercer Estado y brillante y temido orador desempeña un importante papel durante la Revolución, estuvo de joven en los calabozos de Vincennes, desde donde escribía cartas a su amada, unas cartas que en opinión de Caroline hablaban «sin cesar, manando de la fuente, al alma, al corazón, a los sentidos». Desde prisión, Mirabeau asedia a preguntas a su amada, manifiesta su preocupación por ella y se interesa, algo nada habitual en la época, por la lactancia, los pañales y los dientes de su hijita. También esa lectura es sugerencia de Forster. Caroline sabe que a Mirabeau se lo considera «malvado», en parte porque también es el autor de chispeantes obras eróticas que hablan de la ilustración del espíritu mediante la experiencia erótica. La sensualidad realista de la prosa de Mirabeau supone una provocadora alternativa a la sensiblería lacrimosa de la novela sentimental, de la que Caroline se ha apartado hace tiempo. La palpitante prosa del «*flambeau de la Provence*», como se conocía a Mirabeau, la aleja con facilidad de las normas y convenciones que hasta el momento habían fijado unos límites insalvables a su autorrealización.

Caroline vive de cerca la supresión del orden tradicional, los desmanes de las tropas francesas y el vértigo de la libertad. En invierno de 1792-1793 la Revolución alemana pasa por su fase más decisiva, también desde el punto de vista personal. Therese Forster deja a su marido por otro y se marcha con sus hijos a Estrasburgo. Una ciudadana de Maguncia comprometida con el Club de los jacobinos escribe: «¡Cuánto debemos amar una constitución que nos devuelve nuestra dignidad primigenia!». La República legitima su esperanza de no tener que ser más «el mecanismo» de la vida privada de los hombres, a lo que la reducía el despotismo. Concluye preguntando: «Pero ¿piensan igual los hombres?».

Y ¿cómo le va a Caroline? Se instala con su hija Auguste en la casa de Forster, le lleva la casa al hombre abandonado, que ahora es vicepresidente de las zonas ocupadas por los franceses, ejerce de confidente de los hombres... y en enero de 1793, tras un baile en el salón Redoute de Maguncia, vive una apasionada noche de

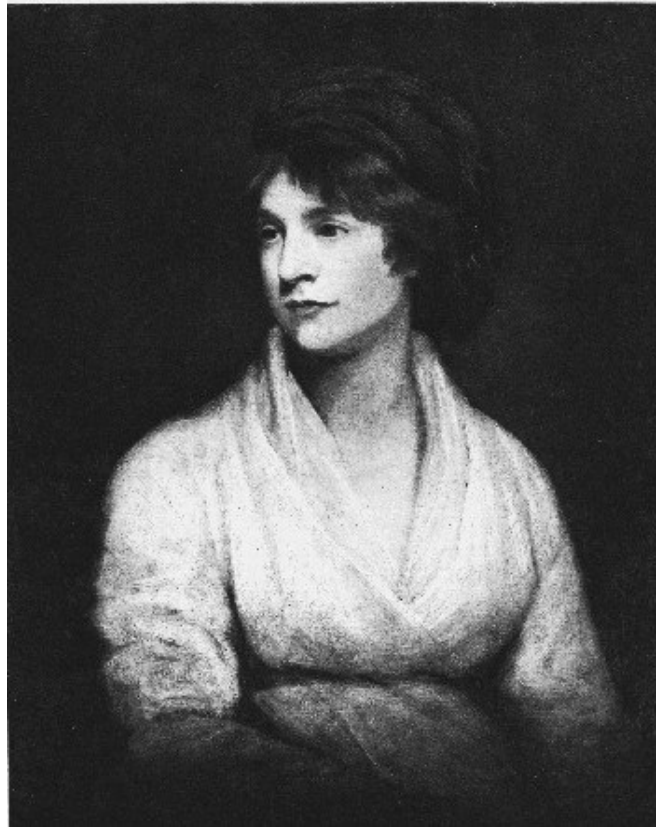
amor. Sin embargo, el elegido no es ningún marido abandonado, y menos un hombre con experiencia. Ni siquiera se trata de un alemán, sino de un teniente francés de diecinueve años. Ya al llegar a Maguncia Caroline advierte que los hombres franceses son «en general más apuestos» que los alemanes. Todo parece indicar que esa noche Caroline experimenta satisfacción sexual por primera vez en su vida: una pasión «según todas las normas de las bibliotecas circulantes»; como la que viviera en su día Therese, ahora desaparecida de Maguncia, con Meyer, el amigo epistolar de Caroline. Y la noche de amor tiene consecuencias: Caroline se queda embarazada por cuarta vez.

Aún no sospecha nada. Cuando en marzo de 1793, ante el avance de las tropas prusianas, abandona Maguncia y se dirige a Frankfurt junto con su amiga Meta Forkel, la suegra de ésta y cuatro hijos, las mujeres son detenidas, interrogadas y, después de hacer constar en acta su relación con los jacobinos de Maguncia, encerradas en la prisión militar de la fortaleza de Königstein. A Caroline se la considera la amante de Forster. En verano incluso aparece una obra difamatoria que hace hablar satíricamente al «canapé de Forster», en el que supuestamente ella y Meta se han desmelenado, desde el punto de vista tanto erótico como político. En boca de la «ciudadana Böhmer» se pone que «en el caso de las mujeres» tienen el mismo origen «*democratizar* y *acariciar*». Si «debido a la edad o a otras circunstancias ya no podían *acariciar*, *democratizaban* con tanto más brío». También para el autor anónimo de esta obrita las revoluciones política y sexual de su época son dos caras de una misma moneda; el tono denunciatorio y misógino en que está escrita no significa que en ese sentido no le falte razón.

Cuando aparece la obra, la República de Maguncia ya ha capitulado tras cuatro meses de asedio por parte de las tropas prusianas. Los jacobinos que no han abandonado la ciudad y sus allegados son detenidos. Caroline no será puesta en libertad hasta el 5 de julio, justo antes de que su embarazo resulte demasiado evidente. Su descubrimiento, máxime cuando lleva en su vientre a «un hijo del enemigo», habría arruinado por completo su reputación y le habría costado la pensión de viudedad. En su ayuda acude presto August Wilhelm Schlegel. Caroline lo había conocido en Gotinga, tras la muerte de Böhmer, cuando todavía era un estudiante universitario, y ya entonces le declaró su amor. Junto con su hermano Friedrich, de veinte años, pasará a ser su protector, y más tarde también su esposo. En la pequeña localidad de Lucka, no muy lejos de Altenburgo, Caroline trae al mundo al «hijo del ardor y la noche», como ella misma dice. Escribe: «Cuando veo ante mí el fruto, ¿acaso puedo lamentar el origen? Precisamente fue él el que me puso en tan desesperada situación, y ahora es la razón de que me perdone». Aunque ésta no es exactamente la famosa razón que dio ciento cincuenta años más tarde la actriz francesa Arletty cuando se hizo pública su aventura con el oficial de la aviación alemana Hans-Jürgen Soehring en el París ocupado por los nazis: «Mi corazón es francés, pero mi culo es internacional», se le acerca bastante. En cualquier caso,

Friedrich Schlegel, que cuida de Caroline en Lucka y vive el nacimiento del niño, encuentra en ella a su musa filosófica, habla maravillas de la naturaleza «político-erótica» de Caroline y todavía añade: «si bien es posible que predomine la erótica».

El resto ya casi forma parte de la historia de la literatura: junto con los hermanos Schlegel y su círculo, a lo largo de los años siguientes, Caroline insufla el impulso de la Revolución francesa al mundo del pensamiento y la literatura. Sin su persona no se concibe el romanticismo de Jena: junto con la Revolución como acontecimiento histórico y la filosofía del yo de Fichte, Caroline, para la que sólo cuenta el mundo vivido mediante los sentidos, es el tercer factor decisivo de la sociedad romántica. En la novela *Lucinda*, publicada en 1799, Friedrich Schlegel le erige un monumento literario en la heroína del título: una mujer que es «a un tiempo la más tierna de las amadas, la mejor compañía y además una amiga perfecta».



John Opie, *Mary Wollstonecraft*, en torno a 1797, ©
De Agostini Picture Lib./akg-images.

M. W. o T. eran las letras con las que firmaba las reseñas que salían de su pluma. Mary Wollstonecraft, afamada como autora de Vindicación de los derechos de la mujer, también fue la primera crítica de literatura profesional, la única mujer en una redacción compuesta por hombres. En calidad de testigo ocular siguió cómo triunfaba en un principio la revolución política en París para después desembocar en el terror, e ideó su propia noción de revolución a partir de la esencia de novelas rebeldes. Abogaba por un cambio de los planteamientos vitales femeninos y por la igualdad del hombre y la mujer en lo relativo al amor. Para ella leer no era huir de la realidad sino analizar y renovar la vida.

PARÍS, 1792

La revolución de la lectura: Mary Wollstonecraft

A principios de septiembre de 1792, en el cuarto año de la Revolución francesa, cuatro londinenses —dos hombres y dos mujeres— emprenden el camino hacia París. Por esa época, el turismo revolucionario no es nada fuera de lo común: de numerosos países de Europa viajan personas, a menudo artistas e intelectuales, a la metrópoli francesa para hacerse una idea *in situ* de los cambios radicales que se están produciendo. Sin embargo, en ese momento prevalece el viaje de vuelta a casa; la Revolución se encuentra desde hace tiempo en su fase crítica: la del terror. Francia está en guerra desde hace algunos meses con la alianza formada por Prusia y Austria; tras una derrota del Ejército francés en Bélgica acompañada de indicios de desintegración, los aliados amenazan con entrar en Francia. Y después de que en junio se celebre una manifestación masiva contra el rey, ahora el pueblo toma por asalto las Tullerías. La familia real es encarcelada, Danton, Robespierre y Marat proclaman la justicia popular.

Ésta es la situación cuando el 8 de septiembre de 1793 el pintor Johann Heinrich Füssli junto con su mujer, Sophie, y el editor Joseph Johnson y la periodista Mary Wollstonecraft viajan a París para hacer su planeada «excursión estival» de seis semanas, tal y como esta última califica, un tanto a la ligera, la empresa. Pero en Dover pierden las ganas de realizar ese viaje cuando reciben las últimas novedades de la capital francesa.

Desde el 2 de septiembre se están produciendo masacres en las que han sido asesinadas más de mil personas. Cuando las tropas enemigas se encuentran a las puertas de París, se extiende el rumor de que, en caso de invasión, los monárquicos pretenden llevar a cabo una venganza sangrienta contra los revolucionarios. En un estado de psicosis colectiva provocada por el miedo y el afán de venganza, la turba, espoleada por el Consejo Ejecutivo provisional, asalta las prisiones y asesina en primer lugar únicamente a los antirrevolucionarios encarcelados, pero después también a prisioneros normales y corrientes. Danton, ministro de Justicia, no hace nada. El periódico londinense *The Times*, en su número del 10 de septiembre, informa, según testigos oculares, de los terribles sucesos, entre otros la decapitación de la princesa de Lamballe, la amiga del alma de la reina María Antonieta: «Con anterioridad a su muerte, la turba le dirigió toda clase de insultos. Le cortaron los brazos y las piernas, le arrancaron las entrañas y el corazón, y exhibieron su cuerpo mutilado por las calles durante dos días». Según otros informes, clavaron su cabeza en una pica y la pasearon ante las ventanas de la prisión donde se hallaba la reina.

«¿Son éstos los “derechos del hombre”? —pregunta *The Times*—. ¿Es ésta la LIBERTAD de la naturaleza humana?».

Johann Heinrich Füssli, al que en Inglaterra se conocía como Henry Fuseli, deja de simpatizar con la Revolución a partir de entonces. Johann Heinrich es hijo del pintor suizo Johann Caspar Füssli, que en 1751 pintó un retrato de Klopstock durante la estancia de éste en Zúrich. Problemas con las autoridades de Zúrich debido a su colaboración en un panfleto político radical llevaron a Johann Heinrich a Londres en 1765. Allí «*the wild Suisse*» —el suizo excéntrico—, como no tardan en llamarlo, ejerce primero de escritor. El joven librero y editor Joseph Johnson, al que conoce de este modo y con el que incluso vive durante un tiempo, publica un panegírico suyo a Rousseau. En 1770 Füssli viaja a Italia, donde pasa casi una década formándose como pintor.

Cuando vuelve, en 1779, retoma su relación con Johnson, que ahora reside en la calle de los libreros, St. Paul's Churchyard, en el número 72 de un edificio de tres pisos desde el que conduce la mayor editorial del lugar. Su casa se ha convertido en un círculo de la vanguardia intelectual, en una época en que para los pensadores, literatos y artistas el espíritu revolucionario por primera vez resulta palpable, en primer lugar en la larga Revolución norteamericana, que finaliza con la declaración de independencia de Estados Unidos el 4 de julio de 1776, y después, geográficamente más próxima, en la comparativamente corta Revolución francesa. En el «*Johnson circle*» —el círculo de Johnson—, que es el nombre que recibe, se cuentan incluso participantes de ambos acontecimientos. El más famoso de todos es Thomas Paine, uno de los padres fundadores de Estados Unidos y en 1792 miembro de la Asamblea Nacional francesa. Desde finales de la década de 1780 mantiene un estrecho contacto con Johnson. La publicación de la obra del siglo de Paine, *Los derechos del hombre*, en la que defiende la Revolución francesa y enlaza sus ideas con las de la Revolución norteamericana, estaba prevista en un principio en su editorial. Sin embargo, el 22 de febrero de 1791, cuando a las pocas horas de su aparición se venden los primeros cien ejemplares, Johnson, debido a la presión política, da marcha atrás, retira el libro de las estanterías y cede los derechos y la venta a un compañero librero de Fleet Street.

Las veladas en casa de Johnson son legendarias. Allí se encuentra todo el que es alguien en materia de Ilustración y liberalismo. En un pequeño comedor de paredes torcidas los asistentes se sientan en torno a una mesa, disfrutan de una comida casera sencilla y hablan en particular de lo sucedido en Francia.

En las paredes cuelgan dos obras de Füssli: una de ellas muestra al eminente unitario y científico Joseph Priestley, al que debemos el descubrimiento del oxígeno. Vestido de manera formal, está sentado con las piernas cruzadas a su escritorio, delante un manuscrito y un tintero. La mirada impávida, bañada en luz, no se dirige al

espectador, sino a un futuro imaginario que se halla al otro lado de la mesa. Estamos contemplando a un enciclopedista que, seguro del triunfo de la razón, mejora el mundo mediante el pensamiento. Contra la pared se ven infolios grandes y pesados, el formato tradicional para libros con contenido significativo, no los libros manejables y económicos por los que es conocido Johnson como editor.

El segundo cuadro de Füssli del comedor de Johnson tiene un carácter muy distinto. *The Nightmare* —*La pesadilla*, también conocido como *El incubo*—, del año 1782, hizo que la fama del suizo extravagante se extendiera más allá de las fronteras de Inglaterra, y es su obra más conocida. Recibe su título del demonio que, según la creencia popular, se sienta por la noche en el pecho del que duerme y le provoca una ansiedad opresiva. En el caso de la obra de Füssli, el demonio nocturno dirige al observador una mirada confusa. La joven rubia sobre la que está sentado lleva un ceñido salto de cama blanco que deja ver más de lo que esconde. Está tendida con los pies en la cabecera del diván, la ropa de cama revuelta, la cabeza colgando: una postura que denota abandono, pero también desenfreno. En el fondo del cuadro, una cabeza de caballo asoma por la cortina; los ojos del animal parecen cegados, la crin ondea a un viento fantasmagórico, casi se puede oír un relincho estridente, como si el caballo estuviese huyendo.



Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla*, 1782, © Adquisición de Founders Society con fondos del señor y la señora Bert L. Smokler y el señor y la señora Lawrence A. Fleischman/The Bridgeman Art Library.

La pesadilla fue la atracción de la exposición de primavera de la Academia Real de Londres del año 1782. Con su representación provocadoramente directa de un mundo en el que se mezclan el miedo, el terror y el placer, superó a todos los demás cuadros. No obstante, la crítica no se puso de acuerdo en lo tocante al significado de esta genialidad. El escritor Horace Walpole, fundador de la novela gótica, opinó en una crítica de una sola palabra que el cuadro era sencillamente «*shocking*», escandaloso. Bastó el comentario moralizador de un cura para hacer pública la suposición, que en cierto modo a todos parecía plausible, de que quizá el cuadro también tratara la sexualidad. ¿Acaso no apunta claramente la cabeza del caballo al regazo de la durmiente? Y ¿acaso no es placer lo que refleja el rostro de la mujer? El libro de la mesilla de noche... ¿está ahí por descuido o es lo que origina la pesadilla que angustia a la mujer? Según el cliché de la época, debido a su constitución débil, la mujer era más proclive a sufrir pesadillas, sobre todo de resultas de leer novelas, pero también cuando se enamoraba, estaba embarazada o tenía relaciones sexuales poco antes de menstruar. Lo que se plasmaba en ese cuadro, en opinión del mencionado sacerdote, no eran más que «ensoñaciones del cerebro», y en consecuencia al pintor había que llamarlo «libertino», casanova o incluso un Sade de

la pintura.

El lienzo de Füssli no deja frío al observador ni siquiera hoy en día. Es un icono del romanticismo, que surge después de la Revolución francesa, y apunta al siglo de su nacimiento en lo siguiente: casi treinta y cinco años después, la segunda hija de Mary Wollstonecraft, la romántica Mary Shelley, hace que de la onírica escena del lienzo de Füssli surja una escena clave de su novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Incluso Sigmund Freud tiene una reproducción de *La pesadilla* colgada en su casa de la vienesa calle Berggasse.

¿Qué pudo motivar que el influyente editor Johnson ofreciese una cena a sus autores e invitados precisamente ante esos dos cuadros tan opuestos: por un lado, el representativo retrato del racionalista y frente a él la sugerente imagen de poderes, de sueños, fantasías sexuales, obsesiones, miedos a cuya merced está, desamparada, el alma humana? Mientras cenan, charlan y brindan, en la pared se encuentran las dos grandes fuerzas motrices de la época: la razón y la pasión. Es posible que intuyan que su antagonismo ampliamente discutido, aún por esclarecer, también determina su vida. Con frecuencia, más de lo que quisieran.

El editor Johnson no tarda en fijarse en los intereses de las mujeres y pronto comienza a impulsar obras de autoras. En 1777 publica, por ejemplo, a un asesor jurídico que se dirige exclusivamente a un público femenino, que a menudo desconoce los pocos derechos que tienen las mujeres en la sociedad de la época. El libro pretende remediar este inconveniente para que puedan defenderse del engaño y la explotación; así de práctica puede ser la Ilustración. Con numerosas publicaciones, en su mayoría salidas de la pluma de escritoras, Johnson también contribuye al auge paulatino del libro infantil. Y, de hecho, desde 1787 una mujer toma parte con regularidad en sus veladas, sentada de cara a los dos cuadros de Füssli, quien a menudo también se encuentra presente. Es Mary Wollstonecraft, cuyas *Reflexiones sobre la educación de las hijas* ha publicado Johnson en 1785. La primera publicación de Mary es un libro de conducta de lo más convencional para mujeres, la clase de libro del que más adelante ella misma sólo podrá burlarse. Entonces está a punto de cumplir los treinta años; soltera, sin ingresos, sin ocupación. Se va de casa a los diecinueve y ejerce de acompañante de una viuda adinerada en la importante ciudad balneario de Bath. Un año y medio después vuelve a la casa paterna para cuidar a su madre enferma; hasta su muerte pasarán dos años más. En 1784 funda con ayuda de un préstamo una escuela para chicas, en la que también imparten clases su mejor amiga y sus hermanas, pero, a pesar del éxito inicial, a la larga la escuela no resulta rentable y tiene deudas.

Un segundo rayo de esperanza lo proporciona un puesto de institutriz en Irlanda. Pero Mary es víctima de un conflicto social tan persistente y significativo para la situación de la mujer en la sociedad de antaño que medio siglo después a Anne

Brontë, la menor de las tres hermanas Brontë, la afectará de tal modo que lo convierte en argumento literario de su novela *Agnes Grey*. Por su trabajo, educar a los niños de la casa, Mary siente que pertenece a la familia, y sabe que en cuestión de cultura está incluso muy por encima de sus miembros. Sin embargo, pronto le inculcan que su sitio está en la servidumbre, tanto más cuanto que sus liberales métodos educativos no son del agrado de la madre de los niños. Así por ejemplo, pasa por alto la prohibición paterna de no permitir que las hijas lean novelas. No es que ella opinara que las habituales novelas sentimentales servían para algo, pero allí donde no se proporciona formación alguna aparte de la lectura de la Biblia, la enseñanza de idiomas y la *educación* en su conjunto sólo aspira a preparar a las muchachas para el matrimonio. Y tampoco hacen ningún daño, opina Mary. Al contrario, leer novelas malas o mediocres es mejor que no leer nada. Tener opiniones equivocadas siempre es mejor que no tener ninguna opinión. Cualquier lectura es provechosa, puesto que ejercita el cerebro e incita a pensar. Las novelas han sido durante mucho tiempo la única fuente de la que las mujeres podían adquirir conocimientos, como expondrá poco después en uno de sus escritos: eso sucedió «hasta que algunas mujeres con talento aprendieron a desdeñar las novelas precisamente porque las habían leído».

Pero a su señora no le interesan mucho semejantes reflexiones, lo cierto es que no le interesan en absoluto las reflexiones en general. Según ella, las hijas no deben mostrar demasiada inteligencia, ya que eso reduce sus posibilidades de encontrar un buen partido. Al cabo de un año de institutriz, Mary, frustrada, regresa a Londres, en la maleta una novela casi terminada y en la cabeza la idea de poder vivir de su trabajo de periodista. La heroína de la novela se llama Mary, como ella, y su evolución también presenta numerosas similitudes con la autora. *Mary* narra la historia de una mujer joven que no consigue resolver el conflicto entre razón y pasión de un modo que le permita vivir. Con diecisiete años su padre la casa con un joven al que apenas conoce y que justo después de la boda ha de irse un año al extranjero. Durante ese periodo de tiempo ella se enamora de un hombre mucho mayor, un virtuoso del violín con experiencia en asuntos amorosos que sin embargo muere poco después... en sus brazos. Mantiene su promesa de matrimonio, pero la pasión que se ha apoderado de ella hace que languidezca junto a su esposo, y con gran satisfacción. «Creía que se encaminaba rápidamente a un mundo en el que uno ni se casaba ni era casado». La autora comparte con su heroína la principal reserva contra el matrimonio... pero espera encontrar algo mejor para ella que la muerte.

Johnson será no sólo el editor de Mary Wollstonecraft, sino también su mentor. En un principio la acoge en su casa, le presta dinero y se preocupa de su bienestar. No porque abrigue alguna *intención* —las mujeres no le atraen desde el punto de vista sexual—, sino porque, siendo como es un editor avisado, sabe ver el inusitado talento de Mary: su inteligencia rápida, su elocuencia, su ágil pluma y su espíritu crítico. Junto con el escritor Thomas Christie, Johnson se halla inmerso en la creación de una nueva revista mensual, que llaman *Analytical Review*: un órgano puramente

crítico que presenta al público en general de forma «analítica», y esto quiere decir crítica, las novedades más importantes de un mercado literario cuyo crecimiento es exponencial, dependiendo de la relevancia de la obra en cuestión en forma de breve apunte o un ensayo de mayor longitud. Los fundadores centran su atención en la actividad periodística en el continente, sobre todo en París en vísperas de la Revolución. También en lo tocante al patrón de lectura se percibe allí algo revolucionario. «Todos leen en París», informa en 1789, el año de la toma de la Bastilla, un viajero: allí todo el mundo —pero principalmente las mujeres— lleva un libro en el bolsillo.

La gente lee en los coches, en el paseo, en el teatro, en los descansos, en el café, en el cuarto de aseo. En los establecimientos leen mujeres, niños, oficiales, aprendices. Los domingos las personas leen sentadas a la puerta de casa. Los lacayos leen en la bigotera, los cocheros en el pescante, los soldados de guardia...

Además de novelas, circulan libros filosóficos y políticos, y pornográficos, y asimismo un sinfín de panfletos y sátiras. Louis-Sébastien Mercier, el primer reportero metropolitano, informa en su *Tableau de Paris —Retrato de París—*, obra aparecida entre 1781 y 1788, que pronto se edita en inglés: «Hay obras que causan tal desazón que quien lo da en préstamo ha de dividir el volumen en tres partes para poder hacer frente a la apremiante demanda de los numerosos lectores. En semejantes casos no se paga por días, sino por horas». ¿Es posible que los libros provoquen revoluciones?, se empiezan a preguntar en Londres. Condorcet, Thomas Paine y muchos otros lo consideran así, y esos días alaban el poder invencible de la lectura.

Johnson y Christie fundan la *Analytical Review* con la intención de importar a Londres el gusto por la lectura de los parisinos como una fuente de revolución. Si se mide en relación con tan elevado objetivo, el éxito de la nueva revista, con mil quinientos ejemplares vendidos, es más bien modesto. Pero en parte gracias a Mary Wollstonecraft sienta las bases de la crítica literaria, que se desarrolla por esta época. Se cae en la cuenta de que leer por sí solo, pasada la euforia inicial de la fiebre lectora generalizada, no hace que se opere ningún cambio inmediato. El contenido de las lecturas en modo alguno se graba en la memoria de las lectoras y los lectores como si de cera blanda se tratase. Leer algo no implica necesariamente creer en lo que se ha leído. Pero aunque las nuevas ideas no se fijen solas en la cabeza, con el tiempo la nueva costumbre de leer cambiará esa misma cabeza. De forma proporcional al número de libros leídos aumenta la incredulidad del lector, su escepticismo general. Personas que, según se informa desde París, leen en toda clase de situaciones cotidianas, que, en lugar de estudiarlos, devoran los libros y después los hacen a un lado, que primero se quedan fascinadas con las novedades y luego decepcionadas, tales lectores les pierden el respeto a las autoridades en la materia y desarrollan una actitud crítica con lo leído; en suma, en su caso leer va acompañado del uso de la

inteligencia.

Esos lectores emancipados constituyen el ideal de un órgano crítico como la *Analytical Review*. La revista pretende desarrollar criterios idóneos y ofrecer las lecturas adecuadas para que dichos lectores se puedan formar. Dado que el número de novedades no deja de crecer de tal manera que ni siquiera bastaría toda una vida para leer todo lo que sale al mercado, y dado que el tiempo que se desperdicia con lecturas malas se puede aprovechar mejor leyendo libros buenos, una revista como ésta se propone diferenciar lo que es verdaderamente novedoso y significativo de lo que sólo aparenta serlo.

A partir de ese momento, Mary es, en efecto, «la primera de una nueva clase», como les dice a sus hermanas. Visto de manera objetiva, se incorpora al creciente grupo de *hack writers*, escritores a sueldo que tienen que vivir de la escritura. Pero que también pueden hacerlo: es la base de la independencia material e intelectual de Mary en los años siguientes. Las más de trescientas reseñas que escribe durante esa época para la *Analytical Review* la convierten en la primera crítica profesional de renombre en la historia de los medios. La actividad de reseñar contribuye a su afán de formación y a su gusto por el descubrimiento: revuelve sin desmayo entre las novedades, que ya por aquel entonces se amontonan; lee, resume, se forma una opinión, con frecuencia crítica. Y es que sigue siendo la educadora de siempre, si bien su cometido ha pasado del ámbito de la educación infantil y la enseñanza escolar a uno más abstracto, el de la información y la crítica, en último término al de «la educación del género humano», en palabras de un racionalista alemán.

Leer un libro para hacerse una idea sobre su calidad es una forma de leer distinta de la que tiene por objetivo el disfrute, la identificación o la ampliación de la imaginación. Se trata de una forma de leer que sin querer se transforma en escribir, pues se hacen constar en el margen o en una hoja aparte notas y comentarios. Leer se convierte en una acción: quien lee de esta manera responde al texto, es su beneficiario, pero posiblemente también su rival. Este lector compara lo leído con otras cosas leídas, lo clasifica, lo destaca, lo rectifica, lo juzga, lo ensalza, tal vez lo condene. Por así decirlo, de ese modo leer pierde su inocencia. Sin embargo, como ilustran el ejemplo del erudito o el del monje, esta manera de leer, que establece con el texto una relación recíproca de pregunta y respuesta, tiene una larga historia, que se remonta más atrás incluso que a la lectura *inocente*, *voraz*. Del crítico literario George Steiner es la aguda observación de que un intelectual es simplemente «alguien, ya sea hombre o mujer, que lee un libro con un lápiz en la mano». En consecuencia, Mary Wollstonecraft se prepara para ser una intelectual.

Más de la mitad de las reseñas de Wollstonecraft son literarias. Si a esto se añade, como era habitual en la época, relatos de viajes y biografías, lo literario abarca incluso la mayoría de los libros que reseña. En el indiscutible primer puesto se encuentran las novelas, seguidas de la poesía, un tanto rezagada se sitúa la dramaturgia, mientras que los relatos de viajes y la geografía, que gozan de una gran

popularidad entre los lectores debido a la falta de movilidad propia, aparecen con relativa frecuencia. Sin duda en esta clasificación pesan los intereses personales de Mary, si bien en ello también se ve reflejada una particularidad de tipo sociológico-literario: a partir de los superventas de Richardson los lectores de novelas son principalmente mujeres, dejando a un lado a un pequeño porcentaje de jóvenes, una circunstancia harto conocida que hoy en día no ha cambiado nada. Más adelante, en 1837, la *Blätter für literarische Unterhaltung*, una revista de literatura nacida en Leipzig, formulará este hallazgo con gran perspicacia: «Los hombres ya no leen novelas salvo que sea para criticarlas. El que escribe novelas ha de pensar en las damas, si quiere ser leído, pues ahora son ellas las que mandan». Así se presenta el reparto de tareas en lo concerniente a las novelas: la mujer, dadas sus limitadas posibilidades de tener mundo, lee; el hombre, en cambio, siente que está por encima y puede esquivar la ficción. Lee novelas a lo sumo con intención profesional: como crítico. También en ese sentido Mary Wollstonecraft constituye la célebre excepción, sobre todo cuando hemos de suponer que en la redacción los hombres le dejaban a ella la literatura precisamente por eso, porque en mayor o menor medida la consideraban cosa de mujeres.

Y efectivamente: la mayoría de las novelas que reseña son obra de mujeres, parte de las cuales figura con su propio nombre y parte permanece en el anonimato; en este último caso en la portada pone: «*by a lady*» (escrito por una dama). Esto es algo que hoy en día nos causa extrañeza. Nos hemos acostumbrado a la idea que ha transmitido la historia de la literatura de que hasta bien entrado el siglo xx el porcentaje de autoras es ridículo. No obstante, basta con echar una ojeada a las reseñas de Mary Wollstonecraft para obligarnos a revisar esta opinión tradicional. Desde la década de 1970, cuando llegó la segunda oleada de feminismo a nuestras instituciones culturales, literatura y editoriales presentan una plétora de redescubrimientos de obras literarias olvidadas. Muchas de las autoras suprimidas de la historia de la literatura han sido rehabilitadas de este modo, pero ni siquiera estos esfuerzos a menudo fructíferos permiten restituir ni con mucho la gran cantidad de novelas de mujeres que las coetáneas de Mary Wollstonecraft debían dar por sentada. Por aquel entonces, al menos en la novela, las mujeres ciertamente mandaban... también como autoras.

Pero entonces, ¿cómo se explica que la mayoría de ellas haya caído en el olvido con el tiempo? Leamos lo que Louis-Sébastien Mercier escribe al respecto en su *Tableau* bajo el título «Mujeres autoras»:

En cuanto las mujeres publiquen sus obras tendrán en su contra a la mayor parte de su propio sexo y pronto también a casi todos los hombres. Al hombre le agrada que una mujer tenga la suficiente inteligencia para entender, pero no que llegue al extremo de rivalizar con él y mostrar la igualdad de su talento mientras el hombre reclama para sí a diario su tributo de admiración.

Esta observación efectuada por un coetáneo confirma en cierto modo antes de tiempo el punto de vista de la crítica feminista: la supresión de las obras literarias de las mujeres era el resultado de una estrategia de los hombres, que en calidad de críticos y desde el cuadro de profesores de las universidades empezaron a determinar qué literatura era seria y cuál únicamente amena, cuál era canónica y cuál efímera.

Leer las reseñas de Mary de las creaciones contemporáneas da lugar a una idea un tanto diferente. «*The Happy Recovery* es una masa heterogénea de necesidad, afectación e improbabilidad», dice la primera frase de su primera crítica de junio de 1788 de una novela *by a lady*. Rara vez se espera que se efectúe un análisis de las novelas, continúa Mary, la jerga del sentimentalismo no se puede medir conforme a criterios racionales. Por tanto, la crítica ha de recurrir a la burla, con el objeto de impedir que los irreflexivos se imbuyan de los peores clichés y prejuicios. La reseñas de novelas de Mary de los años siguientes ofrecen un amplio abanico de críticas feroces, que no se quedan cortas en cuanto a agresividad y dureza. A veces constan únicamente de una o dos frases demoledoras, como en el caso de la de octubre de 1789 a *The Cottage of Friendship*, una novela sobre la vida rural escrita por una dama cuyo apropiado nombre es Silviana Pastorella: «Los desvaríos románticos, antinaturales de una dama muy joven, como podemos colegir de su escasa experiencia [...] le aconsejamos que deje la pluma y se dedique a algo más provechoso»; y se podrían añadir más y más citas, y sin embargo no añadirían nada a la impresión general.

Ya a los coetáneos les asalta la idea de si Mary Wollstonecraft no juzga con demasiada dureza a su propio sexo. ¿Acaso las obras tan duramente reseñadas no tienen derecho a existir —como opinará más de un siglo después Virginia Woolf—, como primeros pasos dados a tientas con la intención de orientarse en el terreno intransitable y en parte hostil del mercado literario, que en sus puestos clave, los papeles del editor y del crítico, al igual que antes (y en parte hasta el día de hoy) sigue estando en manos masculinas? ¿Acaso no tiene también que ver la inmadurez de esas novelas de mujeres y su tendencia a la imitación chapucera de modelos exitosos con el hecho de que sus autoras se encuentren en una situación marginal desde el punto de vista social, y que con frecuencia no posean más experiencia que la que se cuele en la sala de estar o la cocina de una casa? Resulta característico de Mary lo poco comprensiva que se muestra con esta clase de reflexiones, que tilda de sensiblería. Lo suyo es una crítica que analiza exclusivamente la calidad y el resultado, con independencia del sexo del autor. Que obras escritas por mujeres requirieran una consideración especial por surgir en condiciones más difíciles le habría parecido igual que reconocer que a las mujeres no se las puede tomar en serio porque, según los prejuicios imperantes, son el sexo débil no sólo física, sino también intelectualmente: *quod erat demonstrandum*.

Mary Wollstonecraft escribirá precisamente contra esta lógica durante toda su vida, como autora de novelas, como panfletista y también como crítica. Sabe por

experiencia lo que cuesta desembarazarse de los papeles convencionales que se imponen a las mujeres y afianzarse en una sociedad masculina. Para ello se requiere valentía y ser poco amigo de sentimentalismos, mientras que muchas novelas, incluso las escritas por mujeres, manifiestan que una «vida afectiva llevada al extremo» es la única naturaleza verdaderamente femenina. De ahí los argumentos de peso que ella esgrime en contra: Wollstonecraft se opone a que la mujer se vea reducida a su papel de «criatura sentimental». No son «las fantasías sentimentales, sino las luchas apasionadas», escribe, las que nos permiten rebelarnos contra las obligaciones y rebasar límites. En *María o Los agravios de la mujer*, su segunda novela, que empezó a escribir en su último año de vida, intenta cambiar esta situación. Sin vacilar sitúa la acción en un «lugar terrible» que podría haber pintado Füssli, un escenario de pesadillas hechas realidad: un hospital psiquiátrico. El primer golpe de efecto de la historia es que los personajes a los que reúne en dicho sitio sólo están locos en opinión de una sociedad que humilla y degrada a parte de sus integrantes, en particular a las mujeres, y que declara locos a aquellos cuyo destino se ha visto truncado. Según la absolutamente moderna idea de Mary, el perturbado no es quien ingresa en la institución, sino la sociedad, que lo hace enloquecer y después lo encierra. El segundo golpe, menos llamativo en su época pero hoy en día destacado, es que une a lectoras y lectores: personas para las que la literatura constituye el último refugio o la única salida; que aprenden a conocerse y a amarse echando mano de los libros del otro y descubren su carácter en las huellas y las notas del libro.

Además de su actividad como crítica, Mary publica en la editorial de Johnson guías educativas para mujeres y se dedica al más que reñido mercado de la traducción, en el que en su época aún rige la máxima «quien termina primero, vende primero». Más que la rapidez del traductor cuenta su destreza para adaptar la obra original a las necesidades del mercado de la lengua de destino. «Fidelidad a la obra» es una expresión tan ajena como el contrato de derechos. Así y todo, una de las traducciones de Mary acaba siendo un éxito de ventas: en 1790 se publica en inglés el epítome moral del pedagogo racionalista sajón Christian Gotthilf Salzmann. En ese mismo año, Mary prepara su primer golpe periodístico. Cuando Edmund Burke, desde hace más de veinte años miembro de la Cámara de los Comunes británica y eminente orador, publica sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, la indignación en el círculo de Johnson es grande. Y es que Burke presenta un manifiesto contra la Revolución: quiere proteger a su país de la influencia de las ideas revolucionarias. No hace falta que Johnson convenza mucho a Mary, que agarra el toro por los cuernos y aprovecha la ocasión para alzar la voz. No es posible leer media docena de páginas del libro de Burke, opina, sin admirar la sagacidad del autor o rechazar con furia su sofistería y sus conclusiones erróneas. Esto último lo lleva a su terreno. Titula *Vindicación de los derechos del hombre* a la réplica al libro de Burke, que escribe en

escasas semanas, la primera que llega al mercado antes de las treinta y tantas más que seguirán. *Vindicación* significa defensa, pero también venganza. El hecho de que Burke se ría de los revolucionarios no la intimida, escribe en la introducción. En último término, su réplica no es sino una reseña especialmente amplia, como las muchas otras que ha escrito para la *Analytical Review*; dicho con mayor precisión, es una crítica absolutamente demoledora.

La primera edición del panfleto de Mary aparece de manera anónima. Probablemente Johnson no tuviera mucha confianza en que se fuese a vender la obra de una autora que prácticamente era una desconocida y que arrojaba el guante a un respetado miembro del Parlamento. Sin embargo, se demostrará que no tiene razón. A principios de 1791 se ve obligado a lanzar una segunda edición, y esta vez el nombre de la autora figurará en la portada. La trascendencia que cobra Wollstonecraft da muestras de que puede ir en aumento. Ese mismo año se publica la segunda *Vindicación* de Mary. La imagen que tiene Burke de la mujer —una criatura menuda, débil, desvalida, de salud frágil— ya dio lugar a su réplica en la primera *Vindicación*. En verano de 1792, Mary se pone manos a la obra, y en tan sólo seis semanas esboza la obra que le asegura la inmortalidad: *Vindicación de los derechos de la mujer*, una defensa de los derechos de las mujeres.

Mary no menciona ni a Füssli ni su provocador cuadro *La pesadilla* en su *Vindicación de los derechos de la mujer*, pero entre el lienzo y su libro existe una estrecha afinidad: ambos están dominados por un tema que captan en el acto tanto el observador como el lector, pero cuya discusión en público es tabú: la sexualidad. «*Shocking*», escandaloso —recordamos el comentario de Walpole sobre *La pesadilla* —, fue también para muchos coetáneos, tanto mujeres como hombres, leer la segunda *Vindicación* de Wollstonecraft. A diferencia de lo que sugiere el título, su tema principal no es la exclusión de las mujeres de la esfera pública. Fundamentalmente a Wollstonecraft le preocupa el derecho de la mujer a la educación. En general, la educación femenina de su época perseguía un único objetivo: «que sean capaces de agradar». Las muchachas y jóvenes, así formula ella la práctica habitual, «confinadas en jaulas como la raza emplumada, no tienen nada que hacer sino acicalarse el plumaje y pasearse de percha en percha». Esta experiencia la vivió a lo largo del año que trabajó de institutriz con la familia irlandesa. La formación tiene una única finalidad: casar a la joven de la manera más ventajosa posible, y la consecuencia es que cambia la jaula de la casa paterna por la de la casa del esposo. Se convierte en el «juguete del hombre», escribe Mary, «en su sonajero», que debe cascabelear en su oído siempre que el hombre, dejando a un lado la razón, desee divertirse.

Esto lleva a Mary Wollstonecraft a plantear su primera reivindicación: reconocer a la mujer no sólo como ser sexual, sino también como ser racional. Combate con vehemencia la famosa frase de Rousseau de que los hombres sólo son criaturas

sexuales a veces, mientras que las mujeres lo son siempre. «Las mujeres no serían siempre mujeres si se les permitiese ser más racionales», escribe. La debilidad y los errores que se reprochaban a las mujeres desde tiempo inmemorial por el hecho de ser mujeres no tenían nada que ver con su sexo, sino que en realidad eran consecuencia de la minoría de edad a que las condenaban los hombres y el matrimonio. Por eso su obra exhorta a una revolución de la educación de la mujer y, a fin de cuentas, de las costumbres femeninas. Las chicas deberían recibir la misma educación que los chicos, las mujeres deberían tener las mismas oportunidades que los hombres, incluida la del ascenso social, el matrimonio se debería contraer libremente. La independencia femenina de pensamiento y obra y el desempeño del papel de madre no son para ella cosas opuestas. En una época en la que era habitual que las mujeres acomodadas se desentendieran de sus hijos nada más nacer para que los criaran personas desconocidas, ella aboga por una maternidad consciente, liberal. Para ser una buena madre, una mujer debía «tener sentido y esa independencia de mente que pocas mujeres poseen, pues están educadas para ser totalmente dependientes de sus esposos», escribe. Mary Wollstonecraft fue la primera en ver que la emancipación de las mujeres dependía de la complicidad de los hombres. Mientras los hombres no cumplan sus deberes paternos, argumenta, tampoco puede esperarse que las mujeres pasen el tiempo en el cuarto de los niños en lugar de ante el espejo. Considera que la excesiva preocupación de las mujeres por la apariencia es un pobre intento de «obtener de forma indirecta un poco de poder del que injustamente se les niega una parte». «Deseo honestamente ver cómo la distinción de los sexos se confunde en la sociedad, menos en los casos donde el amor anime la conducta», escribe. Ése es el «deseo salvaje» que ha fluido de su corazón.

Pero ¿qué pasa ahí «donde el amor anime la conducta»? ¿Debería exceptuarse ese ámbito de la exigida equiparación de la mujer con el hombre? En este sentido, los argumentos de Mary Wollstonecraft se acercan a un punto delicado: su deseo más ambicioso es aplicar el principio de la Revolución también a la conducta de hombres y mujeres como seres sexuales: reconocer a la mujer como ser racional, pero también como ser sexual independiente. No hace falta sólo una revolución política, sino también sexual, se podría formular su conclusión original, idea a partir de la cual escribe su segunda *Vindicación*. La revolución política no ha terminado ni con mucho, posiblemente incluso esté abocada al fracaso, si no se completa con una revolución sexual. Por razones fundadas, Mary evita concretar demasiado a este respecto. En último término está claro qué es lo importante: las mismas libertades para ambos sexos en cuestión de sexualidad y amor, lo que significa la libre elección de la pareja y, llegado el caso, su revisión, incluida la disolución del matrimonio, por ejemplo cuando la elección de pareja ha sido por imposición paterna o el matrimonio resulta inadmisibile para uno de los dos cónyuges. Esta inadmisibilidad se puede deber a que el matrimonio impida desarrollar la personalidad de él o de ella. Mejor un final espantoso que un espanto sin final.

Es posible que para nosotros todo esto sean obviedades, pero en la época en que vivía Mary Wollstonecraft semejantes opiniones hacían tambalear las bases del orden social. Un lector de su obra, el poeta James Lawrence, expresó las demandas de la escritora de una manera más directa de lo que ella fue capaz: «Permitid que la mujer viva sin estar bajo la vigilancia de un hombre y dejad que disfrute de todas las libertades que se permiten los hombres hoy en día; dejad que la visiten tantos amantes como desee y sea cual fuere su posición social». Sin embargo, ya sólo lo que dice en alusión al *amor libre* basta para traspasar los límites que están dispuestos a aceptar en la época en cuestión de buen gusto y tolerancia.

Por ello, coetáneos y complacientes lectores y críticos de la segunda *Vindicación* defendieron el derecho a la educación de la mujer, que en Alemania exige, por ejemplo, Theodor Gottlieb von Hippel en su polémica *Sobre el mejoramiento civil de las mujeres*. Eso era algo en lo que podían ponerse de acuerdo en la década de 1790. Por el contrario, de la verdadera fuerza explosiva de la obra de Mary se dieron más cuenta forzosamente quienes la rechazaron indignados; un crítico de la revista literaria de Jena *Allgemeine Literatur-Zeitung* opinaba que allí se hablaba de una «revolución absoluta de la condición del sexo femenino».

Mientras la intelectualidad contemporánea aún discute las tesis de Mary, ésta pone rumbo a París en pleno invierno de 1792, tres meses después del primer intento frustrado. Esta vez no se detendrá en Dover, escribe en una carta, «pues dado que viajo sola, esto es *neck or nothing*: todo o nada». Si uno quiere lograr algo, a su juicio, no se puede dar por vencido tras el primer revés, y en caso necesario ha de estar dispuesto a conseguirlo a solas, incluso o precisamente si se es mujer. Aun así, cuando llega a la ciudad de la Revolución sufre un amargo desencanto. En sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, Burke ya profetiza tres años antes de que subieran al poder los jacobinos que la Revolución se tornará terror. Su crítica más cáustica ha de reconocer ahora que al menos a ese respecto Burke tiene razón. Durante la estancia de Mary en París, el diputado Pierre Victorien Vergniaud acuña una imagen inolvidable para la brutalidad de lo que está sucediendo: la Revolución devorando a sus hijos, como Saturno.

Pero si la revolución política se salda con tan escaso éxito, posiblemente sea mejor apostar por esa otra revolución que la completa para conseguir la «revolución absoluta»: la de las costumbres y del amor. Sin duda es un buen camino, quizá incluso el único, para contrarrestar un tanto el horror que se extiende en París. Sea como fuere, por las cartas de Mary sabemos que la frivolidad parisina tiene un efecto extremadamente contagioso en ella. Por aquel entonces la vida en París es como bailar en un volcán. Y Mary empieza a tomar parte en ese baile. Deja de ocultar su pelo castaño bajo capas de polvos para que parezca un trapo desvaído y cambia la pesada chaqueta de lana oscura por una blusa que se anuda bajo el pecho, como las

que llevan las parisinas.

Mary abandonó Londres también con la intención de poder olvidar su desdicha personal. Esta desdicha se llama Füssli, por el que siente una pasión considerable, a la que él no corresponde con mucho entusiasmo. Aunque ahora, en París, la dicha general es mucho menor de lo que esperaba, a cambio sobreviene la personal, al menos al principio. Mary conoce a Gilbert Imlay, un hombre de negocios y escritor americano que en la guerra de la Independencia luchó en el bando de los insurrectos. El hombre del Oeste y la defensora de los derechos de la mujer entablan una relación en la capital francesa. Al cabo de unos meses, Mary está embarazada. En ese momento Imlay se encuentra en El Havre, donde, según afirma, lo retienen importantes negocios. En enero de 1794 Mary se reúne con él y en mayo trae al mundo a la hija común en El Havre. Mary vive con Imlay y adopta su apellido por deferencia a la niña y a la gente, pero no se casan. A mediados de agosto Imlay viaja a Londres, nuevamente por negocios, y Mary vuelve a París con la pequeña Fanny, donde espera en vano hasta abril del año siguiente el regreso del amado y padre de la niña. Durante todo ese tiempo le escribe preciosas cartas de amor, tiernas, suplicantes, implorantes. Asaltada por malos presentimientos, finalmente va a Londres y, en efecto, Imlay tiene una amante, de la que no quiere separarse a pesar de la presencia de madre e hija. Mary está desesperada: ha conocido el amor y la pasión a una edad tardía y al parecer ahora es el final. Intenta suicidarse, viaja unos meses con su hija, de un año, por Escandinavia, península sobre la que escribe un libro que tal vez sea el más bello; a su vuelta protagoniza un nuevo intento de suicidio y finalmente propone a Imlay, al que sigue queriendo, vivir los tres juntos. Sin embargo él se va a París con su amante, y al final Mary saca fuerzas de flaqueza y rompe con él.

William Godwin, en sus *Memorias de la autora de «Vindicación de los derechos de la mujer»*, es el primero en hablar de esta tragedia amorosa que parece una novela, pero no de la clase de novelas sentimentales que no gustaban a Mary, sino una novela apasionada, al menos por lo que respecta a la mujer. En vista del amor no correspondido y de los intentos de suicidio, Godwin la llama la «Werther mujer». El mensaje es evidente: no fue la dejadez moral, sino una sensibilidad extrema el motivo de que su vida fuese tan poco convencional. Así consiguió entrar en los círculos de la emancipación de la mujer y de los apologistas del amor libre radicales la rebelde novela de juventud de Goethe, que Mary conocía de sobra. Y no sería su última parada.

Conoció al anarquista William Godwin un año antes de partir a París, en una cena en casa de Johnson, el editor. Y no se cayeron nada bien. Aparte de ellos también se hallaba presente Thomas Paine, que, como era habitual en él, apenas abrió la boca. La conversación se centró en grandes hombres; Mary, crítica y feminista por los cuatro costados, lo veía todo desde un punto de vista negativo y no escatimó opiniones polémicas. Godwin, en cambio, salió en defensa de los hombres. De manera que

ambos se fueron enfadados y sintiendo una antipatía mutua. Ahora, cuatro años después de ese primer encuentro, la feminista y el anarquista se vuelven a ver y traban una amistad que deviene en amor, a diferencia de la relación con Imlay, que empezó siendo apasionada y acabó sin amor. Los dos están, por principios, en contra del matrimonio; Godwin, de forma más vehemente aún que Mary. La institución del matrimonio es un sistema de engaño mutuo, sostiene en su obra principal, *Justicia política*, consecuencia sobre todo de la cobardía de los hombres, que querían protegerse de la pérdida de sus esposas. Su supresión no perjudicaba a nadie, antes bien, tanto hombres como mujeres deberían ser libres de practicar sexo con quien quisieran y durante el tiempo que quisieran. Sin embargo, él y Mary se casan cuando ésta se queda embarazada. La dicha resultante es un experimento, como es un experimento la vida de Mary desde el principio, opina Virginia Woolf en su fascinante ensayo sobre Wollstonecraft: «un intento de conciliar las convenciones humanas con las necesidades humanas». También se trata de una dicha breve: a Godwin y a ella sólo les son dados unos meses juntos. El 10 de septiembre de 1797, Mary Wollstonecraft, de casada Godwin, fallece de fiebre puerperal a los treinta y ocho años de edad, pocos días después de dar a luz a su segunda hija.

La mayoría de los historiadores coincide en que a finales del siglo XVIII se volvió a hacer de prisa el silencio en torno a la cuestión feminista. A menudo se ocupan del fenómeno exclusivamente los textos, las obras publicadas y por regla general poco difundidas entre los coetáneos. Y pronto empezaron a imponerse de nuevo las tendencias restaurativas, misóginas, mientras que libros como los de Theodor Gottlieb von Hippel o Mary Wollstonecraft no ejercieron ninguna influencia duradera y fueron cayendo cada vez más en el olvido. Debido a ello todo apunta a que en torno a 1800, tras una breve fase «en la que las mujeres se pusieron impertinentes», los defensores de la emancipación de la mujer no tardaron en volver a quedar relegados a un segundo plano. Pero si observamos las distintas trayectorias vitales, la impresión que recibe uno es distinta. En torno a 1800 y en adelante, vidas como las de Mary Wollstonecraft o Caroline Böhmer —con matrimonios desordenados, hijos ilegítimos, divorcios y segundas nupcias— ya no constituían las excepciones por las que las tenemos hoy en día. Que el matrimonio fuese la única manera de que las mujeres pudieran prosperar, como afirmaba Wollstonecraft, y que la presión que generaba la competencia en ese sentido entonteciera a las mujeres fue así hasta el momento en que ella escribía esto, después dejó de ser algo tan generalizado. Mary no fue la única que convirtió la revolución que se estaba produciendo en las calles en una fuerza eficaz en su propia vida. La escritora Emilie von Berlepsch, por ejemplo, admiradora de Wollstonecraft, tuvo varios hijos, se separó cuando descubrió que su marido tenía una relación con su doncella, estuvo prometida brevemente con Jean Paul, después vivió diversos amoríos tanto atribuidos como reales, emprendió un largo viaje a

Escocia y finalmente se casó por segunda vez. En su libro *Über einige zum Glück der Ehe notwendige Eigenschaften und Grundsätze* [Sobre algunas condiciones y principios necesarios para un matrimonio dichoso], del año 1791, consigna como máxima vital de una mujer independiente: «¡Debemos aprender a estar solas! Debemos conseguir que nuestra forma de pensar, nuestro carácter, nos merezca tanto respeto a nosotras mismas que la opinión de otros no nos induzca a error en la opinión probada y justificada que tenemos de nosotras mismas».

El historiador de Oxford Faramerz Dabhoiwala, autor del libro *The Origins of Sex. A History of the First Sexual Revolution* [Los orígenes del sexo: Historia de la primera revolución sexual], compara la revolución de las costumbres que se dio entonces con la liberación sexual de la década de 1960 y llega a esta conclusión:

En torno a 1800 se establece una forma de pensar tan absolutamente novedosa que sólo se puede hablar de una revolución sexual que fue mucho más importante que la liberación sexual de 1968. Alrededor de 1650 tan sólo uno de cada cien niños nacía fuera del matrimonio; en 1800 el porcentaje se situaba en un veinticinco por ciento. Durante siglos estuvo definido con claridad lo que era natural y antinatural, bueno o malo, privado y público. Esta visión del mundo sufrió un cambio drástico a partir de la primera revolución sexual. Periódicos, diarios, revistas: el mundo de los medios hizo explosión. Las mujeres cada vez eran más escuchadas cuando hablaban de su mundo afectivo en textos periodísticos y literarios. Las víctimas cobraban voz. Es la edad de oro de la novela, una forma completamente nueva de escribir que permite al lector asomarse de manera mucho más directa a la conciencia de los personajes que una tragedia que se desarrolla en un escenario. La lectura y la vida se alentaban mutuamente.

Así pues, Mary Wollstonecraft tenía razón: había novelas, entre ellas también algunas escritas por mujeres, que fomentaban la dependencia de la mujer de instituciones masculinas como el matrimonio. Sin embargo, en general el espíritu de la novela era rebelde. A las lectoras que aparte de sus lecturas apenas tenían vida propia les transmitían lo que por lo demás sólo enseñaba la vida; al resto le demostraban que no estaban solas con sus sentimientos y pensamientos. Las novelas eran catalizadores de experiencias. Mostraban la vida como un «sistema abierto», que no era absorbido por una religión o filosofía, y menos por una moral: con disposiciones y rodeos, con giros sorprendentes y soluciones imprevistas, con una línea afectiva y una racional, con un lado privado y uno social. Dicho con otras palabras: eran de un realismo despiadado, aunque a veces los sucesos narrados diesen la impresión de ser increíbles. Tanto las novelas como la Revolución, cuyas ondas sísmicas generaron sacudidas más que perceptibles incluso en ciudades pequeñas, espolearon el espíritu contestatario de muchas mujeres: de pronto, la existencia que llevaban les parecía sólo una de numerosas posibilidades y con frecuencia directamente mala, o al menos susceptible de mejorar. La vida de las mujeres, y con ello también la de los hombres y niños, empezó a cambiar irrevocablemente.

SEGUNDA PARTE

EL PODER DE LA LECTURA

El siglo XIX



Cassandra Austen, retrato de Jane Austen, en torno a 1810, © De Agostini Picture Lib./akg-images.

¿Qué es una novela de mujeres? ¿Una novela escrita por una mujer? ¿Cuya protagonista es una mujer? ¿O que es leída principalmente por mujeres? En las novelas de Jane Austen —la más conocida de las cuales es Orgullo y prejuicio— coinciden los tres criterios. Y, como se demostrará, son mucho más que «sólo» novelas femeninas.

STEVENTON, 1808

La declaración de independencia de la lectora: Jane Austen

Cuando, a principios de la década de 1980, la crítica literaria norteamericana Patricia Meyer Spacks viajó a China, conoció a una joven china con grandes conocimientos de inglés. La chica le confió que había leído muchas novelas inglesas, y al preguntarle por su autor preferido, la espontánea respuesta fue Jane Austen; había leído todas las novelas de Jane Austen, y no sólo una vez sino varias.

Patricia Meyer Spacks no disimuló su sorpresa. Le parecía que el mundo de Jane Austen estaba a años luz de una sociedad en la que la Revolución cultural había terminado no hacía mucho, un país donde tanto hombres como mujeres aún vestían prendas grises que recordaban a un pijama y la mayoría de la gente hablaba como si citara continuamente el Libro Rojo de Mao. En un entorno así, ¿acaso no ponía de manifiesto una extrema huida de la realidad tomarle gusto a los usos y costumbres de un mundo ajeno de principios del siglo XIX? De manera que preguntó: «¿Por qué, si se puede saber, Jane Austen?». La respuesta fue: «Bueno, pues por la ironía, el ingenio, la gracia».

El nombre de la hoy mundialmente conocida y apreciada autora de novelas sólo apareció impreso dos veces en vida de la escritora, y en ambas ocasiones no fue en la portada de una obra escrita por ella. En éstas tan sólo figuraban notas como: «por una dama» («*by a lady*»), como fue el caso de *Sentido y sensibilidad*, su primera novela, publicada en 1811; «De la autora de *Sentido y sensibilidad*» (en el caso de *Orgullo y prejuicio*, su segunda novela, publicada en 1813); o «De la autora de *Orgullo y prejuicio*, etc.» en la portada de *Emma*, su cuarta y última novela publicada en vida, del año 1816. El prestigio de una novelista no se basaba en el nombre, sino en títulos de éxito, cuya mención constituía el mejor argumento de venta.

Característico tanto del retraimiento de Jane Austen como de su erudición es que las dos únicas menciones públicas de su nombre que conocemos hasta la fecha se efectuaron dentro del contexto de obras de otros: en ambas ocasiones aparece en listas de suscripción. En estas listas figuran los nombres de las personas que encargan un libro determinado y lo pagan por adelantado. Tanto para el autor como para el editor, ésta constituía una buena alternativa para calcular la aceptación de una obra y reunir fondos con anterioridad a la impresión para liquidar los costes. En el caso de la segunda mención del nombre se trató de un volumen de sermones. La primera suscripción, en cambio, fue de una novela a cuya autora en la actualidad sólo conocen

historiadores de la literatura, pero que en su día era sumamente popular: Frances Burney.

«INVITACIÓN para la suscripción de una NOVEDAD LITERARIA en cuatro tomos en dozavos» —anunciaba el periódico *Morning Chronicle* del 7 de julio de 1795—: «De la AUTORA de *EVELINA* y *CECILIA*: entrega el 1 de julio de 1796 o antes. El precio de suscripción es de 1 guinea, pagadera cuando se efectúe el pedido».

Dos años antes, a la, por aquel entonces, considerable edad de cuarenta y un años, Frances Burney había contraído matrimonio con el asistente general francés Alexandre d'Arblay, que se había instalado en Inglaterra huyendo de los abusos de la Revolución francesa. El emigrante carecía de medios y era católico, y la publicación de la suscripción para la tercera novela de Burney sirvió en primer término para incrementar las pobres finanzas de la *joven* familia; Frances, a la que solían llamar Fanny, había sido madre en diciembre de 1794.

Fanny Burney logró reunir aproximadamente mil cien pedidos de su nuevo libro, que al igual que los dos primeros tenía por título un nombre de mujer: *Camilla: Picture of Youth* —*Camilla: retrato de juventud*—. Una guinea en el año 1795 equivaldría a unos ciento veinticinco euros hoy en día, así de caros eran los libros entonces. Por tanto, con la suscripción de su nuevo libro la autora ganó la nada desdeñable cantidad de más de cien mil euros, una vez deducidos los costes de impresión y la comisión de la editorial. En la actualidad, con unos honorarios del diez por ciento del precio de venta al público, un autor tendría que vender más de cincuenta mil ejemplares en tapa dura. En tal caso estaríamos hablando de un importante superventas, que probablemente se mantendría entre los primeros puestos de los libros más vendidos algunas semanas o en un lugar intermedio algunos meses. Con los ingresos derivados de la venta del libro, *madame* D'Arblay financió la construcción de una casa para su familia en Westhumble, que llamó acertadamente «Camilla Cottage».

Además de la seguridad de hacerse con un ejemplar de la primera edición, a los suscriptores, que confiando en la calidad de la autora no vacilaban en pagar una guinea, también les esperaba la mención de su nombre en la lista de pagadores por adelantado. Esta lista constaba de la friolera de ochocientas treinta páginas, y eran muchas las personalidades que en ellas aparecían. Edmund Burke, un antiguo admirador de Fanny Burney, había pedido diez ejemplares a su propio nombre y otros diez al de su hijo, al que había perdido recientemente. Otros suscriptores eran la viuda del famoso actor David Garrick o la gran actriz dramática Sarah Siddons, la más importante del momento. El nombre de Georgiana Cavendish, duquesa de Devonshire, una de las aristócratas más influyentes de la época, no faltaba en la lista, como tampoco el del naturalista *sir* Joseph Banks y el del paisajista Humphry Repton. Y, como es natural, también formaban parte de ella afamadas autoras coetáneas como Maria Edgeworth, Hannah More y Ann Radcliffe. Entre «George Aust, Esq.» y «Mrs Ayton» se hallaba una tal «Miss J. Austen, Steventon». A la

veinteañera Jane Austen le había regalado la guinea de la suscripción su padre.

En 1795 Jane Austen era una joven vivaracha a la que agradaba la vida social y que siempre que era posible aceptaba una invitación a un baile o a una cena. Rara vez era reacia a un flirteo y dedicaba mucho tiempo a su aspecto. «Me he gastado todo mi dinero en una estola de astracán de color rosa», le escribió a Cassandra, su hermana y confidente durante toda su vida, dos años mayor.

Cuando en julio de 1796 llegaron a Steventon, los volúmenes de *Camilla* estaban encartonados y sin abrir. Probablemente Cassandra, a cuyas manos fueron a parar tras la muerte de Jane Austen, los encuadernase después a la holandesa. Pese a que se trataba nada menos que de cinco tomos, las dos hermanas los devoraron en un abrir y cerrar de ojos. Pronto *Camilla* se convirtió en un tema recurrente en sus conversaciones y cartas, también porque el libro se prestaba magníficamente a hacer alusiones y comentarios difamatorios, que tanto gustaban a Jane. Cuando en verano fue a Rowling a ver a unos amigos, su hermana recibió cartas en las que su remitente comparaba su situación en aquel lugar con escenas que ambas conocían de la novela de Burney. Con todo, su situación es un tanto más ventajosa que la de Camilla, escribió: «pues aquí soy dichosa».

Aunque Jane Austen respetaba los libros y no se desprendió de *Camilla* ni siquiera en sus dos mudanzas más importantes, la entusiasta lectora de novelas, que escribía desde los doce años, primero textos literarios más breves, después incluso novelas, no pudo resistir la tentación de garabatear algo en el valioso tomo. En la tapa original anotó: «Desde que esta obra fue a la imprenta, ha sucedido un acontecimiento de cierta importancia para la dicha de Camilla, esto es, que el doctor Marchmont por fin ha muerto» (la última palabra la cubre la posterior encuadernación). El doctor Marchmont es un personaje indescriptible en la novela de Burney: un presuntuoso que se entromete en todo y a lo largo de cinco grandes tomos constituye el principal impedimento para que Camilla se case con su Edgar, a pesar de que se aman. La burlona nota de la joven Jane Austen demuestra que ya estaba contagiada de esa enfermedad que caracteriza a todos los *Janeites*, como se hacen llamar los seguidores incondicionales de Jane Austen a partir del título de un relato de Rudyard Kipling del año 1926: no pueden resistir la tentación de seguir a los personajes de las novelas de su venerada autora una vez que terminan los libros. Hoy en día, con el término *fanficción*, los lectores han hecho surgir una rama propia de la literatura.

En el caso de *Camilla*, la identificación de Jane Austen durante un tiempo llegó hasta el punto de que convirtió la opinión de otros sobre la novela en una piedra de toque de su carácter. De una tal señorita Fletcher, a la que conoce en una fiesta, destaca dos simpáticas características: no toma el té con leche y admira a *Camilla*. Las personas tontas o desagradables, por el contrario, se distinguían porque no les gustaba el libro. En *La abadía de Northanger*, la novela que empezó en 1797 y que apareció póstumamente, John Thorpe corteja a la heroína, Catherine Morland, que no

sólo ama las novelas sino que además espera que de algún modo la vida se asemeje a ellas. Thorpe, un estudiante fanfarrón cuyas opiniones literarias, al igual que sus demás puntos de vista, están llenas de clichés y prejuicios, dice de *Camilla* que es «otra estúpida obra escrita por esa mujer que tanto dio que hablar en su momento, la misma que se casó luego con un emigrante francés». «Supongo que se referirá usted a *Camilla*», le refresca la memoria Catherine:

—Sí, ése es el título precisamente. ¡Qué idiotez! Un viejo jugando al columpio. Yo empecé el primer tomo, pero pronto comprendí que se trataba de una necedad absoluta, y lo dejé. No esperaba otra cosa, por supuesto. Desde el instante en que supe que la autora se había casado con un emigrante comprendí que nunca podría acabar su obra.

—Yo aún no la he leído.

—Pues no se ha perdido nada. Le aseguro que es el asunto más idiota que se pueda imaginar. Con decirle que no se trata más que de un viejo que juega al columpio y aprende el latín, está todo dicho.

Los prejuicios contra la autora (por ser la esposa de un emigrante) se entremezclan en la embarazosa verborrea de Thorpe con el desconocimiento del texto. Y es que en *Camilla* el descuido del anciano acarrea unas terribles consecuencias: mientras él «aprende el latín», Eugenia, su sobrina de ocho años, se cae del columpio y resulta gravemente herida, tanto que será una inválida durante toda su vida. Y por si eso no bastara, enferma de viruela, debido a lo cual el rostro le queda desfigurado. No es de extrañar que Catherine, la heroína de Jane Austen, desoiga expresamente la petición de mano del joven y fingidamente erudito Thorpe. En el universo predominantemente femenino de las novelas de Austen, los hombres sólo pueden lograr el reconocimiento si comparten la pasión fundamental tanto de la autora como de sus heroínas: las novelas.

Pero esta pequeña escena también ilustra que Jane Austen escribía para un público del que suponía que conocía determinadas obras de la literatura contemporánea. En más de un sentido ésas eran las mil cien personas cuyo nombre aparecía en las primeras páginas de *Camilla*, acompañado de todos sus títulos, y entre las cuales se incluía con su suscripción la prometedora joven autora. «Camilla vivía en el seno de su respetable familia», decía una de las primeras frases de la novela de Fanny Burney. Personas respetables, así eran prácticamente todos los lectores de *Camilla*, y prácticamente todos ellos vivían en el seno de su familia. Como también Jane Austen.

Jane Austen era hija de un reverendo. Su padre, George Austen, era oriundo de Kent y se había quedado huérfano a los seis años. El hecho de que así y todo pudiera estudiar en Oxford, donde también recibió las órdenes sagradas, se lo debía a un tío acomodado que cuidaba de los suyos. Que el reverendo acabara en el pueblecito de

Steventon, en el condado de Hampshire, se lo debe a otro pariente rico. Y que además llegara a adquirir la rectoría de la cercana localidad de Deane para poder alimentar a su creciente familia, a un tercero. Como se puede ver, la familia desempeñó un papel decisivo en la vida de los Austen.

Eso también se puede aplicar a Jane, la séptima de ocho hijos y la segunda chica. Uno de sus seis hermanos sufría un retraso mental, probablemente una enfermedad genética, pero los ocho sobrevivieron, algo que en una época de elevada mortalidad infantil no era nada habitual. Aparte de él, los otros varones siguieron su camino y algunos incluso hicieron carrera o, como en el caso de Edward, se vieron favorecidos por la suerte. Sea como fuere, poco a poco fueron saliendo de la casa paterna; James, el mayor, y Henry, el preferido de Jane, cuatro años mayor que ella, estudiaron juntos en Oxford. Sin embargo, las dos hermanas permanecieron en el seno de la familia, y hasta la muerte de Jane, a los cuarenta y un años, incluso siguieron compartiendo habitación. Ninguna de las dos se casó. Cassandra estuvo prometida en una ocasión, pero el elegido, religioso como su padre, murió de fiebre amarilla en un viaje al Caribe. Jane, en cambio, ni siquiera estuvo prometida nunca. Es posible que tuviese dos amoríos, pero no llegaron a nada. Quien lo lamente o invente episodios románticos con lo poco que sabemos a ese respecto quizá se pregunte qué habría sido de Jane si, por ejemplo, hubiese acompañado a Irlanda a Tom Lefroy, el primero de sus dos *amores*, en calidad de esposa de abogado. Sin duda no sería la autora de los libros que hoy apreciamos y veneramos.

En la rectoría de Steventon se practicaba la lectura conjunta, una cultura extendida entre la clase media instruida de entonces, y no sólo como entretenimiento en las veladas: «Mi padre nos lee por la mañana a Cowper, que yo escucho cuando puedo», cuenta, por ejemplo, Jane a su hermana. En junio de 1808 estaban leyendo *Marmion*, el poema épico que recoge la batalla de Flodden Field, de Walter Scott, que más tarde sería famoso por sus novelas históricas. «¿De verdad debería gustarme *Marmion*? —escribió Austen—. Todavía no me ha entusiasmado. James lo lee cada noche... en las veladas cortas empieza alrededor de las diez y lo deja para cenar». A veces el círculo de oyentes se ve ampliado por primas y amigas de las dos hermanas o por los alumnos particulares del padre; a veces la propia Jane ejerce de lectora. Les acaba de llegar el segundo tomo de *Letters from England* —*Cartas desde Inglaterra*—, donde el poeta romántico Robert Southey, bajo el seudónimo de don Manuel Álvarez Espriella, ofrece una imagen del país supuestamente desde el punto de vista de un extranjero: «Lo leo en voz alta a la luz de las velas».

Pero también hubo yerros, como el que resultó ser, por ejemplo, *Alphonsine, ou la tendresse maternelle* —*Alphonsine o la ternura materna*—, de la dama francesa *madame* De Genlis, una escritora prolífica que además de obras pedagógicas había escrito alrededor de un centenar de novelas en parte frívolas. «A las veinte páginas ya estábamos hastiados —cuenta de nuevo Jane a su hermana—. Pasando por alto lo mala que es la traducción, contenían aberraciones que manchan el nombre de una

pluma hoy en día sin tacha». Las lecturas en voz alta en el seno de una familia respetable planteaban exigencias particulares en lo tocante a la elección de las obras. El hecho de que hubiese mujeres presentes, pero también de que pudiese llegar en cualquier momento una visita, hacía que se tuviese que prestar necesariamente la debida atención a lo que se denominaba las buenas costumbres, en particular en cuestiones relativas a lo erótico. Los Austen sustituyeron de inmediato «el libro por *La mujer Quijote*, que ahora constituye nuestro pasatiempo vespertino», y como añade Jane: «para mí un inmenso placer, ya que encuentro la obra igual que la recordaba». Aunque en casa de los Austen se leía principalmente literatura contemporánea, en determinadas circunstancias también recurren a *clásicos* acreditados. Ese libro, cuyo título completo es *La mujer Quijote; o Las aventuras de Arabella*, se había publicado en 1752; en él la joven Charlotte Lennox narra las aventuras de una lectora apasionada que lee demasiadas historias fantásticas y ve a un príncipe que la quiere raptar bajo el disfraz de cada jardinero, argumento este que Jane Austen recogerá más adelante en su novela *La abadía de Northanger*.

Precisamente en el círculo familiar releer era una práctica habitual: una actividad placentera mediante la evocación de momentos dichosos, la alegría casi infantil de la repetición. Para la autora en ciernes significaba, además, un curso intensivo en el arte de la novela. Así se formó su criterio. El conocimiento de la trama hizo que estuviese en disposición de reparar en otras cosas: el lenguaje, la estructura, el engranaje de los hilos argumentales, el desarrollo de los personajes, la interrelación de las escenas descritas, los diálogos, la manera de incorporar los golpes de efecto (y que estén logrados o no), en suma, en todo aquello que conforma el oficio del escritor. La artística creatividad de las novelas de Jane Austen ya era objeto de admiración por parte de las lectoras y lectores de la época. En ellas nada se deja al azar, cada situación remite a otras, ningún personaje sobra, incluso la cronología se estudia cuidadosamente. La cuestión de si un libro resiste una segunda o incluso una tercera lectura era un criterio de calidad decisivo para Jane Austen. Sus propias obras lo satisfacen plenamente.

Jane Austen conservará toda su vida la costumbre de leer novelas en voz alta con la familia reunida, también cuando ya trabaja en libros propios y los publica de manera anónima. Una hija de su hermano Edward decía que su tía, cuando iba de visita, solía llevar consigo el manuscrito de la novela que estuviese escribiendo en ese momento. Y se encerraba con sus hermanas mayores en una de las habitaciones para leérsela. «Los más pequeños y yo oíamos las risotadas al otro lado de la puerta y nos parecía cruel que se nos excluyera de algo tan emocionante». Marianne, que así se llamaba la sobrina, recordaba que «la tía Jane siempre se sentaba junto a la chimenea en la biblioteca, se ponía a hacer labor en silencio y no decía nada durante un buen rato; pero luego rompía a reír de pronto, se levantaba y atravesaba la habitación hasta la mesa, en la que había plumas y papel, escribía algo y volvía a la chimenea, donde seguía a lo suyo tan tranquila, como antes».

George Austen tenía una biblioteca considerable, que no paraba de engrosarse con nuevas adquisiciones. Y a este respecto los deseos de Jane eran atendidos. «Hemos comprado el *Diario de un viaje a las Hébridas*, de Boswell, y también nos haremos con su *Vida de Samuel Johnson*», escribe en 1798 Jane, con veintitrés años, a su hermana Cassandra. Y como en la librería de Winchester aún les quedaba algo de dinero, también querían adquirir las obras del poeta William Cowper. Dentro de la literatura contemporánea, a los Austen les gustaba sobre todo la novela. A diferencia de la mayoría de sus coetáneos, que desdeñaba ese género relativamente joven y hablaba de la futilidad de las bibliotecas circulantes, que echaban a perder el carácter de los adolescentes, ellos eran, como dijo la propia Jane, «grandes lectores de novelas y no se avergonzaban de ello».

Incluso les gustaban las novelas de terror. En 1798 el padre sacó de la biblioteca local *The Midnight Bell* —*La campana de medianoche*—, de Francis Lathom; su subtítulo era *A German Story* —*Un cuento alemán*—, que en aquella época permitía inferir unas dosis elevadas de truculencia. En torno a 1800 los ingleses consideraban el género romántico de terror un fenómeno típicamente alemán, mientras que a su vez los alemanes lo tenían por algo especialmente inglés. La *gothic novel*, la novela gótica, comenzó en 1764 con *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole. Esta novela reunía todos los ingredientes necesarios: manuscritos misteriosos, galerías de antepasados, intrusos, heroínas perseguidas, lugareños nobles, ermitaños, monjes, castillos en ruinas. Los sucesores de Walpole trabajaron sobre esa base, y el resultado no tardó en superar en popularidad a la novela epistolar y a la sentimental. Los Austen eran consumidores voraces de las obras terroríficas de la editorial Minerva Press, cuyo editor, Allen Lane, regentaba además una cadena de librerías con servicio de préstamo de libros. De esa manera podía proporcionar a sus clientes las llamativas y muy apreciadas obras de su casa editorial. En una de sus visitas más prolongadas a Londres, donde vivía Henry, su hermano banquero, Jane Austen pudo pasarse por la librería Minerva, en la calle Leadenhall, y enfrascarse en el amplio surtido de literatura de terror y rosa. En otros casos, la reserva de libros procedía de proveedores locales de novelas de Minerva Press.

Las mujeres contaban con nutrida representación no sólo entre las lectoras, sino también entre las autoras de novelas de terror. A ese respecto, el sexo que los hombres calificaron de «débil» no resultó ser especialmente melindroso. Eliza Parsons, por ejemplo, describe en *The Castle of Wolfenbach* —*El castillo de Wolfenbach*— cómo la heroína es obligada por un malvado conde a presenciar cómo torturan a su amante hasta darle muerte. A continuación ella es encerrada en un cuarto oscuro y sin ventanas con su cadáver, al que le han cortado la cabeza. Uno de los mayores éxitos de ventas de este género fue *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe, publicado en 1794. El libro impresionó de tal modo a Jane Austen que lo convirtió en la lectura preferida de Catherine, su heroína en *La abadía de Northanger*. En su visita a una antigua mansión señorial, la mencionada abadía de

Northanger, la joven Catherine espera toparse con unos secretos familiares tan terribles como los que se relatan en *Los misterios de Udolfo*: ¿no habrá asesinado el señor de la casa a su esposa o como mínimo la habrá metido en una oscura mazmorra? La novela de Austen es una parodia: se burla de la expectación que genera la novela gótica de que el mundo está lleno de misterios asombrosos y todos somos víctimas de alguna conspiración. En torno a 1800, la cosa era así; en la realidad cotidiana nunca hay fantasmas y rara vez nos encontramos con esposas encerradas. Los horrores del mundo moderno, como averigua Catherine, la heroína de Jane Austen, son de una naturaleza muy distinta. Tienen que ver con cuestiones de dinero, como especulaciones financieras y cálculos económicos, con el poder arrogado, la autoridad mal entendida y el abuso de confianza.

Jane Austen conseguía la mayoría de las novelas que leía en el círculo familiar, con su hermana o sola, en librerías con servicio de préstamo, de las cuales en Inglaterra ya había algunos cientos en torno a 1790. En Alemania y Francia la situación era similar. Esta institución nació aproximadamente cuando se publicó *Pamela*, la novela de Samuel Richardson, es decir, a mediados del siglo XVIII. A diferencia de los pujantes clubes de lectura, en los que los hombres llevaban la voz cantante y las mujeres únicamente constituían una escasa minoría, nunca más de cuatro o cinco de cien, las librerías de préstamo se hallaban abiertas a todo el mundo, con independencia del sexo y la clase social. Con frecuencia, los libros que se podían tomar prestados en ellas estaban sin encuadernar y manoseados. Algunas librerías impusieron una cuota de socio, en otras se pagaba por libro. La mundana ciudad balneario de Bath, donde vivieron los Austen de 1801 a 1806 y donde murió el padre, en 1805, contaba con tres librerías de préstamo, una de ellas con un café anexo para las damas. Las librerías de préstamo más pequeñas sólo podían existir añadiendo el préstamo y la venta de libros a otras ofertas y servicios. El abanico era amplio: se podía tratar de medicamentos, papeles pintados (con el correspondiente servicio de empapelado), naipes, una administración de lotería o alquiler de pianos. La librería con servicio de préstamo de *Sanditon* —la última novela, inconclusa, de Jane Austen—, que recibe su nombre del lugar vacacional donde se desarrolla la acción, es además una tienda de bisutería que tiene «toda clase de cositas inútiles» de las que una mujer no puede prescindir: polveras, botones, brazaletes, hebillas, sombreros, pañuelos, bufandas, lazos, abanicos, etcétera. La suma de ambas ramas comerciales no era infrecuente, sobre todo en poblaciones pequeñas, y demuestra con qué clientela contaba el gerente de una librería de préstamo.

Tal vez debió de seguir esta estrategia «la pobre señora Martin», que en enero de 1799 en Steventon o cerca de allí abrió una librería con servicio de préstamo, como sabemos por una carta que Jane Austen escribe a su hermana:

He recibido una invitación muy atenta de la señora Martin para que me abone a su librería, y en consecuencia he declarado mi, o mejor dicho tu, conformidad. Mi madre me proporcionará el dinero necesario. Como aliciente para inscribirse, la señora Martin nos escribe que su colección no consta únicamente de novelas, sino de toda clase de literatura, etcétera. Con nuestra familia, compuesta por entusiastas lectores de novelas que no se avergüenzan de ello, se podría haber ahorrado este reclamo, pero supongo que era necesario por deferencia a la autoestima de la mitad de sus abonados.

Es muy posible que ese reclamo fuese precisamente la ruina de la señora Martin, ya que un año y medio después, como sabemos por otra carta, ha «fracasado estrepitosamente con su negocio», incluso ha empeñado la casa. Mientras que en las bibliotecas y librerías de una gran ciudad como Londres las novelas constituían como mucho una tercera parte de los títulos disponibles, en las provincias ese porcentaje ascendía a un setenta por ciento o más. Se podría incluso decir que cuanto más provincial era la librería con servicio de préstamo, tanto mayor el predominio de la novela. Se trata de una evolución que comienza a finales del siglo XVIII y continúa en el XIX. También Emma Bovary, a la que conoceremos en uno de los próximos capítulos, consigue su material de lectura en librerías de préstamo de la provincia. La descentralización del acceso a los libros y el triunfo de la novela son dos caras de una misma evolución.

Al igual que sucede con los lectores, no son los hombres los que dominan la lista de autores de este joven género. Ya vimos este fenómeno en las novelas que reseñaba Mary Wollstonecraft. Mientras que entre 1750 y 1780 el número de novelas escritas por hombres aún era el doble que el de las «novelas de mujeres», esta relación empieza a invertirse a finales de la década de 1780. En torno a 1800, el dominio de las mujeres ya era evidente, y en la segunda década del siglo XIX, al menos en Inglaterra, cada año publicaban más novelas las mujeres que los hombres. La publicación de las novelas de Jane Austen no tuvo que enfrentarse a una gran resistencia, como sugiere la leyenda, sino que más bien respondió a una tendencia: el mercado inglés estaba copado por novelas escritas por mujeres y pensadas en primer término para mujeres, con protagonistas y argumentos femeninos. Esta proporción empieza a cambiar a favor de los hombres en la década de 1820, pero ya a mediados de siglo las mujeres —en Gran Bretaña sólo hay que pensar en las hermanas Brönte, en Elizabeth Gaskell o en George Eliot, y en Alemania en E. Marlitt, por ejemplo— volvieron a ganar terreno. A diferencia de lo que sucede en otros ámbitos de la cultura, en el campo de la novela moderna las mujeres tuvieron algo que decir desde el principio, tanto lectoras como autoras, e incluso a veces cosecharon triunfos, aun cuando la crítica literaria y la incipiente filología apenas tomaran nota de ello. Y uno de los mayores triunfos va unido al nombre de Jane Austen.

El camino que recorre Jane Austen para ser escritora empieza con las comedias y

sainetes que escribía y se representaban en familia. Pronto se vuelca también en el popular género de la novela epistolar sentimental. *Amor y amistad*, una obra escrita con quince años, parodia de un modo extremadamente cómico los asuntos y argumentos de las novelas de Samuel Richardson y también de *Werther*. En ella, de puro sentimentalismo, las damas se desmayan alternativamente en el sofá. En el fragmento cómico *El secreto*, los personajes se limitan a susurrar todo lo importante... con el resultado de que uno nunca se entera de qué es lo que en realidad ocurre.

En la época en que sus primas y amigas de su misma edad derraman lágrimas con las novelas de amor sentimentales o conocen el miedo con las de terror, Jane también hace lo propio, pero va más allá: a las impresiones que obtiene de lo leído reacciona probando a escribir ella, y lo que escribe revela un gran talento y un gusto certero por lo cómico. En lugar de que un libro le diga cómo tiene que ser una vida o el amor, reviste lo leído de ironía, burla y mordacidad. El criterio por el que se rige es lo que percibe en su entorno familiar como vida normal, vivida de verdad. Y ahí no hay mucha novela de amor ni de terror. En esto, Jane Austen, que con dieciséis años lee a Mary Wollstonecraft, resulta ser una buena alumna. Y aunque en adelante no luche por la independencia de la mujer desde el punto de vista social y sexual, probablemente sí lo haga por la independencia de la mujer como lectora.

La Jane Austen novelista es una lectora crítica de las novelas de su tiempo, con un marcado gusto por lo cómico. Rara vez el paso de lectora a autora es tan continuo y al mismo tiempo viene provocado por una ruptura tan fuerte como en su caso. El círculo familiar, al que ha de agradecer sus amplios conocimientos adquiridos mediante la lectura, es su primer público y será el modelo de la alta sociedad que retrata en sus novelas. Por otra parte, al ser una mujer joven, ajusta cuentas casi de manera despiadada con la literatura de su tiempo —salvo honrosas excepciones, como por ejemplo *Camilla*—, hace tabla rasa para después, en un segundo paso, desarrollar algo mejor, reinventar la novela salvaguardando los intereses de las lectoras.

Tras pasarse muchos años experimentando con el género de la novela epistolar, y sin sentirse satisfecha con el resultado, Jane Austen revisa por completo las obras que se han salvado de la quema y enreda a sus personajes en diálogos vivaces, tan chispeantes como ingeniosos, en lugar de hacer que intercambien cartas desde la distancia, como se hacía hasta el momento. Al mismo tiempo desarrolla el recurso con el que más tarde demostrará su maestría Gustave Flaubert, el estilo indirecto libre, que muestra a sus personajes femeninos en una prolongada conversación con ellos mismos. Ése fue el paso decisivo: las novelas de Jane Austen se distinguen porque en ellas hay una narradora más o menos omnisciente, cuyos conocimientos sin embargo siempre se limitan a los de la heroína. Desde la perspectiva de sus observaciones y pensamientos, las lectoras y lectores contemplan los sucesos que se relatan, los siguen hasta los distintos escenarios, participan en su vida íntima:

averiguan lo que sienten y piensan los demás personajes casi exclusivamente a partir de sus palabras. Ahí reside la peculiar tensión de las novelas de Jane Austen. Aunque el contenido, expresado con el título de un relato de Kafka, a menudo se limita a preparativos de boda en el campo, la identificación del lector con la heroína crea un fuerte vínculo emocional, de manera que también nosotros vibramos con pequeñeces junto con Elizabeth Bennet, Fanny Price, Emma Woodhouse, Catherine Morland o Anne Elliott. Y es que en cierto modo somos nosotros los que actuamos y reaccionamos, amamos y sufrimos. Las novelas de Jane Austen son poesía didáctica de la empatía.

La innovación que lleva a cabo Jane Austen en la novela de su tiempo tiene un destinatario claro: la lectora. Por ella defiende y renueva la novela. Su atención se centra principalmente no en su estructura, sino en su utilidad y en su disfrute. Mientras que a lo largo de todo el siglo XIX en círculos burgueses aún se ve con ojos críticos el gusto de la mujer por la lectura y se censura, pues se considera una amenaza a la propia persona y un peligro para la familia y la sociedad, Jane Austen invierte esta forma de pensar. Desde hace tiempo, a su juicio, ya no se trata de cuestionar el gusto por la lectura femenino o negar su derecho. Más bien se trata de proporcionarle a la mujer la orientación necesaria, de la que a menudo carece. Jane Austen pretende ilustrar el gusto por la lectura de las mujeres a través de ella misma. La única pauta es que la lectura favorezca la independencia en la forma de pensar y de vivir. Eso es lo único que le importa.

Por este motivo en, por ejemplo, *La abadía de Northanger* se vuelca con tanta vehemencia en la novela de amor sentimental y en la de terror, dos géneros que influían fuertemente en los ánimos de las lectoras de entonces. Catherine, la heroína de la novela, es una lectora apasionada, que se enfrasca en las novelas contemporáneas con despreocupación y ensimismamiento, «con su imaginación viva, despierta y sobrecogedora». Como observa la narradora en un pasaje que se considera muy personal, ha convertido con toda la intención a una lectora en heroína. Era una «poco generosa y poco política costumbre» tan común en los que escriben novelas que las heroínas apenas se permitieran leer. De ese modo lo que hacían era «denigrar con su despectiva censura las mismas manifestaciones cuyo número están ellos mismos incrementando, haciendo frente común con sus mayores enemigos». Entre esos mayores enemigos se encuentran los críticos que «censuran a sus anchas» el género entero:

No nos engañemos ante nosotros: somos un cuerpo vituperado. Aunque nuestras producciones han gustado a más gente de modo espontáneo que las de cualquier otra corporación literaria del mundo, ningún otro tipo de literatura ha sido tan criticado. Por causa del orgullo, la ignorancia o las modas, nuestros enemigos son casi tan numerosos como nuestros lectores.

Estas palabras con las que se dirige directamente a sus lectores son combativas, claras, pero también ambiciosas de una autora por aquel entonces aún joven. Se trata de un llamamiento a la solidaridad: no sólo resistir conjuntamente a la crítica habitual, sino también elevar el arte de la novela a un nivel que haga justicia a sus posibilidades. En la novela, de ello está convencida, se manifiestan «las más nobles facultades del espíritu»; la obra transmite al mundo «el más profundo conocimiento de la naturaleza humana, la más acertada descripción de sus variedades, las más animadas muestras de ingenio y de humor con el lenguaje más escogido».

Unas reivindicaciones de lo más elevadas: muy lejos de ser tan sólo un pasatiempo para Jane Austen, la novela es la forma actual de la antropología; el primer género literario en el que prima el interés de las personas por las personas. Para la autora, de ahí se deriva en último término una crítica fundamental a las variantes contemporáneas de la novela. Sin embargo no se trata de una crítica desdeñosa, sino salvadora, y es sobre todo una crítica a la base de los vastos conocimientos de la literatura contemporánea. La clave es: géneros como la novela sentimental o la novela de terror no responden a las posibilidades que posee una novela bien entendida. En cierto modo privan a lectora y lector de lo mejor que una novela puede proporcionar: autoconocimiento. En lugar de liberar la mente y analizar la propia vida, generan sucedáneos de suspense y de sentimientos. Si los lectores no consiguen liberarse de semejantes quimeras por sí solos o, como en el caso de Catherine Morland, con la ayuda de un amante avisado, serán esclavos de sus ideas equivocadas, y entonces se verán atrapados en lo que el escritor y filósofo Jean-Paul Sartre llamará en el siglo xx la *mauvaisie foi*: la mala fe o el autoengaño. Pero precisamente por eso —en ello creará firmemente Jane Austen durante toda su vida— una buena novela puede liberar, y a decir verdad en igual medida, tanto a sus autores como a sus lectores.

Leer, como descubre una y otra vez la lectora Jane Austen, tiene que ver con la identificación. No hay placer en la lectura sin que nos identifiquemos con el mundo ficticio del libro y sus héroes; e incluso aunque éstos sean antihéroes. Después de todo, Jane Austen quería escribir novelas que nos permitieran perseguir nuestras ganas de identificación con una conciencia recta y de manera provechosa. Este provecho consiste en que nos conozcamos mejor a nosotros mismos e indaguemos en los motivos de nuestros actos: ya sean sentido y sensibilidad u orgullo y prejuicio. Pero esto no será posible si la novela nos lleva a mundos que no tienen nada que ver con los nuestros. En una extensa reseña de *Orgullo y prejuicio*, Walter Scott fue uno de los primeros en reconocer que «en lugar de las escenas magníficas de un mundo de fantasía tenemos una representación no exagerada y certera de lo que sucede día a día en torno al lector». Cuando escribió esto, hacía dos años que Scott había publicado su primera novela histórica: *Las aventuras del joven Waverley*. Mientras Jane Austen escribía novelas sociales, cuyo argumento y personajes se enmarcan en su presente, Scott tomó justo el camino radicalmente opuesto, escogiendo temáticas históricas y

enlazando el cosquilleo de la novela de terror con los temas de la novela sentimental, y con ello tuvo mucho más éxito en vida que Jane Austen con sus novelas sobre la naturaleza humana.

La autora de *Orgullo y prejuicio* también hizo frente a la propuesta de escribir una novela de amor histórica. El bibliotecario del príncipe regente, admirador de sus novelas, intentó iniciarla en ello. La respuesta de Austen fue insuperable: creía, escribió en primavera de 1816, poco más de un año antes de morir, que eso era «más lucrativo y popular que las escenas domésticas en el campo», que eran lo suyo. «Pero sería incapaz de escribir una novela de amor, como tampoco una epopeya en verso. No, debo seguir fiel a mi oficio y recorrer mi propio camino, aun cuando de ese modo no llegue a conocer el éxito; de cualquier otra forma, en mi opinión, fracasaría irremisiblemente». Ésta es una defensa digna de admiración: nace de una necesidad existencial interior, pero tiene por objetivo su libertad como autora y lectora.



William Chevalier, frontispicio de *Frankenstein*, de Mary Shelley, grabado en cobre según un dibujo de Theodor von Holst de *Frankenstein*, de Mary Shelley. Londres (Colburn and Bentley), 1831, © British Library/akg-images.

El retrato de esta joven escritora podría ser el de Mary Shelley... o al menos eso se pensó durante mucho tiempo. En la actualidad las investigaciones dicen que se trata de una desconocida. Sin embargo ¿no resulta eso perfectamente aplicable a Mary Shelley?

LAGO DE GINEBRA, 1816

Un verano pasado por agua: Mary Shelley y el monstruo

El 10 de abril de 1815 entró en erupción el volcán Tambora, en la isla de Sumbawa, en la actual Indonesia. Ya unos días antes se habían percibido ruidos de explosiones en las islas vecinas, y más tarde cayó una lluvia de cenizas sobre la zona este de Java. Pero esta vez el estruendo fue tal que incluso llegó a los oídos del gobernador británico Thomas Stamford Bingley Raffles, que se hallaba a poco más de dos mil quinientos kilómetros de distancia, en Sumatra. Creyó oír fuego de artillería y ordenó que se prepararan para activar los dispositivos de defensa.

Observadores del incomparable espectáculo de la naturaleza hablaron de tres columnas de fuego que se alzaron sobre la montaña y convirtieron el Tambora en un infierno de «fuego líquido». Poco después salieron despedidos del cráter grandes fragmentos de piedra pómez, que cayeron en los alrededores. Flujos piroclásticos que recordaban a una nube negra que se precipitara sobre el valle pulverizaron todo aquello que se cruzó en su camino; edificios que saltaron por los aires, pueblos arrasados. Más de diez mil personas fueron víctimas directas de la erupción, y gran parte de la isla desapareció bajo una capa de ceniza de casi la altura de un hombre. El volcán, que hasta ese momento tenía 4300 metros de altura, quedó recortado en un kilómetro y medio.

Las erupciones fueron tan violentas que grandes cantidades de los gases y partículas de ceniza expulsados, favorecidos por la proximidad del volcán al Ecuador, quedaron atrapadas en las corrientes de aire y dieron la vuelta al mundo en el curso de varios meses. El azufre emitido llegó a la estratosfera, donde formó un velo de aerosoles que ocasionó un aumento de la dispersión y la absorción de la luz solar, debido a lo cual en numerosos lugares del planeta se produjo un enfriamiento de varios grados Celsius y se vivieron inviernos glaciales.

El 1816 pasó a la historia como el «año sin verano». Tanto en Estados Unidos como en Europa el año recibió un apodo similar: «*Eighteen hundred and froze to death*», mil ochocientos y congelados a muerte. En Norteamérica se registraron heladas nocturnas incluso en julio y agosto; en Nueva Inglaterra nevó; Europa central se vio azotada por fuertes tormentas. Se desbordaron ríos. La más afectada fue la zona al norte de los Alpes. En Suiza el verano fue tan lluvioso que la mayor parte del grano se recogió mojado y se enmoheció en los graneros. Las industrias ganadera y lechera sufrieron graves pérdidas. Las consecuencias fueron problemas de abastecimiento que afloraron a lo sumo un año después. Los precios del cereal se triplicaron, no sólo en Alemania, sino también en Francia e Inglaterra. En algunos

lugares hubo hambrunas.

Las cinco inglesas e ingleses en los que se centra este capítulo no sospechan que el verano pasado por agua de 1816 se debe a la erupción de un volcán situado en un archipiélago ecuatorial del sudeste asiático. Esta relación sólo la establecerá un climatólogo cien años más tarde. Aunque son conscientes de que las cosechas se pierden y el precio del pan sube, están más pendientes de «la terrible inhospitalidad» de los Alpes. Les incomoda la incesante lluvia, que los priva del placer de realizar las excursiones deseadas y les impide dedicarse a sus quehaceres en la terraza con vistas al lago. Sin embargo, cuando sale el sol, como escribe a casa una de las damas, calienta como no lo hace en Inglaterra. Las numerosas e impresionantes tormentas que caen sobre el lago de Ginebra los electrizan. «Una noche —escribe nuestra testigo ocular— disfrutamos de una tormenta, nunca había visto nada tan magnífico. El lago estaba en llamas, los pinos de los montes Jura se tornaron visibles, y durante un instante todo el paisaje se iluminó antes de que la oscuridad más negra prevaleciera y sobre nuestras cabezas los truenos y los terribles relámpagos nos devolvieran a la oscuridad». Después de ese sublime espectáculo los presentes se reúnen en torno a la chimenea y comienzan a leer en voz alta. No es de extrañar que las historias de fantasmas sean la lectura preferida de un verano que no merece llamarse así.

En realidad, los viajeros son seis, ya que también forma parte del grupo «Willmouse» —Ratoncito Will—, como lo llaman cariñosamente sus padres: de seis meses de edad, William es el segundo hijo nacido de la relación de Mary Godwin —hija de Mary Wollstonecraft—, con el poeta Percy Bysshe Shelley. Su primera hija, Clara, nació en febrero de 1815, dos meses antes de tiempo, y sólo vivió unos días. Mary tuvo que afrontar desde pequeña que su madre, la legendaria Mary Wollstonecraft, escritora y defensora de los derechos de la mujer, muriera a los pocos días de nacer ella. En la hija se produce un sentimiento irreal de cercanía a su famosa madre. Se decía que había aprendido a escribir pasando el dedo índice por la inscripción de su tumba. Ahora, con la muerte de su primer bebé, es ella la que sobrevive a un parto con fatales consecuencias. Ese cruce de acontecimientos es una experiencia traumática a la que se une un doble sentimiento de culpa. A Mary la persiguen constantemente sueños en los que Clara cobra vida. Cuando despierta, la asaltan sensaciones de vacío y desesperación. Sólo el segundo embarazo la libera de la depresión que había empezado a sufrir a sus dieciocho años.

La idea fue de Claire Clairmont, la hermanastra de Mary Godwin; los cuatro parten de Londres en mayo para pasar el verano en el lago de Ginebra. Distinguen a esta familia unas relaciones intrincadas que recuerdan a las actuales familias *patchwork*. Poco después del fallecimiento de Wollstonecraft, William Godwin, padre de Mary, se casó de nuevo con una mujer del vecindario, sencilla pero resuelta y con

ojo para los negocios, que en ese momento ya estaba embarazada de él. La señora Clairmont aportó dos hijos al matrimonio, la mencionada Claire y Charles, tres años mayor. Aunque a la segunda mujer de Godwin se la tenía por viuda, en realidad sus dos hijos eran de padres distintos, y no había estado casada con ninguno. Por su parte, William Godwin, además de Mary, la hija que tuvo con Mary Wollstonecraft, añadió otro hija: Frances «Fanny» Imlay, la hija ilegítima que su primera mujer tuvo con Gilbert Imlay. De modo que junto con William, nacido en 1803, el hijo de su nuevo matrimonio, los hijos eran cinco: Fanny, la mayor, nacida en 1794; Charles, un año menor; Mary, tres años menor que Fanny y uno mayor que Claire; y finalmente William, el benjamín.

El escritor Percy Bysshe Shelley, primogénito de un noble adinerado, entró a formar parte de esta complicada situación familiar en 1812. Un año antes, cuando tan sólo tenía diecinueve años, se casó espontáneamente con una muchacha de dieciséis, una amiga del internado de sus hermanas a la que apenas conocía, al parecer para liberarla de la doble tiranía de su padre y de la escuela. Sin embargo, el matrimonio le resultó poco atractivo, su mujer no pertenecía a la misma clase social que él. El talentoso, adolescente Shelley, que siempre llevaba un libro consigo, era un precursor romántico del *rebel without a cause*, el rebelde sin causa. «Sigo avanzando hasta que me detengan, y nunca me detienen», decía. Un panfleto escrito con un compañero de estudios sobre la necesidad del ateísmo hizo que fuera expulsado de la Universidad de Oxford. Era un ferviente partidario de la Revolución francesa, en cuyo tercer año había venido al mundo, y también un apologista del amor libre y un idealista que sabía hablar bien o mal de la realidad, dependiendo del momento, pero que también tenía el don de transfigurar el rostro de quienes lo escuchaban. William Godwin había formulado sus ideales en el libro *Investigación acerca de la justicia política*, y Shelley lo bombardeaba con cartas de admiración y prometió ayuda económica al padre de familia de siete miembros. Pronto debió de apoderarse de él la idea de seducir a una de las dos hijas de Mary Wollstonecraft, que sufrían con las relaciones familiares y sobre todo con una madrastra a la que no querían. Shelley no era tanto un conocedor de las mujeres como un liberador: su fantasía erótica estaba estimulada por el deseo de salvar a las mujeres de relaciones de dependencia en las que las veía marchitarse. Sin duda a su lado florecerían. Primero se acercó a Fanny, la hija mayor, pero la señora Clairmont la alejó de la influencia del poeta enviándola a Gales una larga temporada. A continuación su deseo se centró en la hija menor, Mary, de dieciséis años. Junto a la tumba de la madre en el cementerio de St. Pancras, donde se refugiaba de vez en cuando con sus libros, se declararon su amor en junio de 1814. Un mes después la pareja huyó a París, dejando atrás a Harriet Shelley, la esposa nuevamente embarazada, con un niño, y a William Godwin, un padre tan desesperado como furioso. Claire, de dieciséis años, que estaba al corriente de todo y cuando los amantes se reunían a escondidas se paseaba por delante del cenador, los acompañó... para mejorar su francés, como no se cansaba de repetir.

Sin embargo, ése no fue el único motivo. La joven Claire, caprichosa e inestable, se vio impelida por un fuerte deseo de romanticismo y aventura. Se había enamorado de Shelley y debía de haberse propuesto llevar a la práctica las teorías de éste del amor libre; y, dado que el puesto de amada de Shelley ya estaba ocupado, buscaba el sustituto adecuado. Poco después de su regreso a Londres lo encontró en George Gordon Noel Byron, conocido como lord Byron, que había alcanzado la fama de la noche a la mañana con la publicación de su poema «Las peregrinaciones de Childe Harold» en la primavera de 1812. Toda una generación —los nacidos cuando estalló la Revolución francesa— se reconocía en Childe Harold, el viajero sin ataduras, alentado por un ansia de libertad romántica, que dejaba atrás todas las convenciones; inequívocamente un autorretrato del poeta. «Una completa desconocida se toma la libertad de dirigirse a usted», le escribió Claire a principios de la primavera de 1816, confesándole su amor «desde hacía muchos años». Al no obtener respuesta repetidas veces, le confió que había concluido la mitad de una novela y le pedía su consejo: no sabía si dedicarse a la literatura o hacer carrera en el teatro. No mentía, y el manuscrito que adjuntó a la carta en efecto era de ella.

A raíz de esa carta Byron accedió a un encuentro. Como todo el mundo sabía, su matrimonio con Annabella Milbanke estaba en vías de disolverse. Claire demostró una admirable creatividad a la hora de llevar a cabo todos los preparativos de manera perfecta para reunirse con el lord a escondidas. A él le gustó pero no pensó más en la aventura. A fin de cuentas, estaba decidido que a finales de abril de 1816 viajaría al continente. «Nos veremos de nuevo en Ginebra», le escribió Claire más tarde, orgullosa de haber conquistado a un poeta igual que su hermanastra mayor. Byron lo tomó por las fantasías de una mujer enamorada sin mucho sentido de la realidad.

Pero cuando el 25 de mayo lord Byron llega a Ginebra, junto con su servidumbre y un tal doctor John William Polidori al que había contratado expresamente para el viaje como médico de cabecera, y se aloja como corresponde a su categoría en el Hôtel d'Angleterre, en Sécheron, constata que lo están esperando. Claire no tuvo que convencer mucho ni a Mary ni a Shelley de que desistieran de su plan original de pasar el verano en Escocia y esta vez la acompañaran a ella, como había hecho ella dos años antes cuando huyeron. Mary ya había tenido el placer de conocer a Byron en Londres y había sucumbido a su encanto en el acto, y Shelley ardía en deseos desde hacía tiempo de conocer al poeta de «Las peregrinaciones de Childe Harold». Aunque salen de Londres una semana después que Byron, Claire, Mary, Shelley y el pequeño William ya están allí el 13 de mayo; conforme a sus posibilidades económicas, han reservado la habitación más barata del lujoso hotel. Molesto en un principio con el inesperado encuentro, lord Byron saca el mejor partido de la situación rápidamente: contrata de copista a Claire, que pasa a limpio sus notas para el tercer canto de su famoso poema y retoma la relación sexual con ella.

No tardan en darle la espalda al noble y caro Hôtel d'Angleterre. Mary y Shelley encuentran una casita para ellos, Claire, Willmouse y la niñera a orillas del lago; con embarcadero propio, lo cual entusiasma a Shelley, aficionado a los deportes náuticos. Y una semana después también lord Byron se instala junto con el doctor Polidori y la servidumbre en una propiedad afín a su nivel social, la villa Diodati, a tan sólo diez minutos a pie de los Shelley por un pintoresco sendero que discurre entre los viñedos. Se entabla un activo intercambio de visitas, observado con un catalejo por lugareños curiosos desde la otra orilla. Después de tomar un desayuno tardío, Byron acostumbra a pasarse por la casa de la joven familia. Si el tiempo lo permite, realizan excursiones en barca en distintos grupos. Suelen pasar las tardes en la villa de Byron, en parte por la agradable chimenea, que es alimentada por la diligente servidumbre.

Curiosamente, en las notas que tenemos de esas legendarias veladas ni siquiera se menciona a Claire. Las conversaciones son cosa sobre todo de Byron y Shelley, que se pasan horas hablando de sus poemas y su distinta ideología. Mientras que Shelley está firmemente convencido de que la poesía puede no sólo descubrir el mundo sino también cambiarlo, y en el fondo de su corazón sigue siendo adepto a Jean-Jacques Rousseau, que cree en la bondad del ser humano, Byron se tiene por un hombre de acción; es realista, libertino y cínico, demasiado sincero para negar la fascinación que ejerce en él el mal. «Lord Byron es una persona extremadamente interesante», escribe Shelley esos días a Inglaterra; sin embargo, también «un esclavo de los prejuicios más corrientes y bajos» y «furioso como el viento». Byron, por su parte, llama a Shelley «la serpiente», y no sólo por lo escurridizo y silencioso que es al moverse el esbelto hombre (mientras que Byron cojea ligeramente), sino también por su intelecto incómodo, insondable.

Mary recordará más tarde haber sido «una oyente entregada, pero prácticamente muda» en las conversaciones. La timidez le impedía participar en las charlas. Eso la une en más de un sentido al doctor Polidori, cuya presencia pronto empieza a lamentar Byron. No es sólo que el médico siempre esté achacoso y de mal humor, sino que además se ve como rival del gran poeta en todos los aspectos. En su bolsa de viaje lleva el manuscrito de una tragedia que está escribiendo, y John Murray, editor londinense de Byron, al parecer incluso le ha prometido quinientas libras si le entrega un diario publicable de su viaje con el escritor. Rebosante de desconfianza, el lord escudriña a su empleado cuando efectúa anotaciones en su cuaderno con enojosa regularidad, unas anotaciones sobre cuyo contenido se niega a decir nada. Byron se venga llamando de vez en cuando a Polidori incluso ante otros «Pollydolly» — Muñequita—, cosa que saca de quicio al sensible joven, que pugna por hallar reconocimiento.

Siempre que el tiempo se lo permite, el doctor se mantiene alejado de las reuniones vespertinas y va a caballo a Ginebra, donde ha conocido a la familia de un médico cuyas veladas con música y baile le satisfacen más que las disputas de los dos poetas en la villa Diodati. A éstos les da a entender que se ha enamorado. En una ocasión, durante una fuerte tormenta, se extravía en el camino de vuelta y se ve obligado a pernoctar en una fonda. Esa misma noche, Byron está en el balcón de su villa, motivado por el espectáculo de la naturaleza a escribir unos versos en los que compara la virulencia de la tormenta con el esplendor de los ojos oscuros de una mujer.

Más adelante, a mediados de junio, cuando la lluvia arrecia, se produce un pequeño accidente. Entre dos chaparrones, Byron y Polidori salen al balcón y divisan a Mary, que está subiendo la loma hacia la villa y no para de dar resbalones debido a que el camino está mojado. Byron se dirige a su médico: «Ya que siempre se las da de galante, debería bajar la pequeña elevación y ofrecerle el brazo a la dama». Polidori sale corriendo, pero justo cuando se dispone a salvar de un elegante salto un murete, resbala en la hierba mojada y se tuerce un pie. Byron ayuda a meterlo en casa y tenderlo en un sofá. «No sabía que era usted tan sensible», comenta, mordaz, Polidori.

Adiós a las excursiones vespertinas a Ginebra. Quizá para que lleve mejor tan desagradable situación, los presentes piden a Polidori que les lea su tragedia, a lo cual el médico accede tras hacerse de rogar en un principio. ¿Se ahoga la lectura en las risas del resto? ¿O se hace un silencio paralizador cuando acaba, inseguro en vista de la creciente falta de atención de su público? Sea como fuere, la presentación es un desastre, y Polidori se siente profundamente mortificado. Byron lo ha llamado «Pollydolly» de nuevo. Pero tal vez no sea más que la pobre víctima sobre la que el grupo descarga su enojo debido al mal tiempo.

En cambio, algo que todos aplauden son las historias de fantasmas de un libro cuyo prometedor título es *Fantasmagoriana*. Escasos días antes, Polidori se ha hecho socio de una librería de Ginebra y ha sacado ese libro. Se trata de la selección francesa de una antología alemana publicada unos años antes, simplemente titulada *Genpensterbuch* —el libro de los fantasmas—. Son historias que tienen por objeto conseguir el anhelado escalofrío de horror en la espalda. Un amante infiel que va a abrazar a su novia y descubre que tiene en sus brazos al fantasma blanco de una muchacha a la que abandonó. Un padre pecador condenado a dar el beso de la muerte a todos los hijos jóvenes de su casa: a medianoche, como una figura vaga, monstruosa, entra en su cuarto y besa en la frente a los apacibles durmientes, que a partir de ese momento se van marchitando como flores cuyo tallo quebrara el viento. Previamente los editores habían puesto a prueba sobradamente el efecto de las historias de miedo recogidas en la compilación, en una ocasión en una tertulia en Dresde de la que a veces formaban parte Caspar David Friedrich, Johann Ludwig Tieck, Carl Gustav Carus y Heinrich von Kleist. De manera que la eficacia de los

relatos estaba probada, al igual que en el caso del texto francés.

Una de las primeras historias de la recopilación es una narración enmarcada, algo muy frecuente en estos casos: cada uno de los presentes ha de contar un relato de fantasmas. «Hemos convenido entre todos que nadie busque una explicación, aun cuando ésta lleve el sello de la verdad; porque las explicaciones privan a las historias de fantasmas de todo placer». Al anfitrión, Byron, eso le da una idea, que expone con la convicción que lo caracteriza y que da a entender que cualquier oposición es inútil: «Cada uno de nosotros escribirá una historia de fantasmas». Dicho y hecho, al día siguiente todos se ponen manos a la obra; al fin y al cabo, nadie quiere hacer el ridículo ante el anfitrión ni ante los demás. Eso también incluye a Mary, que procede de una familia en la que, como dice Claire, sólo cuenta el que hace méritos literarios. Ella sabe de sobra que no está capacitada para hacerlo; en cambio la leída hija de Mary Wollstonecraft y William Godwin tiene ese don de nacimiento.

Como era de esperar, también esta vez Byron cumple con su papel de primero de la clase. A la tarde siguiente presenta su relato, que tiene por prometedor título *El vampiro*. El leve fallo: es un fragmento y así se quedará. En él se cuenta cómo el narrador emprende un viaje por Europa, un *grand tour*, con un hombre algo mayor que él, Augustus Darvell. Durante el viaje, Darvell va perdiendo fuerzas día tras día. Cerca de un cementerio turco anuncia que su periplo termina allí, que ha llegado a su lugar de destino, y hace jurar a su acompañante que guardará silencio sobre su muerte. Al narrador le sorprende la velocidad a la que se descompone el cuerpo; en tan sólo unos minutos tiene la cara casi negra. La historia termina con el entierro de Darvell en el cementerio. «Entre el asombro y la pena no podía derramar una lágrima», concluye el narrador.

Es fácil imaginar la reacción de los presentes: buena y bonita, sí, pero la historia no es de terror ni de fantasmas, y desde luego sobrenatural tampoco. Un hombre muere, cosa nada fuera de lo común. Pero ¿para qué el juramento? Y ¿por qué ese título? La historia no está acabada, explica Byron. El narrador vuelve a Inglaterra, se da a la vida social y cree ver un fantasma: el hombre cuyo cuerpo se descompuso ante sus ojos, ese hombre precisamente, está seduciendo a su hermana. Pero eso no lo ha escrito aún, tan sólo se lo cuenta a su audiencia en la villa Diodati mientras fuera la lluvia arrecia y los rayos atraviesan el cielo.

Esa tarde Polidori ha vuelto a salir de casa, cosa que lamentará en más de un sentido. No sólo se pierde el comienzo de la historia de fantasmas, sino que a su pie no le sienta nada bien. Cuando intenta bailar siente un fuerte dolor. Al día siguiente se encuentra muy mal. Después de tomar el té se pone manos a la obra con su relato. Cerca de medianoche la cosa se vuelve verdaderamente misteriosa. Dado que no hay más historias listas, Byron recita algunas estrofas del fantasmal poema de Samuel Taylor Coleridge «Christabel»; entre otras, aquellas en las que la bella desconocida que resulta ser una bruja se descubre el pecho: «Espantosa y deforme y sumamente pálida, una visión de pesadilla, imposible de describir con palabras». A continuación

se hace un largo silencio, sólo se oye el murmullo de la lluvia. De pronto Shelley lanza un grito, se lleva las manos a la cabeza y sale de la habitación a toda prisa con una vela. Polidori recuerda que está allí en calidad de médico y le echa agua en la cara y le da, a modo de tónico, espíritu de éter, el famoso licor anodino de Hoffmann. Como cuenta más tarde, Shelley miró a Mary «y de pronto le vino a la memoria una mujer de la que había oído hablar que tenía ojos en lugar de pezones, lo cual, al apoderarse de su mente, lo horrorizó». Polidori describe la escena en su diario y trata de relacionar el extraño comportamiento de Shelley con sucesos de su vida. Sea cual fuere la explicación de su arrebató —posiblemente se pueda deber al consumo de láudano, tintura de opio, que se le atribuye—, será la única contribución digna de mención a la competición entre amigos. Aunque toma notas para componer un poema, éste se quedará en un fragmento al igual que la historia del vampiro de Byron.

Ahora que los dos poetas profesionales fracasan en el propósito que con tanto aplomo anunciaron o se dan rápidamente por vencidos, el escenario queda libre para los escritores de segunda fila: el médico y Mary. A Polidori se le ocurre en primer lugar la historia de una dama a la que como castigo por haber espiado por el ojo de una cerradura le endilgan una calavera. Pero el médico no sabe continuar. «Pobre Polidori», dice Mary, y los demás menean la cabeza en vista de semejante torpeza. No obstante, tres años después aparece, primero de forma anónima en una revista y poco después en formato de libro, un relato que lleva el mismo título que el fragmento que recitó Byron en la villa Diodati: *El vampiro*. La introducción que precede a la historia permite suponer que Byron es su autor; sentada esta premisa, el librito se convierte deprisa en un éxito de ventas que en Inglaterra desencadena la moda de los vampiros y será el modelo declarado del famoso *Drácula* de Abraham «Bram» Stoker, de 1897. La historia es la que sigue:

El joven y soñador Aubrey conoce al pálido y misterioso lord Ruthven, que sabe granjearse las simpatías de las damas. Aubrey lo acompaña al continente, pero choca con su modo de vida, razón por la cual pronto continúan cada uno por su camino. La bella Ianthe, a la que Aubrey conoce en Grecia y de la que se enamora, le habla de los vampiros, cuyo paradero es un desacreditado bosque. Cuando, pese a todas las advertencias, Aubrey atraviesa el susodicho bosque al caer la oscuridad, se desencadena una tormenta. En una cabaña oye los gritos de miedo de una mujer; se mezclan con la risa burlona reprimida de un hombre hasta componer una sinfonía del terror. Aubrey entra, descubre a Ianthe muerta porque un vampiro le ha chupado la sangre, y cae en un delirio febril. No recobra el conocimiento hasta días después, y para su horror descubre que quien lo cuida es lord Ruthven. Sin embargo, la dedicación que manifiesta el lord hace que recupere la confianza en él. Continúan el viaje juntos, pero son asaltados por unos ladrones, que hieren mortalmente de un disparo al lord. Antes de morir, Ruthven hace jurar a su acompañante que no

informará de su muerte a nadie hasta que no haya pasado un año y un día... Lo que sigue ya lo conocemos: a la mañana siguiente el cadáver ha desaparecido. De vuelta en Londres, Aubrey asiste a la puesta de largo de su hermana, que acaba de cumplir dieciocho años. Cuando en la recepción se vuelve una vez, cree ver un fantasma: repara en el rostro de lord Ruthven, que ha resucitado de entre los muertos. Al verlo, Aubrey reacciona con una psicosis que lo obliga a recibir tratamiento durante un mes. Tan sólo un día antes de la boda se entera de que entretanto su hermana ha decidido casarse con un conde de Marsden. Al abrir ésta el medallón que luce en el pecho, Aubrey ve nuevamente... a Ruthven. No puede impedir la boda, y a continuación es como si a los novios se los hubiera tragado la tierra: «La hermana de Aubrey había saciado la sed del vampiro».

El verdadero autor de esta historia es John William Polidori. Como él mismo cuenta, la escribió «en dos o tres mañanas ociosas», a instancias de una dama del círculo de Ginebra y probablemente durante el tiempo que ejerció de médico de Byron. Aunque la mencionada tarde no se encontraba en la villa Diodati, sin duda tuvo conocimiento del fragmento de Byron, cuya influencia en su relato es patente. A pesar de todo, no se trata en modo alguno de un mero plagio literario. Hoy en día aún se desconoce cómo llegó el texto de Polidori a manos del editor londinense Henry Colburn. En cualquier caso, cuando Byron se entera del asunto no le hace la menor gracia. Al igual que todo el mundo, también él ve de manera inequívoca en lord Ruthven un retrato de su propia persona: es la venganza de Polidori, que presenta a su altanero exjefe convertido en vampiro. Ya sólo por este motivo Byron desearía que no se le relacionara con esa obra chapucera. Además tiene la impresión de que Polidori, que no tarda en darse a conocer como el verdadero autor, actúa de chupasangre tanto de sus ideas como de su fama literaria. Sólo por eso publica ahora el fragmento que escribió en el verano de 1816. Pero no resulta tan fácil hacer desaparecer así como así la confusión, en parte porque el avisado editor se agarra a la repercusión que ello tiene en las ventas. La fama duradera por cuya causa el médico quería ser poeta llega, sí, y al mismo tiempo le es negada. Después de todo: pobre Polidori.

Queda Mary. Cada mañana, cuando sus compañeros de fatigas le preguntan si por fin tiene una historia, se ve obligada a responder «con un patético no». Pero esta situación no durará mucho. Cuando el mal tiempo llega a tal punto que «Shelley y el resto», como Polidori llama siempre a los tres de la casa en su diario, aceptan el ofrecimiento de pernoctar en la villa, Mary es testigo de una conversación en la que el doctor puede lucirse por una vez: se trata nada menos que de la esencia de la vida. Se mencionan experimentos como el de revivir cuerpos inertes mediante descargas eléctricas. Naturalmente, en eso están de acuerdo, de esa manera no se puede crear vida, pero quizá un cadáver sí se pudiera revivir así. Tal vez también se pudiera hacer una criatura a partir de distintas partes y después insuflarle el calor vital.

Las investigaciones con la electricidad, muy en boga desde mediados del siglo XVIII, dieron lugar a toda clase de especulaciones sobre el origen de la vida. Más incluso que de los experimentos menos conocidos de Benjamin Franklin, Luigi Galvani y Alessandro Volta, esas investigaciones se nutrieron de espectáculos científicos de feriantes, hombres a los que entonces llamaban «electrificadores» y que gozaban de una gran popularidad. Ponían en marcha las ruedas de sus máquinas electrostáticas y enviaban descargas eléctricas a través de las manos de una cadena humana. Suspendían a una persona de tal forma que levitaba y hacían que la cabeza le brillara. Una joven del público recibió una carga eléctrica y después electrificó a su acompañante con un beso inolvidable. La electricidad parecía ser inherente a esa fuerza mágica que evocaban las historias de fantasmas, pero que sus escritores no eran capaces de explicar, motivo por el cual la atribuían a intervenciones sobrenaturales. ¿Por qué no iba a conseguir la electricidad, de cuyo poder se tenían tantas pruebas, dotar de vida incluso a la materia inerte?

Se confiaba en recabar más información al respecto a partir de la investigación del electromagnetismo. El parapsicólogo Franz Anton Mesmer propagó el magnetismo animal como la energía vital decisiva que fluye por el cuerpo y gobierna nervios y músculos y de ello derivó un método de tratamiento universal. Esta teoría insostenible ejerció una gran influencia en los escritores y filósofos de la época. Polidori escribió su tesis doctoral sobre el sonambulismo: estaba muy familiarizado con las ideas de Mesmer. La vida es para muchos científicos del momento una sustancia casi imperceptible, móvil, invisible, que se acerca a las estructuras y formas visibles de la materia. Tal vez sea posible insuflársela a un cuerpo o quitársela, como hace el vampiro, para alargar la vida.

Esa noche Mary no puede dormir. Quiere pensar en lo que le ocurre, pero no nombrarlo. Está en la cama y sueña despierta: uno de esos estados mentales que las investigaciones médicas de Polidori podían explicar:

Vi al pálido estudiante de artes impías de rodillas junto al ser que había ensamblado. Vi el horrendo fantasma de un hombre tendido; y luego, por obra de algún ingenio poderoso, lo vi manifestar signos de vida.

Una vez admitido, por fin, que en contra de lo que cabía esperar los experimentos que tienen por objeto crear vida podrían ser una realidad, ¿qué sería del investigador que dota de vida a un hombre, un «ser» que ha conformado antes con partes de distintos cuerpos? Mary ha podido averiguar por Polidori que, en las universidades, el saqueo de tumbas —o la resurrección, el grandilocuente nombre que recibía— es algo habitual para hacerse con los codiciados cadáveres para las clases de anatomía. ¿Triunfaría ese creador de un nuevo ser humano compuesto de partes de cuerpos y conseguiría la fama en la que había puesto la mira? No, Mary sigue soñando: «El éxito aterrará al propio artista; huiría horrorizado de su propia obra». Cumplido, el

sueño de la inmortalidad resultaría la peor pesadilla posible. Si el creador pudiese volver a conciliar el sueño, sólo lo haría confiando en que el «ser» al que dotó de vida volviera a convertirse en materia inerte. Pero ¿y si su optimismo lo engaña? «Abre los ojos; mira, y descubre al horrible ser junto a la cama; ha apartado las cortinas y lo mira con sus ojos amarillentos, acuosos, pero pensativos».

Asustada, Mary abre también los ojos. La idea se ha apoderado de ella de tal modo que no es capaz de librarse del «espantoso fantasma». Para distraerse piensa en la historia de fantasmas que tiene que escribir y que todavía no se le ha ocurrido. Y de repente vive lo que supone el comienzo de numerosos descubrimientos emocionantes: la asociación de dos cosas que a primera vista no tienen nada en común. «¡Por fin lo encontré! Lo que me hizo morir de miedo, seguramente hará morir de miedo a los otros; solamente necesito describir el espectro que visitó mi almohada a medianoche». A la mañana siguiente anuncia que tiene una historia, y ese mismo día escribe las primeras palabras de su novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*, unas frases con las que más tarde dará comienzo el quinto capítulo:

*Una desapacible noche de noviembre contemplé el final de mis esfuerzos. Con una ansiedad rayana en la agonía, coloqué a mi alrededor los instrumentos que me iban a permitir infundir un hálito de vida a la cosa inerte que yacía a mis pies. Era ya la una de la madrugada; la lluvia golpeaba las ventanas sombríamente, y la vela casi se había consumido, cuando, a la mortecina luz de la llama, vi cómo la criatura abría sus ojos amarillentos y apagados. Respiró profundamente y un movimiento convulsivo sacudió su cuerpo.
¿Cómo expresar mi sensación ante esta catástrofe...?*

«A la mortecina luz de la llama»: ésta es la hora a la que despiertan los vampiros y las personas «artificiales», compuestas de distintas partes de cuerpos cosidas, cobran vida. Lord Ruthven y la criatura del doctor Frankenstein son seres afines, como también lo son sus respectivos creadores, el achacoso doctor y Mary, que escapó a la muerte en dos ocasiones. Los vampiros, como los monstruos, son muertos vivientes: criaturas de un mundo intermedio que ya están muertas y sin embargo vuelven con los vivos como espíritus. No están vivos ni muertos, más bien son supervivientes que no son aceptados como uno más por los vivos habituales, pero que tampoco sufren una muerte definitiva que los libere de ese incierto estado. Al final de las historias que hablan de ellos, se pierden «en la distancia y en la oscuridad», como el monstruo de Frankenstein cuando concluye la novela de Mary Shelley, tras dejar una estela de destrucción y desolación. Los muertos vivientes recuerdan a los mortales comunes las cuentas pendientes o se vengan de ellos por una deuda no saldada. En el caso del monstruo del doctor Frankenstein, se trata de la venganza de la soberbia del doctor Viktor Frankenstein: puede que sea capaz de crear vida, pero carece de toda noción de lo que significa abandonar a su suerte en el mundo de los seres humanos a una criatura que no tiene la menor posibilidad de mantenerse en él.

No sólo las dos criaturas son cercanas, también sus creadores. Rebosante de orgullo, Polidori anota en su diario que Mary lo llama su «hermano pequeño». Su parentesco mental y espiritual tiene que ver con el precario estatus de ambos en el mundo: tanto el hipersensible médico, insatisfecho consigo mismo, como la leída joven en busca de una forma de vida adecuada a ella son dos marginados con mucho talento, sobre todo como escritores. Aunque sus criaturas —el vampiro y el monstruo que cobra vida— no tardan en convertirse en mitos de la cultura popular moderna y en el siglo xx adquieren fama mundial gracias al cine, sus creadores no alcanzan el prestigio de lord Byron o de Percy Bysshe Shelley, como si hubiesen sido víctima del vampirismo de la gran repercusión histórica de sus personajes.

Cuando unos días después el tiempo mejora y Byron y Shelley parten para visitar los escenarios de la novela de Rousseau *Julia, o la nueva Eloísa* alrededor del lago de Ginebra, Polidori y Mary aprovechan el tiempo libre que les ha sido regalado para volcarse en sus ambiciones literarias. Polidori continúa vagando por Ginebra, pero entremedias escribe una historia de vampiros que no va a la zaga en modo alguno a la de Byron, en muchos aspectos incluso la supera. La elaboración de la fisonomía mental y moral del vampiro que Byron no proporciona a los lectores en su fragmento es el punto fuerte de la historia de Polidori. Como señaló una crítica de la época, convierte al redivivo que desde hace algún tiempo también puebla la literatura en un habitante diligente de nuestro mundo. A partir del relato de Polidori, un vampiro ya no es un espíritu, sino un individuo, por lo demás un aristócrata, un viajero y un seductor.

Mientras tanto, Mary se sienta a la mesa de su casa y trabaja en su libro, que aparece en 1818 y, al igual que la historia del vampiro de Polidori, levanta un gran revuelo y tiene numerosos imitadores. Si bien aún tendrá que pasar algún tiempo hasta que también las vampiras empiecen a poblar un género en más de un sentido masculino, la identidad sexual del monstruo de Frankenstein es vaga desde un principio. A decir verdad, le pide a su creador una compañera para huir de la terrible soledad, lo que permite deducir que se trata de un hombre, pero Mary le ha otorgado a la vez el alma de una mujer. Su descripción de cómo la criatura aprende a hablar escuchando a escondidas a otros parece autobiográfica. Es la situación característica de la mujer adolescente de su época, que adquiere cultura y conocimientos no en la escuela o en la universidad, sino aguzando el oído e imitando en el entorno doméstico y como testigo de la erudición masculina. En la marginalidad social del monstruo de Frankenstein se refleja la exclusión contemporánea de la mujer de los ámbitos elementales de la vida social.

Uno de los primeros libros que Mary hace leer a su criatura es uno de los preferidos de ella y también de su madre: *Las desventuras del joven Werther*. Sabemos que el monstruo llora la muerte de ese marginado sensible y rebelde en el que reconoce su propio estado anímico. Debido a sus historias de amor no

correspondidas y sus intentos de suicidio, el padre de Mary había llamado a su difunta esposa en una biografía muy leída entonces «Werther mujer»: era una de esas personas que tienen «la sensibilidad más extrema y exquisita y cuya alma parece hecha de una materia casi demasiado delicada para soportar los reveses de la vida». Éstas son precisamente las ideas de las que se apropia la hija y que proporciona a la criatura. La creación de Frankenstein, aunque tiene la apariencia de un monstruo, en realidad es un ser sensible y femenino que se convierte en un desalmado sólo porque se le niega incluso la forma más elemental de reconocimiento.

Tanto Polidori como Mary, el creador del vampiro y la inventora del monstruo de Frankenstein, dejan atrás el mundo de las novelas del siglo XVIII, un mundo de sentimentalismo y renuncia. La experiencia que adquieren ese verano no está bañada en el brillo de las lágrimas, sino en la tenue luz de los rayos que iluminan la oscuridad un breve instante y al hacerlo muestran la realidad en toda su extrañeza. Con sus dos héroes cruzan las por aquel entonces habituales fronteras del conocimiento y el sentimiento. Leer ya no significaba sobre todo autoafirmación y refuerzo de la autoestima. Significaba exponerse a lo extraño y a lo desconocido, que también puede ser lo extraño y lo desconocido del propio yo.

Breve nota final

El 29 de agosto de 1816, Shelley, Mary y Claire, embarazada de Byron, regresan a Londres con el pequeño William y su niñera suiza. Los Shelley se instalan en Bath con la esperanza de mantener en secreto el embarazo de Claire. El 10 de septiembre se encuentra el cadáver de Harriet, la esposa de Shelley: se ha ahogado en el Serpentine, el lago del londinense Hyde Park. El 9 de octubre, Fanny Imlay, la hija mayor de Mary Wollstonecraft, también se quita la vida tras quejarse de la situación familiar en desesperadas cartas dirigidas a su hermana. Ambos suicidios son encubiertos. El 30 de diciembre, Mary Godwin y Percy Bysshe Shelley se casan en Londres. Mary está embarazada de nuevo. Pese al enlace matrimonial, un tribunal dictamina que Shelley no es moralmente apto para educar a los hijos nacidos de su unión con Harriet; éstos son confiados a la familia de un pastor. El 2 de septiembre de 1817, Mary da a luz a su tercer vástago, una niña a la que llama Clara, como su primera hija.

La hija de Claire y Byron, que en un principio se llamó Alba, nombre que después su padre cambiaría por Allegra, llega al mundo a principios de 1817. Byron, que no ha vuelto a ver a Claire desde el verano de 1816, finalmente se la lleva a Italia, donde la niña muere a los cinco años en el convento al que su padre encomendó su educación.

En marzo de 1818, los Shelley salen de Inglaterra con rumbo a Italia. Allí mueren los dos hijos que tienen en común: Clara en septiembre, en Venecia, y William, de poco menos de tres años y medio, en junio de 1819 en Roma. Mary se sume en una

depresión, de la que no sale hasta el nacimiento de su cuarto hijo, Percy Florence, en noviembre de 1819. Tras distanciarse cada vez más de Mary, Percy Bysshe Shelley muere ahogado en verano de 1822, con apenas treinta años, en un recorrido en barco por la costa de Viareggio; no sabía nadar. Mary decide ganarse la vida como escritora independiente.

El verano anterior, John William Polidori fallece a los veinticinco años en circunstancias no esclarecidas. Posiblemente se suicidara; padecía depresiones y había contraído considerables deudas de juego.

Dos años después también muere lord Byron, de hipotermia, en la ciudad griega de Mesolongi. Desde principios de 1823 luchaba por la independencia griega.

Mary Shelley llega a cumplir cincuenta y tres años y asiste al feliz enlace de Percy Florence, el único hijo que le queda. El 1 de febrero de 1851 fallece en Londres de un tumor cerebral.

De todos los invitados del verano de 1816, Claire es la única a la que le es concedida una vida larga incluso según los criterios actuales: muere en marzo de 1879, con casi ochenta y un años, en Florencia. Ya anciana escribe, con una mezcla de desencanto e incesante amargura: «una mujer sin posición, sin riqueza, sin parientes masculinos que la protejan, considerada por los hombres como algo que simplemente está ahí para eso, sus sentimientos y derechos pisoteados». Ésa era la lección que aprendió tanto de Shelley como de Byron.



Gustave Courbet, *Amazona*, 1856, © The Metropolitan Museum of Art/bpk.

«Esta mujer es muy grande», afirmó Charles Baudelaire de la heroína de la novela de Gustave Flaubert, la adúltera Emma Bovary. Y eso que en definitiva es una mujer normal y corriente que vive en una ciudad provinciana, que sólo se supera a sí misma cuando ya está todo perdido. Sin embargo es guapa, impulsiva, vital y muy sensual. Y está obsesionada con convertir su vida en una de las novelas de amor que devora desde pequeña.

RUÁN, 1857

La enamorada de todas las novelas: madame Bovary

Poco antes de las Navidades del año 1856, Gustave Flaubert recibe una carta de una desconocida de Angers que afirma ser la autora de tres novelas, de las que él no ha oído hablar. Flaubert, con treinta y cinco años, no tiene muy buena opinión de la literatura de mujeres; la considera directamente sentimental. Louise Colet, once años mayor y antigua amante, lo obliga constantemente a revisar ese punto de vista. La escritora romántica, autora de exaltados versos, de novelas rosas y biografías, dos veces ganadora del gran premio de literatura de la Académie Française y, junto con George Sand, la figura más conocida de los salones parisinos, le advierte: «En la poesía no hay que soñar, sino dar puñetazos». Y: «No se escribe con el corazón, sino con la cabeza».

Escasos días antes, en la revista literaria *Revue de Paris* se publica la última parte de un avance editorial de *Madame Bovary: costumbres de provincia*. Flaubert ha invertido cinco años en su primera novela y su primera publicación, según declaraciones propias, «como un hombre que toca el piano con plomos en los dedos».

Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, que es como se llama la remitente de la carta, resulta ser no sólo suscriptora de la *Revue de Paris*, sino también una lectora apasionada de los «dramas tan imbuidos de verdad», como ella misma escribe, de Flaubert. «En efecto, éstas son las costumbres de esta provincia en la que nací y en la que transcurre mi vida». Cómo entiende la pena de la pobre señora Bovary. No es en modo alguno ficción: «esa mujer existe, y usted por fuerza hubo de acompañarla en su vida, en su muerte y en su sufrimiento». Se identifica con ella hasta el punto de que tuvo la impresión de ser Emma y viceversa. Desde hace treinta años lee todo el material literario que cae en sus manos, pero ningún libro le ha dejado una huella tan profunda.

He sufrido lo bastante en mi vida como para no echarme a llorar a las primeras de cambio, y cuando lloro, sólo es en situaciones extremas. Sin embargo, desde ayer no paro de llorar por la pobre señora Bovary, por la noche no pegué ojo, la veía sin cesar y no podía hallar consuelo, como tampoco me encontraba en condiciones de recuperarme de la profunda conmoción que ha desencadenado en mí este drama.

Ningún autor la ha marcado tanto, y ése es el mejor halago que le puede hacer a Flaubert. Para ella, la historia destila desesperación y una advertencia: «Las mujeres han de cumplir con sus obligaciones, por duro que les pueda resultar. Y sin embargo,

es tan natural buscar la felicidad... El propio Dios desea la dicha de sus criaturas, son los hombres quienes van en contra de su voluntad». En la carta de la lectora pone «*hommes*», lo cual permite hacer la siguiente interpretación: sólo los varones contravienen la voluntad de Dios.

La lectura de la misiva no mejora en modo alguno el mal humor del que está Flaubert esos días. En contra de lo convenido, por miedo a la fiscalía, los editores de la *Revue de Paris* han realizado tachaduras en su manuscrito, algo de lo que sólo le informan *a posteriori*. Además, la posibilidad de que se presente una demanda contra el libro por «atentar contra la moral pública y religiosa, así como contra la decencia» es cada vez mayor. La mezcolanza, a su juicio difícilmente soportable, de identificación entusiasta, autoacusación y exaltación religiosa de la autora de la carta le es de sobra conocida, a fin de cuentas ha convertido a la protagonista de su novela en un símbolo preciso y, como se demostrará, inmortal.

No obstante, cuando tres meses después aborda las «cuestiones», como llama él altaneramente a las impresiones de *mademoiselle* Leroyer de Chantepie, sólo lo hace para defenderse de la sensiblería de su lectora: *Madame Bovary* no tiene nada de verdad. No habla ni de los sentimientos de su autor ni de su vida. De hecho, el arte ha de estar por encima de inclinaciones personales y susceptibilidades nerviosas. «Ya es hora de dotarlo de la precisión de las ciencias físicas con un método inexorable».

Que Flaubert se enzarce en este intercambio epistolar se debe a la tenacidad de Marie-Sophie Leroyer de Chantepie. Tras la primera contestación del escritor, breve y casi ruda, ella le envía sus tres novelas y otra extensa carta, y cuando ésta queda sin respuesta, su admiradora le escribe de nuevo para preguntarle si no tendrá mal la dirección. A la carta añade un retrato suyo, y le revela su edad a Flaubert, que a la sazón tiene treinta y cinco años: ella cuenta ya con cincuenta y cinco. El escritor contesta: «En primer lugar le agradezco que me haya desvelado su edad, pues ello me confiere una mayor libertad. Hablaremos como si lo hiciéramos de hombre a hombre». Con la muy sensual y sexualmente activa Louise Colet el escritor temía por su estabilidad mental, lo que condujo a que se parapetara cada vez más de la arremetida del deseo femenino tras la escritura. Por el contrario, en la relación con esa mujer mayor se permite desplegar su eros pedagógico, que junto al sexual es el segundo factor que más interés le despierta en las mujeres. La satisfacción que experimenta cuando recibe sus cartas, le escribe ahora a *mademoiselle* Leroyer de Chantepie, se compensa con el pesar que dejan entrever. «¡Qué corazón más exquisito tiene! ¡Y qué vida más triste lleva! Creo entenderlo, y por eso la amo». El autor ha descubierto un papel nuevo, cómodo: el de tío sabio paño de lágrimas, como llama a Flaubert el escritor Julian Barnes. Así se origina un intercambio epistolar que durará veinte años, sin que los dos llegaran nunca a conocerse en persona.

Marie-Sophie Leroyer de Chantepie era una mujer leída y culta que, como ella misma escribe, ha renunciado al amor y la dicha, esto es, a una familia, para ser escritora. No ha salido de su provincia en toda su vida, siempre ha vivido en Angers,

donde morirá nueve años después que Flaubert. Tiende a dudar de sí más incluso que su corresponsal, y de ese escritor mucho más joven, más vital y para entonces también de éxito espera recibir consejos en cuestiones vitales fundamentales, en particular las religiosas. Él, por su parte, en primer lugar intenta curarla de su, a su juicio, identificación histérica con el personaje de su novela: «Y no se compare con *madame Bovary*. ¡Apenas se asemeja a ella! Ella era de menor valía que usted, en lo que respecta tanto a la cabeza como al corazón, pues era de naturaleza un tanto perversa, una mujer de poesía equivocada y sentimientos equivocados». A fin de cuentas, añade, su primera idea era convertir a Emma en «una virgen que vive lejos de la capital, envejece en sufrimiento y de ese modo logra alcanzar el estado último de misticismo y pasión soñada». Desabrido, directamente brutal, esboza un retrato en el que su amiga epistolar debía reconocerse. Sólo para que la historia fuese más comprensible y amena creó a una «heroína más humana», una mujer más corriente. De esa manera, a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie al menos le queda el consuelo de ser una mujer nada corriente en opinión de su consejero.

Todas sus penas, según analiza el escritor, tenían su origen en un «exceso de pensamiento ocioso», también se podría decir que en un círculo hipocondriaco permanente en torno a sí misma. Flaubert está convencido de que se puede enfermar de pensar en uno mismo. Para liberarla tanto del egocentrismo como de las cavilaciones, receta a su amiga lo que se podría denominar biblioterapia: «¡Lea mucho! Elabore un plan de estudios ambicioso y atégase a él». Le recomienda leer a los grandes maestros de la Antigüedad y la literatura clásica: «De este estudio saldrá tan deslumbrada que se sentirá llena de alegría». Ya le sugirió a Louise Colet «leer un clásico cada día. No lees bastante». Si la sermonea sin cesar a ese respecto es porque cree que se trata de una «higiene saludable». Sin embargo, el argumento que da para ello en la carta que escribe a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie —una vez más, típico de Flaubert— se aleja de las preguntas y problemas concretos de ella. «La vida es un asunto tan desagradable que la única manera de soportarla consiste en hacerse a un lado. Y uno se hace a un lado viviendo en el arte, en la búsqueda incesante de la verdad, que se transmite mediante la belleza».

Cuando ella pregunta a qué libros en concreto se refiere, entra en juego Michel de Montaigne, cuyos *Ensayos*, publicados en tres volúmenes entre 1580 y 1588, un testimonio único de reflexiones entre escépticas y serenas sobre su persona y sobre el mundo, son una de las lecturas preferidas del joven Gustave Flaubert.

Lea a Montaigne, léalo despacio, con atención. Le aportará serenidad [...] Le gustará, seguro. Pero no lea como leen los niños, para distraerse, ni como los ambiciosos, para instruirse. No, lea para vivir. Cree un ambiente intelectual para el alma [...]

Ahí está de nuevo la relación entre la vida y la lectura, que tan decisiva resulta para que las mujeres empiecen a leer. Flaubert está muy lejos de querer decir con su

consejo en qué se diferencia lo que leen las mujeres de los hombres. Eso ya lo demuestran sus recomendaciones de lectura, que más bien están en deuda con un canon masculino de libros que tratan de la experiencia vital y el autoconocimiento; entre ellos no hay ninguna novela contemporánea o al menos moderna. Sin embargo, abarca de manera intuitiva lo que podría ser algo específico de una tradición femenina de lectura que perdura hoy en día. No es ni una lectura erudita, como la que llevaban a cabo en un primer momento los monjes y los estudiosos, ni tampoco una lectura puramente recreativa, como la que los hombres atribuían una y otra vez a las mujeres. Se trata de una lectura que informa sobre esa pregunta que era fundamental para Montaigne: «¿Cómo debo vivir?».

Pero ¿cómo leer para vivir? En su didáctica carta a Marie-Sophie, Flaubert recomienda considerar la lectura como una suerte de viaje. Viajar es partir, abandonar lo conocido, experimentar lo desconocido, provocar el propio cambio. Al final también es posible que el lector viajero regrese a sí mismo, pero primero se desligará de la propia persona y trabará amistad con un mundo que hasta entonces le era desconocido. «Si fuese usted un hombre y tuviera veinte años, le propondría emprender un viaje alrededor del mundo. Pues bien, emprenda ese viaje alrededor del mundo en su habitación». Si la edad y otras circunstancias —como por ejemplo la vida reducida a la casa de una mujer en una ciudad de provincias francesa en el siglo XIX— no permiten salir de la habitación al mundo, piensa Flaubert, hay que procurar que el mundo entre en la habitación. Y en su época, qué mejor para lograr este objetivo que los libros, como en la actualidad también las películas y *viajar* por el ciberespacio.

Emma Bovary, por volver a esa «pobre mujer», la responsable de que el autor inicie el intercambio epistolar con su lectora; Emma Bovary, como averigua el lector en el famoso sexto capítulo de la novela de Flaubert, es asimismo una lectora apasionada. Pero muy diferente del tipo de lectora que el escritor concibe en sus cartas a *mademoiselle* Leroyer de Chantepie. Al igual que toda una serie de heroínas desdichadas e incomprendidas de novelas del siglo XIX, Emma pasa su pubertad estudiando en un convento. En él hay una solterona, lo cual tampoco es un caso aislado, que proviene de una familia noble arruinada por la Revolución. Como es lógico, ésta no se ocupa sólo de la colada de las muchachas, sino también de sus lecturas, y a escondidas, como es natural, les proporciona novelas en las que se acumula el polvo de las viejas bibliotecas circulantes y que introduce en el convento en el bolsillo del delantal.

En ellas todo eran amores, amadas, damas perseguidas que se desmayaban en pabellones solitarios, postillones a los que matan en todos los relevos, caballos reventados en todas las páginas, bosques sombríos, cuitas del corazón, juramentos, sollozos, lágrimas y

besos, barquillas a la luz de la luna, ruiseñores en los bosquecillos, caballeros bravos como leones, mansos como corderos, virtuosos sin tacha, siempre de punta en blanco y que lloran como urnas funerarias.

Antes de su ingreso en la escuela conventual, Emma lee *Pablo y Virginia*, la novela corta publicada en el siglo anterior por el discípulo de Rousseau Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre. Para el lector coetáneo de Flaubert, la sola mención del título ya hacía que tuviera presente la desgarradora historia: en la isla de Mauricio, que cuando se hallaba bajo dominio francés se llamaba Île de France, crecen como hermanos los niños Pablo y Virginia en una comunidad pequeña y apacible. Pero un buen día llega una carta de una tía soltera rica y con ella la proposición de que Virginia, que para entonces tiene quince años, se críe en Francia, como corresponde a su posición social. La partida de Virginia deja desconsolado muy especialmente a Pablo. Cuando dos años después la muchacha vuelve a la isla, pues no ha podido acostumbrarse a la vida europea, el barco naufraga cerca de la costa.

Desde la riba, Pablo y la familia ven cómo se ahoga Virginia porque el pudor que le han inculcado en Francia le impide quitarse la ropa y nadar hasta la orilla. Virginia es una descendiente de las heroínas de Richardson, la encarnación de la sensibilidad y la nobleza de corazón natural. La novela demuestra que la sociedad destruye estos valores. Al leer la novela, la pequeña Emma se queda con lo idílico: con la casita de bambú, con el negro Domingo y con el perro *Fiel*; pero sobre todo sueña con «la dulce amistad de un hermanito que busca para uno las frutas maduras debajo de los grandes árboles, más altos que los campanarios».

Después, cuando en el internado conventual los domingos se leen en voz alta fragmentos de *El genio del cristianismo o Bellezas de la religión cristiana*, de François-René de Chateaubriand, gracias a la lectura de *Pablo y Virginia* ella ya está familiarizada con el tono de ese libro antirracionalista, el «sonoro lamento de la melancolía romántica». La obra de Chateaubriand era la Biblia del romanticismo francés. Chateaubriand arremetía contra un mundo cada vez más desencantado debido a la Ilustración, la industrialización y la amenaza del capitalismo con poesía apasionada y melancólica, ruinas y tumbas, exotismo y tedio vital. La joven Emma bebe a sorbitos este filtro metafísico. Criada en el campo, no son «los líricos excesos de la naturaleza» los que le llegan al corazón. «Necesitaba sacar de las cosas una especie de provecho personal», así define el narrador su interés por la literatura y el arte, por la belleza en general, «y rechazaba por inútil todo lo que no contribuía al consuelo inmediato de su corazón, pues, siendo de temperamento más sentimental que artístico, buscaba emociones y no paisajes».

Eso es algo que seguirá así con todo lo que lea posteriormente, aunque sus lecturas no se limitan en modo alguno a la literatura trivial o de mujeres. Emma lee las novelas históricas de Walter Scott y *Los misterios de París*, de Eugène Sue, una novela publicada por entregas que cosechó un gran éxito en la década de 1840. Pero

también lee las novelas feministas de George Sand o las de amor de Honoré de Balzac, cuya *La mujer de treinta años* fue una de las revelaciones literarias de Flaubert. Se menciona de pasada que la mujer, en su tediosa vida conyugal con el médico rural Charles Bovary, suele echar mano de un libro justo cuando se acaba de mirar en el espejo; después de ponerse a leer un instante lo deja en el regazo, «soñando entre líneas». Para ella, leer es lo contrario de lo que Flaubert recomienda a *mademoiselle* de Chantepie para curarse del hastío y la neurosis: en la lectura no ve un camino para ampliar las miras, sino un sustituto de la vida. Es el intento de compensar las propias carencias con los sueños de una vida mejor, más acorde con uno. Si devora una de las novelas históricas de Walter Scott, nace en ella el deseo de vivir como aquellas castellanas de largo corpiño que «bajo el trébol de las ojivas pasaban sus días viendo llegar del fondo del campo a un caballero de pluma blanca galopando sobre un caballo negro». Si deja que Eugène Sue le desvele los misterios de los bajos fondos parisinos es para estudiar «descripciones de mobiliario» de ese lugar. Y si lee a Balzac y a George Sand, busca «la saciedad de sus ansias personales».

Se habla, y con razón, de la manía de Emma de relacionar inmediatamente todo cuanto lee con ella misma. Los libros no son para ella una forma de huir del egocentrismo, más bien le sirven para dotar de fantasía la propia vida, que considera aburrida y monótona. Por desgracia, esta huida a la ficción únicamente parece reforzar la sensación de vacío y abatimiento de la que es rescatada con la lectura y que sólo es capaz de olvidar lo que dura su consumo. Con cada libro que muestra lo bella e impetuosa, lo significativa y emocionante que podría ser la vida, aumenta la sensación de hallarse en la película equivocada, como se dice hoy en día. Al final Emma aparta los libros. «Ya lo he leído todo», se dice.

Flaubert no se limita a describir con detalle la conducta lectora de su heroína, sino que —como ningún otro novelista antes que él— la convierte en parte integrante de un comportamiento de consumo y medios de comunicación más amplio. Porque en la pubertad no son relevantes únicamente los libros, sino también las distintas imágenes de grabados en cobre y álbumes de poemas y los personajes femeninos históricos sufridos y famosos, que eran idolatrados como lo son en la actualidad las estrellas del cine y de la música y, por último, romances musicales que dejan entrever los «seductores juegos de manos de los asuntos del corazón» y que eran las canciones pop de antaño. Más adelante, siendo ya una mujer casada, Emma se suscribe a revistas femeninas y devora «todas las reseñas de los estrenos, de las carreras y de los bailes, se interesaba por el debut de una cantante, por la apertura de una tienda». Y todo ello, entiéndase bien, mientras ella, que jamás irá a París, vive en una ciudad de provincias y sólo puede participar de manera indirecta en esas exquisiteces. Si quisiéramos trasladar a Emma Bovary a nuestra época, de pequeña en lugar de *Pablo*

y Virginia quizá hubiese leído *La historia interminable*, de Michael Ende; en lugar de Juana de Arco, Eloísa y Agnès Sorel, se arrodillaría ante Romy Schneider, Lady Di y Madonna; en la peluquería siempre cogería la revista *Gala*, devoraría *The Lavender Garden*, el nuevo éxito de ventas de Lucinda Riley, y desde luego no habría pasado por alto ni la tetralogía de *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, ni *Cincuenta sombras de Grey*.

Pero podríamos preguntarnos: ¿qué se puede inferir de esos hábitos de lectura? ¿Que la persona en cuestión está sujeta a cambios de humor extremos? ¿Que, como Emma Bovary, tiene un matrimonio infeliz y rechaza a su hijo? ¿Que engaña a su aburrido esposo con dos amantes? ¿Se endeuda a más no poder debido a las compras compulsivas que realiza y corre el riesgo de cometer suicidio? Todo esto difícilmente, y sin embargo ésa es exactamente la suerte de Emma.

En la novela de Flaubert, a la suegra le es adjudicado el papel de atribuir los estados depresivos y otras particularidades de la conducta de Emma a que lee novelas malas y, lo que es más, antirreligiosas. Suegra y marido toman la resolución de «impedirle a Emma leer novelas. Aunque llevar a cabo esa resolución no se presentaba como un asunto fácil. La madre de Charles dijo que lo dejara de su cuenta. A su paso por Ruán, iría ella misma en persona al establecimiento donde Emma pedía en préstamo sus libros y daría por canceladas las suscripciones. Caso de que el librero, a pesar de todo, persistiera en seguir ejerciendo el menester de envenenador, ¿no estaban ellos en su derecho a dar parte a la policía?». La propensión del entorno de Emma a atribuir su insatisfacción con la vida a la lectura de libros peligrosos, ésa es, según Flaubert, psicología de suegra. Ello también debería dar que pensar a todos aquellos que tienden a descalificar a Emma diciendo que es «una mala lectora» (Vladimir Nabokov) y pretenden poner en orden su cabeza.

Pero la novela de Flaubert da un paso más allá en el análisis de la relación entre lectura y vida: justo después de que le corten el suministro de libros, Emma comete adulterio por primera vez, aunque el texto no dice explícitamente que la medida tomada por la suegra lleve a Emma a buscar un sustituto que la satisfaga. No obstante, tras su primera relación sexual extramatrimonial, Emma recuerda a las «heroínas de los libros que había leído y la legión lírica de esas mujeres adúlteras empezó a cantar en su memoria con voces de hermanas que la fascinaban. Ella venía a ser como una parte verdadera de aquellas imaginaciones y realizaba el largo sueño de su juventud, contemplándose en ese tipo de enamorada que tanto había deseado». Dicho de otra forma mucho más prosaica: la aventura hace que Emma no tenga necesidad de leer novelas, ya que ella misma pasa a ser parte de una. Esta vez no sólo los libros se hacen realidad, esta vez la lectora también se imagina que cometiendo adulterio pasa a formar parte del mundo novelesco. Y no andaba muy descaminada: por aquel entonces la frase «empezar una novela» equivalía casi a tener una aventura. Quien buscaba una relación al margen del trillado camino del matrimonio actuaba según las novelas.

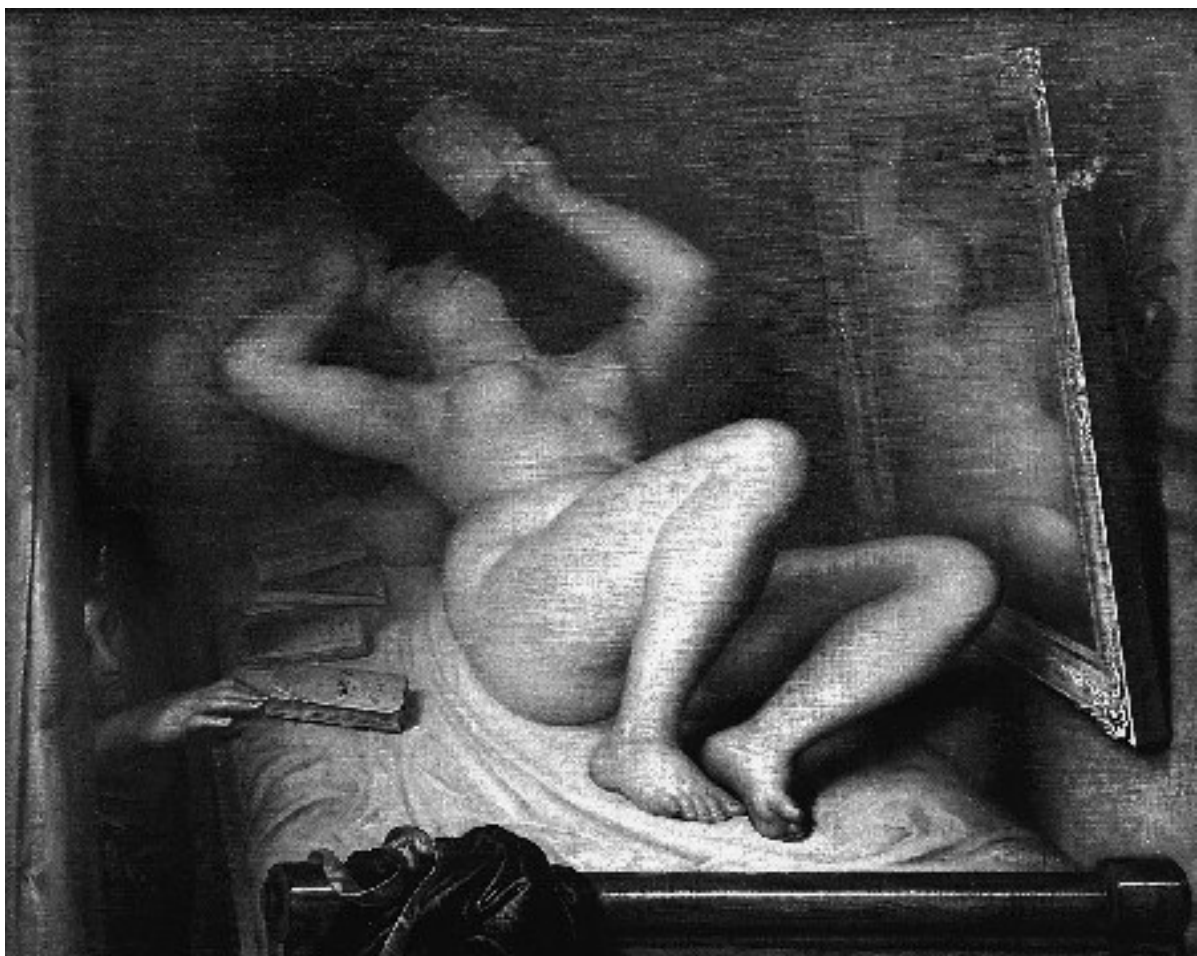
Que esta asociación entre gusto por la lectura y adulterio no es una obsesión personal de Flaubert, sino más bien un síntoma de la época con el que su novela muestra una actitud crítica, lo pueden demostrar dos ejemplos de las artes plásticas: dos cuadros que nacen más o menos cuando *Madame Bovary*. En 1858 el pintor de la era victoriana Augustus Leopold Egg nos muestra que leer novelas trae mala suerte a las familias. En primer plano de su cuadro *Pasado y presente* —la parte central de un tríptico— se ve a una madre tirada en el suelo. Su marido, sentado tras ella a una mesa con la mirada petrificada, sostiene en las manos el *corpus delicti*: una carta de amor. Con el pie izquierdo pisotea un retrato en miniatura del amante de su esposa. Al fondo, una de las hijas del matrimonio observa asustada; están construyendo un castillo de naipes sobre un libro, en cuya tapa se lee con claridad un nombre: Balzac. La perdición ha visitado a la familia, y esa perdición se llama «novela francesa», que en la Inglaterra victoriana era famosa no sólo por confundir a las mujeres y despertar en ellas deseos reprimidos hasta entonces. No en vano junto a la mujer hay media manzana: allí se ha cometido un pecado. Y la tentación ha sido el libro y quien lo ha escrito.



August Leopold Egg, *Pasado y presente*, 1858, © United Archives/picture-alliance.

La seducción de la mujer era una de las grandes pasiones del siglo XIX. Si en el siglo anterior las novelas celebraban la sensibilidad de la mujer como su punto fuerte, incluso la consideraban un factor impulsor de la cultura, en adelante la atención se centró más en las debilidades de una conducta que confía plenamente en los dictámenes del corazón y las emociones: ¿no es víctima la mujer demasiado a menudo de impresiones abrumadoras o de manipulación? Muchos la veían expuesta al peligro permanente de dar el tristemente célebre paso que la apartase del camino por culpa de influencias externas perniciosas y una falta de disciplina interna. A ese respecto la lectura de novelas de amor en particular se consideraba la vía de acceso rápida a las fuerzas diabólicas.

El pintor belga Antoine Wiertz, que con frecuencia transgredía los límites del buen gusto y era famoso por sus bufonadas, pintó en 1853 un cuadro que muestra a una mujer joven tumbada completamente desnuda en una cama y leyendo una novela que sostiene en alto con la mano izquierda. Mientras el gran espejo de la pared a la derecha de la cama permite verle el sexo, que de lo contrario permanecería oculto al observador dado que la mujer tiene las piernas dobladas, agazapado a la izquierda de la cama un demonio del que sólo se ven la mano y la mitad del rostro con el cuerno de rigor deja continuamente novelas en la sábana, satisfaciendo así sin cesar las ganas de leer de la al parecer insaciable mujer.



Antoine Wiertz, *La lectora de novelas*, 1853, © akg-images.

Ambos lienzos relacionan el hecho de que las mujeres lean con su sexualidad, el de Egg de forma incluso explícita con el adulterio. Esto arroja una luz diferente sobre los hábitos de Emma en relación con la lectura y los medios. La biblioterapia, que Flaubert recomienda a la dama de Angers, apenas reviste importancia en el caso de Emma, que ama la literatura «por las pasiones picantes». La novela de Flaubert no gira en torno a libros buenos o malos ni a lecturas buenas o malas.

El gusto por la lectura de Emma es menos gusto por leer que leer por el gusto que proporciona la lectura. La feminista Cora Kaplan, en la actualidad profesora emérita de inglés de la Universidad de Londres, ha acuñado para ello la expresión *lectura sexual*: «Leer, querida lectora, es una actividad sexual». Con estas palabras introduce un ensayo publicado a finales de la década de 1980 titulado *Lectura, fantasía, feminidad*. Lo descubrió en la pubertad, cuando conoció algo que en siglos pasados denominaban pasión por la lectura o manía lectora y lo criticaban:

Los placeres narrativos perdieron su inocencia; los libros para adultos, con sus cautivadores escenarios de seducción e infidelidad, me tenían embelesada. Leía con el corazón desbocado y las manos inquietas y reducía tanto lo respetable como lo popular básicamente a la existencia de un argumento. Madame Bovary, Jane Eyre, Casa desolada, Nana: en mi adolescencia todas eran iguales para mí... Yo sólo sabía que las devoraba por el delirio sentimental y sexual.

El objeto de la lectura sexual no son únicamente libros pornográficos o libros que contengan pasajes de esa clase. A fin de cuentas, cada novela de amor se puede leer así; ante ella caen las de todas formas poco sólidas barreras entre la alta literatura, la literatura de entretenimiento y la literatura trivial. Cuando Emma Bovary recurre a Balzac, la lectura es tan sexual como cuando la joven Cora Kaplan devora *Madame Bovary*. No cabe duda de que la lectura sexual no es la única forma de lectura, pero algo debía resonar en la lectura de cada novela.

La lectura sexual no va asociada a una edad concreta, aun cuando aparezca intensificada en la adolescencia. Mientras que el varón adolescente de los siglos XVIII y XIX había cruzado hacía tiempo el umbral de la vida profesional (y rara vez echaba mano de las bellas letras por motivos de tiempo y de imagen), el destino de la joven burguesa era esperar al hombre *adecuado*, y llenaba el tiempo restante leyendo novelas. Todo cuanto sabía del amor y el sexo hasta que contraía matrimonio lo aprendía por regla general en los libros que leía. Y ello no tenía que ver en modo alguno únicamente con la cuestión de cómo hacerlo en concreto; por desgracia a ese respecto se aprendía poco en unos libros de los que no se podía esperar gran cosa. Tenía que ver con la cuestión mucho más importante de qué se siente y de cómo abordar los sentimientos que nacen.

Cuando estaba en el ecuador de la veintena, Gustave Flaubert leyó la novela de

Balzac publicada en 1845 *La mujer de treinta años*, que está compuesta por diversas historias y, aunque no es una gran obra, sí fue un éxito de ventas gracias a su prometedor título. Con todo, él reaccionó con un entusiasmo excesivo. Con esa novela, opinaba, Balzac había descubierto «en el universo del amor un nuevo continente» e invitado «a su colonización a miles de personas que estaban excluidas de él». «Prolongar el tiempo que le queda a un sexo, ¿acaso no es poco menos que inventar uno nuevo?». Al hablar de los atractivos de una mujer que ya no es joven, pero sí sexualmente experimentada, cuya pasión se ve incrementada incluso por el miedo a perder la belleza, la novela de Balzac acababa con el cliché de que a los treinta años una mujer era demasiado mayor para ser tomada en consideración como amante. La exaltación de Flaubert en este punto estaba relacionada en cierto modo con un entusiasmo personal; a fin de cuentas tenía por amante a Louise Colet, una mujer once años mayor que él, en la treintena, cuyo apetito sexual le impresionaba y le importunaba bastante. Sin embargo, en el descubrimiento de Balzac también celebraba la hazaña de un gran psicólogo y artista, que constituiría un modelo para sus ambiciones literarias.

La palabra clave ya está en *Noviembre*, un relato temprano que no llegó a publicarse: «Desde entonces había para mí una palabra que parecía la más bella entre las palabras humanas: *adulterio*, sobre la que flota de forma vaga una dulzura excelsa, ornada de una magia única». En ella se encuentra «la poesía más sublime, una mezcla de perdición y deseo», decía el joven autor. Tras su fascinación por el adulterio se hallaba una experiencia personal: la pasión oculta del quinceañero Flaubert por Élisabeth Schlésinger, doce años mayor, que con su compañero, al que Gustave consideraba su esposo, y el hijo que tenían en común pasaban las vacaciones de verano de 1836 en la misma localidad costera de Normandía que él. De noche, el celoso púber se entregaba a sueños lujuriosos. Las cartas y obras de Flaubert están repletas de alusiones veladas a Élisabeth, convertida en un amor imposible y en un ideal de por vida. De la «poesía de la adúltera» habla en su diario en mayo de 1845, y una década más tarde, en *Madame Bovary*, pone en boca de Léon, el que pronto será el amante de Emma: «Ella iba a venir enseguida, encantadora, agitada... con la poesía del adulterio y en la inefable seducción de la virtud que sucumbe». Léon abriga estos pensamientos mientras espera impaciente a Emma en la catedral de Ruán. En el texto publicado Flaubert no suprimió el pasaje entero, pero sí la locución «poesía del adulterio». En vista de las acusaciones de la fiscalía de que con el amor al enaltecimiento del adulterio la novela atentaba contra la moral y contra la decencia (cosa que, como es natural, negaron con vehemencia Flaubert y su abogado, Marie-Antoine-Jules Senard), emplear la locución «poesía del adulterio» le pareció demasiado delator, por no hablar de lo que sucede a continuación de la escena de la catedral: el famoso trayecto en coche, cuya descripción ofrece al lector un largo vagabundeo por la ciudad «sin idea preconcebida ni dirección, al azar», en un coche «más cerrado que un sepulcro y bamboleándose como un navío», mientras su

imaginación sabe de sobra que Emma y Léon se están entregando a la poesía del adulterio. Debido a esta capacidad de imaginación a la que la novela recurre con cada frase, y no porque dos personas se suban primero a un coche y al cabo de un rato se bajen, la *Revue de Paris*, para gran enojo del escritor, decidió no reproducir este pasaje.

Tras la poesía del adulterio también hay algo más, y al descubrirlo asimismo queda a la vista el nuevo continente que Flaubert muestra a los lectores con su novela. ¿Podríamos llamarlo la prosa del sexo? Sea como fuere, en *Madame Bovary* es omnipresente. Rara vez explícita, pero Flaubert nunca se limita a hacer alusiones metafóricas o insinuaciones mitológicas o de otra clase permitidas por las convenciones. A este respecto su lenguaje es siempre muy concreto y sumamente claro aun siendo indirecto. La prosa del sexo incluso desempeña un papel en el primer encuentro de Emma y Charles, cuyo matrimonio en este aspecto se hallará envuelto en un silencio frío. Cuando él, que en ese punto está casado en primeras nupcias, se dispone a marcharse, vuelve la cabeza. «¿Busca algo?», le pregunta Emma. «Mi fusta, por favor», responde él. A continuación da comienzo una búsqueda incesante, él por la cama, detrás de las puertas, debajo de las sillas; ella por el suelo, entre la pared y los sacos. Cómo no, es Emma la que encuentra la fusta, y mientras él, galantemente, se precipita hacia ella, su pecho roza la espalda de la joven, que está inclinada debajo de él. Emma se incorpora, colorada, y vuelve la cabeza «mientras le alargaba el látigo».

Pero hablar del descubrimiento del sexo aún es demasiado general. El nuevo continente que descubre el libro de Flaubert es la sexualidad femenina, hasta entonces *terra incognita* en la novela. Pamela consiguió a su señor B. siendo consecuente al no acceder a sus deseos sexuales. Por el contrario, Clarissa, que se dejó seducir, pagó con su buena reputación y con su vida. En ninguno de estos dos casos se podía hablar de necesidades sexuales o sexualidad vivida. Y así siguió siendo cuando Mary Wollstonecraft y después Jane Austen fueron haciendo valer cada vez más sus derechos dentro de la relación amorosa. *La mujer de treinta años* de Balzac, celebrada por Flaubert debido precisamente a eso, constituyó un primer paso, todavía vacilante, hacia el descubrimiento y la imaginación verbalizada de la sexualidad femenina. Pero Flaubert va mucho más allá: Emma se casa con Charles porque cree que lo ama. No obstante, cuando no experimenta la dicha que debería derivarse del amor, piensa que probablemente se haya equivocado. Desde su punto de vista, absolutamente consecuente, intenta averiguar «qué se entendía exactamente en la vida por las palabras *felicidad*, *pasión* y *éxtasis*, que tan hermosas le parecieron en las novelas». Y lo averigua, aunque no precisamente en la relación con el terrateniente y vividor Rodolphe, pero sí en la habitación de hotel donde más adelante se reúne con regularidad con el pasante Léon, al que como a ella apasionan las novelas:

¡Cuánto les gustaba aquel cómodo aposento, lleno de alegría, a pesar de su esplendor un

poco marchito! Siempre encontraban los muebles en su sitio, y a veces unas horquillas que Emma había olvidado el jueves anterior bajo el soporte del reloj. Comían al lado del fuego, en un pequeño velador con incrustaciones de palisandro. Emma trinchaba, le ponía los trozos en su plato diciéndole toda clase de zalamerías, y se reía con una risa sonora y libertina cuando la espuma del champán desbordaba el vaso ligero sobre las sortijas de sus dedos. Estaban tan completamente locos en la posesión de sí mismos que se creían allí en su propia casa, y como si fueran a vivir allí hasta la muerte como dos eternos recién casados.

También esta dicha al final resulta ser una ilusión, o en cualquier caso no durará. La heroína de Flaubert paga con la muerte su búsqueda de felicidad y realización en el amor físico. Al final volverá a asaltarla el tedio del que siempre quiso huir, primero a través de los libros y después convirtiendo el argumento de las novelas en el de su vida. La «enamorada de todas las novelas, la heroína de los dramas, la vaga *ella* de todos los libros de poesía», dice de Emma Léon, su amante. Pero tomarse la muerte por su mano no hace que *a posteriori* la búsqueda de Emma de «felicidad, pasión y éxtasis» sea una equivocación. Como ya observó, muy acertadamente, el fiscal imperial en el proceso contra la novela de Flaubert, Emma Bovary no muere en modo alguno por haber cometido adulterio y porque su autor crea que debe hacer penitencia por la falta: «Muere en la plenitud de su juventud y su belleza; muere después de haber tenido dos amantes, de dejar a un esposo que la ama, que la idolatra, que encuentra el retrato de Rodolphe, que encuentra sus cartas y las de Léon, que lee las cartas de la que ha sido adúltera en dos ocasiones y que después la ama más si cabe, por siempre jamás». ¿Quién podría condenar a la mujer de este libro?, pregunta el fiscal en el punto álgido de su informe. Y también su respuesta es más que correcta: «Nadie». El fiscal se ha esforzado al máximo para encontrar en el libro un personaje que fuese superior a esa mujer y relativizara su comportamiento. «No lo hay. La única mujer superior es *madame* Bovary».

De forma similar a como sucede poco más de un siglo antes en *Pamela*, en *Madame Bovary* se condensan las tendencias de toda una época. Ya en el título de ambas obras se ve una diferencia característica: aunque las dos son conocidas por su heroína, Flaubert no escoge el nombre de pila de su protagonista. El tratamiento de «*madame*» pone de manifiesto la distancia que guarda el autor con su personaje. A fin de cuentas, Bovary es el apellido del hombre con el que se casa Emma, de soltera Rouault, y que no la hace feliz, ya que ni la satisface sexualmente ni es capaz de corresponder a sus ambiciones afectivas e intelectuales.

En último término, Emma Bovary no fracasa por leer los libros que no debe, además de que tampoco los lee mal. Leer le ha proporcionado una idea aproximada de que el estrecho mundo provinciano en el que vive no puede ser la medida de la vida que desearía vivir. Sus intentos de escapar a esa limitación por regla general son poco certeros, pero la novela de Flaubert da a entender que ello tiene menos que ver

con la falta de principios morales de su heroína que con la circunstancia de que la sociedad del momento no disponía de modelos para una mujer que quería llevar una vida propia, acorde con sus sueños y pasiones. Sólo existía la alternativa de vivir como un hombre, que tenía la libertad de disfrutar de todas las pasiones, viajar por el mundo, salvar obstáculos e incluso conquistar los placeres más lejanos, o vivir como una mujer, a la que todos esos privilegios le estaban negados y que siempre se sentía atada: «Fuerte y flexible a la vez, tiene en contra de sí las molicies de la carne con las dependencias de la ley», como reflexiona Emma Bovary. Y como esa alternativa no deja ninguna elección ni a uno ni a otro, dado que uno viene al mundo siendo hombre o mujer, y una mujer que «abandona a su marido» es algo impensable «conforme a las costumbres de una ciudad de provincias», Emma Bovary desea tener un hijo varón: «Y esta idea de tener un hijo varón era como una promesa de desquite de todas sus impotencias pasadas». (Sin embargo, para gran decepción suya, tiene una niña). Y por ese mismo motivo la perspectiva de hacerse un traje para montar a caballo resulta decisiva para la primera aventura de Emma: su marido se lo regala para que deje de titubear y acepte la propuesta de Rodolphe de salir a montar juntos. Ese traje de montar es el denominado «amazona», como el que pintara Gustave Courbet en 1856 con la examante de Flaubert de modelo: convierte a la mujer en un hombre durante el tiempo que dura el paseo a caballo.

En la década de 1830, así ataviada, una tal Amandine Aurore Lucile Dupin de Francueil consiguió entrar en clubes parisinos en los que no se miraba con buenos ojos a las mujeres o directamente no les estaba permitido el acceso. Después se hizo escritora y pasó a llamarse George Sand: Sand por Jules Sandeau, el universitario que fue su amante después de separarse de su marido, el barón Dudevant, y George porque era un nombre de varón inequívoco. También Emma Bovary quiere llamar así al ansiado hijo.

Con *Madame Bovary*, Flaubert escribió una novela que en modo alguno servía ya para una forma de leer sentimental, puramente identificadora, como la que practica su heroína, que en muchos sentidos se comporta de manera anacrónica con el presente en el que vive: no sólo lee novelas pasadas de moda, sino que además se aferra a mundos afectivos que el desarrollo social ha dejado atrás. Por el contrario, Flaubert escribe de manera distinta: como persona consecuente que es, niega a sus lectores todo cuanto Emma busca en los libros y, fatídicamente, encuentra. Más que a la empatía, Flaubert apela a la capacidad de juicio de su lector. A éste corresponde ir más allá de lo psicológico y proporcionar también argumentos sociológicos: sus personajes no disponen únicamente de un cuerpo, un corazón y una conciencia, sino que además se hallan inmersos en estructuras sociales dentro de las que tienen que comportarse de cierto modo. No es casualidad que el punto de partida de *Madame Bovary* fuera un suceso acaecido en la burguesía: el suicidio de una tal Delphine Delamare, que según la noticia de un periódico estaba casada con un médico rural, cometió adulterio, se endeudó y en 1848 se envenenó.

En resumen, Flaubert muestra que todos nosotros desempeñamos un papel concreto en la sociedad, un papel al que estamos estrechamente unidos y que sólo se puede modificar de manera limitada. Hasta qué punto nos coarta esta limitación es precisamente la pregunta que exige una respuesta que trascienda lo meramente privado. Para comprender todo esto el lector de la novela ha de hacer mucho más que el lector de, por ejemplo, *Pamela* o *Werther*; pero a cambio será compensado no sólo con un plus de sensibilidad, sino también con un rigor analítico para juzgar la situación de la sociedad y del propio papel que desempeña. Si en su juventud Emma Bovary hubiese leído *Madame Bovary: costumbres de provincia*, de Gustave Flaubert, en lugar de *Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre, su destino probablemente no hubiese sido el de adúltera abocada al suicidio. Es posible que igualmente hubiera engañado a su esposo, pero se habría servido para ello de hombres distintos de Rodolphe o Léon. La revolución lectora del siglo XVIII supuso un primer paso hacia la emancipación de la mujer en sus intereses personales; sin embargo, con la *Madame Bovary* de Flaubert se abrió ante la lectora un campo nuevo, vasto, en el que había de demostrar e imponer su independencia: el campo de la sociedad, que incluso en la época burguesa aún era dominio del hombre y donde obraba a su antojo. Ahora se trataba de hacer realidad la emancipación conseguida en la literatura: mediante la conquista de la igualdad en las oportunidades de la vida. Sea como fuere, con posterioridad a *Madame Bovary*, «leer para vivir» pasó a significar algo distinto de lo que significaba antes.



Autor desconocido, Eugenie Marlitt, hoja ornamentada con retrato, 1887, © akg-images.

La muchacha burguesa amaba la lectura silenciosa, a escondidas. A la mujer de mundo, en cambio, no le gustaba leer sola ni tampoco que fuese ella quien leyera; para ello contaba con una lectora, con la que podía tratar lo leído. La lectura en voz alta, que va dirigida a otro, no permite la falta de atención ni el descuido; ejercita la comprensión y la competencia lectora muy en particular. A veces también era el trampolín para hacer carrera, como en el caso de Eugenie John, que por este camino indirecto pasó de ser una cantante de ópera fracasada a una celebrada autora de superventas.

ARNSTADT, 1866

Una lectora hace carrera: E. Marlitt

La lectrice [*La lectora*], una novelita fascinante del escritor francés Raymond Jean publicada en 1986, habla de Marie-Constance G., de treinta y cuatro años, que vive en una pequeña ciudad del sur de Francia y busca empleo. Dotada de una melodiosa voz, la que fuera estudiante de literatura decide poner un anuncio en el periódico local: «Se ofrece mujer joven para leer a domicilio. Textos a voluntad: novelas, libros de divulgación, etc.». A continuación figuraba su número de teléfono. Su primer compromiso no se hizo esperar, y Marie-Constance se convirtió en lectora.

Leer en voz alta, según el libro de Jean, es todo menos una ocupación inofensiva: los sentimientos que despierta la joven cuando aparece en las casas de sus clientes como encarnación de la poesía no tardan en escapar a su control. Y los deseos que despierta afectan rápidamente a su persona. El consejo de un antiguo profesor de que se ciña a leer y sólo a eso, pues a fin de cuentas es el oficio que ha escogido, resulta más fácil de dar que de poner en práctica: todos sus clientes proyectan en ella sus deseos. En el caso de los hombres, ya sean jóvenes o mayores, éstos suelen ser de naturaleza erótica o sexual. Por el contrario, a la viuda de un general postrada en la cama que desea que le lea a Karl Marx le gustaría vivir con la lectora sus ideas revolucionarias, que en vida de su esposo siempre mantuvo en secreto. La vida que llevan los clientes de la lectora nunca responde a las expectativas que tuvieron en su día o que aún tienen. Y la literatura elegida, junto con la armoniosa voz y el atractivo de la lectora, es el detonante añorado para desatar los deseos ocultos.

El oficio de lectora, durante un tiempo casi desaparecido, vuelve a formar parte de las actividades que ofrecen de manera profesional las mujeres, en celebraciones, fiestas de empresa e incluso cumpleaños infantiles. Por regla general, las lectoras son, o eran, en primer término actrices o profesoras y disponen de un amplio repertorio de lecturas: en función de los deseos del cliente y de la ocasión abarca desde cuentos hasta lecturas sobre el amor y el vino, pasando por antologías selectas sobre la Navidad. Pero también hay lectoras que no perciben honorarios y comparten su amor a la poesía, al sonido, al ritmo y a la rima con enfermos y ancianos en hospitales o asilos.

Sin embargo, había que guardarse muy mucho de hablar del renacimiento de una profesión como tal: la de lectora fue, desde siempre, una ocupación precaria, en ocasiones no cualificada, que por lo común se ejercía paralelamente a otra o cuando no quedaba más remedio. *La obra*, la novela de 1886 de Émile Zola que versa sobre los nuevos artistas, comienza con la llegada a París de Christine, una huérfana de

dieciocho años. Va a trabajar de lectora en casa de *madame* Vanzade, una anciana muy rica viuda de un general, en Passy. Su suerte se relata de un modo un tanto estereotipado, pero no atípico para la época. El padre, militar, fallece cuando la hija tiene doce años. Desde entonces la madre vive en una ciudad de provincias y redondea la exigua pensión pintando abanicos, con el objeto de que su única hija reciba la educación de una muchacha de una clase superior. Pero al morir también ella, la hija se queda sola y sin recursos. La directora del internado que la acoge, superiora de las hermanas de la Visitación, comienza a buscarle un empleo adecuado, y finalmente lo encuentra: *madame* Vanzade está prácticamente ciega y desearía pagar a una joven para que la salve del aburrimiento con la lectura...

También la lectora de la que se hablará aquí había elegido otra carrera en un principio. Eugenie John, nacida en 1825 en la ciudad de Turingia de Arnstadt, era la segunda hija de Ernst John y su esposa, Johanna Böhm. Ambos provenían de familias de comerciantes, pero sólo los Böhm eran acaudalados. Ernst John escogió el oficio de comerciante en contra de su voluntad, sólo porque su padre insistió en ello, y regentaba una biblioteca circulante cuyo mejor cliente era él mismo. ¿Qué libros tendría y leería? Tal vez le venga a uno a la memoria Heinrich von Kleist, que veinticinco años antes acudió a una institución similar y solicitó las obras de Schiller, Goethe y Wieland. «Difícilmente los encontrará aquí», fue la respuesta del bibliotecario. Kleist se mostró sorprendido: ¿acaso había dado en préstamo todas las obras de esos grandes? Nada de eso: no tenía tales libros, porque a los habitantes de Wurzburg no les gustaban. Entonces, ¿qué leían? El bibliotecario le señaló las estanterías: «Libros de caballería, nada más que libros de caballería, a la derecha los libros de caballería con fantasmas, a la izquierda sin fantasmas, a voluntad».

La biblioteca de Ernst John no era tan monótona. A fin de cuentas, era un hombre leído, con multitud de intereses, aunque completamente negado para los negocios: Eugenie todavía es una niña cuando su padre se declara en quiebra. Cabe suponer que no todas las existencias de la biblioteca fueron retiradas de la circulación o malvendidas, sino que al menos los libros preferidos acabaron en la vivienda de la familia, que poco después ya no era la gran casa de la plaza mayor, sino una casita con jardín parcamente amueblada y difícil de caldear. Entretanto el padre, un marginado social, intentaba convertir su pasatiempo en un oficio que le permitiera ganarse el sustento, y se instaló en Dresde para instruirse en el arte de la pintura. De vuelta en Arnstadt mantenía a la familia a flote pintando retratos y rótulos de establecimientos, si bien no resultaba ser una actividad muy lucrativa. La madre, acostumbrada a algo mejor en su casa paterna, sufría en silencio. El entorno de pobreza y vergüenza en el que creció Eugenie hizo que durante toda su vida tuviese la sensación de que debía algo a su familia, como si ella, la segunda hija, acusara la presión de sacarla de la miseria.

Tal vez uno de los motivos sea el parecido, sentido y confirmado por otros, que guardaba con su padre. También Eugenie tenía un gran talento artístico, pero centraba su atención principalmente no en la pintura, sino en la música. Ya a los ocho años formaba parte del orfeón, y al parecer su profesor de música elogió su talento con estas palabras: «Tiene millones en la garganta». Eugenie John tuvo que superar la barrera de los cuarenta años para averiguar que el hombre tenía razón sólo a medias. Millones, sí, pero no salieron de su garganta, sino de la pluma con la que plasmaba letras, palabras y frases en el papel.

Por de pronto su padre se dirigió a la princesa Mathilde de Schwarzburgo-Sondershausen, desde 1835 la segunda esposa de Günther Federico Carlos II de Schwarzburgo-Sondershausen, que dio un nuevo impulso y aportó ideas innovadoras a la pequeña ciudad y se propuso convertir la capital del imperio en un centro cultural. La corte reaccionó con escepticismo, con hostilidad incluso. El príncipe respondió primero con desentendimiento, después con creciente desagrado: las pretensiones de su esposa le exigían demasiado dinero. No obstante, en 1841 aún podía disponer de amplios recursos. Después de que una prueba confirmara el talento de Eugenie, se llevó a la muchacha, de dieciséis años, a Sondershausen, donde la corte costeó durante tres años su educación musical. Ésta también incluía conversar en francés con los hijos de los príncipes en la corte, acudir al teatro, la ópera y conciertos y un guardarropa adecuado. Cuando finalizó el aprendizaje, y aunque la princesa sugirió a su protegida que iniciara una modesta carrera de institutriz, Jenny, como la llamaba su mecenas, se empeñó en probar suerte como cantante de ópera. Mathilde accedió y la envió dos años a Viena para que continuara con su formación. Para Eugenie fueron los mejores años de su vida. Se trataba del ascenso anhelado: del papel de cenicienta como hija de un pintor empobrecido a joven cantante con brillantes perspectivas de futuro.

Por mediación de Mathilde, Eugenie debutó como «cantante de cámara de la corte de Schwarzburgo-Sondershausen»: el 8 de marzo de 1847 representó el papel de Gabriele en la ópera *Das Nachtlager in Granada* [*Campamento nocturno en Granada*], del compositor del estilo Biedermeier Conradin Kreutzer. Pero aquello no salió como Mathilde esperaba: a Eugenie, que a la sazón tenía veintiún años, le falló la voz. «El miedo y los nervios impidieron que la pobre cantante pudiera demostrar mínimamente su capacidad, su voz y su talento». Así lo dijo después el cantante Ernst Pasqué, que compartió el escenario con ella. Sus esfuerzos no sirvieron de nada: Eugenie tuvo que volver a Sondershausen para ganar seguridad primero en el pequeño teatro de la corte.

A ese pequeño revés se sumó otro mayor: el matrimonio de Günther y Mathilde se disolvió; el respaldo de su benefactora cesó de repente, y Eugenie se vio obligada a valerse por su cuenta como cantante. Probó suerte de nuevo en Viena, y después recorrió la provincia austriaca acompañada de su madre. La solución vino en forma de enfermedad: Eugenie sufría cada vez más a menudo de una sordera repentina y

pasajera, sin duda una afección psicosomática que solía presentarse antes de salir a escena, causada por un pánico escénico manifiesto. Finalmente Eugenie hizo de tripas corazón y abandonó su profesión.

Dada la situación, la princesa divorciada acogió de nuevo a la que fuera su protegida y la tomó de lectora. Y también de secretaria, organizadora, dama de compañía y compañera de viajes; más adelante, cuando Mathilde empezó a sufrir depresiones con mayor frecuencia, Eugenie se vio obligada de vez en cuando a asumir incluso el cometido de enfermera. Así y todo, una parte importante de su ocupación consistía en leer por las tardes para la princesa, a la que interesaba enormemente la literatura, en el castillo paterno de Friedrichsruhe, en su palacio de la Schellingstrasse de Múnich o durante sus numerosos viajes. Las damas de la buena sociedad, las aristócratas principalmente, preferían que les leyeran los libros otras personas, por lo general sus damas de compañía, a entregarse a la lectura silenciosa y solitaria. Las mujeres burguesas fueron las primeras en admitir que preferían la lectura en voz alta y en comunidad.

Por si esto fuera poco, deudora de la moda de su época, Mathilde escribía poesía, de manera que la nueva labor de Eugenie pasó a ser corregir los versos de su benefactora y reunirlos en un pequeño volumen, que se publicó bajo el seudónimo de M. V. Dornheim y cuyo título era una adaptación libre de Eduard Mörike: *Gold ist, was Lust ist* [Oro es lo que es deseo]. Al mismo tiempo también empezó a escribir versos la propia Eugenie, siguiendo el estilo del posromanticismo e inspirados por poemas de Uhland, Rückert o Mörike, y que sin duda no estaban destinados a ser publicados.

Era de sobra sabido qué libros leía en voz alta Juno, como llamaba ahora la princesa a Eugenie en su nuevo cargo. *Madame Bovary*, de Flaubert, que apareció íntegramente en forma de libro en 1857, sin duda no se hallaba entre ellos, aunque la editorial vienesa A. Hartleben, que publicaba novelas rosas, ya tenía lista una primera traducción al alemán en 1858. Las bellas letras francesas, en particular las novelas de Honoré de Balzac, fallecido en 1850, no gozaban de buena reputación en la Alemania Biedermeier: a las mujeres jóvenes, se decía, las induciría a intrigas amorosas atolondradas; a las esposas hechas y derechas, al adulterio. Pero algunos indicios apuntan a que *Jane Eyre*, la novela aparecida en 1847 que incluía elementos autobiográficos de Charlotte Brontë, la mayor de las tres hijas escritoras de un rector de Yorkshire, formaba parte del programa de lecturas de ambas damas. *Jane Eyre*, que toma su título de la heroína de la novela, narra de manera tan sensible como melodramática la singular evolución de una muchacha que se queda huérfana a una edad temprana; de pequeña es impertinente, pero después pasa de estudiante a maestra en la escuela de un orfanato y posteriormente a institutriz en una mansión rural. Su huraño propietario, Edward Rochester, se enamora de ella. Sin embargo,

para llegar a un final feliz, en este caso un matrimonio legítimo, primero hay que solucionar el problema de la primera esposa de Rochester, que entró en la historia de la literatura como «la loca en el desván»: la mujer enloquecida y rabiosa vive en la buhardilla del castillo, al que finalmente prende fuego. Durante el incendio se tira por la ventana, mientras que Rochester resulta gravemente herido y pierde la vista. Jane, que a esas alturas ha huido, regresa y toma por esposo al lisiado. Resumido así, el argumento de la novela parece bastante absurdo; no obstante tiene la cualidad de que ni siquiera hoy en día incomoda al lector: tan convincente en su rectitud y su autoestima es el personaje de Jane Eyre que retrata Charlotte Brontë. La chica no es en modo alguno una cenicienta pasiva a la que prestan oídos príncipes; al final es superior al desvalido hombre. Pese a todo, como ya veremos, el elemento de la cenicienta es lo que debió de despertar especialmente el interés de nuestra lectora.

Entre los libros que con toda seguridad Juno leyó a la princesa también se encontraba *Problematische Naturen* [Naturalezas problemáticas], la novela de más de mil páginas del antiguo profesor Friedrich Spielhagen, publicada en 1861 y continuada el año siguiente con el título *Durch Nacht zum Licht* [De la noche a la luz], de longitud similar. Esa primera obra hizo que Spielhagen adquiriera fama de la noche a la mañana entre los amantes de la literatura rosa refinada. Pertenece a toda una serie de novelas alemanas aparecidas en esas décadas que se ocupa de la tensa relación existente entre nobleza y burguesía y toma partido por los ideales e intereses burgueses. Al igual que las siguientes novelas de Spielhagen, *Problematische Naturen* convence sobre todo por su dinámico comienzo: un puesto de preceptor lleva al joven intelectual Oswald Stein hasta el castillo del barón de Grenwitz, en la isla de Rügen, adonde arriba en plena noche: el fuerte viento ha retenido el transbordador. El barón lo acompaña hasta una bonita estancia de techos altos precedida por una antesala. Al entrar se levantan «dos damas que, al parecer, estaban leyendo sentadas a la mesa que había ante el sofá». Le presentan a la mayor de las dos, una mujer alta y delgada de cuarenta años, la baronesa; el barón, en cambio, ignora a la menor, de delicada figura, «con un rostro de rasgos un tanto afilados, auténticamente francés, enmarcado por largos rizos». Sin embargo (o precisamente por eso), el joven, cuyas rebeldes ideas el lector llegará a conocer lo suficiente, hace una reverencia también ante ella. Más tarde, cuando le encomiendan llamar a los sirvientes, él se le adelanta y acciona el llamador. Mientras los demás conversaban, la chica ha permanecido sentada sin moverse con el libro en la mano y sin levantar la vista una sola vez. Es la lectora de la baronesa...

Los libros y la lectura son elementos importantes en la novela, hoy en día bastante olvidada, de Spielhagen, razón por la cual nos detendremos un poco más en ella. En uno de los domingos que siguen, el nuevo preceptor acude a la iglesia medio vacía de Faschwitz, escucha un sermón rebotante de inteligencia y a continuación se ve obligado a comer con el pastor y su mujer, Gustava. En la sobremesa, por deseos de la esposa, el café se sirve en el cenador. Sentarse fuera, pero en un lugar resguardado,

uniendo así la privacidad de la casa con las ventajas del aire libre, era algo que gozaba de tal popularidad en la época que incluso una revista familiar nacida en 1853 se titulaba *Die Gartenlaube* [El cenador]. Cuando el invitado descubre en las cestitas de labor que allí se encuentran entre otras cosas «un delicado librito» de tapas negras con el canto dorado, se teme lo peor. Como pronto se demuestra, en realidad Gustava, bajo el seudónimo de Primula, es una de las colaboradoras más diligentes de una revista literaria, y aprovecha la ocasión para leerle al joven sus poemas, con títulos como «A un topo muerto que encontré en el camino» o «A un abejorro que yacía boca arriba». Los versos responden exactamente a lo que promete su título. Se trata del «límite de lo alcanzable», como dice el joven con una ironía que no entienden ni el remedo de poetisa ni su esposo.

Está claro que Spielhagen se burla de los intentos involuntariamente cómicos de mujeres burguesas de tomar parte en las «esferas de una formación superior». Eugenie John conocía el fenómeno, pero lo calificaba de otra manera: negar a un individuo el «derecho a progresar», como afirmó más tarde, era «injusto y punible».

Por la tarde, Oswald llega al que en realidad era su destino: la propiedad de Melitta von Berkow, que ese mismo día se convertirá en su amante (está casada, en este caso el que ha enloquecido es el esposo). También ahora la conversación gira en torno a un libro que está leyendo la señora de la casa: *Los misterios de París*, de Eugène Sue, la novela de más éxito de la época, la original, en francés, publicada entre el 19 de junio de 1842 y el 15 de octubre de 1843 en el diario parisino *Le Journal des Débats*. En episodios enlazados de manera laxa, el libro recorre los círculos aristocráticos, pero sobre todo los ambientes de las clases bajas y delictivas de la ciudad. El *alter ego* del autor y el personaje con el que se identifica el lector es el conde de Gérolstein, que se mezcla con el pueblo haciéndose llamar Rodolphe y se presenta, salvador y vengador, como una especie de supermán *avant la lettre*. Por aquel entonces, París entero devoraba mañana tras mañana las noticias sobre el hampa parisino, que Eugène Sue incluía en su narración siguiendo el familiar modelo de la novela de aventuras. Según el escritor Théophile Gautier, incluso hubo moribundos que no fallecieron hasta que concluyó la novela.

El preceptor de la novela de Spielhagen rechaza con vehemencia la trivial novela de Sue y califica los sucesos que se narran en ella de «desvaríos nacidos de la yerma fantasía del cerebro de un poeta consumido». A la joven no le queda más remedio que disculparse por su elección: «Cielo santo, aquí, en el campo, leemos lo que tienen a bien enviarnos las bibliotecas circulantes y los libreros...». Pero acto seguido se lanza a una auténtica defensa del libro: tal vez sea una desgracia que se escriban tales libros, y una desgracia mayor aún que en particular las mujeres les encuentren cierto gusto a esos libros, estando como están ya en su educación y formación «desamparadas». Y además cree todo cuanto Sue relata, pues la novela describe las esferas de la sociedad que ella conoce por propia experiencia de manera «en parte muy veraz, muy fiel». Spielhagen deja que la joven diga algo en lo que coincidían

coetáneos comprometidos como George Sand, Balzac, Karl Ferdinand Gutzkow y el joven Karl Marx: la mayoría de los detalles de las desbordadas imágenes de la novela parisina de Sue no eran producto en modo alguno de la fantasía, sino de una observación precisa. El propio autor había recorrido los barrios en cuestión de París, estudiado atestados policiales y analizado la información que le proporcionaba su número cada vez mayor de lectores. La opinión negativa del preceptor se basa en que es incapaz de formarse una idea de la realidad social del reducido margen superior y del amplio margen inferior de la sociedad a la que hace referencia Sue. La realidad es más variopinta, estridente y también más atroz de lo que su idealismo erudito puede imaginar.

La *Problematische Naturen* de Spielhagen debió de ser trascendental en la vida de Eugenie John. No se sabe a ciencia cierta si también conocía la novela por entregas de Sue, cuya influencia en la novela social, que se desarrollaba despacio, fue inmensa, si bien es probable que fuera así. En cualquier caso, la lectora, impresionada por los libros con los que entretiene a su mentora por las tardes, no tarda mucho en empezar a escribir. Del esfuerzo nacen dos novelas cortas y una novela que, como ya señalaron sus coetáneos, contiene numerosas reminiscencias de *Jane Eyre*. Como argumento de sus libros, Eugenie John siente predilección por sucesos auténticos; aunque no vaga como Sue por los escondrijos de la gran ciudad, sí recurre también a noticias de periódicos y relatos orales. En sus historias se atiene a entornos que conoce por propia experiencia y se encuentran en la pequeña ciudad. En Múnich, todavía en casa de la princesa, conoce a Friedrich Martin von Bodenstedt, en su época una estrella del mundillo literario local. El poeta, novelista y profesor honorario de inglés y lenguas eslavas la alienta a escribir. Gracias a la intercesión de Mathilde le entrega algunos manuscritos, rogándole que medie y los haga llegar a una revista literaria, pero el intento no sale bien. Sin embargo, su desaliento no es tanto como para desechar el plan, que cada vez toma una forma más clara: John quiere vivir de la literatura, incluso dedicar su vida a ella.

En 1863, diez años después, Eugenie John pone fin a la relación con la princesa, regresa a Arnstadt y vive con la familia de su hermano, con muchas estrecheces al principio. Ahora tiene treinta y ocho años, según los criterios de la época ha pasado de largo la edad de casarse. A sus problemas auditivos se viene a sumar una incipiente inflamación articular que en el plazo de pocos años la atará a una silla de ruedas. ¿El principio del fin, *in summa* una vida de mujer frustrada en todos los sentidos, algo que no era nada extraño por aquel entonces?

Lo que sucede es lo contrario, la cosa despega de inmediato. Y *a posteriori* parece que todo fue muy sencillo, o al menos esa impresión da una carta que Eugenie John escribió en 1866 a Leopoldine von NischerFalkenhof, una amiga de los días que pasó en Viena:

En septiembre del pasado año hice mi primera incursión en el campo de la literatura bajo el seudónimo de E. Marlitt. Yo ya tenía el propósito de ser escritora, una vez finalizada mi relación con la princesa. Aprovechando la calma de mi ciudad natal, no tardé en concluir varios trabajos y enviar uno de ellos osadamente, sin más ni más, a la redacción de *Die Gartenlaube*, una de las revistas más afamadas del norte de Alemania. Al cabo de cuatro días recibí una carta en extremo agradable en la que se me comunicaba que la redacción aceptaba agradecida la novelita para publicarla y por último se me invitaba a colaborar con la revista. No me lo pensé mucho, y de este modo en el transcurso de diez meses ya han aparecido tres trabajos de aproximadamente doce pliegos. El de mayor tamaño, la novela *Isabel, la de los cabellos de oro*, publicada de enero a junio, ha hecho mucho dinero y actualmente se prepara una nueva tirada para que aparezca en forma de libro a principios del año que viene.

Eugenie John quería que su amiga tratara esta noticia de manera confidencial, ya que, aparte de sus parientes más cercanos, hasta ese momento nadie sabía que E. Marlitt era la persona que escribió la carta, ni siquiera Ernst Keil, el editor y director de *Die Gartenlaube*. Posteriormente se ha especulado sobre el significado del seudónimo, si MARLITT no correspondería a las iniciales de las palabras *meine Arnstädter Litteratur* [mi literatura de Arnstadt] (por aquel entonces la palabra *Literatur* aún se escribía con dos tes, del latín *littera*). En cambio para la autora era mucho más importante la E., que, como es natural, era de Eugenie, pero al que no lo sabía lo primero que le venía a la cabeza era Eduard, Eugen o Ernst. Y, en efecto, eso fue lo que le sucedió al editor de *Die Gartenlaube* cuando en 1865 llegaron a su mesa los primeros manuscritos desde Arnstadt. Después, en 1868, la identidad del seudónimo se reveló debido a una indiscreción. Pero para entonces Eugenie John ya había conseguido hacía tiempo lo que se proponía al elegir ese seudónimo que no apuntaba al sexo de la persona que se escondía detrás: mantener en secreto en un primer momento que una mujer era la autora de las novelas y novelas cortas que ofrecía a *Die Gartenlaube* para que fuesen publicadas y que en Alemania cosecharon un éxito desconocido hasta la fecha.

La elección de un seudónimo masculino o neutro era una práctica habitual entre las escritoras para salvar los obstáculos de los prejuicios que existían con la literatura escrita por mujeres. Benedikte Naubert, como ya hemos visto, publicaba sus novelas de manera anónima. Mary Anne Evans imitó el ejemplo de George Sand y desde 1857, fecha de su primera publicación literaria en una revista, se presentó bajo el seudónimo de George Eliot. El nombre de pila escogido remitía no sólo a su ideal literario, sino también a su compañero, aún casado, George Henry Lewes, con el que vivía amancebada, todo un escándalo en la Inglaterra victoriana. Más adelante fue ella misma la que desveló su identidad, cuando atribuyeron sus novelas al hijo de un panadero al que gustó sobremanera la súbita celebridad. En la década de 1840, las hermanas Brontë publicaron sus obras bajo un seudónimo masculino, pero acentuando la pertenencia a la misma familia. Se hicieron llamar Bell: Charlotte Brontë, la autora de *Jane Eyre*, se convirtió en Currer Bell; Emily Brontë, en Ellis

Bell; y Anne Brontë, en Acton Bell. A diferencia de las dos George (Sand y Eliot) y también de E. Marlitt, a la postre las hermanas Brontë no pasaron a la historia de la literatura con sus seudónimos.

E. Marlitt y *Die Gartenlaube*: ésta es la historia de una simbiosis que no se da todos los días ni siquiera en editoriales donde se fomentan las relaciones personales. Cuenta la leyenda que Ernst Keil concibió *Die Gartenlaube* en la cárcel. En el legado del fundador de la revista familiar más exitosa de Alemania en el siglo XIX se hallaba una hoja amarillenta que ponía: «Primeros apuntes para *DIE GARTENLAUBE*, tomados en mi celda, n.º 47, de la prisión nacional de Hubertusburg, principios de 1852 en la hora crepuscular, caminando arriba y abajo en la celda».

Ernst Keil era un librero ilustrado que se pasó al periodismo. *Der Leuchtturm*, la revista mensual que fundó en 1846, no tardó en convertirse en una publicación puntera de los movimientos democratizadores en Alemania. No se libró en ningún momento de la persecución de la censura; posteriormente, en 1848, *Der Leuchtturm* vivió una breve fase de libertad para poco después ser prohibida definitivamente. Keil ingresó en prisión... y salió con el borrador de *Die Gartenlaube*. Al igual que *Der Leuchtturm*, pasaría a ser una revista de entretenimiento instructivo e instrucción entretenida, pero de corte menos político y más familiar. El cambio de nombre formaba parte del programa. En el cenador se veía a una familia sentada, el patriarca, de cabello cano, leía en voz alta y hablaba de las cosas de la vida «al margen de toda política polemizante y de toda divergencia de opinión en religión y otras materias». Eso anunciaba el primer número, y así lo mostraba la ilustración de la portada de cada futuro número. Por ejemplo se hablaba del creciente interés en las ciencias naturales; en sencillos artículos se abordaban las «cuestiones más importantes y cercanas de la vida natural», y de manera que «puedan entenderlo los trabajadores más comunes, pero en particular las mujeres».

Sin embargo, las bellas letras también se hallaban oportunamente representadas, o al menos siempre que entraran dentro de la noción de ilustración popular en relación con la familia. El poeta ocupaba un lugar secundario. Característicos de *Die Gartenlaube* eran, por ejemplo, los relatos del expresidente de la Audiencia Territorial Jodocus Donatus Hubertus Temme, que recogían causas criminales. O una serie de «la vida de Goethe y poemas en recitales para mujeres» de Max Ring, que además era médico. Y desde 1865 la prosa de Marlitt. Por ella Ernst Keil incluso renunció a su plan inicial de publicar únicamente por entregas novelas cortas concluidas y no novelas de mayor extensión. La segunda publicación de E. Marlitt en *Die Gartenlaube* ya fue su novela *Isabel, la de los cabellos de oro*, que apareció en diecinueve números.

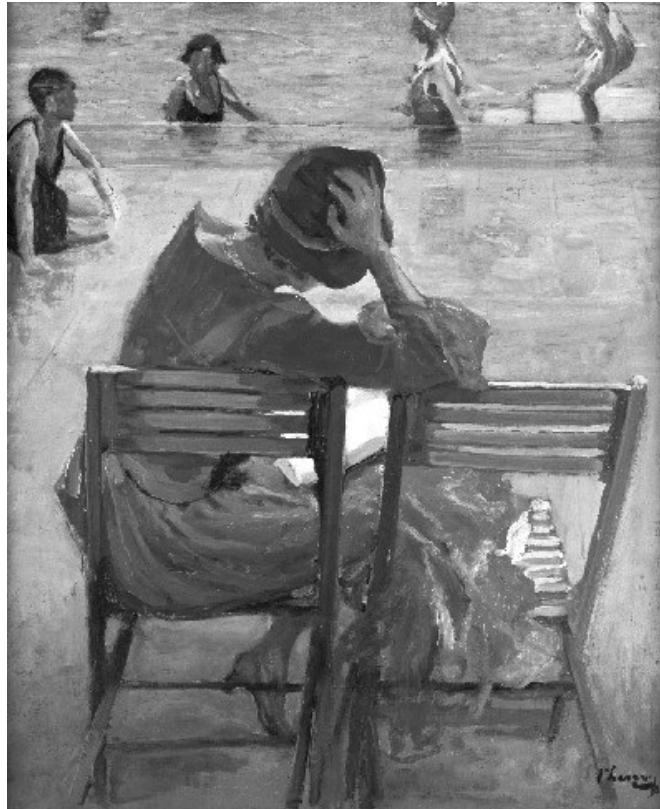
Poco a poco a la autora cada vez se le daba mejor hacer suyo el principio de la estructuración por entregas. La entusiasta reacción de Keil cuando la escritora le

envió un manuscrito que él no había solicitado tuvo un motivo sencillo: con la experiencia que tenía en el campo de las revistas vio de inmediato que las historias de E. Marlitt estaban construidas de manera que se adecuaban a la publicación por entregas. Se podían colocar fácilmente los cortes pertinentes. Al final de cada entrega debía pasar algo que incitara al lector a leer la siguiente. Podía tratarse de una discusión que subía de tono o un niño que caía a un estanque sin que hubiera visos de que alguien lo fuese a salvar; podía ser el encuentro con una vecina misteriosa o tan sólo una frase cargada de tensión, sumamente emotiva, como en el caso de la cuarta entrega de *El secreto de la solterona*, la segunda novela de E. Marlitt, que termina cuando Felicitas, la protagonista, dice: «Correré el riesgo». Mientras que *Los misterios de París*, de Eugène Sue, adolecían a menudo de que su autor se veía obligado a recurrir a notas a pie de página para recordar acontecimientos anteriores, sin los cuales no se entendía lo que contaba o no quedaba clara la cronología de lo sucedido, E. Marlitt solventó esa clase de problemas de las narraciones por entregas de manera mucho mejor y además más elegante. (Aunque también hay que decir que lo tenía un poco más fácil que Sue, dado que no se regía por los sucesos de actualidad). Por ese motivo no es del todo justo cuando las duras críticas que reciben en parte sus novelas, como las de los círculos literarios, se basan exclusivamente en las ediciones en libro aparecidas después. La técnica narrativa de Marlitt sólo se puede apreciar debidamente si se tiene en cuenta que las historias fueron concebidas para ser publicadas por entregas. Series de televisión actuales, como por ejemplo «Sexo en Nueva York» o la reciente «Downton Abbey», han recurrido al principio de la narración por entregas y lo han tratado con maestría. A menudo, sin saberlo, tienen mucho que agradecer a E. Marlitt.

Cuando Eugenie John pasó a formar parte de *Die Gartenlaube*, la revista contaba con una tirada de casi cien mil ejemplares. En el transcurso de diez años llegó a cuadruplicar esa cantidad, y ese vertiginoso ascenso se debe esencialmente a las novelas de Marlitt. Los lectores se quitaban literalmente la nueva revista de las manos. Los criados se escondían en las escaleras para devorar el último episodio de *Gisela, condesa del imperio* o de *La princesita de los brezos* antes de entregar la revista a sus señores. Puesto que se trataba de una revista dirigida a la familia, que también se encontraba en cafés, bibliotecas circulantes y salones de lectura, se calcula que el número de lectores de *Die Gartenlaube*, y en especial de las novelas por entregas de E. Marlitt, se situaba por aquel entonces entre dos y cinco millones. Y el arrollador éxito no se limitó en modo alguno a Alemania: nada más finalizar la primera impresión en la revista semanal, sus novelas, diez en total, se publicaron en forma de libro y fueron traducidas sin pérdida de tiempo al francés y al inglés. En Estados Unidos, por ejemplo, las novelas de Marlitt se difundían sin excepción en varias ediciones y entregas, y contribuyeron a crear una cultura de lectura entre las mujeres norteamericanas y les mostraron además cómo era Alemania. E. Marlitt fue la primera escritora superventas no sólo en Alemania, sino en el mundo. Sus

honorarios le permitieron construirse una casa propia con espacio suficiente para albergar a la familia y adaptada a su minusvalía; cuando se instaló en ella, en 1871, era una inválida.

Las novelas de E. Marlitt cuentan historias de jóvenes solteras que buscan su camino en la vida y al hacerlo persiguen reconocimiento y autoafirmación. Que al final siempre triunfe el matrimonio por amor es más que una concesión al género de la novela trivial, esta clase de final feliz más bien constituye una parte esencial de la búsqueda de la mujer que se narra. La narrativa femenina europea (entendida como novelas cuya heroína es una mujer), tal y como evoluciona del siglo XVIII en adelante a partir de *Pamela* y *Clarissa*, presenta dos patrones: o bien es una novela de seducción con un final por lo común trágico (*Clarissa* se consume, *Emma Bovary* toma arsénico) o bien sigue el cuento de Cenicienta (*Pamela* gana y *doma* al señor B.; la *Elizabeth* de Jane Austen hace otro tanto con el señor Darcy; y la *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, con Edward Rochester). E. Marlitt se decidió desde el principio por la segunda opción, pero al mismo tiempo es partidaria de la enmienda al arquetipo de la *Pamela* de Richardson: no son sólo los méritos que vienen dados de nacimiento, sino también los adquiridos, los que en último término permiten que la joven a la que la vida ha desfavorecido se imponga a todos los que le han complicado la existencia. Así pues, por regla general, el matrimonio no es más que la confirmación de este ascenso. Como es natural, la estrategia de *Pamela* encajaba mejor con la idea familiar que defendía *Die Gartenlaube* que el modelo de seducción de *Clarissa*. Pero a esto hay que añadir algo más: al presentar variaciones de este modelo en historias siempre distintas, Marlitt crea modelos de comportamiento para que sus lectoras triunfen en la vida. Hoy en día probablemente se hablaría de *empowerment*, de medidas terapéutico-literarias para que los afectados superen la sensación de falta de autoridad e influencia y los inciten a concienciarse de sus opciones y recursos y a aprovecharlos. A pesar de que en último término les contaba cuentos, E. Marlitt se tomaba en serio a sus lectoras: sus pesares y deseos, sus ganas de instruirse y su sentimentalismo, su ambición y su anhelo de seguridad, sus esfuerzos por conquistar la independencia y su deseo de dicha, en suma, su contradicción. Sus personajes femeninos son *naturalezas problemáticas*, como el título de la novela de Spielhagen, que le abrió todo un mundo cuando aún era lectora al servicio de la princesa. Se podría incluso decir que E. Marlitt fue la primera en descubrir la naturaleza problemática de la mujer moderna. Pero es probable que con ello se le atribuya falsamente demasiada ambición a alguien que sólo quería escribir novelas populares de mujeres y ganarse la vida con ellas. Sus libros son novelas sociales, que no se hallan al servicio de ninguna moral, sino de la vida: bosquejan oportunidades concretas para lectoras muy reales.



John Lavery, *Chica con un vestido rojo leyendo en una piscina*, 1887, © Christie's Images/The Bridgeman Art Library.

El siglo XIX se aproxima rápidamente a su fin. Cada vez se publican más novelas que ponen de manifiesto cuáles son las oportunidades con las que las mujeres cuentan en la vida. Las heroínas leen, más o menos apasionadamente, pero siempre con consecuencias: para su forma de pensar, para su forma de sentir, para su independencia. Y la que no es lectora lamenta el descuido del que fue víctima: al que no lee, la vida lo castiga.

NUEVA ORLEANS, 1899

El despertar de la lectora

«¿Por qué no me dijiste que corría peligro entre los hombres? ¿Por qué no me previniste? Algunas señoras saben defenderse porque leen novelas que les hablan de estas cosas, pero yo nunca tuve ocasión de aprender de ese modo y tú no me lo enseñaste».

Tess, de dieciséis años, quien le dice estas cosas en tono de reproche a su madre, no es ninguna señora, sino una chica de pueblo, hija de un recovero, y está embarazada. Alec d'Urberville, un supuesto pariente suyo, la ha seducido sin miramientos. De pequeña, Tess fue unos años a la escuela, pero por orden de sus padres no leyó ninguna novela, y ahora, debido a esta medida, acusa a su madre de no haber recibido la información necesaria para mantenerse firme frente a hombres que ven fundamentalmente en las mujeres inocentes una presa. El reproche pesa tanto más cuanto que fue la madre la que, movida por la ambición social, envió a su hija con los d'Urberville, nuevos ricos, con la esperanza de que se casara con el hijo pequeño, y ahora es éste el que ha degradado ignominiosamente a la ignorante muchacha.

Tras el funesto episodio con Alec, un joven sin escrúpulos, Tess vive una segunda experiencia amorosa. Angel Clare, hijo de un pastor y de elocuente nombre (ángel luminoso), se enamora de Tess, que para entonces tiene diecinueve años, perdió al hijo que esperaba y se ha colocado de lechera en una granja. Allí, en medio de una naturaleza bondadosa y fértil y con los tiernos cuidados de Angel Clare, Tess recupera la tranquilidad que tenía antes. Clare no sabe nada de sus antecedentes: el muchacho ve en ella la personificación de la inocencia y el candor femeninos y pretende educarla para convertirla en la compañera adecuada, que encaje en sus ambiciosos planes. A Tess la asaltan una y otra vez los escrúpulos, pero al final confiesa su pasado a Clare cuando ya están casados y a punto de pasar la noche de bodas. Acto seguido, Angel se aparta bruscamente de su mujer, el matrimonio queda sin consumar. Es la conocida paradoja: Angel no puede perdonar a Tess las falsas ideas que se ha formado de ella. Y es la deslucida otra cara de la idealización: cuando decepciona, ésta se torna súbitamente desprecio: Thomas Hardy puso de relieve de manera muy plástica este mecanismo en su novela *Tess d'Urberville*, publicada en 1891.

Con el primer hombre, Tess practicó sexo sin tener la menor idea de lo que era el amor; con el segundo, es capaz de imaginar todo: amor, sexo, una vida en común, pero él es «esclavo de los convencionalismos». Sin embargo la historia no ha

terminado aún: Angel Clare se marcha a Brasil y Alec reaparece. Sabe que la familia de Tess malvive desde la muerte del padre y le impone a la muchacha su «amor»: dinero, esto es, mantener a la madre y los hermanos, a cambio de sexo. Cuando un buen día Angel Clare regresa de Brasil desilusionado, enfermo, empobrecido y profundamente arrepentido, Tess apuñala a Alec en un acto de liberación y huye con Angel para escapar al brazo de la ley. Y es ahora cuando ambos se encuentran, sexual y espiritualmente, al margen de los convencionalismos, cuando han quemado sus naves debido al asesinato y ya no es posible la vuelta a una vida burguesa.

Con apenas dieciséis años sacan a Marta de la escuela y le presentan como prometido a Rocco Pentagora. Años después recuerda la vaga opresión que sintió en su día y que ahogaron las prudentes reflexiones de sus padres: un joven de buena familia... Pero ahora esa opresión ha vuelto, y se ha convertido en indignación e ira cuando Rocco la echa de casa aunque está embarazada y el hijo es suyo sin la menor duda, sólo porque ha encontrado la correspondencia mal escondida de su admirador, el abogado Alvignani, y empieza a desvariar de los cuernos que su mujer le ha puesto.

Ya en el hogar paterno, Marta sufre un aborto. El padre, que la condena sin tener pruebas, se encierra en casa, muere debido a la aflicción y deja a la familia sumida en la miseria. La farisea sociedad provinciana pone en la picota a la joven, que para librarse de las ideas descabelladas en las que amenazan con perderse sus pensamientos y sentimientos, finalmente intenta retomar sus estudios o al menos leer. Abre los viejos libros que tuvo que apartar y la asalta una ternura indescriptible. Los recuerdos cobran vida, y es como si su corazón empezara a latir de nuevo. Se acuerda de los halagos que recibía de los profesores, y también de los que Alvignani le dispensaba cuando ella respondía a sus cartas. Con él hablaba de la situación de la mujer en la sociedad. Quizá habría podido estar en Roma, como la señora de Gregorio Alvignani, en un entorno distinto, de miras más amplias e ilustrada por la luz del intelecto si no la hubiesen encadenado a ese lugar.

Se inclina sobre sus libros, animada por su antiguo empeño. Mientras que su madre y su hermana se van pronto a la cama para ahorrar en luz, ella la deja encendida hasta medianoche, hasta las dos de la mañana incluso. El padre muerto, la familia arruinada: su entorno se pregunta de dónde saca Marta esa tranquilidad para leer como si tal cosa. Una noche finalmente lo aclara: se prepara para el examen de Magisterio, que comienza al día siguiente y en el que obtiene la máxima nota; sin embargo, cuando se presenta a trabajar en la escuela local, los padres protestan contra la «profesora inmoral». Gracias a la ayuda de Alvignani, que para entonces es catedrático y diputado en Roma, consigue ser trasladada a Palermo. Ahora la hija es quien sustenta a la familia, que retoma sus viejas costumbres. Marta, por el contrario, es y seguirá siendo «la excluida», que es como se titula la primera novela de Luigi Pirandello, completada en 1893 pero que no se publicó hasta el nuevo siglo.

No obstante, tampoco esta historia ha concluido aún. A pesar de su éxito, Alvignani sufre una crisis vital y viaja a Palermo, al encuentro de Marta; la carta que le escribe es un canto a la vida. Y, en efecto, consigue inducir a Marta para que tengan una relación extraconyugal, si bien ella rechaza su oferta de irse a Roma con él. Y en ese momento, cuando sí ha dado ese paso en falso, se reúne con su esposo, Rocco, en el lecho de muerte de su suegra, que en su día fue expulsada de la familia por razones similares. Él recuerda el afecto que sentía por Marta, su esposa, y pretende recuperarla.

Su naturalidad lo cautiva. ¿Podría ser, se pregunta Max Werner, un joven alemán en París, que tras el rostro franco, espiritual de la joven rusa a la que acaba de conocer por la noche en un café del Barrio Latino se ocultan pasión y sensualidad? Pese al físico de la muchacha, que le recuerda a una de las imágenes esbeltas, virginales que tanto apreciaban los pintores prerrafaelitas, le da la impresión de que en Fenitschka, o Fenia, como llaman sus conocidos a la joven que estudia en Zúrich, hay algo estimulante. Y eso a pesar de la aversión que le inspiran las mujeres instruidas.

Amanece cuando la acompaña a casa.

«¡Si ahora pudiera conseguir una taza de café bien cargado! —comenta ella—. Así no tendría que acostarme y no perdería el día». Está acostumbrada a pasar la noche en vela. «A los libros me dedico con preferencia de noche —le explica—. Cuando todo el entorno está en silencio...».

«Desde luego esto suena a locura acabada en boca de una joven —responde él, casi irritado—. Yo, tal como estoy aquí, acabo de abandonar el estudio y los libros como al peor de los trabajos esclavos. Y usted, una mujer, se subyuga voluntariamente». Desde hace un año él trabaja en su tesis doctoral para ser catedrático.

«¿Y eso por qué habría de ser un trabajo esclavo? —La muchacha levanta la mirada, asombrada—. ¿Eso que nos amplía el horizonte, nos abre el camino a la vida, nos hace autónomas? ¡No! Si algo se asemeja a una liberación es la preparación intelectual».

«¡Pero señorita mía! ¡En esto usted se equivoca realmente! Muy al contrario, ¡es lo más limitador y coartador que hay en el mundo! La ciencia pasa por alto y se desvía de la realidad y de la vida, con todos sus colores, su abundancia, su contradictoria multiplicidad. De todo ello sólo alcanza una pálida y débil silueta. Cuanto más puros, más rigurosos y seguros son sus métodos de conocimiento, tanto más consciente y grande será también su renuncia a la plena, la verdadera aprehensión incluso del más mínimo fragmento de la vida. Por ello, el científico que se pone a su servicio está sometido a tanta autodisciplina, a tanta existencia puramente de escritorio y a la clorosis mental».

La respuesta de la muchacha es rápida y centrada, completamente entregada al

asunto. «Para nosotras las mujeres, las que sólo podemos estudiar desde hace tan poco tiempo, no es en absoluto como usted dice. Para nosotras no significa ningún ascetismo ni tampoco una existencia de escritorio. ¡Qué absurdo pensar eso! ¡Justamente así nos metemos en medio de la lucha, por nuestra libertad y nuestros derechos, en medio de la vida! ¡Aquellas de nosotras que se dedican al estudio no lo hacen sólo con la cabeza y la inteligencia, sino con toda la voluntad, con todo el ser! No son sólo conocimientos lo que conquistamos, sino un pedazo de vida llena de emociones. Lo que usted dice de la ciencia suena como si sólo fuera la actividad más adecuada para ancianos, para personas hartas de la vida. Pero tal vez sois sólo vosotros que os sentís seniles. ¡Entre nosotras la ciencia entusiasma a las fuertes, las jóvenes, las que sienten todo el frescor de la vida!».

Con el pretexto de conseguirle el deseado café, Max Werner lleva a la joven rusa hasta su hotel, pero ella se resiste a sus insistentes avances. Un año después ambos coinciden de nuevo en San Petersburgo. Entretanto Fenitschka se ha graduado en Zúrich y confía en colocarse de profesora. A espaldas de su familia se cita con un hombre que parece ser su gran amor. Cuando el secretismo de la relación se vuelve demasiado opresivo para ambos y corren el peligro de verse cada vez menos, el hombre le propone que se casen. Max Werner está con Fenitschka cuando ella recibe la carta con la proposición. La joven reacciona con espanto.

«Pero bueno, ¿por qué no? —Max intenta animarla—. ¿No es lo más natural? ¿No habías pensado tú misma ya en esta solución?».

«¿Yo? No. Yo... Por razones externas parecía tan totalmente imposible, quiero decir, aún no podía ser, y así no se podía pensar en eso, no hacía falta pensarlo —balbucea—. ¿En todo este tiempo te ha parecido que yo tenía ganas de casarme?».

«No quieres —admite él—, pero a fin de cuentas...».

«¡No podía quererlo! —lo interrumpe ella, enojada, casi furiosa—. Dime, ¿acaso lo quiere uno de vosotros? ¿Un hombre joven, por ejemplo, que ha empleado toda su vida para ser libre e independiente, que justo ahora ha llegado a esta meta, al punto de alcanzarla, que ha aprendido a amar la vida precisamente por la vida profesional, por la responsabilidad, por la autonomía? ¡No! Simplemente no puedo imaginármelo como finalidad de la vida: un hogar, una familia, ama de casa, niños, ¡eso me es ajeno, ajeno, ajeno! Tal vez sea sólo ahora, tal vez sólo en este periodo de la vida. ¿Qué se yo? Tal vez no sirva para ello. Amor y matrimonio, desde luego, no son lo mismo».

Mientras la proposición de matrimonio del amante plantea a una Fenitschka hasta entonces tan segura de sí misma un dilema insoportable, Max Werner piensa en la partida. Se siente impulsado a volver a casa con su prometida, Irmgard, precisamente porque está seguro de que ella nunca tendría las dudas que tiene Fenia. Hoy en día también siguen siendo interesantes las ideas que Lou Andreas-Salomé hace abrigar a Max Werner en *Fenitschka; una divagación*, su novela publicada en 1898:

«Cuando un hombre a veces amaba menos profunda y absolutamente a una mujer

que ella a él, la razón era en buena parte que ella había tenido menos importancia para la vida intelectual del hombre que al revés. El hombre se relajaba y se reponía al lado de la mujer sin necesitarla mucho fuera del ámbito del amor. Tal vez Fenia se reponía de esta manera al lado del hombre que amaba después de su larga lucha y sus esfuerzos durante la carrera. Después de años de concentración en el estudio y una vida de asceta podía ser una reacción espontánea y muy ingenuamente asumida. Sólo la proposición del matrimonio había vuelto a estimular sus pensamientos tras un pacífico descanso y despertaba y clarificaba sus ideas».

«¡Qué locura, bañarse a esta hora con el calor que hace!», exclama el señor Pontellier. Está pasando el verano con su mujer, Edna, y sus hijos, dos robustos muchachitos de cuatro y cinco años, en Grand Isle, una isla situada frente a Nueva Orleans, donde reside la familia y él se dedica a sus negocios. Edna vuelve de la playa bajo el calor abrasador del mediodía y, un tanto cansada, se sienta en el último escalón del porche. «Estás tan quemada que no pareces tú», le dice el señor Pontellier a su mujer mientras la mira «como se mira una valiosa propiedad privada que ha sufrido algún daño».

Edna Pontellier, de clase alta, sabe desde muy pronto que existe una dualidad vital «entre la vida externa que asiente y la interna que cuestiona». Ese verano, la vida interna se impone y empieza a cambiar la externa. El detonante es Robert, dos años menor, que ronda a Edna y del que ella, sin darse cuenta en un principio, se enamora. En su pasado hay más de una causa de insatisfacción, también en lo relativo al amor. Contrajo matrimonio con Léonce Pontellier, pues por aquel entonces creía que siendo la esposa de un hombre generoso, que gozaba del respeto de la sociedad, su lugar en la realidad quedaba definido de manera satisfactoria y así podría cerrar definitivamente tras de sí las puertas del reino de los sentimientos y los sueños. Sin embargo, ese verano quedará patente que eso es un error. Y lo único que puede hacer es no volver a ver a Robert a partir del instante en que descubre el secreto que encierra su corazón. Pero esta determinación parece tener más peso del que puede asumir una mujer en una edad en la que el matrimonio la agobia, aburre y cansa y el afecto conyugal es más que tibio. Edna pronto cumplirá veintinueve años.

Además, Edna vive dos experiencias que, aunque guardan relación con su enamoramiento, no tienen que ver únicamente con ello. La primera se llama Frédéric Chopin. En una velada, *mademoiselle* Reisz, toda una artista al piano, toca algunos de los Impromptus y Preludios del compositor. Es como si los acordes se refirieran únicamente a Edna: no ve imágenes de soledad, esperanza, añoranza y desesperación, sino pasiones que «se levantaban en su espíritu, agitándolo y golpeándolo como las olas que cada día batían contra su espléndido cuerpo». *Mademoiselle* Reisz, a la que Edna visitará cada vez más a menudo después del verano en su ático de Nueva Orleans, es como músico una sabia profesora de corte socrático: al igual que

Sócrates, de una fealdad exterior casi repulsiva, pero posee una belleza interior sin igual que proyecta en Edna y despierta en ella el entusiasmo.

La segunda experiencia tiene que ver con el mar. Edna acaba de superar su miedo al agua y ha aprendido a nadar, pero nada más hacerlo quiere nadar lejos, «hasta donde ninguna mujer hubiese llegado antes». Tiene la impresión de ir en busca de un espacio ilimitado en el que perderse, se ve frente a la muerte. Haciendo un gran esfuerzo logra llegar a la orilla. Su marido tan sólo hace uno de sus mordaces comentarios al respecto; Robert, por el contrario, una vez más demuestra que de verdad entiende a las mujeres.

Como es habitual en los círculos en que se mueve, Edna es una ávida lectora. Lee a Guy de Maupassant y *Renata Mauperin*, de los hermanos Edmond y Jules de Goncourt, que pretendía ser un «análisis psicológico de la juventud actual», con la heroína del título más que emancipada según los criterios de la época, lo cual se plasma en su deportividad, su creatividad, su diversidad de opiniones, pero sobre todo en su aversión al matrimonio de conveniencia. De pequeña, Edna devoraba junto con su mejor amiga del colegio a los clásicos de la novela inglesa moderna, como las obras de las hermanas Brontë. Más adelante también leerá a Ralph Waldo Emerson, cuyo ideal de una forma de vida liberal, responsable, irá haciendo suyo poco a poco. Pero además ese verano permite que Robert le lea en voz alta durante mañanas enteras mientras la niñera se ocupa de sus hijos. Las horas de lectura compartida terminan cuando súbita e inesperadamente Robert se marcha a México.

De vuelta en la ciudad, Edna empieza a descuidar sus deberes sociales de señora de la casa, para gran disgusto de su marido. La esposa hasta el momento recatada y cohibida se convierte en una mujer que rebosa vida y entretiene a su entorno con historias que se inventa y cuenta apasionadamente, como la de los amantes que se fugan en una piragua para no regresar jamás. Cuando su esposo se ausenta unas semanas por negocios, ella deja a sus dos hijos al cuidado de la abuela y, sin consultar al señor Pontellier, prepara el traslado de la lujosa residencia a una casita de cuatro habitaciones a la vuelta de la esquina. Tras la pequeña fiesta que da con motivo de la mudanza, se deja seducir por un tenorio conocido en la ciudad. Ella no lo ama, pero a partir del primer beso despierta en ella un deseo sexual desconocido hasta entonces.

Después, cuando Robert regresa de México, ella le confiesa su amor. Al parecer, su repentina partida no fue sino una huida: una huida de la pasión que también él empezó a sentir por ella. Pero Robert, al igual que Angel Clare, es un esclavo de los convencionalismos; su fantasía erótica se limita a que la mujer a la que ama pase de ser propiedad de su esposo a propiedad suya. Edna, en cambio, llegados a ese punto de la novela *El despertar*, de Kate Chopin, publicada en 1899, ya es capaz de responderle: «¿Te has portado como un tonto perdiendo el tiempo soñando en cosas imposibles, al decir que el señor Pontellier podría dejarme en libertad! Ya no soy una de las posesiones del señor Pontellier, para que pueda disponer o no de mí. Me entrego a quien yo elijo. Si él dijera: “Aquí la tienes, Robert, llévatela y hazla feliz; es

tuya”, me reiría de vosotros dos».

Tess, La excluida, Fenitschka, El despertar: cuatro historias de mujeres, las dos últimas además escritas por mujeres, que nacieron cuando el siglo XIX tocaba a su fin. Por aquel entonces fue la novela de Thomas Hardy la que más revuelo levantó; llevaba la provocación escrita en el título, pues en él se llama a Tess «una mujer pura», a pesar de sus reiteradas faltas. Familias enteras se dividieron en partidarias y detractoras de Tess, y cuando se invitaba a comer, las anfitrionas tomaban en consideración qué opinión merecía la novela a sus invitados para sentar juntos a los que pensaban de igual forma. Las cartas de agradecimiento que, basándose en el reproche que Tess dirige a su madre, las lectoras enviaban a Hardy para informarle de que darían a leer la novela a sus hijas para que les sirviera de enseñanza y advertencia lo halagaban, pero resulta más que dudoso que satisficieran la verdadera intención del autor.

El año previo a la aparición de la edición en libro de *Tess*, Hardy publicó el ensayo *Candour in English Fiction* [*Candor en la literatura inglesa*], en el que criticaba las revistas literarias y las bibliotecas circulantes. Como era habitual en su época, *Tess* se había publicado previamente por entregas en una revista, y los editores habían exigido a su autor importantes concesiones. Furioso, Hardy se quejaba de que los impulsores de la literatura del momento ya no eran conocedores instruidos, sino secuaces «de la censura por mojigatería». Revistas y bibliotecas circulantes se regían por lo que se denominaba «lectura doméstica», es decir, por los intereses y los gustos de los lectores que constituían un hogar. Quienes mediante sus suscripciones y su condición de socio determinaban lo que se leía eran, por lo general, los dos progenitores, que eran quienes menos tiempo tenían para dedicarse a la literatura contemporánea pero que imponían a los demás sus preferencias y lo que era buena o mala literatura. «Una consecuencia de ello es que revistas y librerías no fomentan el desarrollo de la novela que refleja la vida y desvela cómo es ésta en realidad. Tienen la mira puesta en erradicar la novela al monopolizar la vida literaria».

Pese a ello (o precisamente por ello), Hardy encontró medios literarios para dar voz a lo que a él le interesaba. Lo que hace que su novela siga entusiasmando a los lectores incluso en la actualidad es su prosa palpitante, que integra lo que acontece en un ambiente vibrante de sensualidad, casi sexual, algo inaudito no sólo en la literatura inglesa. Probablemente no haya una novela en la literatura universal en la que la boca de una mujer se describa con más sensualidad que en la de Hardy. La escena en la que Alec da de comer a Tess fresas recién cogidas es, no sin razón, famosa en el mundo entero.

El naturalista Thomas Hardy trataba con escepticismo la idealización del amor habitual en su época. En muchos aspectos, Tess es descendiente de Emma Bovary —si bien sin sus ambiciones y modales—, que vivía completamente en el presente con

todos los sentidos, en cierto modo más allá del bien y el mal. El seductor Alec y el moralista Angel Clare tienen no sólo un nombre que suena parecido, sino más en común de lo que les gustaría. Su fariseísmo y su egoísmo causan la perdición de Tess, que finalmente es detenida en Stonehenge, el templo de la Edad de Piedra. En la escena final de la novela Angel se halla ante la cárcel donde está encerrada Tess, observando cómo se iza la bandera negra: la señal de su ajusticiamiento. En el mundo moderno, cuya llegada describe la novela de Hardy con cautivadoras imágenes, una mujer que carece de formación no tiene ninguna posibilidad; está condenada a ser la víctima desamparada de la frialdad de corazón de los hombres.

Marta, la siciliana de Luigi Pirandello, posee la capacidad de raciocinio necesaria para autoafirmarse como mujer. Aún aferrados al modelo tradicional, sus padres la sacan de la escuela cuando aparece un buen partido, sin tomar en consideración los deseos de aprender de su hija, que sin embargo son su salvación cuando más lo necesita, cuando, debido a una idea equivocada y no a una falta, se convierte en una excluida, no sólo en opinión de su marido, sino también de su familia y de la sociedad provinciana. Al lograr hacerse profesora por méritos propios y gracias a su amor a los libros, no sólo consigue un nuevo punto de partida para sí misma, sino que además asegura la supervivencia de su familia, que anteriormente era fiel a la divisa: «Nos aferramos a nuestros prejuicios y principios, aun cuando ello implique también nuestra ruina». Pero Marta no es una «mujer pura», aunque sólo sea porque sabe lo que es la sed de venganza. El hecho de que se lance al intercambio epistolar con Alvignani no es sólo vanidad por la admiración y la adoración que él le profesa, sino también consecuencia de la hostilidad que siente hacia su marido y sus padres, que han desatendido su necesidad existencial de formación.

Una forma de pensar que le sirve para afianzarse en un entorno hostil siendo una marginada es algo que Marta aprende no sólo de los libros, sino sobre todo de Alvignani, su mentor y amante. Formado en el análisis psicológico, él le explica, por ejemplo, la génesis de la conciencia a partir de la interiorización de las opiniones de otros:

Ah, querida mía, cuando digo: «La conciencia no me lo permite», significa: los demás que hay en mí no me lo permiten, el mundo no me lo permite. ¡Mi conciencia! ¿Qué crees tú que es esta conciencia? Son las personas que hay dentro de mí, los míos. Me repite lo que le dicen los otros.

Pero no son sólo las ideas, sino también los fuertes, rebeldes sentimientos los que posibilitan la supervivencia de Marta. Se habla una y otra vez de su indignación y su rabia, su odio y su desprecio, su fuerza de voluntad y su pasión. Como reacción al repudio desarrolla una energía que sólo espera «luchar contra cada obstáculo nuevo

que amenaza con arrollarla».

La imagen final de la primera novela de Pirandello nos muestra a una pareja que se reencuentra más o menos voluntariamente frente a la muerte después de que el matrimonio pareciera roto y Marta se hubiese planteado el suicidio. Es más un final abierto que feliz: ¿podrá aceptar Rocco la amarga verdad del posterior desliz que Marta le ha confesado? Y ¿qué pasará si se confirma la sensación que tiene de estar embarazada de nuevo, esta vez de Alvignani, su amante? ¿La echará por segunda vez su marido? ¿O se servirá ella de la treta de hacer pasar el hijo por suyo? Y ¿qué hay de que Marta sea profesora? ¿Estará Rocco dispuesto a permitirle esa libertad? Cae el telón y surgen las preguntas. Sin embargo, hay una cosa que Pirandello dejó bien clara: la emancipación de las mujeres sólo podrá hacerse realidad si también cambian los hombres.

«Era realmente extraño lo difícil que resultaba captar a las mujeres en su mera diversidad humana y no sólo y puramente desde la naturaleza de su sexo, de esta manera siempre medio esquemática. Ya sea por idealización ya por satanización, siempre se las simplificaba por una singularizada referencia al hombre. Muchos de los rasgos supuestamente enigmáticos, de esfinge, de las mujeres se derivaban tal vez del hecho de que su plena humanidad, en nada inferior a la de los hombres, no se alcanzaba con esta simplificación forzada».

Así piensa Max Werner, desde cuya perspectiva se narra *Fenitschka*. Aun cuando su autora atribuye esos pensamientos a un hombre, plantean una perspectiva feminista única en las postrimerías del siglo XIX. Al convertir a un hombre en el narrador de la historia de una mujer, Lou Andreas-Salomé se permitió la posibilidad de plasmar y criticar a un tiempo la imagen que en su época los hombres tenían de las mujeres.

Lou Andreas-Salomé, nacida en 1861 en San Petersburgo, creció en una familia acomodada de origen alemán. A los diecinueve años empezó a estudiar en Zúrich, hasta donde la acompañó su madre. Por aquel entonces, la Universidad de Zúrich era una de las pocas que admitía a mujeres. Aunque Louise von Salomé no tenía el necesario título de secundaria, su carisma y sus ganas de aprender debieron granjearle de tal modo las simpatías del profesor de Teología Alois Emanuel Biedermann que la sometió a un examen de prueba y le permitió matricularse. Se situó por primera vez a la luz de las candilejas de la historia del pensamiento con veinte años, como invitada de Malwida von Meysenburg, una íntima amiga de Wagner, emancipada e independiente, que regentaba un pequeño salón literario en Roma. Allí presentó a Lou al escritor y futuro médico Paul Rée, doce años mayor. En los paseos conjuntos por la nocturna Roma no tardó en enamorarse de la «joven rusa», como llamaban a

Lou. Por su parte, Rée era un buen amigo de Friedrich Nietzsche, que a la sazón tenía treinta y siete años, al que habló entusiasmado de la extraordinaria joven.

El resultado de estas relaciones, que las señoras de más edad presentes observaban un tanto perplejas, fueron tres peticiones de mano: la primera por parte de Paul Rée, que pidió la mano de Lou a la señora Von Salomé; la segunda nuevamente de Rée, pero en nombre de Nietzsche, que desconocedor de los avances de su amigo le pidió que transmitiera sus deseos a la señorita Von Salomé. Y la tercera la hizo el filósofo del eterno retorno en persona, que pidió de nuevo la mano a Lou. Ella rehusó las tres educada y prudentemente, pero con determinación. Amistad, sí; amor, no; y matrimonio, ni hablar. Ambos hombres fingieron estar dispuestos a avenirse a ese arreglo, que Lou denominó eufemísticamente «trinidad».

En aquellos días, Lou diseñó una suerte de recorrido vital. «No soy capaz de vivir según modelos —escribió— ni nunca podré servir de modelo a nadie, en cambio, estoy segura de que moldearé mi vida a mi modo, sean cuales sean las consecuencias. Para ello no tengo que representar ningún principio, sino algo más maravilloso, algo que uno lleva dentro, algo vivo, cálido, que grita alegría y que pugna por salir... Vamos a ver si no resulta que la mayoría de las llamadas “barreras insalvables” que el mundo traza vienen a ser inofensivas rayas de tiza». Esta ruptura consciente con la tradición convierte a Lou Andreas-Salomé en un icono femenino de la modernidad.

A partir de ese instante, Lou entabla dos clases de relaciones con el otro sexo: por un lado, una relación de amistad con hombres que la superan en edad, experiencia y desarrollo intelectual; en estas relaciones rechaza todo avance erótico, y si el rechazo no era aceptado, se producía la separación. Incluso con Friedrich Carl Andreas, quince años mayor que ella, se casó con la condición de no consumir jamás el matrimonio. Andreas probablemente pensara que con el tiempo la resistencia cesaría, pero subestimó la fuerza de voluntad de su mujer.

Por otro lado, Lou mantenía otra forma de relación con hombres considerablemente menores, que eran inferiores a ella en experiencia y conocimientos, en personalidad y madurez. En este caso la sexualidad estaba permitida, y Lou adoptaba el papel de profesora y guía espiritual. A ese respecto resulta ejemplar la relación que mantuvo con Rainer Maria Rilke, catorce años menor que ella, al que conoció cuando Lou tenía treinta y seis años. En la relación amorosa con el enclenque poeta parece renunciar por vez primera a su oposición por principios a una relación sexual, probablemente para evitar sentirse a merced de él y saberse en el control de la evolución de esa unión amorosa. La otra cara de esa clase de relaciones era, no obstante, que con el tiempo los involucrados en cuestión profundizaban cada vez más en su amor a su sensible y maternal amiga y acababan dependiendo de ella. En cuanto, a juicio de Lou, una relación amenazaba con tomar ese derrotero, o bien la cortaba de inmediato o al menos despachaba a su amante temporalmente.

De forma paralela a *Fenitschka* nació el gran ensayo de Lou Andreas-Salomé *El*

ser humano como mujer. La mujer era la que de verdad sabía vivir y necesitaba en cualquier caso «libertad y más libertad», razón por la cual había que abolir las «barreras existentes en casa, en las normas de conducta vigentes». En *El erotismo*, su contribución a la serie de monografías *Die Gesellschaft* [*La sociedad*], de Martin Buber, Lou concretó exactamente qué había que entender por esa libertad: «La vida amorosa natural en todas sus manifestaciones se funda en el principio de la infidelidad». Para Lou Andreas-Salomé, erotismo no implicaba fundirse con otro, sino salvar continuamente barreras interiores. No existía mayor peligro para la pasión que «el intento de un ser humano de amoldar su propio ser de forma artificial a la manera de ser del otro».

Fenitschka plantea la cuestión de qué consecuencias tiene para el amor la independencia mental y profesional de la mujer. Los hombres todavía pueden soportar a una mujer que lee, pero ¿y a una mujer con estudios, que posiblemente sea superior a ellos intelectualmente? Fenitschka está dividida literalmente entre su deseo de ser autónoma y su deseo de amar. Mientras que Max Werner se ha prometido con una mujer que lo respeta también intelectualmente, Fenitschka ha asumido un papel tradicionalmente masculino por sus estudios y su actividad profesional, algo que tendrá grandes consecuencias para el amor y el matrimonio. De pronto no puede evitar darse cuenta de que, en su relación con el hombre, la «mera pasión sensual», como la llama ella, en último término significa más que lo que ella considera amor. La escena final de la novela nos muestra a una mujer que se despide de su amante y le agradece de todo corazón el amor que le ha demostrado para «volver decidida a otra existencia muy distinta»; a la existencia de la mujer independiente en todos los sentidos, tanto profesional como sexualmente. También se podría expresar como lo hizo la propia Lou Andreas-Salomé para aclarar sus numerosos amores: «Yo soy eternamente fiel a los recuerdos; a las personas, jamás».

«Había decidido no volver a pertenecer a nadie más que a sí misma», decide por su parte Edna Pontellier en el verano de su despertar. El señor Pontellier, que observa perplejo el cambio cada vez mayor que experimenta su mujer, se dice que hace tiempo que no es ella, pero desde el punto de vista de Edna es justamente lo contrario: poco a poco va siendo ella misma, a medida que se va alejando del supuesto yo que el filósofo americano William James caracterizaba así en sus *Principios de psicología*, de 1890: es «la suma total de todo lo que el hombre puede llamar suyo; no sólo su cuerpo y sus facultades psíquicas, también sus vestidos y su casa, su esposa y sus hijos, sus antepasados y amigos, su reputación y sus obras, sus tierras y sus caballos, su yate y su cuenta bancaria».

A esta imagen de uno mismo masculina, patriarcal, rebosante de arrogancia responde Kate Chopin con una historia que trata de una mujer que acaba tomando conciencia de sí misma, atendiendo a sus propias necesidades. Su estupenda novela,

publicada prácticamente a finales de siglo, es un análisis de lo que constituye un yo femenino. Un marido que se casó sin poder esgrimir el amor como razón de ese paso no da la impresión de que después pueda formar parte de un yo femenino; ni tampoco una residencia representativa, pero sí probablemente una habitación, como no tardará en exigir Virginia Woolf para todas las mujeres creativas. También tiempo para sí misma y sus intereses personales, al igual que una forma libre de vida social que garantice a todos los interesados el derecho a opinar. ¿Pueden formar parte de ello los hijos? Ésta es una cuestión que se plantea varias veces en la novela, pero que al final queda sin respuesta. El señor Pontellier le recrimina a su mujer que desatienda a los niños, y ella dice en una ocasión que «nunca se sacrificaría por sus hijos ni por nadie». Cuando después su airada amiga le pide explicaciones, ella se esfuerza por aclarar su postura: renunciaría a lo accesorio, daría su dinero, daría su vida por sus hijos, «pero no me daría a mí misma».

En cambio, la sensualidad sí es parte integrante del yo femenino. En la medida en que Edna se despoja de su antiguo yo, que la reducía a ser la propiedad y la joya de su marido, desarrolla además de la sensación de libertad e independencia una sensualidad oculta hasta la fecha, «como un adormecido capullo ardiente y sensible». A Edna se la denomina la «Emma Bovary americana». De manera aún más inequívoca que en la novela de Flaubert, en *El despertar* Kate Chopin lucha por el derecho de la mujer a la sensualidad y la pasión, y además a su modo, que puede ser distinto del de los hombres. El despertar al propio yo es un proceso erótico, unido a la capacidad física de amar. Ello no va en contra de que Kate Chopin lo entienda también como un proceso espiritual: cuando Edna se instala en su nueva casa tiene la sensación de «haber descendido en la escala social y, paralelamente, un sentimiento de haber ascendido en la espiritual». Precisamente esta inseparabilidad existencial de cuerpo y mente, de sensualidad y pensamiento, es lo que confiere su atractivo y su trascendencia al despertar de Edna. Una vez conseguido ya no hay vuelta atrás.

Esta insistencia en el sexo privó a Kate Chopin del éxito de su novela entre la crítica y los lectores contemporáneos, un éxito del que de lo contrario habría disfrutado con toda seguridad. Cuando en abril de 1899 vio la luz *El despertar*, Chopin ya había publicado más de cuarenta narraciones cortas en prestigiosas revistas y dos exitosos tomos de relatos. Sólo se dedicó a la literatura después de haber tenido seis hijos y vivir la prematura muerte de su marido: un modelo de carrera que encontramos en numerosas biografías de escritoras y artistas del siglo XIX. No obstante, críticos, librerías y también lectores protestaron: se trataba de «un libro dañino, malsano», que brindaba «una mirada repugnante a la vida sexual», que era incluso «literatura sexual». La novela de Chopin cayó en el olvido incluso en vida de la autora, un olvido del que sólo la rescató una traducción francesa que apareció a principios de la década de 1950. Diez años después se publicó una nueva edición en Estados Unidos. Sólo con la segunda oleada de feminismo de la década de 1970 y la crítica literaria feminista que trajo consigo comenzó la marcha triunfal de *El*

despertar.

La escena final de la novela es grandiosa: Edna desnuda y completamente sola en la playa, ante la inmensidad del mar. Fuera de temporada y sin anunciar su llegada, ha regresado al lugar donde vivió su despertar. Se siente como un recién nacido. Esta vez se alejará nadando sin respetar la barrera de la muerte y sin hacer los esfuerzos necesarios para volver a la orilla. Este suicido está desprovisto por completo de la violencia con la que Werther se quita la vida o Emma Bovary se envenena con arsénico. «El tacto del mar es sensual: envuelve el cuerpo en su abrazo blando y apretado». Y sin embargo la muerte de esta heroína también es una señal de profundo desconcierto. La lectora que ha despertado a un nuevo yo todavía ha de encontrar su lugar en la vida y en la sociedad.

TERCERA PARTE

MUJERES DE LIBROS

El siglo XX



Lady Ottoline Morrell, Virginia Woolf, 1926, ©
National Portrait Gallery, Londres.

Según Virginia Woolf, en 1910 cambió el carácter de las personas. El nuevo siglo había aprendido a leer y a escribir y avanzaba despacio hacia la pubertad. Pronto se hicieron patentes los primeros rasgos llamativos de conducta: los jóvenes se mudaban del distinguido barrio londinense de Kensington al venido a menos Bloomsbury, un escritor homosexual descubrió semen en el vestido blanco de una joven pintora, todos posaban medio desnudos como bellezas de los mares del Sur y un joven matrimonio adquirió una prensa manual con la que por las tardes imprimían literatura vanguardista en ediciones mínimas. Y, sobre todo, las mujeres leían hasta el día del Juicio.

BLOOMSBURY, 1910

Cuando las personas cambiaron: Virginia Woolf

La tarde del 23 de marzo de 1917, la escritora Virginia y el periodista Leonard Woolf, casados desde hace casi cinco años, entran en un pequeño establecimiento de material de imprenta. Hace tiempo que acarician la idea de hacerse con una máquina de imprimir y aprender el oficio de tipógrafo. Pero por desgracia constatan que «la maquinaria social prohíbe enseñar a dos personas de clase media y mediana edad el arte de imprimir». Al menos así de genérico e indignado se expresa Leonard Woolf cuando habla de sus planes en su autobiografía. Concretamente: la escuela de tipografía de St. Bride's rechazó al matrimonio porque los dos, en el ecuador de la treintena, ni estaban en edad de ser aprendices ni formaban parte del gremio. De manera que no es de extrañar que, cuando se toparon durante uno de sus paseos con el establecimiento Excelsior Printing Supply and Co., Leonard y Virginia Woolf se quedaran «mirando el escaparate como dos niños hambrientos al ver bollos y tartas en una pastelería». ¿Es Virginia la que sugiere entrar a echar un vistazo sin compromiso? Sea como fuere, se les acerca en el acto un amable dependiente al que explican con todo detalle su deseo y su dilema. Y le compran no sólo una pequeña máquina de imprimir manual, que acomodan en una mesa de comedor, sino también tipos, ramas y cajas de imprenta, además de un folleto de dieciséis páginas que enseña a los legos a imprimir.

Cuando en la década de 1990 se generalizó la autoedición fue celebrada como una pequeña revolución, ya que se hicieron accesibles a todo el mundo los medios de producción aplicados a los libros. Pero con el ejemplo del matrimonio Woolf se ve que la revolución en el sector de los libros ya había dado comienzo décadas antes.

Unas semanas después, los Woolf recibieron la máquina y sus componentes en Hogarth House, en el londinense barrio de Richmond, donde vivían desde hacía dos años. Como no olvida mencionar en sus memorias Leonard Woolf, extremadamente meticuloso en asuntos de dinero y pagos en general, la adquisición costó diecinueve libras con cinco chelines y cinco peniques, unos setecientos euros hoy en día.

Se ponen manos a la obra en el acto. Virginia se ocupa de componer: el nervioso temblor de manos de Leonard, que ha heredado de su padre, no le permite ocuparse de una labor tan precisa. En primer lugar clasifica los tipos de plomo en las cajas: cada letra en su cajetín. Después hay que sacar cada letra de la caja e introducirla al revés en el componedor. Al principio, Virginia confunde a menudo la ene y la hache, un error habitual, según indica el folleto. Resulta imprescindible que cada línea se justifique con los márgenes. Las líneas terminadas se pasan al galerín, y a

continuación se vuelve a llenar el componedor. Virginia repite esta operación hasta componer una página entera. Acto seguido es preciso comprimir bien la composición para que no se caiga nada cuando se lleve a la máquina. En este punto toma el relevo Leonard, cuyo cometido consiste en encajar la página compuesta en la rama, ajustándola en horizontal para que surja una presentación tipográfica homogénea. En un primer momento, los tipos que han comprado sólo dan para imprimir como máximo dos páginas a la vez. Uno cree oír literalmente las imprecaciones de Leonard cuando el resultado no satisface en modo alguno las exigencias estéticas de ambos. Siempre tienen las manos llenas de tinta; a más tardar, cuando pasan de nuevo los tipos embadurnados a los cajones para poder componer las dos páginas siguientes. Cuando están todas las páginas impresas, aún hay que plegarlas, unir las y pegarlas con papel para encuadernar o coserlas. Por suerte, cuando Virginia era más joven había aprendido durante un mes los rudimentos de la encuadernación.

Así y todo, los Woolf sólo imprimen por la tarde. La editorial que nace de esta actividad, a la que llamarán Hogarth Press, es una ocupación vespertina para los escritores. La mañana la dedican a las actividades profesionales principales; en el caso de Virginia, la novela que está escribiendo: este esfuerzo agotador de dar forma literaria a la vida interior, como ella misma dice. Leonard Woolf comenta «nunca he visto trabajar a nadie con una concentración tan intensa e infatigable» como a su mujer. Toda esta dedicación, y el esfuerzo que entraña, la considera él el factor desencadenante de los episodios de enfermedad mental en los que su mujer pierde el control de sí misma, tiene alucinaciones o se pasa semanas sumida en el letargo y la melancolía. Siguiendo el consejo de Leonard, Virginia se acostumbra a aflojar el ritmo con regularidad. Tras una fase de escritura de novelas intensiva pasa a escribir reseñas de libros y folletines, que le resultan más fáciles y además tienen el grato efecto secundario de reportarle un dinero seguro. Y ahora llenan las tardes con una ocupación artesanal que requiere atención plena, pero distrae del sobreesfuerzo que implica la labor literaria: el arte de imprimir y editar.

«Adeline Virginia Stephen, segunda hija de Leslie y Julia Stephen, venida al mundo el 25 de enero de 1882, desciende de una larga serie de antepasados, unos famosos, otros anónimos; nacida en el seno de una gran familia, de padres no ricos pero sí adinerados; nacida en un mundo locuaz, leído, que escribe cartas, realiza visitas, elocuente de las postrimerías del siglo XIX». Así describe ella misma sus orígenes, de manera un tanto convencional, quizá, pero sumamente certera. Virginia tenía tres hermanos: Thoby y Vanessa, mayores, y Adrian, menor que ella. A éstos había que añadir cuatro hermanastros: George, Stella y Gerald Duckworth, nacidos del primer matrimonio de su madre, Julia Jackson, y Laura, la hija deficiente mental del primer matrimonio de Leslie Stephen con Minnie Thackeray, hija del famoso novelista. George tenía catorce años; Stella, trece; Gerald, doce más que Virginia, al igual que

Laura, pero a ésta se la solía pasar por alto, se la tomaba por loca: un mal presagio de carne y hueso para Virginia, desde pequeña nerviosa, sensible e irritable. El padre, Leslie Stephen, era un gran erudito, biógrafo y escritor de la era victoriana, sucesor de Alfred Tennyson como presidente de la London Library; la madre era musa y modelo de los prerrafaelitas, una madona, pero de costumbres mundanas, dinámica y pragmática.

En la casa que la familia tenía en Hyde Park Gate, en Kensington, se daba cita la elite artística de la época: Mary Anne Evans, cuyo nombre de escritora era George Eliot, formaba parte de ella, al igual que el periodista y escritor George Meredith; el poeta Robert Browning, que había perdido a su mujer en 1861, la poetisa Elizabeth Barrett Browning, a la que amaba apasionadamente; el americano Henry James, al que muchos consideran el mejor novelista de la segunda mitad del siglo XIX; el ya mencionado poeta Tennyson; Thomas Hardy, el autor de *Tess d'Urberville*; el pintor y escultor victoriano George Frederic Watts; o los prerrafaelitas Edward Burne-Jones y William Holman Hunt, por nombrar a unos pocos. Y, naturalmente, a tomar el té también acudían la amplia familia, los primos y tías, los vecinos y los amigos habituales, respetables representantes de la clase media, no pocos de ellos altos cargos o relacionados con altos cargos. Especialmente las dos chicas no tardaron en ejercitarse en el arte de agradar, de reunir a la gente adecuada y dar conversación. Lo hacían y lo odiaban.

Cuando Virginia tenía nueve años, Thoby y Vanessa, sus hermanos mayores, pusieron en circulación el periódico *Hyde Park Gate News*, que en un tono despiadadamente burlón contenía anuncios y anécdotas de la vida familiar, y cuya autora, con el tiempo, pasó a ser Virginia. El blanco de las bromas, la sátira, la ironía, de vez en cuando con una mayor trascendencia, eran, como es natural, las numerosas visitas, la mayoría de edad proveya, que causaban una impresión ridícula a los niños, como por ejemplo «el general Beadle, que dice cosas como: “casi hacía demasiado calor, pero resultaba agradable transpirar libremente”». Nada se libraba de la travesura y la burla infantiles, incluido todo aquello que a los adultos les resultaba sagrado: desde declaraciones de amor románticas o las relaciones entre los esposos hasta la ternura paterna y los sentimientos maternos. En una historia por entregas se lleva a cabo una petición de mano en la jaula de los monos en el zoo, la novia es comparada con un rosbif, un amante es asesinado: «No podrás recuperar tus cartas de amor, porque no las he conservado. De ahí que devuelva los sellos que enviaste». Virginia compara a la madre que cuida del hermano enfermo con un «buitre volando en círculos sobre el caballo moribundo»; para la edición de Navidad aporta una historia de fantasmas en la que un joven es asesinado por un esqueleto escondido bajo la cama. Éste es el origen de ese gusto excesivo por el chismorreo malicioso, el aguijonazo despiadado de los lados ridículos de situaciones y personas, que reaparece una y otra vez en particular en las miniaturas satíricas de las cartas de Virginia Woolf. Es la otra cara de su eterna timidez y su miedo patológico a la crítica.

Existe una foto de esta época de Virginia a los diez años con sus padres, una pareja enternecedora, sentada junta, los dos sumidos en la lectura. La hija se sitúa en un segundo plano, protegida por el sofá y los libros de la pared, desde donde mira fijamente a la cámara, con una curiosa mezcla de ensimismamiento y serenidad, la expresión del rostro a un tiempo despierta, melancólica y risueña. La situación idílica familiar, si es que lo era, no duraría mucho: en 1895 murió la madre de Virginia, y dos años después Stella, la hermanastra, que tras la muerte de Julia se había hecho cargo de la casa. El padre cayó en una depresión continua y, después de que Vanessa se peleara con él, Virginia pasó a ser la persona más importante para su padre, que falleció en 1904 tras sufrir una larga enfermedad. Por aquel entonces, Henry James dijo del número 22 de Hyde Park Gate que era «la casa de las muertes».

Se ha especulado y escrito mucho sobre las crisis nerviosas que padeció Virginia desde muy joven. Por regla general se atribuyen al acoso de sus dos hermanastros, George y Gerald, que la traumatizaron desde el punto de vista sexual. Difícilmente se puede descartar el nexo. Por otro lado, llama la atención que el primer ataque se produjera tras la muerte de su madre, un segundo después del fallecimiento, igualmente desconcertante, de Stella y el tercero a raíz de la muerte del padre, de manera que también se podría aventurar que fue la irrupción de la muerte en el protegido espacio familiar lo que conmocionó de tal forma a la extremadamente sensible Virginia, que desencadenó su disposición hereditaria a la depresión. Todo lo relacionado con la muerte ejerció en Virginia una temprana y ambivalente fascinación. A fin de cuentas, incluso la felicidad de sus padres tuvo que ver con el hecho de que sus respectivos primeros cónyuges hubiesen fallecido. Uno de los primeros testimonios escritos de la hija, una carta sin fecha que escribe a su madre tras visitar a un familiar, habla del funesto poder de la muerte: un cuento espeluznante de la era industrial contado por un niño: «La señora Prinsep dice que sólo viaja en un tren lento, porque dice que los trenes rápidos tienen accidentes y nos ha hablado de un señor de setenta años al que se le quedaron atrapadas las piernas en las ruedas del tren y el tren arrancó y arrastró al anciano hasta que el tren se incendió y él gritó pidiendo que alguien le cortara las piernas, pero no llegó nadie, y él murió abrasado. Adiós, tu querida Virginia».

Cuando el 20 de noviembre de 1906 también muere Thoby, de tifus, Virginia resta importancia a su muerte sistemáticamente en las cartas que escribe a su maternal amiga Violet Dickinson, que asimismo padece esta peligrosa enfermedad. «Es una historia aburrida, pero no hay por qué preocuparse», le escribe cuando hace escasas horas de la muerte de Thoby. Esta vez no sufre una crisis nerviosa, tal vez porque, probablemente preocupada por el estado de su amiga, recurre a la mentira. Ante la

osadía de la muerte se ampara en la ficción.

Los libros son, desde siempre, el refugio de Virginia. «Me gustaría leer hasta el día del Juicio», afirma. Si en una fiesta se siente fuera de lugar, es posible que se retire a un rincón oscuro y se abstraiga en un libro. Dado que las tardes de la joven están repletas de compromisos sociales, sólo le quedan las mañanas, donde se puede hacer caso omiso de la alta sociedad y dedicarse a los intereses propios. Su hermana, la que más adelante será la pintora Vanessa Bell, por la mañana va en bicicleta a una escuela de arte a tomar clases de dibujo. Después de desayunar, Virginia se encierra en su cuarto para leer e instruirse. La mesa donde estudia es tan alta que se ve obligada a permanecer de pie mientras se inclina sobre los libros. Virginia sabe por Vanessa que los pintores trabajan de pie, y la hermana menor quiere igualar en formalidad a la mayor, incluso cuando está estudiando en casa. En un principio, el padre escoge de su biblioteca los libros cuya lectura recomienda a su hija, pero desde que ésta tiene quince o dieciséis años los elige ella misma. Y al igual que antes se atiene a la máxima de Leslie Stephen de que leer de verdad un libro significa apartar la propia personalidad durante ese tiempo y pasar a ser una parte del autor.

El plan de estudios que se ha impuesto incluye, dicho de manera simplificada, literatura universal: de la Antigüedad al presente, haciendo hincapié en escritores ingleses. A veces Virginia lee hasta cuatro libros a la vez. Además de por la mañana, cuando estudia entre las diez y la una, también hay libros para la cena y para momentos inusitados, incluso aquellos que están destinados al tiempo libre en el que la sirvienta le recoge el cabello. Y, como era de esperar, tampoco se mete en la cama sin algo que leer, aunque no esté bien visto. Cuando oye que alguien se acerca, esconde el libro de prisa. Pero este secretismo forma parte del placer que le deparan los libros en la noche.

Aparte de las novelas, Virginia no tardará en sentir predilección por ensayos y biografías. Recibe clases particulares de latín y griego, en cierto modo para seguirle el ritmo a Thoby, que estudia en el Clifton College, en Bristol, y a partir de 1899 en el Trinity College de la Universidad de Cambridge. En especial la madre, de pensamiento muy tradicional en lo tocante al papel de la mujer, no ve la necesidad de enviar a sus dos hijas al colegio. Cada año a principios de verano Virginia prepara los libros que quiere llevarse para las largas vacaciones estivales. En 1903 serán las obras de Eurípides, Dante, Shakespeare y Edmund Burke, así como libros históricos: las lecturas de una persona ávida de instrucción. A diferencia de sus hermanos, Virginia no va a la universidad: éstas, como corresponde a su categoría, aún tardarán décadas en aceptar mujeres: Oxford sólo les permitirá que obtengan un título en 1920, y Cambridge nada menos que en 1948. Por aquella época, ambas instituciones son famosas por mantener una hostilidad hacia las mujeres directamente agresiva. En *Una habitación propia*, de 1929, uno de los libros más citados del movimiento feminista, Virginia llama al síndrome social que mantiene apartadas a las mujeres de la formación superior y reducidas a papeles «femeninos» «Oxbridge», puente de

bueyes, haciendo referencia a los dos nombres de las tradicionales universidades.

Virginia lleva mal la diferencia que existe entre ella y sus hermanos, a los que sabe en el círculo social de compañeros de estudios intelectuales, mientras ella tiene que sacarlo todo de los libros a base de esfuerzo y en solitario. «No es de extrañar que mis conocimientos sean escasos. No cabe duda de que no hay mejor preceptor que la conversación», escribe a sus hermanos con una mezcla de celos y resignación. Aunque se ha aventurado que la falta de formación universitaria impidió que la desbordante fantasía de la futura escritora se viera reglamentada por la disciplina académica y posiblemente agotada, Virginia Woolf considerará un estigma de por vida no contar con la debida formación. «¿Qué derecho tengo yo, una mujer, a leer todas estas cosas hechas por hombres?», se pregunta con poco más de veinte años durante uno de sus numerosos accesos de duda existencial. Y añade: «Se reirían si me vieran». El miedo a adentrarse en un terreno dominado por hombres, donde no se le ha perdido nada a una mujer y probablemente haga el ridículo, vuelve una y otra vez. En el momento en que escribe esas frases en su diario esta inseguridad se ve reforzada por el sentimiento de culpa de dedicarse en exceso a sus intereses y no ocuparse lo bastante de su padre moribundo. Leslie Stephen muere un año más tarde, y Virginia sufre una crisis nerviosa por tercera vez en su vida.

Cuando vuelve a gozar de cierta estabilidad, comienza para ella y, como supone más tarde, para la gente en general, una nueva era. Por de pronto, una novedad responde al nombre de Bloomsbury, el barrio de Londres donde se sitúa el Museo Británico y en el que se instalan los hijos Stephen a la muerte del padre. No sólo quieren vivir más cerca del centro de la ciudad, quieren empezar una vida nueva. Dejan atrás el silencio ahogado y la penumbra roja de la residencia de la familia, donde el pasado los envolvía hasta ahogarlos. Terciopelo rojo y laca negra dan paso al chintz verde y blanco; las paredes ya no están revestidas de pesados papeles pintados, sino que son blancas. En Bloomsbury, Thoby, Vanessa, Virginia y Adrian Stephen vuelven al presente y constatan que el futuro está abierto. «Rebosábamos de experimentos y reformas —escribió después Virginia—. Todo iba a ser nuevo, todo iba a ser diferente, todo estaba sometido a prueba».

Visto desde la perspectiva de Kensington, Bloomsbury no era un buen barrio: para los criterios de entonces había un tráfico atronador y extrañas figuras que se deslizaban ante las ventanas. A lo largo de las últimas décadas, la zona había empeorado; la cercanía a Fleet Street, donde se encontraban las empresas editoras de periódicos, y al Museo Británico, con su gran sala de lectura, pero también los alquileres baratos, habían atraído a artistas, escritores y estudiantes. «Cuando nuestros viejos amigos y parientes emprendían el pesado viaje a Bloomsbury, levantaban la cabeza y olisqueaban el aire —escribe Virginia, volviendo la vista atrás—. Había algo en el ambiente, algo que era incompatible con las antiguas tradiciones

familiares».

Y no sólo con las tradiciones familiares, sino con las tradiciones en general. Virginia describe el nuevo entorno como «en extremo abstracto», algo que al menos al principio le resulta positivo. En la nueva casa no tardan en entrar los «Apóstoles», como se hacía llamar un selecto grupo de compañeros de estudios de Thoby en Cambridge, alumnos inteligentes del carismático filósofo George Edward Moore. De él asimilaron sobre todo el postulado de que «los afectos personales y los goces estéticos constituyen los más grandes y mayores bienes a que podemos aspirar». El propio Thoby no era un Apóstol, pero como el grupo buscaba un punto de encuentro en Londres, una especie de puesto avanzado de la Cambridge Society, se propuso el nuevo hogar del clan Stephen. Así nacieron las famosas veladas de los jueves, en las que uno no se cambiaba de ropa, donde no se cultivaba la conversación, donde se podía dejar de lado «la pesada carga de la apariencia y de los modales», pues ya no valía de nada. En cambio, lo interesante eran los argumentos objetivos, el virtuosismo intelectual, los comentarios ingeniosos, una combinación desconocida hasta la fecha por Virginia de pasión, serenidad y autenticidad.

A ella y a su hermana les resultó embriagador ser tomadas en serio por ese grupo de intelectuales de formación filosófica y recibir un trato de igual a igual, a pesar de que al ser mujeres no habían estudiado: sólo porque hacían uso de su inteligencia y eran leídas. Ésa es la opinión de Virginia cuando más adelante dice que el amor y el matrimonio allí carecían de importancia (cosa en la que, dicho sea de paso, se equivocaba, era sólo que no tenían tanta prioridad como en los círculos tradicionales de los que ella procedía). En cualquier caso, los amigos de Thoby eran distintos de los hombres a los que había conocido hasta entonces. Virginia los describe como «andrajosos, carentes de todo atractivo físico», y con esto apunta una vez más a algo que a su juicio es positivo: su intelectualidad. No eran unos petimetres amaestrados para tener buenos modales, buena presencia y éxito profesional, como imaginaba que eran los «hombres jóvenes» hasta ese momento. Henry James, por el contrario, que conocía a algún que otro de estos bohemios intelectuales, sacudía la cabeza (aunque era absolutamente afín a ellos en su forma de pensar): «¡Deplorable! ¡Deplorable! ¿Cómo pudieron Vanessa y Virginia elegir tales amigos? ¿Cómo han podido las hijas de Leslie resignarse a conocer jóvenes así?».

Sea como fuere, este nuevo ambiente da alas a Virginia, que para entonces tiene veintidós años. Empieza a escribir de nuevo, y a finales de 1904 aparece su primera publicación, una crítica literaria anónima en un suplemento femenino. Al año siguiente ya escribe para el suplemento literario de *The Times*. Acomete los primeros intentos vacilantes en estilo libre, y en el Morley College, una escuela nocturna para trabajadores, imparte clases de historia y composición. También avanza su primera novela, *Melymbrosia*, que será la base de la posterior *Fin de viaje*.

Sin embargo, en un momento dado se da cuenta de que algo no cuadra en el ambiente de Bloomsbury. A pesar de las animadas discusiones, los temas

grandilocuentes y las amistades, desde hace algún tiempo Virginia siente un «tedio inefable». Tarda un tanto en saber a qué se debe, pero cuando es consciente de ello la venda se le cae de los ojos: la mayoría de los hombres de Bloomsbury son gais, «sodomitas», como se llamaba por aquel entonces a los homosexuales. Aunque su compañía tiene muchas ventajas cuando uno es una mujer, reflexiona Virginia: «Es sencilla, es sincera, en más de un sentido una se siente tranquila»; en suma, se puede dedicar tranquilamente a los asuntos del intelecto. Pero falta algo. Virginia lo llama «brillo»: con los gais no se puede brillar. Y añade de inmediato que no se refiere a *copular* —otra palabra pasada de moda—, es decir, líos de cama. Pero no es a eso a lo que aspira. Entonces, ¿qué es lo que falta?

Tampoco sus amigos homosexuales tardan en barruntar que las discusiones «en extremo abstractas» sobre filosofía, arte y religión a la larga no bastan cuando uno se ha propuesto hacerlo todo de manera distinta y probarlo todo, no aceptar barreras ni tabús. Sea como fuere, una tarde la puerta se abre y en el umbral aparece «la figura larga y siniestra del señor don Lytton Strachey», entre los Apóstoles gais el mayor portento y el más brillante. Y señala con un dedo una mancha en el vestido blanco de Vanessa.

—¿Semen? —pregunta.

«¿Es permisible decir eso?», piensa Virginia.

Los presentes ríen a carcajadas. El encantamiento se ha roto. Virginia escribe:

Mediante esa palabra única caían todas las barreras de reticencia y reserva. Un flujo del fluido sagrado parecía abrumarnos. El sexo permeaba nuestra conversación. La palabra sodomita nunca estaba demasiado alejada de nuestros labios. Examinábamos la cópula con la misma excitación y franqueza con que habíamos examinado la naturaleza del bien. Siendo que toda cuestión intelectual había sido debatida con libertad, ignorábamos al sexo. Ahora, una corriente de luz se filtraba hacia ese departamento. Ahora, de nada más hablábamos. Escuchábamos con interés extasiado sobre los amores de los sodomitas.

Virginia Woolf denomina a este incidente un cambio completo del punto de vista sobre la vida, un «gran avance para la civilización». Es posible que hoy esto nos parezca risible, pero tiene que ver con que no somos capaces de imaginar las limitaciones que existían a la hora de hablar de sexo por aquel entonces y la liberación que significó que cesara la presión que iba unida a ello. También Virginia Woolf admite que la vida de los homosexuales no era «necesariamente fascinante ni trascendental», al menos no más que la de otras personas. Pero «que se pueda hablar de ella abiertamente lleva a que nadie se moleste cuando se vive en privado», reflexiona. La palabra sanciona el hecho. Gracias a esta nueva locuacidad, las ideas sentimentales del amor y el matrimonio con las que Virginia ha crecido de pronto están obsoletas. Pero también los usos y costumbres se revolucionan. Hablar de sexo también propicia nuevas posibilidades de practicar sexo. A ese respecto, Vanessa era mucho más activa que su hermana. Podía pasar que en las fiestas se dejara caer la

ropa de pronto. Se dice que incluso propuso crear una sociedad con libertad sexual para todos. No obstante, no está acreditado que, como se murmuraba, en una fiesta se acostara en el suelo del salón, córam pópulo, con el ya entonces prestigioso economista John Maynard Keynes. Lo cierto es que, justo después de morir su hermano Thoby, Vanessa se casó con el acaudalado heredero Clive Bell, también miembro del círculo, y el matrimonio tuvo dos hijos en rápida sucesión. Sin embargo, espoleada por la infidelidad de su marido, no tardó en tener un amante, y más adelante se fue a vivir con el pintor Duncan Grant, con el que tuvo un tercer hijo, aunque era homosexual y prácticamente no había ni un solo hombre del círculo de Bloomsbury con el que no se hubiera ido a la cama. Entre los amantes de Vanessa, además del mencionado Keynes, también se encontraba Lytton Strachey, el que descubrió el semen en su vestido y cuyos poemas pornográficos, que circulaban por el grupo de amigos, pasó a limpio Vanessa. Strachey, que cosechó un gran éxito con su irónica biografía de la reina Victoria, más tarde vivió en un *ménage à trois* con la pintora Dora Carrington y el coronel Ralph Partridge, que de 1920 a 1923 trabajó para la Hogarth Press. Además, cada uno de ellos tenía otras parejas sexuales.

El ambiente del grupo de Bloomsbury, que iba en contra de todas las restricciones y las convenciones, no comulgaba con el barrio londinense del mismo nombre, del que la mayoría de los participantes no tardó en mudarse. El círculo resultó ser móvil y los acompañó a las casas en la campaña que los Bloomsberries, como se hacían llamar, erigieron en el bello paisaje ondulado del sur de Londres y cerca del mar para vivir y trabajar en distintas combinaciones. A decir verdad, en materia de sexo y erotismo, las hermanas Stephen y su círculo lo probaron todo mucho antes de que aparecieran las comunas en 1968. La mayoría de sus miembros eran bisexuales, y no sólo no lo ocultaban sino que vivían su doble orientación. Eso también era válido para Leonard Woolf. «*Living in Squares, loving in Triangles*»,^[*] decían, refiriéndose al hecho de que sus viviendas londinenses solían encontrarse en plazas: Gordon Square, Bedford Square, Tavistock Square, Fitzroy Square, Mecklenburgh Square. Las disputas, no es de extrañar, no faltaron, pero nunca se llegó a rupturas definitivas. Los Bloomsberries experimentaban con su sexualidad sin renunciar a su existencia de amantes de las artes ni adoptar las costumbres de proletarios politizados ni la forma de pensar de ideólogos. De Clive Bell es la frase: «*We are not going to be divorced — we reorganize*»: los Bloomsberries no se van a divorciar, sólo se reorganizan. Aunque los miembros del círculo se movían en una estructura de pensamiento estrecha, siempre se estaban reinventando; hasta tal punto que el amante de Duncan Grant llegó a casarse con la hija que éste tuvo con Vanessa Bell.

Más allá de estas relaciones personales, Bloomsbury es sobre todo sinónimo de un giro radical en el siglo XIX: una forma nueva de ver, sentir y pensar que partió del arte y la literatura y acabó convirtiéndose en una nueva forma de vivir natural e independiente. Más tarde Virginia Woolf lo formuló así: «aproximadamente en diciembre de 1910 cambió el carácter de las personas». Por aquel entonces —antes de

que se celebraran las exposiciones Sonderbund, en 1912 en Colonia, y la legendaria Armory Show, en 1913 en Nueva York—, se organizó en Londres una exposición de arte moderno. Se exhibieron cuadros de Monet, Manet, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, André Derain, Odilon Redon, Georges Rouault, Félix Vallotton, Maurice de Vlaminck, Picasso y Matisse; de este último también se expusieron ocho esculturas. Ninguno de los lienzos, ni siquiera los más antiguos, se habían visto en Inglaterra con anterioridad. Las oleadas de indignación que levantó la exposición fueron tan poderosas como las de admiración. Ambas entrechocaron y causaron un gran fragor en artículos de prensa y salones. Mientras que los ciudadanos cultivados, que habían educado el gusto pictórico con el arte del siglo XIX, pusieron el grito en el cielo al ver la negación infame de todo cuanto en el pasado era soberbio y se les antojaba sagrado, gracias a la exposición los Bloomsberries y los demás bohemios vieron echar por tierra la mezcla de comodidad y mendacidad que en su opinión contribuyó a que finalizara una era.

Roger Fry, el comisario de la muestra, había trabajado antes en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tras la exposición de Londres no tardó en toparse con el círculo de las hermanas Stephen; fue amante de Vanessa e interlocutor determinante en cuestiones estéticas de Virginia. También fue él quien puso la etiqueta de «postimpresionismo» a la exposición, el primero de una serie de conceptos con el prefijo *post* que aparecen sobre todo en el último tercio del siglo XX: postmodernidad, postestructuralismo, postcolonialismo..., y al igual que sucedió con la postmodernidad, un concepto que en un principio se acuñó para el mundo del arte, rápidamente pasó a designar una época y a expresar una disposición de ánimo. «¡Caray, Roger! —dijo Virginia—. Que estamos en la era postimpresionista».

Pronto empezó a ser postimpresionista todo cuanto estaba marcado por la necesidad de rebelarse contra las formas viejas, anacrónicas y adoptar nuevos ideales. La prensa denominó postimpresionistas, por ejemplo, a las sufragistas, que lucharon por el derecho al voto de la mujer. Cabe suponer que la cesión de esta etiqueta también tuvo que ver con la coincidencia de diversos acontecimientos. El 8 de noviembre de 1910 se inauguró la exposición de postimpresionistas en la galería de arte Grafton. El 18 de noviembre se produjo un altercado delante de la Cámara de los Comunes británica después de que no prosperara una iniciativa legal cuya finalidad era ampliar los derechos de las mujeres. Resultaron detenidas unas cien mujeres armadas, lo cual desencadenó una oleada de violencia: se rompieron lunas de escaparates, estallaron bombas y se provocaron incendios. Los Bloomsberries no intervinieron, si bien se mostraron solidarios. En febrero de 1910 Virginia Woolf sí participó en la lucha electoral de las sufragistas, principalmente escribiendo las direcciones.

A decir verdad, no resulta tan desacertado que en una misma frase aparezcan juntos el nuevo arte y el movimiento feminista. Aun cuando dentro de la etiqueta *postimpresionismo* los pintores expuestos eran exclusivamente hombres, sus cuadros

no abogaban únicamente por una nueva forma de pintar, sino también por una percepción distinta de la mujer. En ambos casos la conmoción de lo nuevo tuvo que ver con la identidad sexual: para sus opositores, las sufragistas no eran mujeres, sino «una hermandad vocinglera», y los críticos opinaban que las mujeres que pintaban Manet, Picasso y Matisse constituían un envilecimiento patológico de la belleza femenina.

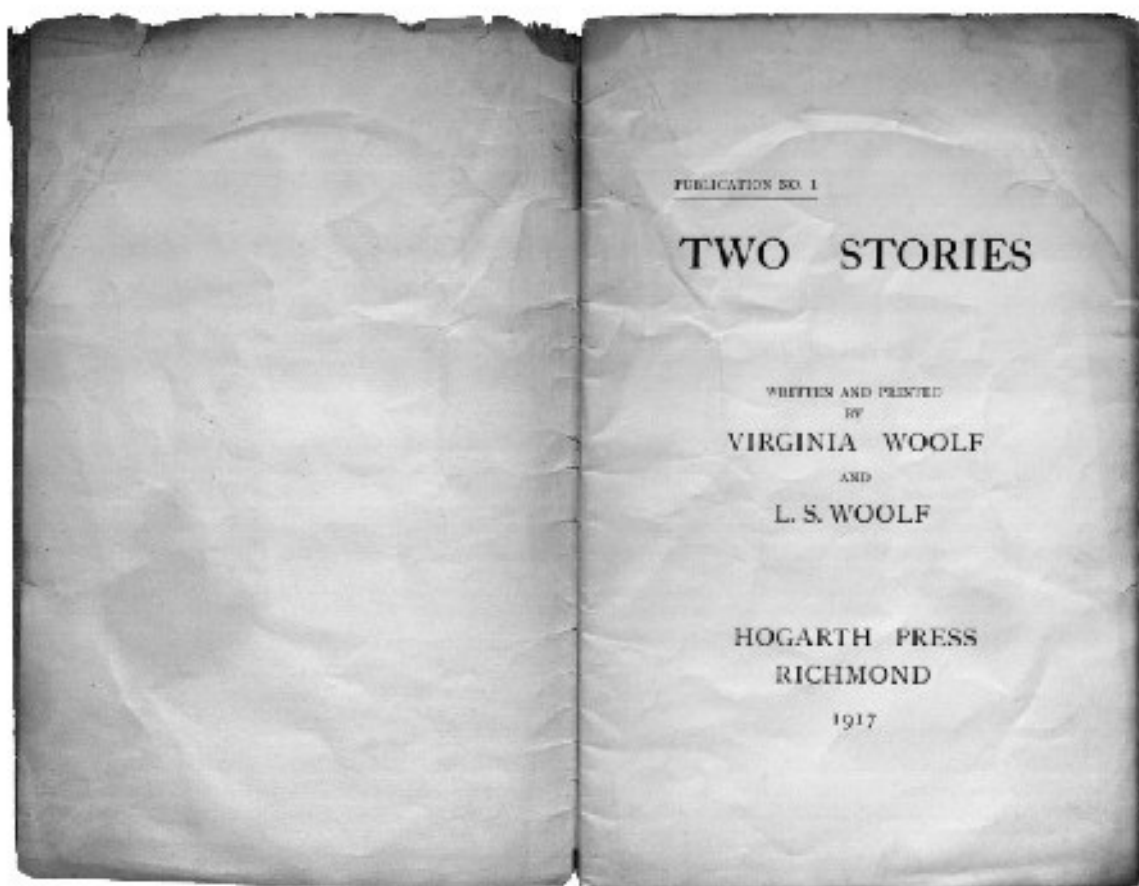
De manera que Bloomsbury también es sinónimo de giro radical en el siglo XIX en lo tocante al papel de la mujer. Buen testigo de ello es Leonard Woolf, con quien Virginia se casó en 1912. Se conocían de los días de Cambridge, cuando las hermanas Stephen fueron a visitar a Thoby en 1901, acompañadas por una carabina, como era de rigor en la época. Ya entonces él se quedó impresionado con su belleza, y tres años después volvió a ver a Vanessa y Virginia, justo después de que se mudaran a Bloomsbury. Pero Leonard Woolf se disponía a dar el salto a Ceilán. Unas notas finales demasiado mediocres lo indujeron a buscar la salvación profesional ejerciendo de funcionario en la colonia. Cuando vuelve, en 1911, se encuentra el mundo de Bloomsbury completamente cambiado. Sus miembros se llaman por el nombre de pila, algo que antes era imposible. Se tratan ciertos temas y se llama a lo sexual por su nombre, cosa que siete años antes habría sido impensable en presencia de mujeres. «En julio de 1911 en Gordon Square lo que me resultó nuevo y emocionante fue que la sensación de familiaridad y libertad de pensamiento y expresión absolutos era mucho más amplia que siete años antes en Cambridge y que, sobre todo, incluía a mujeres». Bloomsbury fue uno de los primeros círculos literarios y artísticos que acabaron con el prejuicio de que las mujeres son inferiores a los hombres en cuanto a capacidad intelectual y creativa. De las siete mujeres que se cuentan en el ampliado círculo de Bloomsbury, dos eran pintoras (Vanessa Bell y Dora Carrington), tres escritoras (Virginia Woolf, Vita Sackville-West y Mary McCarthy), una librera con la carrera de Filosofía (Frances Partridge), una bailarina (Lydia Lopokova, del célebre *ballet* ruso) y una mecenas aristócrata (Ottoline Morrell). Además, Bloomsbury era único porque las mujeres disfrutaban de la misma libertad en asuntos sexuales que los hombres. Ambas cosas tenían que ver con el elevado número de homosexuales que constituía el grupo, que, por así decirlo, con las mujeres ejercían de amigas. Su manera de vivir alejada del modelo patriarcal y la libertad de opinión que concedían a mujeres y a artistas insuflaron más confianza a Vanessa y Virginia que el movimiento feminista. El feminismo tiene numerosos orígenes, y uno de ellos es la comunidad de mujeres y hombres homosexuales. Si se contemplan otros grupos vanguardistas de la época, como por ejemplo los expresionistas alemanes, probablemente se encuentre una libertad artística y un desenfado en asuntos sexuales idénticos a los del círculo de Bloomsbury, pero a fin de cuentas la libertad la disfrutaban los hombres, para los cuales las mujeres sólo desempeñaban los papeles de musa, modelo y amante; su misión era en último término estimular en igual medida su potencial artístico y sexual. El contraste llama la atención sobre otro punto decisivo: el desarrollo de las

libertades artística y sexual va de la mano, tanto en el caso de las mujeres como en el de los hombres.

Leonard Woolf no regresó a Ceilán, como pensaba hacer en un principio, sino que se casó con Virginia. Según sus memorias, su matrimonio, después de todo feliz, se mantuvo unido gracias a muchas cosas: la profunda simpatía que se profesaban mutuamente, una conversación que no quería acabar nunca, su amor a los libros, a la literatura, al arte, en cierto modo también la enfermedad de Virginia y desde luego la labor de impresión y edición conjunta... pero no mucho gracias al sexo. Es posible que Leonard fuese un hombre a cuyo lado Virginia podía brillar, pero que en ella no despertaba el brillo que podían desplegar mujeres como Vita Sackville-West o Ethel Smyth. «Brutal», ésta fue la palabra que utilizó Virginia para definir el hecho de que no la atrajera físicamente lo más mínimo, según confesó ella misma a Woolf antes de casarse con él. A través de su amistad con los Apóstoles homosexuales, Virginia fue consciente de su propia predilección por el erotismo con mujeres. En lugar de hijos —a Virginia le habría gustado tenerlos, pero los médicos y Leonard albergaban dudas debido a su enfermedad mental—, la pareja trajo al mundo libros: *libri* en lugar de *liberi*.

El primer libro que Virginia y Leonard imprimen y editan juntos es un folleto de tan sólo treinta y dos páginas. Tardan dos meses en editar ciento cincuenta ejemplares, ya que su actividad se limita a las tardes. Más adelante Leonard opinará que la presión era «bastante considerable para dos personas que aprendieron por su cuenta en un mes en el comedor». La composición, la impresión y la distribución de la tinta «en verdad no son malas», pero falla la cuestión del registro: la justificación del frente de un pliego no coincide con la del dorso. Sin embargo, ello no merma en modo alguno el orgullo de un trabajo realizado con sus propias manos. Para la cubierta escogen un papel japonés muy poco común, que ambos buscan durante mucho tiempo. Luego también emplearán mucho tiempo y esmero en encuadernar sus libros con papeles excepcionales, a veces incluso divertidos. Son los primeros editores que lo hacen, y con ello crean toda una moda. De cuando en cuando hasta encargan un papel marmolado propio a la hija de Roger Fry, en París.

Ésta era la anteportada del primer libro salido del taller del matrimonio:

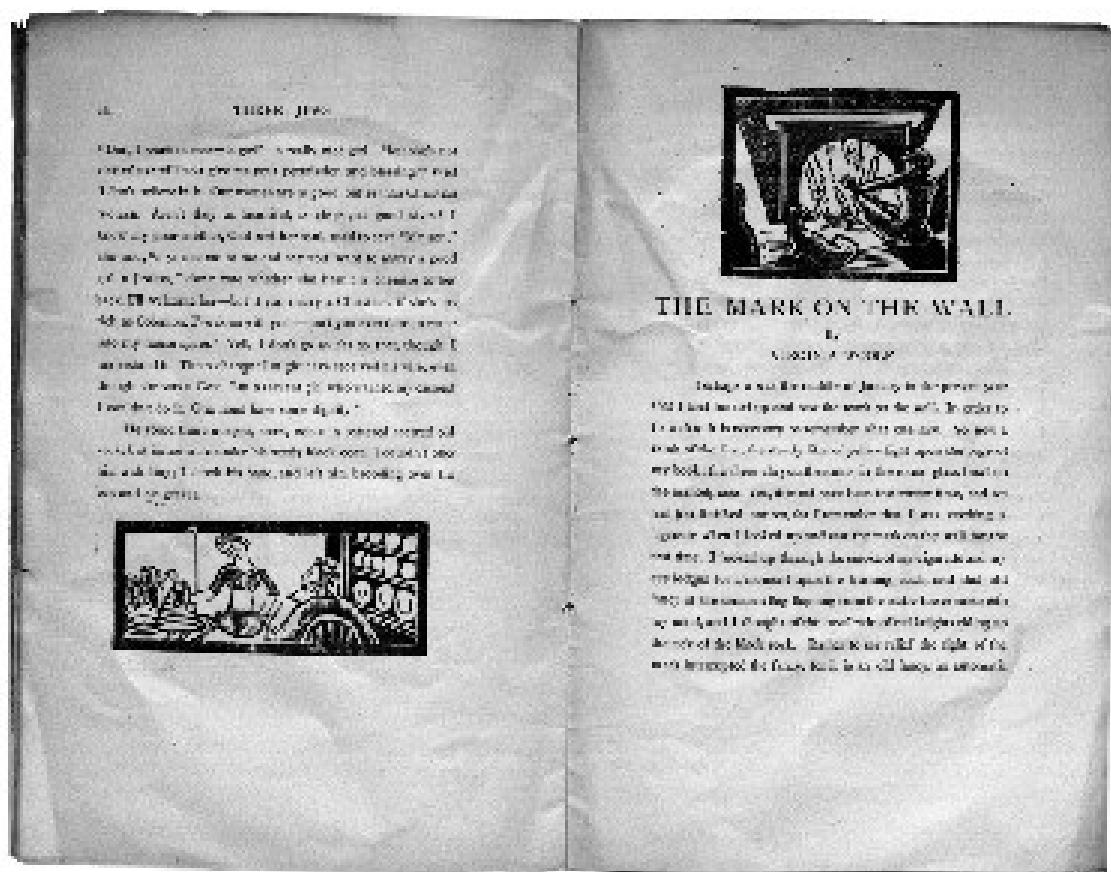


Portada de Woolf, Virginia, *Dos relatos*. Richmond, 1917.

El librito contiene un relato de Leonard y otro de Virginia, señal de que Hogarth Press es una empresa conjunta y un vehículo de publicación propia. El relato de Leonard se titula «Tres judíos», a todas luces una declaración de intenciones: Leonard es judío, y por aquel entonces cierto antisemitismo burlón era de buen tono incluso dentro del círculo de amistades de las hermanas Stephen. (A Virginia le gusta hablar de «mi judío» para referirse a su marido). El relato de Virginia se titula «La marca en la pared», y nace cuando el texto de Leonard ya está compuesto e impreso. En cierto modo, la editora Virginia opta por una historia que se ocupa de ella como autora. ¿Qué se puede decir de una marca en la pared? La respuesta es todo, y el yo de la narradora se abandona a fantasear sobre cómo llegó hasta allí. La marca en sí reviste poco interés (sí se sabe que no es de semen), lo importante es lo que el genio narrador puede hacer con ella.

También en lo que respecta a las ventas esta primera publicación de Hogarth Press es un éxito. En el plazo de un mes venden casi todos los ejemplares. Leonard Woolf anota escrupulosamente los gastos y los ingresos, y el resultado es que la primera publicación arroja unos beneficios de siete libras y un chelín, si bien sin percibir ellos honorarios como autores (y sin contar los costes salariales de componer e imprimir). Además consiguen cerca de noventa suscriptores para publicaciones posteriores, entre ellas tan sólo un librero; el resto, sobre todo amigos y conocidos. El

éxito de Hogarth Press, también desde el punto de vista económico, llegará dos años después con su cuarta publicación, un texto de Virginia Woolf en solitario. De *Kew Gardens y otros relatos* también envían ejemplares para ser reseñados. Cuando a principios de junio de 1919 vuelven a Richmond después de haberse ausentado una semana, se encuentran el pasillo repleto de «pedidos de libreros de todo el país». En su ausencia ha aparecido una crítica muy halagadora en el suplemento literario de *The Times*. Dado que no entra dentro de sus posibilidades artesanales imprimir suficientes ejemplares para satisfacer la demanda, dejan en manos de una imprenta profesional una segunda edición de quinientos ejemplares.



Woolf, Virginia, *Dos relatos*. Richmond, 1917.

El primer libro que salió del taller del matrimonio Woolf contiene dos relatos: uno de Virginia, «La marca en la pared», y «Tres judíos», de Leonard. Las xilografías son de la pintora Dora Carrington.

Como no se cansa de recalcar Leonard Woolf, uno de los secretos del éxito de Hogarth Press reside en que están seguros de que quieren seguir siendo pequeños y reducir así al máximo los gastos generales, de modo que no alquilan una oficina independiente, sino que integran la editorial en su casa y en su vida. Tras adquirir una prensa de mayor tamaño, pasan a imprimir en la despensa, los libros se encuadernan en el comedor y las negociaciones con autores e impresores se celebran en el salón. Si hay que revisar o corregir manuscritos, se destina la noche a ello. Cuando en 1923 Virginia invita a cenar a Vita Sackville-West, su nueva amiga, le confiesa: «En realidad no vamos a cenar como tal, más bien haremos una merienda, porque la

máquina de imprimir está en la despensa y en el comedor no hay quien entre...».

A partir de la tercera novela todos los libros importantes de Virginia Woolf saldrán de su propia editorial. Más tarde Leonard Woolf dirá que Hogarth Press fue fundada como terapia para su mujer. Sentir orgullo por el trabajo propio y aprehender el mundo palpable —ambas cosas, recompensas de la actividad artesanal— contribuyen, en efecto, a anclar la vida de Virginia al matrimonio con Leonard. Pero además la editorial le procura una posición sumamente privilegiada: al ser una escritora que no está dispuesta a asumir compromiso alguno con los gustos de la época, le proporciona una considerable independencia. Por de pronto, de su hermanastro Gerald, que fundó la editorial Duckworth y al que ella, como es lógico, confió la edición de sus dos primeras novelas, algo que le costó sobremanera, no sólo debido a los abusos sexuales que sufrió en su infancia, sino también a que lo considera un tonto redomado en cuestiones literarias y de ese modo deja en sus manos su producción artística.

La posibilidad de publicar en la editorial propia contribuye de manera determinante a que Virginia encuentre una voz literaria muy personal. Conjuntamente con su marido se permite «recorrer el otro camino», como dice ella, lo que significa que se puede considerar «la única mujer de Inglaterra que es libre de escribir lo que me venga en gana. Las demás han de tener en cuenta programaciones y lectores». Así lo hace constar en su diario.

Además, la laboriosa, minuciosa pero también satisfactoria labor de composición le aporta un nuevo y apasionante enfoque del proceso de escribir. Cuando en 1926 da una conferencia en una escuela de chicas sobre el tema «¿Cómo leer un libro?», aconseja a las allí presentes que se imaginen un libro «como un juego muy peligroso y apasionante» que se juega entre dos. «Los libros constan de palabritas minúsculas que un escritor, a menudo haciendo un gran esfuerzo, dispone en frases de distinta longitud; va componiendo una tras otra, sin perderlas nunca de vista; de cuando en cuando avanza con ellas muy deprisa, mientras que en otros momentos las desecha con gran desesperación y empieza desde cero».

De este modo no sólo convierte al escritor en una especie de tipógrafo intelectual, también le proporciona un compañero que está a su misma altura: el lector. A él va dirigida la invitación de pensar en el libro que lee no como un objeto inmóvil por siempre jamás, sino como un proceso similar al de la tipografía. «No dé órdenes a su autor, procure serlo usted misma. Sea su colaborador y su cómplice».

En 1925, cuando publica una compilación de sus ensayos literarios, Virginia Woolf da al libro, que como es natural aparece en Hogarth Press, el meditado título de *El lector común*. Para justificarlo recurre a Samuel Johnson: después de Shakespeare, el autor inglés más citado y la autoridad por antonomasia en cuestión de crítica literaria. Johnson, un hombre del siglo XVIII, antes de dedicarse al estudio sistemático de la literatura, se regocijaba de «coincidir con el lector común; pues el sentido común de los lectores, incorrupto por prejuicios literarios, después de todos

los refinamientos de la sutileza y el dogmatismo de la erudición, debe decidir en último término sobre toda pretensión a los honores poéticos».

Esto es algo que le viene que ni pintado a una mujer que no ha disfrutado de una educación formal, sino que debe sus conocimientos y criterios estéticos a su pasión por la lectura. El lector común, a su juicio, se diferencia del crítico y de la persona instruida, esto es, del crítico literario. Lee por placer y no para transmitir conocimientos o corregir las opiniones de otros. Su intención no es clasificar o juzgar lo leído, sino que más bien se ve impulsado por el deseo de hacer que sus lecturas más o menos casuales formen parte de su vida. Lo apartan de la realidad cotidiana y le permiten volver a ella cambiado, si cabe mirando de manera distinta la propia vida, que ya no parece que sea «así y de ninguna otra manera».

¿Qué es un libro? En la era de la aparición del libro electrónico se halla extendida la opinión de que un libro es un vehículo para transmitir contenido. Punto. El que así argumenta lo sabe: ésta es una función que también cumple el competidor electrónico de igual modo o incluso con más eficiencia. Virginia Woolf habría visto en ello un menoscabo inadmisibile del fenómeno libro, que sólo deja de él el esqueleto, mientras que ella era de los amantes de los libros para los que leer y escribir siempre constituían también actos sensuales, casi eróticos. «El amor es algo físico, y leer también», escribió alguien que tuvo problemas durante toda su vida con el amor físico y para quien la lectura arrobada y la escritura ensimismada eran procesos casi sexuales, que ella define con palabras como *vibración*, *saciedad* o *intensificación*.

Un libro tiene un cuerpo que hay que tocar para leerlo. Y no sólo eso: hay que abrirlo, hojearlo, con lo cual las páginas crujen o hacen algún otro ruido (dependiendo del papel). Antes, cuando aún se entregaba el libro en bloque, era preciso cortarlo y llevarlo a encuadernar con el papel elegido o incluso con piel, si no quería hacerlo uno mismo. Un libro desprende un olor, no sólo el de la encuadernación, el papel, la tinta y el adhesivo, sino también el del tiempo y todos aquellos lugares donde ha estado almacenado, de forma oportuna o no. Puede oler a nuevo y riguroso cuando acaba de salir de la imprenta, pero también a moho, a sótano húmedo. Con el tiempo muestra las huellas de su dueño: manchas de café o vino tinto, esquinas dobladas, dobleces, roturas, el papel ligeramente pardo y deteriorado por la humedad, las tapas con algo de polvo, con los cantos estropeados y descoloridos.

Esto no quiere decir en modo alguno que en último término lo decisivo no sea el contenido: lo que su autor tiene que decir y cómo lo dice. En Hogarth Press se publicaron ediciones originales de Katherine Mansfield, T. S. Eliot, E. M. Forster, Roger Fry, Vita Sackville-West o Robert Graves, traducciones de Gorki, Chéjov o

Tolstói, desde 1924 las publicaciones de la International Psychoanalytical Library y numerosas obras de Sigmund Freud traducidas al inglés. Virginia y Leonard no tardaron en renunciar a la ambición de componer e imprimir todo con sus propias manos, y especialmente en el caso de obras más voluminosas recurrieron a la ayuda de imprentas profesionales. Desde 1920 también contaban con un empleado, primero un hombre, luego una mujer que abrigaba la idea de convertirse en la primera tipógrafa. Al mismo tiempo creaban series más reducidas de ensayos literarios y panfletos políticos, lo que les permitió seguir elaborando libros de manera artesanal.

No obstante, para los Woolf, lo *accesorio*, de una disposición tipográfica legible al diseño de cubierta, pasando por la calidad del papel, llevado a cabo por artistas y diseñadores coetáneos, no era sólo envoltorio o fruslería superflua. No se trataba de elaborar algo precioso, sino de hacer libros que depararan placer al tacto y a la vista, y así *acercar* el contenido al lector. Los libros no son meros contenedores de ideas, ni latas de conserva de productos intelectuales de la mejor calidad. Para Virginia Woolf un libro era un todo físico-espiritual-mental del que formaban parte su materialidad y su hechura del mismo modo que el humor del que pone a quien lo lee y el espíritu que lo embarga al leerlo.

«Cuán fecundo resulta el placer que encuentro en los libros», afirma entusiasmada una Virginia que pasa ya de los cincuenta como si aún fuera la colegiala de la era victoriana en un diario que escribe a principios de un verano en el campo: «Entré y vi la mesa llena de libros. Los he hojeado y olisqueado todos. No pude resistir la tentación de llevármelos y leerlos. Creo que podría ser feliz viviendo aquí y dedicándome únicamente a leer sin parar». En 1934 incluso escribió a Ethel Smyth, amiga, amante y compañera de armas en lo tocante a la emancipación: «A veces me imagino la vida en el cielo como una lectura continua e inagotable». Un cielo que sin embargo está en la Tierra, como desvela su ensayo *¿Cómo leer un libro?* Al final prácticamente la escritora cuenta un chiste. Por una sola vez en su obra el Todopoderoso toma la palabra, pero sólo para declararse incompetente. Cuando el buen Dios ve entrar en el cielo a los recién llegados con sus libros bajo el brazo, se dirige, «no sin cierta envidia», como dice Virginia Woolf, a Pedro: «Mira, éstos no necesitan recompensa alguna. Aquí no tenemos nada que darles. Amaban la lectura».



Heinrich Guttman, la librera Sylvia Beach delante de su librería, Shakespeare and Company, en la rue de l'Odéon, París, publicada en *Tempo*, 28/01/1929, © Heinrich Guttman/ullstein bild.

¿Un ladrón que actúa a plena luz del día? No, es el joven compositor George Antheil, que ha vuelto a olvidar la llave de su apartamento y se ve obligado a trepar por el rótulo de la librería Shakespeare and Company para entrar en su casa. La señora del medio, la propietaria de la librería, presenta el ejercicio como si de un número de varietés se tratase, y el señor del sombrero de la izquierda, que se queda mirando el espectáculo al pasar, podría ser James Joyce, cuya obra —la obra del siglo—, tildada de «obscena, impúdica, lasciva, indigna, indecente y repugnante» probablemente no se hubiese publicado de no ser por la valentía de la librera.

PARÍS, 1922

Joyce y las mujeres

Es el 2 de febrero de 1922, un frío día de invierno, a las siete de la mañana. En un andén de la parisina Gare de Lyon espera una mujer de treinta y cinco años con el pelo corto rizado, lleva una chaqueta de terciopelo marrón y fuma apresuradamente un cigarrillo. El corazón, escribirá más tarde la mujer, norteamericana de nacimiento, le traquetea como la locomotora de vapor que acaba de entrar despacio en la estación e inunda el lugar de su humo amarillo azufre. El expreso procedente de Dijon es puntual. De uno de los vagones se baja un revisor con un paquete en la mano y echa un vistazo a su alrededor. La dama corre a su encuentro, el hombre le entrega el paquete, que pesa dos kilos y medio, ella da media vuelta y sale a buen paso a la calle. Para un taxi. «Rue de l'Université 9, margen izquierda, deprisa», indica al taxista. Aprovecha los escasos minutos que dura la carrera para abrir el paquete: a la vista quedan dos libros recién salidos de la imprenta. El radiante azul oscuro de las tapas recuerda a la bandera griega. Una sonrisa ilumina su rostro. Prueba conseguida.

Ya en su destino, sale del taxi sin esperar a que le den el cambio. El hombre al que va a ver vive con su familia en dos habitaciones amuebladas de un hotelito. El conserje la saluda con la cabeza, ella sube los peldaños de la escalera de dos en dos. Llama a la puerta y abre en el acto el hombre espigado, con la espalda ligeramente encorvada. Ella le entrega en silencio uno de los dos libros. El hombre lleva unas gafas oscuras de gruesa montura y en el ojo izquierdo un gran parche casi negro. Así y todo, ella está segura de ver el brillo en sus ojos cuando su mirada se desliza por el azul de la tapa con las letras blancas de su nombre y el título del libro, radiante de alegría y trémulo de satisfacción. Sin mucha ceremonia la mujer se vuelve, el paquete con el segundo ejemplar bajo el brazo, y baja la escalera, ahora un tanto más despacio. Tras ella se cierra la puerta.

La rue de l'Odéon 12, donde Sylvia Beach regenta su librería, que además hace las veces de biblioteca circulante, se encuentra a un cuarto de hora largo a pie del hotel donde vive Joyce desde hace algún tiempo. Pero hoy la mujer, que por lo general siempre anda con prisas, se lo toma con calma. Se detiene continuamente, desenvuelve el libro y empieza a hojearlo. Por un momento su orgullo se torna pasmo: santo cielo, cuántas erratas. Aunque a quién le extraña, teniendo en cuenta que el cajista francés, que no sabe inglés, ha compuesto a mano, letra a letra, la novela de más de setecientas páginas de un irlandés. Y no sólo eso: Joyce llenó las galeradas de correcciones y más correcciones y, sobre todo, de añadidos. Algo más de la tercera parte del libro se ha originado directamente en las pruebas. Nada más y

nada menos que veintiséis tipógrafos han tomado parte en la realización del libro. Sylvia Beach llevó tan sólo unos días antes las últimas correcciones al impresor Maurice Darantière a Dijon, a algo más de trescientos kilómetros de París. Y le pidió lo imposible: el 2 de febrero, día del cuadragésimo cumpleaños de Joyce, quiere obsequiar al escritor con un primer ejemplar del tan ansiado libro. Darantière levantó las manos en señal de desesperación, un gesto característico de él, y, como de costumbre, no prometió nada, pero ella sabía que ese hombre haría posible lo imposible. Y no se equivocaba: el día anterior llegó un telegrama en el que se le pedía que estuviera al día siguiente por la mañana cuando llegara el expreso de Dijon. El revisor le entregaría dos ejemplares de *Ulises*.

Ya en su librería, Sylvia Beach dispone su libro de inmediato en el escaparate. Adrienne Monnier, su compañera sentimental y consejera, que regenta La Maison des Amis des Livres, la casa de los amigos del libro, la librería y biblioteca circulante de la acera de enfrente, a cuya imagen y semejanza ha fundado Sylvia Beach su propio establecimiento, Shakespeare and Company, es la primera persona que ve *Ulises* en el escaparate. ¡Un triunfo!

Enseguida la noticia de que se ha publicado la novela de Joyce se extiende por toda la ciudad, un París literario e interesado en la literatura, en particular entre los expatriados de habla inglesa, los inmigrantes, en su mayoría norteamericanos, que como la propia Sylvia Beach han escogido la capital cultural del momento como su nueva patria.

Pronto los suscriptores que ha conseguido Sylvia Beach para *Ulises* acuden en peregrinación. Llevan meses esperando su ejemplar y no están dispuestos a que les sigan dando largas, aunque sólo sean los ocho días que hacen falta para encuadernar los ejemplares y hacerlos llegar a París. Al final Sylvia Beach retira el ejemplar de *Ulises* del escaparate.

Entretanto, en la rue de l'Université aguarda el autor del libro, el responsable de causar todo este revuelo. Ha pasado dieciséis años meditándolo y otros siete escribiéndolo. Su compañera, Nora Barnacle, se lo reprochará por la noche, cuando celebran con amigos el cumpleaños del escritor y el nacimiento del libro en un restaurante italiano. El ejemplar que Sylvia le ha llevado por la mañana es el número 1000. Joyce se propone dedicárselo a Nora, con la que no se casará hasta 1931, cuando los dos hijos que tienen en común, Giorgio y Lucia, ya son adultos. Sin embargo el autor titubea, como si intuyera que ella no llegará a leerlo. Y eso que *Ulises* se desarrolla el día que Nora y él empezaron su relación amorosa: el 16 de junio de 1904. Unos meses después, el escritor Gilbert Seldes, que ha firmado una entusiasta reseña de *Ulises* para *The Nation*, los invita a los dos al *ballet* para celebrar el 16 de junio. Cuando Joyce informa a Nora de la invitación, haciendo hincapié en la fecha, ella reacciona como si no entendiera nada: «¿Por qué precisamente ese día?»,

pregunta, lo cual es una doble afrenta para él. «Porque es el día en el que se desarrolla la acción del libro», replica airado. Ya le ha dado a Nora su ejemplar número 1000 dedicado, en presencia de Arthur Powers, un joven irlandés al que ha conocido en París. ¿Y qué hace Nora? Lo sopesa en la mano y le dice a Arthur: «¿Qué saco yo de esto?». Es su manera de anunciar al mundo su descontento por la miseria en la que se ha visto sumida con sus hijos al lado de ese hombre.

Pero Joyce ha reservado el ejemplar número 1 de la edición de lujo, que aún tardará semanas en llegar a París, para otra mujer: Harriet Shaw Weaver, mecenas inglesa y amiga. Weaver es la editora de la revista *The Egoist*, que ha publicado previamente partes del manuscrito de *Ulises* y por ello se ha atraído las protestas tanto de impresores como de suscriptores. Weaver, de estricta educación cuáquera, se alejó de las ideas de su familia y se sumó al feminismo. *The Egoist*, de la que se hizo cargo de mano de Dora Marsden, se llamó en un principio *The Freewoman*, y después *The New Freewoman*, hasta que los hombres de la redacción, que fueron llegando con el tiempo, abogaron por un cambio de nombre para que la revista se caracterizara por ser «portavoz de los individualistas de ambos sexos». Bajo la batuta de Weaver, a partir de 1914 *The Egoist* publicó por entregas la primera novela de Joyce, *Retrato del artista adolescente*. Y ya entonces empezaron los problemas con el escritor. Los editores londinenses, incluido George Duckworth, el hermanastro de Virginia Woolf, se negaron a publicarla: el libro tenía pasajes demasiado prolijos, predominaban cosas desagradables, palabras desagradables, era repugnante. Y también los impresores, asustados por el procesamiento de D. H. Lawrence, se negaron a imprimir el texto tal y como estaba escrito; si lo hacían, sería con omisiones. El poeta Ezra Pound, que intercedió lo indecible por Joyce, dada la situación, presentó la propuesta, tan desesperada como curiosa, de dejar espacios en blanco, huecos, allí donde se suprimieran partes del texto. Después se podían reproducir los pasajes eliminados con una máquina de escribir e incorporarlos de nuevo en su sitio correspondiente. Si era necesario, le dijo a Joyce, él mismo se encargaría de hacerlo. De ese modo la opinión pública podría decidir qué versión quería comprar. Pound terminó la carta exclamando: «¡Al diablo con los censores!».

A continuación Harriet Shaw Weaver le dejó el *Retrato* a B. W. Huebsch, un editor norteamericano que más adelante se haría cargo de los pliegos de imprenta para una edición inglesa. En el caso de *Ulises*, que se encontraba listo para su impresión en 1918, las dificultades se multiplicaron. Una vez más no había impresor; sólo uno, a principios de 1919, se mostró dispuesto a ocuparse de algunos episodios para su publicación en *The Egoist*. No obstante, Harriet Shaw Weaver era mucho más ambiciosa: quería ver publicado *Ulises* en forma de libro. En primavera de 1918, Roger Fry hizo que entraran en el juego Leonard y Virginia Woolf con su Hogarth Press, y el 18 de abril la señorita Weaver fue a tomar el té a Hogarth House y llevó un paquete envuelto en papel de embalar que contenía las partes terminadas del manuscrito. «Guardamos esta considerable bomba de relojería en el cajón superior de

una cómoda del salón», escribió posteriormente Leonard Woolf en su autobiografía. Virginia, su mujer, no pudo hacer mucho con la visita, el hecho de que fuera una solterona despertó en el acto su ira «de hombre de mundo». Así lo refleja en su diario:

Hice cuanto pude para convencerla, a pesar de su apariencia, de que se diera a conocer como la mujer que debería ser en realidad como editora de The Egoist, pero ella siguió como si tal cosa, modesta, sensata y recatada. Su formal traje color malva cuadraba en igual medida con cuerpo y alma; sus guantes grises, que dejó pulcramente junto al plato, simbolizaban la corrección doméstica; sus modales en la mesa eran los de una persona bien educada. No pudimos entablar ninguna conversación. Tal vez la pobre mujer se sintiera cohibida, ya que lo que llevaba en el paquete de papel marrón no encajaba en modo alguno con ella. Pero ¿cómo llegó a entrar en contacto con Joyce y el resto? ¿Por qué quiere hacer salir de su boca la inmundicia del irlandés? Sabe Dios. Profesionalmente es incompetente, y no sabía a qué acuerdos llegar... Entonces se marchó.

La señorita Weaver era, dicho con suavidad, una mujer contradictoria, marcada por un incidente de su infancia que confesó cincuenta años después a una sobrina. Empezó a leer literatura temprano, en parte por la pasión que sentía por los libros, en parte por rebeldía contra la rígida educación de sus padres, que supervisaban lo que leían sus hijos y consideraban que las novelas no eran adecuadas para las muchachas. Un día su madre la sorprendió enfrascada en la primera página de *Adam Bede*, la por aquel entonces conocida novela de mediados del siglo XIX de George Eliot, que narra la suerte de una joven que trae al mundo a un hijo ilegítimo. Pero además su autora era famosa por su conducta inmoral, según los patrones de la época: vivió más de veinte años con un hombre sin estar casada con él. La madre mandó a Harriet a su cuarto en el acto y llamó al pastor, que le endilgó un sermón a la niña y le quitó el libro. A partir de ese instante decidió leer a escondidas, y su vida se dividió entre una lealtad incondicional a su familia y su compromiso literario y feminista. Su vida, misteriosa en muchos sentidos, era para Joyce parte de ese otro aspecto de su personalidad que no sólo mantenía oculto a su familia, sino que tampoco se reflejaba en su apariencia. En lo relativo a su aspecto, durante toda su vida fue la criatura extrañamente recatada y tímida que Virginia Woolf vio en ella y con la que no supo qué hacer. A pesar de coincidir en los orígenes victorianos, Virginia era de una pasta muy distinta, como queda patente, por ejemplo, en el hecho de que la desacreditada George Eliot fuese una invitada bien recibida en casa de sus padres.

Es posible que el rechazo de *Ulises* por parte de los Woolf fuera su mayor error como editores. De cara a los demás justificaron su decisión aduciendo las limitaciones de su prensa manual y que la editorial sólo era una actividad a la que se dedicaban por las tardes. Además Leonard Woolf tenía sus dudas, justificadas, de que fuese a encontrar un impresor para el libro. Sin embargo el trasfondo era otro. Virginia Woolf se dejó la piel en el desafío que le suponía *Ulises*. Incluso compartía con Joyce la técnica del fluir de la conciencia. Con su reserva dio en el clavo T.

S. Eliot en una ocasión en que fue a tomar el té a casa de los Woolf: «¿Cómo puede alguien seguir escribiendo después de acabar esa monstruosidad de último capítulo?». Después de *Ulises* ya no quedaba nada que hacer. Virginia Woolf recelaba de su retórica categórica, que consideraba una pose masculina, del mismo modo que le desagradaba el materialismo del libro, su falta de decoro. Estos reparos podían asumir tintes de arrogancia clasista cuando tildó *Ulises* de «obra de un obrero autodidacta, de un universitario repugnante que se rasca los granos». Pero en último término quería poner a salvo su propia forma de escribir, sensible, delicada, experimental, de la tormenta que había desatado la monstruosa novela de Joyce en la literatura. Ernest Hemingway, que compartía las reservas de Virginia Woolf con respecto a la personalidad de Joyce, se lo puso más fácil en ese sentido, pues vio que el mérito de *Ulises* residía precisamente en que a partir de ahí podría derribar todas las barreras.

Antes de que Harriet Shaw Weaver recibiera más negativas de impresores y editores en Inglaterra, dos mujeres allanaron el terreno a *Ulises* en Estados Unidos. La escritora Margaret Anderson fundó la vanguardista revista literaria *The Little Review* en 1914; ya en una fiesta anterior había anunciado que era hora de que hubiera una revista que no adquiriera compromisos con los gustos del público. En esta revista también se publicó por entregas el *Retrato* de Joyce. Por otra parte, en 1916, la periodista Jane Heap, ex amante de la escritora Djuna Barnes, se topó con *The Little Review*. Al igual que en el caso de Sylvia Beach y Adrienne Monnier, del encuentro nació una relación en la que se fundieron la profesión y el amor. Cuando Joyce envió fragmentos de *Ulises*, Margaret Anderson y Jane Heap manifestaron su entusiasmo de inmediato: «Es lo más hermoso que tendremos jamás. Lo llevaremos a la imprenta aunque sea lo último que hagamos en la vida». Con semejante valentía, editora y redactora fueron directas hacia el abismo de la censura; en lo sucesivo fueron confiscados y quemados cuatro números de la vanguardista revista debido al avance de *Ulises*, y se amenazó con interponer una denuncia por pornografía. Cuando Joyce se enteró, escribió a Harriet Shaw Weaver que soñaba con que se abriera un proceso que diera tanta fama a su libro como en su día sucediera con *Madame Bovary*, de Flaubert.

En septiembre de 1920, la New York Society for the Suppression of Vice, la Sociedad para la Prevención del Vicio de Nueva York, en efecto, emprendió acciones legales contra las dos mujeres. Margaret Anderson y Jane Heap fueron defendidas, de balde, por el abogado John Quinn, un admirador de Joyce, que extendió un cheque al autor, siempre en apuros económicos y viviendo por encima de sus posibilidades, por cada capítulo finalizado de *Ulises* que le enviaba. Tras varios aplazamientos, la vista empezó en febrero de 1921. Quinn llamó a testificar, entre otros, al novelista y popular filósofo John Cowper Powys, que declaró con una ingenuidad un tanto llevada al extremo que *Ulises* era «una bella obra de arte, en modo alguno escrita

para ser la perdición de las muchachas». Otro testigo de Quinn se remitió a Sigmund Freud, un nombre que los tres jueces no habían oído nunca, para justificar la liberalidad de Joyce.

Después de oír las declaraciones de los testigos, estaba previsto que se leyesen en voz alta pasajes de la novela escogidos por la parte demandante para demostrar el cargo de pornografía, pero uno de los jueces insistió en que no se hiciera en presencia de las dos damas. Divertido, Quinn se levantó y señaló a Margaret Anderson: «Pero si es la editora». Él estaba convencido de que no había entendido el significado de lo que publicaba, repuso el juez de manera tan educada como paternalista. Cuando, efectivamente, se escucharon los párrafos, dos de los jueces manifestaron que aquello era ininteligible, lo cual dio lugar a que el vanidoso Quinn hiciera la observación, brillante a su juicio, de que una obra «ininteligible» no podía ser la perdición de nadie. El incriminador capítulo décimo tercero de *Ulises*, el episodio de Nausícaa, cuenta cómo Leopold Bloom, el héroe de la novela, se masturba al ver las piernas de una joven desconocida, y ésta, en lugar de salir corriendo indignada, lo lleva al orgasmo enseñando cada vez más pierna y ropa interior, un proceso paulatino que Joyce simultanea ingeniosamente con la descripción de un espectáculo de fuegos artificiales que se están lanzando en ese momento en Dublín. Los presentes en la sala escucharon algo así:

... y vio que él veía y luego subió tan arriba que se perdió de vista un momento y ella temblaba de arriba a abajo de tanto doblarse para atrás de modo que pudiera ver bien arriba de la rodilla donde nadie jamás ni en el columpio ni cuando se mojaba las piernas en la playa y no se avergonzaba ni él tampoco de mirar de esa manera indecorosa ya ves porque él no podía resistir la visión de la revelación maravillosa... Y entonces un cohete subió y explotó pum fogonazo cegador y ¡Oh! luego la carcasa reventó y fue como un suspiro de ¡Oh! y todo el mundo exclamó ¡Oh! ¡Oh! en éxtasis y derramó un chorro de finas hebras de lluvia de oro y se deshicieron y ¡ah! eran estrellas todas de un verdor de rocío que caían junto con doradas ¡Oh tan preciosas, Oh, suaves, dulces, suaves!

Quinn comparó la técnica literaria con la del cubismo; la obra era de mal gusto, pero no pornográfica. Manifestó que la airada réplica del fiscal, que provocó de ese modo, era la mejor prueba de que la novela de Joyce no excitaba, como se le echaba en cara, sino tan sólo enfadaba. Aunque con ello los hizo reír, los jueces impusieron a las acusadas una sanción económica moderada por difundir literatura obscena y dispusieron que *Ulises* no siguiera apareciendo en *The Little Review*. Con respecto a las repercusiones, ello equivalió a que se prohibiera su publicación, ya que ahora ningún editor quería tocar el «sucio» libro. Tras abandonar la sala, Quinn, que previamente había indicado a sus clientas que dejaran en sus manos la argumentación, se dirigió a ambas damas como si fuesen dos niños traviesos: «Y ahora, por el amor de Dios, no publiquen más literatura obscena». «Y, ¿cómo voy a saber yo si algo es obsceno?», fue la respuesta de Margaret Anderson.

Por lo tanto, Sylvia Beach era la cuarta mujer que se planteaba quemarse los dedos con *Ulises*. Había conocido a Joyce, al que idolatraba, en una fiesta, tras su llegada a París el verano de 1920. Al día siguiente el escritor fue a visitarla a Shakespeare and Company y se hizo socio de la biblioteca circulante. Joyce no tardó en ser un solitario en «Odéonien», como Adrienne Monnier llamaba al paisaje espiritual que habían conformado las dos librerías que se erigían cara a cara en la rue de l'Odéon. Debido a su mal comportamiento y sus continuas jeremiadas, Adrienne y Sylvia lo llamaban «Jesús melancólico» o «Cristo encorvado». Cuando a raíz del proceso en Nueva York se recibieron más negativas definitivas de editores, Joyce vivió el momento de máxima desesperación. Completamente abatido y desalentado comentó a Sylvia Beach: «Ya no se publicará mi libro», o al menos es lo que asegura ella en sus memorias.

Ahí estaba James Joyce, sentado en mi pequeña librería, profiriendo hondos suspiros. De pronto se me ocurrió que aún se podía hacer algo, y pregunté: «¿Le concedería el honor a Shakespeare and Company de permitir que publiquemos su Ulises?». Él aceptó mi proposición en el acto con mucho gusto. A mí me pareció precipitado que confiara su gran Ulises a una editorial tan minúscula, pero a todas luces él estaba entusiasmado, y yo, como es natural, también. Cuando nos despedimos, creo que los dos estábamos sumamente emocionados.

Con la decisión de ser, aparte de librera, editora, Sylvia Beach continuó con lo que hasta el momento le había proporcionado cierto éxito: seguir las huellas de Adrienne Monnier. Su amiga ya había dado ese paso hacía dos años: desde entonces en la editorial de su librería se habían publicado la serie *Cahiers des Amis des Livres*, además de obras de Paul Claudel, Paul Valéry y Valery Larbaud. Con todo, la edición en Francia de una novela en inglés de setecientas páginas, que por lo demás se hallaba bajo sospecha de pornografía, entrañaba un riesgo mucho mayor que la publicación del volumen lírico de un autor que escribía en la lengua materna y se consideraba vanguardista. Al parecer, en un principio, Joyce tenía en mente editar tan sólo una docena de ejemplares; e incluso así sobrarían algunos. Como es natural se trataba de una exhibición de (falsa) modestia: a Joyce jamás se le habría ocurrido supeditar su trascendencia literaria, de la que estaba firmemente convencido, a algo tan indigno como las cifras de ventas. Pero Sylvia Beach ya había consultado el asunto con Adrienne Monnier y fijado la edición en mil ejemplares, que se imprimirían en tres calidades de papel distintas y, por tanto, también se venderían a un precio distinto. Los primeros cien libros estarían firmados por el autor y costarían más del doble que las versiones más económicas.

Siguiendo las costumbres de la época, la obra se dio a conocer mediante suscripción, y se imprimió un interesante folleto con el objetivo de que se vendiera una gran parte de la edición antes de que el tipógrafo pusiera en marcha su máquina.

De ese modo la cuenta de éste se podría liquidar con los ingresos derivados de la entrega de los ejemplares pedidos. De manera que para Sylvia Beach el éxito de la «operación Ulises» dependía sobre todo de que lograra conseguir de antemano suficientes suscriptores. Para ello, las dos librerías de la rue de l'Odéon ofrecían las mejores condiciones posibles, pues su clientela y los lectores en potencia del controvertido libro eran, en muchos sentidos, los mismos.

Así que en absoluto fueron únicamente sentimientos maternales hacia el achacoso Joyce y una veneración rayana en lo religioso a los artistas lo que impulsó a Sylvia Beach a dedicar tanto tiempo y energía a un autor difícil y un libro con tan mala reputación. Como demuestran las cartas que Sylvia envió a su madre, su idea era desde un principio conseguir algo que hoy en día se denominaría una *win-win situation*, una situación con la que todos salen ganando: un resultado que arrojará un valor añadido a ambas partes. En su caso, este valor añadido se llama «reclamo». Esto es lo que escribe tan sólo un día después de llegar a un acuerdo con Joyce: «*Ulises* es sinónimo de reclamo que vale miles de dólares». Y tres semanas después: «*Ulises* hará que mi establecimiento adquiera fama. Ya se aprecian los primeros resultados, la gente acude en masa a la tienda picada por la curiosidad». Es evidente que estas misivas también tenían un valor estratégico de cara a la destinataria, cuyo respaldo económico había hecho posible la existencia de Shakespeare and Company. Pero también ponen de manifiesto el espíritu emprendedor y la seriedad de la hija de un pastor presbiteriano de Princeton que llevó a los lectores norteamericanos *Ulises* —que seguía prohibido en Estados Unidos—, dotando a los ejemplares de cubiertas en las que ponía: «Obras completas de Shakespeare en un tomo» o «Relatos alegres para gente pequeña».

En muchos aspectos, Sylvia Beach sigue siendo un enigma hoy en día. Al poeta y diplomático Saint-John Perse le recordaba a la hija de un *sheriff* que acaba de atar el caballo a la puerta, entra resuelta en el local y sabe lo que se está cociendo con tan sólo echar una mirada. En cuestión de libros era menos una mujer que cultivaba la lectura por pasión que una aventurera. «Era alguien que entendía como oficio un trabajo normal y corriente», opinaba el editor Leslie Katz, e incluyó su nombre en una serie de personajes legendarios americanos que con su oficio adquirieron relevancia al fundirse éste con su personalidad: «Lincoln era político; Melville, marinero; Thoreau, trampero. Ella era librera».

Al igual que Virginia Woolf, Sylvia Beach, a excepción de unos meses, no llegó a disfrutar nunca de una formación escolar, pero en su caso tampoco contaba con una biblioteca paterna que poder «devorar» a modo de compensación. Su escuela se llamó París, ciudad a la que se trasladó su padre con su madre y las dos hermanas en 1902 con vistas a pasar tres años cuando Sylvia tenía casi catorce. París fue la ciudad de una adolescencia muy protegida en más de un sentido. Cuando más tarde Beach hubo

de plantearse si se desvinculaba de su familia, que regresaba a América, para empezar una nueva vida, tuvo claro intuitivamente que en ese momento no había mejor sitio para una mujer que la ciudad donde había pasado su adolescencia, y donde encontró en Adrienne Monnier una «amiga para toda la vida».

Ya en cuanto a apariencia formaban una pareja dispar. Sylvia era cinco años mayor que Adrienne, pero parecía al menos cinco años más joven que su novia. En vestimenta y aspecto la regordeta y maternal Adrienne recordaba a una mezcla de abadesa y campesina. Sylvia, en cambio, era delgada, nervuda, juvenil; nunca utilizaba colorete o se pintaba los labios, pero insistía en ponerse faldas cortas, en modo alguno para estar *sexy*, sino por la libertad de movimientos que le proporcionaban. Y necesitaba a toda costa bolsillos: alguien que trabaja siempre necesita bolsillos, era su lema. Conciliaba su aspecto andrógino con un carácter enérgico con finalidad pragmática que permitía identificar en el acto a la americana. Si Adrienne hablaba de manera circunspecta, casi filosófica, Sylvia era respondona y gustaba de hacer comentarios agudos, ingeniosos. En la relación que mantenían, Adrienne asumía el papel de ama de casa y madre: cocinaba para Sylvia, cuidaba de su salud y la integró en su familia, donde la trataban como si fuese una hija más.

Sin estudios, Sylvia Beach era el prototipo de la autodidacta: por un lado se arrojaba allí donde pudiera beneficiarse de los conocimientos y la experiencia de los demás; por otro lado, se sentía orgullosa de ser independiente y era celosa de su autonomía. Su primer contacto con la literatura francesa se produjo en los puestos que montaban los libreros a orillas del Sena, no en el rígido y patriarcal sistema escolar francés por el que había pasado Adrienne. Para esta última, los libros eran los depositarios de la tradición o lo que pasaría a formar parte de ella. Para Sylvia, por el contrario, un libro era un medio para escapar a las limitaciones de sus orígenes y echar por la borda la tradición.

El nombre que Adrienne Monnier le dio a su librería apuntaba al *genius loci*, el espíritu del lugar: debía ser una casa para todos aquellos que mantienen una relación amistosa con los libros. Las librerías de Adrienne Monnier y Sylvia Beach invitan a revolver por los rincones, a tomar asiento junto a la chimenea y abandonarse a la lectura, a conversar con las libreras sobre las novedades. Ambas conocían todos y cada uno de los libros de su establecimiento; los habían elegido porque sentían un vivo interés por ellos. Las tiendas reflejaban los respectivos hábitos de lectura de sus propietarias, sus preferencias, conocimientos y pasiones. Monnier y Beach no sólo prestaban y vendían libros, sino que eran sobre todo amantes de los libros y lectoras. Sus establecimientos estaban pensados para aquellos que no se podían permitir tener una biblioteca privada. A los clientes se les animaba a llevarse libros a casa, familiarizarse con ellos y después decidir qué compra efectuar.

Ambas eran aficionadas, no sólo Sylvia Beach, si no también Adrienne Monnier,

de la que tantas cosas copió Sylvia cuando abrió su propio negocio. Adrienne Monnier estaba segura de que el secreto del éxito de su librería residía en las restricciones que le imponían sus escasos recursos económicos. Si hubiera podido disponer de más medios, probablemente no se hubiese especializado en obras contemporáneas, sino que hubiese adquirido todo lo que fuera bueno y caro; en ese caso no tendría una única pared llena de libros y las otras adornadas con cuadros; en ese caso no habría equipado su tienda con muebles de segunda mano. El hecho de que en realidad la tienda no pareciera un negocio no respondía a su intención original; tampoco era su idea que un día le lloviesen los halagos por algo que a ella «le parecía un pobre recurso de emergencia» del que a decir verdad se avergonzaba. Pero entonces su establecimiento y el de Sylvia Beach no se habrían parecido al cuarto mágico que despertaba en ellas el recuerdo de los comienzos de su actividad librera. Nada más entrar en esa habitación, una persona renunciaba a su personalidad, opinaba ella: sólo había que saberla observar. Ese invitado en la casa de los libros que ella veía en cada recién llegado no tenía nada de cliente, y sí de posible amigo.

La unión de librería y biblioteca circulante no era ninguna novedad, sino una herencia de la Ilustración, surgida en un principio para procurar libros a quienes no se los podían permitir debido a su elevado precio. Un establecimiento de préstamo rara vez constituía un negocio por sí solo, la mayoría de las veces se regentaba en conjunción con un círculo de lectura y una librería. Aquellos que llevaban bibliotecas circulantes reflejaban los altos precios que pedían los editores prestando los libros a cambio de una cuota hasta que literalmente se caían a pedazos. Cuanto más vieja la obra, más barata solía salirle al lector. A finales del siglo XIX, la Mudie's Select Library, fundada en Londres por Charles Edward Mudie en 1842, ya contenía más de siete millones de volúmenes.

Sin embargo, por aquel entonces, ya se vivía el ocaso de esta institución, la librería con servicio de préstamo. Sólo pudieron mantenerla temporalmente los «círculos de lectura de publicaciones recientes», que aparecieron en la segunda mitad del siglo XIX. Estos ateneos ponían a disposición de sus socios las codiciadas novedades; en cuanto a los libros se les notaba el uso, pasaban a la librería de viejo «moderna». La prensa le hacía cada vez más la competencia a la librería de préstamo, pues imprimía novelas por entregas en sus suplementos culturales; así se saciaba la necesidad de entretenimiento: tomar prestada la obra entera estaba de más. Pero también los editores de libros descubrieron el mercado de masas. Esto se puede analizar bien en la Biblioteca Universal de la editorial Reclam, que se fue creando paulatinamente a partir de una biblioteca circulante en el centro de la ciudad de Leipzig, el Museo de la Literatura. La modificación de una ley hizo que a partir de 1867 los derechos de numerosos escritores clásicos alemanes pasaran a ser de dominio público; de ese modo los editores podían difundir sus obras sin tener que pagar por ellas. Paralelamente, los cuadernos literarios, las colecciones baratas y las novelas en fascículos fueron los responsables de una creciente difusión de la

literatura de entretenimiento en todas las capas sociales.

El éxito inicial de las librerías de Adrienne Monnier y Sylvia Beach tuvo que ver con el hecho de que sus propietarias supieran ver y ocuparan un nicho de mercado. Así y todo, en el caso de Shakespeare and Company, las cuotas no cubrían por completo los costes, y menos aún contribuían a la adquisición de los libros. De ello se encargaban los préstamos de familiares, en particular, de la madre de Sylvia Beach. Ésta obtenía beneficios, si los obtenía, sólo mediante la venta de libros. Económicamente, Shakespeare and Company se halló desde el principio en la cuerda floja, hecho éste que *Ulises* no cambió de manera sensible; más bien enredó a la propietaria, nada versada en asuntos empresariales, en una montaña rusa económica que acabó siendo ruinosa y extremadamente estresante: al principio, cada nueva edición de *Ulises* llevaba dinero a la caja registradora, con la satisfactoria consecuencia de que Sylvia Beach podía pagar al impresor y disponía de liquidez, lo cual repercutía en los gastos ordinarios y la reposición del surtido. Pero después había que pagar los honorarios de Joyce, que suponían las dos terceras partes de los ingresos, previa deducción de los costes de impresión. Y por si eso no fuera bastante, Joyce solía despilfarrar en poco tiempo el dinero que recibía: invitaba a familia y amigos a restaurantes caros, daba generosas propinas, viajaba en primera clase, efectuaba lujosas adquisiciones...; en suma, mientras el dinero alcanzaba (y nunca alcanzaba mucho) llevaba un estilo de vida derrochador, lo cual tenía como resultado que no tardaba en ir por más a la rue de l'Odéon. Cuando la cuenta que tenía en Shakespeare and Company se agotaba, pedía anticipos de la siguiente edición o de los derechos de traducción. Aunque *pedir* se queda muy corto: Joyce, que durante toda su vida se había acostumbrado a vivir de sablazos y de la ayuda de otros, utilizaba en tales asuntos una táctica tan refinada como coactiva, la deferencia y los amargos reproches sucediéndose como el flujo y el reflujo en su cartera. La altruista Sylvia Beach difícilmente podía oponerse. Como justificación, Joyce se lamentaba: «Siempre me veo en apuros, y debido a los altibajos de la bolsa Odeón no soy capaz de hacerles frente como es debido»; y ello en una época en la que al mes recibía de Shakespeare and Company entre siete mil y diez mil francos por *Ulises*. A veces Beach llamaba jocosamente a su establecimiento «Left Bank», orilla izquierda, en clara alusión a la orilla del Sena en la que vivía, la Rive Gauche, pero también, claro está, a su función de banquera.

Como era de suponer, con el tiempo la Left Bank pasó a ser Lost y después Bad Bank. «Puede que haya quien piense que gané mucho dinero con *Ulises* —reconoció Sylvia Beach en su libro sobre Shakespeare and Company—. Pero sin duda Joyce debía de tener un imán en el bolsillo, pues todo el dinero iba a parar a él». Sólo más tarde fue consciente de que no era una víctima sólo de la codicia de Joyce, sino también de la falta de recursos económicos que compartía con el escritor. Diez años después, en 1931, casi en la misma fecha en que hiciera entrega a James Joyce del

primer ejemplar de *Ulises* por su cuadragésimo cumpleaños, Sylvia Beach, que pasaba por una fase de creciente distanciamiento de su autor, tomó la determinación de renunciar a todos los derechos de explotación de *Ulises* y retirarse de la edición. Fue una decisión tan amarga como repentina, que sin embargo también hizo que dejara de creer que con cada nueva edición del libro obtendría beneficios. No tuvo más remedio que admitir que renunciar a *Ulises* no acarreó en modo alguno la catástrofe financiera que se temía, sino que había sido la esperanza engañosa de la que se nutría la que la había llevado una y otra vez al borde de esa catástrofe. Sus negocios continuaron también sin *Ulises*, la economía no muy boyante, pero sí con la satisfactoria consecuencia de un menor nivel de estrés.

Pero este nivel de estrés no tardó en volver a aumentar, y en esta ocasión las causas fueron de naturaleza mundial. En octubre de 1929 cayó no sólo la bolsa Odeón, sino, mucho peor, la norteamericana. «*Fall of the Wall*», así denominó Sylvia Beach al hundimiento de Wall Street. Si en la década de 1920 llegaban a París desde Norteamérica barcos llenos de estudiantes y artistas (tanto sucedáneos como serios) para disfrutar del desenfadado estilo de vida, de los precios módicos y del alcohol, que corría a raudales, ahora se produjo la gran estampida: la colonia americana de Montparnasse se disolvió, las terrazas de los cafés, caldeadas en invierno por estufas de carbón, se quedaron desiertas, y también la clientela de Shakespeare and Company disminuyó. No obstante, después de quitarse de encima en un golpe liberador la responsabilidad tanto de *Ulises* como de su agotador autor, Sylvia Beach logró reformar su establecimiento, añadir nuevas estanterías e invertir más en publicidad. Y quién lo iba a decir: a pesar de la depresión generalizada, durante un tiempo el volumen de ventas incluso aumentó.

Ya a los coetáneos les llamaba la atención hasta qué punto utilizaba Joyce a las mujeres para sus fines. Si añadimos a la lista a Adrienne Monnier, que en mayo de 1931 en una enérgica carta a Joyce dio la puntilla a la inminente ruptura entre el escritor y su editora, veremos que en este capítulo hemos conocido brevemente a cinco de ellas: dos parejas y una eterna soltera. A pesar de lo distintas que son, estas cinco mujeres presentan otros rasgos comunes además de su pasión por los libros, sobre todo por la rebelde literatura vanguardista y por uno de sus representantes. El rasgo más destacable es, sin duda, que evitaban a los hombres en asuntos amorosos para acercarse más a ellos en cuestiones literarias. Lo que Harriet Shaw Weaver y Sylvia Beach hicieron por Joyce se asemejaba a una obra de caridad. La libertad con que trataban a los hombres les permitía escapar a las amenazadoras convenciones con las que habían crecido y apropiarse de privilegios tradicionalmente masculinos, en particular el del desarrollo personal y profesional. Cuán provisional era este proceso y qué obstáculos había que salvar es algo que evidencia el hecho de que en cuestiones literarias se guiaran por un hombre y su obra maestra: un autor y un libro que tenían

todas las características de la disidencia. Joyce era un marginado radical del ámbito literario que se burlaba de la clase media instruida; y su *Ulises*, un monstruo; «una bomba de relojería», decía Leonard Woolf; una «explosión impresa», el libro de un enemigo de Dios, según Paul Claudel. La obscenidad de que se acusa al libro, y por cuya causa su publicación fue prohibida durante años, sólo era la marca más visible de su diferencia y su oposición a las convenciones habituales. Así pues, al elegir al hombre y su obra, por los que lucharon, estas cinco mujeres erigieron un monumento. No sólo ayudaron a que un libro cosechara el éxito, una obra que a estas alturas consideramos un venerado clásico de la literatura moderna. No en menor medida que, por ejemplo, Virginia Woolf, contribuyeron también a cambiar nuestra forma de ver y entender la cultura: todo lo que en el siglo XIX se consideraba un anatema de la cultura —lo sexual, obsceno, desagradable, sucio, inconsciente, irracional, afectivo— ahora lo aceptamos con naturalidad como parte integrante de la misma, incluso hemos acabado desconfiando por principio de lo que resulta demasiado bonito, limpio, elevado o culto.

Sylvia Beach no era sólo librera y editora de un libro, sino que sobre todo era intermediaria, promotora, relaciones públicas, como diríamos hoy en día: una mujer que reunió a personas y libros, escritores y lectores, pero también a autoras y autores de distintas nacionalidades. «Con generosidad y modestia a un tiempo nos reunía a todos, pues todos éramos escritores y descubridores», cuenta la autora británica Annie Winifred Ellermann, que se hacía llamar Bryher, como la isleta situada frente a las costas de Cornualles, y que con su herencia ayudó económicamente a Sylvia Beach. «Nosotros cambiamos, la ciudad cambió, pero incluso después de alguna ausencia Sylvia siempre nos estaba esperando, los brazos llenos de libros nuevos, y a menudo a su lado, en un rincón, había un escritor al que queríamos conocer». Shakespeare and Company era punto de encuentro, club, oficina de correos y sala de lectura para la vanguardia literaria (y para los que se tenían por ello). La lista de autores que la frecuentaban y a los que Sylvia Beach dio a conocer entre sí y a sus colegas franceses es como un quién es quién de la literatura angloamericana de aquellos años: Sherwood Anderson, Djuna Barnes, Natalie Clifford Barney, Samuel Beckett, Kay Boyle, Bryher, Malcolm Cowley, Nancy Cunard, Hilda Doolittle (más conocida por sus iniciales, H. D.), T. S. Eliot, F. Scott Fitzgerald, Janet Flanner, Ford Madox Ford, Ernest Hemingway, Mina Loy, Robert McAlmon, Ezra Pound, Gertrude Stein con su inseparable Alice B. Toklas, Iris Tree, Thornton Wilder, William Carlos Williams... y, naturalmente, James Joyce. Y nada de aquello fue convencional en ningún momento. A lo largo de dos décadas, Shakespeare and Company fue la capital cultural de América sajona, y se encontraba en París.

A mediados de la década de 1930 se presentó en Shakespeare and Company una joven filósofa, profesora y escritora en ciernes, que trabó amistad con la propietaria y con la literatura moderna de habla inglesa. Mientras que su compañero, Jean-Paul Sartre, casi siempre escogía el apacible refugio de Adrienne Monnier, Simone de

Beauvoir se sentía más atraída por la librería de enfrente, más animada y ruidosa y donde británicos y americanos se encontraban como en casa. «Cuando se publicó el monumental *Ulises* en francés —recordó décadas después Simone de Beauvoir—, se nos abrió la puerta a un mundo de escritores extranjeros: D. H. Lawrence, Virginia Woolf, el gran americano Hemingway, Dos Passos, Faulkner, que cambió por completo nuestra concepción de lo que debía ser una novela...». El 4 de septiembre de 1935 Simone se hizo socia de Shakespeare and Company, y a lo largo de los seis años siguientes sacó prestados infinidad de libros americanos. Se sentía parte del grupo que visitaba los establecimientos de Adrienne y Sylvia: «jóvenes rebeldes que querían transformar la novela tradicional en un arma de protesta social», como decía ella. En los años de la depresión y del pujante fascismo, la literatura norteamericana se había politizado; los héroes de las novelas de John Dos Passos y John Steinbeck eran víctimas de la crisis económica. Y a veces, como sigue diciendo Simone de Beauvoir, «de repente, con el corazón desbocado, veía en carne y hueso al más inaccesible e inalcanzable» de los escritores a los que veneraba desde la distancia: James Joyce...

En 1939, cuando los carros de combate alemanes entraron en Checoslovaquia e iniciaron su avance hacia Polonia, se publicó *Finnegans Wake*, la última obra de Joyce, con un lenguaje aún más complejo e «ininteligible» que *Ulises*. En un principio, Sylvia Beach respaldó económicamente su gestación, pero después lo fue siguiendo cada vez más desde la distancia. A instancias de Joyce, Sylvia Beach y Adrienne Monnier se reunieron de nuevo en Shakespeare and Company con el objeto de posar bajo el rótulo del establecimiento para unas fotos promocionales. Por aquel entonces, Gisèle Freund, la fotógrafa de esas famosas instantáneas, compartía mesa y cama con Adrienne Monnier, mientras que Sylvia Beach vivía sola en las habitaciones que había sobre la tienda. El 14 de junio de 1940 comenzó la ocupación de París. Gisèle Freund, que era judía, consiguió escapar de la ciudad y llegar a la zona franca, y más adelante voló a Buenos Aires. Entonces Adrienne y Sylvia empleaban mucho tiempo procurándose lo necesario para vivir. Los alimentos escaseaban, la calefacción sólo se podía encender tres horas al día. De los socios de su librería, los «*bunnies*», como los llamaba jocosamente Sylvia, aún le quedaban cincuenta y tres, entre ellos, muchos estudiantes. Simone de Beauvoir seguía formando parte de ellos. Así y todo, Sylvia Beach se las arreglaba para vivir de los pobres ingresos que percibía del préstamo de libros; por suerte la propietaria de la casa la dispensaba de pagar el alquiler. El 13 de enero de 1941 James Joyce murió en un hospital de Zúrich tras someterse a una operación de úlcera de duodeno.

La situación se agravó cuando los americanos entraron en la contienda a raíz del bombardeo de Pearl Harbor. Ahora Sylvia Beach y Shakespeare and Company se hallan bajo una amenaza inminente. Un buen día, un vehículo militar gris de gran tamaño se detiene ante la librería y de él se baja un oficial alemán de alta graduación. Para asombro de Sylvia Beach, el alemán se queda parado un rato ante el escaparate,

clavando la vista en el ejemplar de *Finnegans Wake* que en él se exhibía. A continuación entra en la tienda y pide el libro en un inglés perfecto.

—No está a la venta —replica Sylvia Beach.

—¿Por qué no?

—Es el último ejemplar, me gustaría conservarlo.

—¿Para quién?

—Para mí.

El semblante del oficial se ensombrece.

—Me interesa sobremanera la obra de Joyce.

Pero ella se mantiene firme.

—Volveré.

Cuando se marcha, Sylvia Beach retira el ejemplar de *Finnegans Wake* del escaparate. Sabe que las fuerzas de ocupación han prohibido la venta de libros en inglés.

Catorce días después el oficial regresa y se dirige a ella con aspereza:

—¿Dónde está *Finnegans Wake*?

—Lo he retirado.

El oficial tiembla de ira.

—Volveremos hoy mismo y nos incautaremos de todas sus existencias.

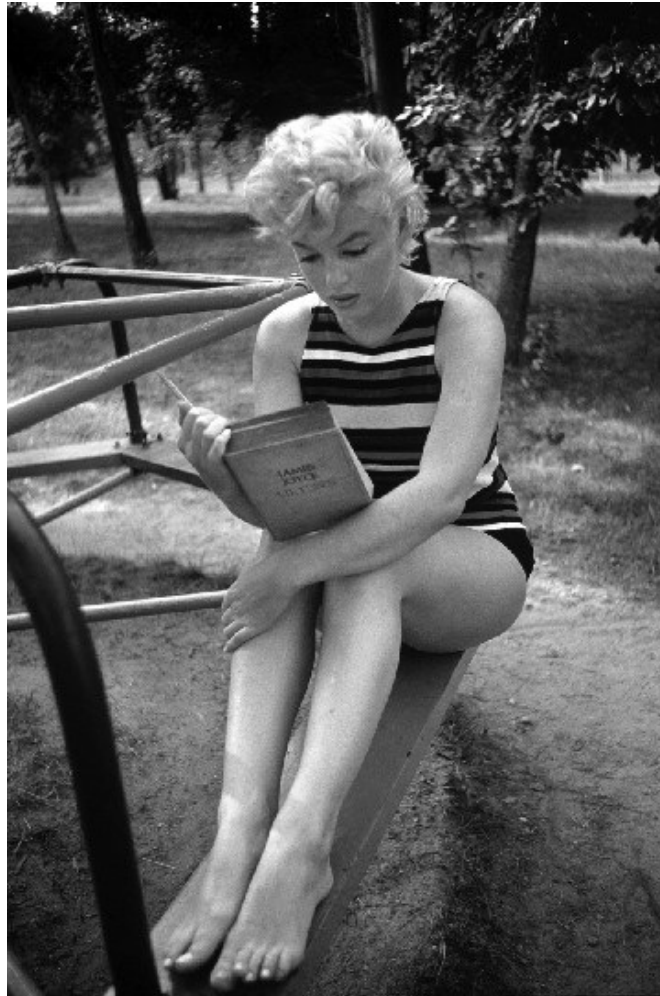
—Como quiera.

El hombre sale ruidosamente del establecimiento.

Sylvia va a ver de inmediato al conserje, que le abre un piso desocupado de la cuarta planta. Avisa a amigos, que la ayudan a subir todos los libros y las fotos, además del mobiliario. Quitan hasta las lámparas y la instalación eléctrica. Un carpintero hace pedazos las estanterías. Por último descuelgan el rótulo del establecimiento, y un pintor de brocha gorda tapa el nombre en la fachada. Listo. En el plazo de dos horas Shakespeare and Company ha desaparecido del mapa, como si nunca hubiera existido, a no ser en la imaginación de un oficial nazi que curiosamente estaba interesado en la literatura vanguardista inglesa.

Posdata:

Cabe imaginar la cara que pondrían los alemanes cuando fueron a incautarse de los libros y no encontraron la librería, ni siquiera una palabra o cualquier otra cosa que probara su existencia. Los libros y las fotos de Shakespeare and Company aguardaban cuatro plantas por encima, lo que los libró de caer en manos de los ocupantes. Peor suerte corrió la propietaria del establecimiento: Sylvia Beach acabó en un campo de concentración; al cabo de seis meses regresó a París, donde permaneció escondida en una residencia de estudiantes en el Boulevard St. Michel hasta que se produjo la liberación. No volvió a abrir Shakespeare and Company.



Eve Arnold, Marilyn Monroe, 1955, © Eve Arnold /
Magnum Photos/Agentur Focus.

Leer fue su principal herramienta para combatir la imagen de bomba sexual tonta. Marilyn Monroe no se acobardó ni siquiera ante Ulises, el icono de la alta cultura literaria del siglo xx. Al añadir una carga erótica al amor que sentían las mujeres por los libros, Monroe también cambió nuestra imagen de la lectura. Un homenaje.

HOLLYWOOD, 1955

Marilyn Monroe, la bomba sexual lectora

Es uno de los momentos culminantes de la historia de la fotografía, una historia no exenta precisamente de encuentros extraordinarios: la tarde del 6 de mayo de 1957, Marilyn Monroe entra en el estudio del fotógrafo Richard Avedon, en la neoyorquina Madison Avenue. Avedon, tan sólo tres años mayor que Monroe, también es una estrella, si bien al otro lado de la cámara. Sus fotografías de moda son tan codiciadas como sus retratos: las unas por su elegancia y su originalidad incomparables, las otras por su inusitada franqueza.

Ni siquiera tiene treinta y cinco años y ya es tan famoso que Hollywood ha llevado su vida al cine. *Una cara con ángel* está basada en el musical de George e Ira Gershwin estrenado treinta años antes, pero el personaje de Dick Avery, encarnado por Fred Astaire, sin duda está inspirado en Avedon. Dick Avery, animado por su jefa, Maggie Preston, editora de una revista de moda, va en busca del nuevo tipo de mujer que corresponde a la época, la *quality woman*, que posee belleza e inteligencia, carisma e ingenio. Finalmente lo encuentra en Greenwich Village, en la sencilla librería Jo Stockton, papel que representa Audrey Hepburn. Pero ésta rechaza por principios el sector de la moda, prefiere seguir con sus libros. Sólo accede cuando se entera de que las fotografías se harán en París, pues allí vive e imparte clases su gurú, el filósofo Emile Flostre, fundador del «empaticalismo», del que ella es adepta: una parodia manifiestamente barata de Sartre y del existencialismo. El conflicto que se desata entre empatía y egolatría, el mundo contemplativo y transparente de los libros y el rutilante mundo de la moda, superficial y frenético, se soluciona, como era de esperar, pronto, cuando la amante de los libros y el fotógrafo se enamoran..., como es natural en la ciudad que se asienta a un tiempo sobre los tres pilares: inteligencia, moda y amor.

Hasta aquí el mundo de ensueño del cine, que funciona con el cliché de las contradicciones sencillas. Sin embargo, esa mencionada tarde de mayo la realidad resulta ser muy distinta: Avedon se queda atónito con una Marilyn que se deja la piel ante su cámara. La precede la fama de ser la mujer más seductora del mundo, pero Marilyn Monroe puede ser tremendamente tímida, y Avedon no tarda en darse cuenta de que, dejando a un lado la fijación en la apariencia, hay todo un mundo entre ella y una modelo, que decae al pálido mirar del pensamiento. (Avedon suele sugerir amablemente a las modelos cuya expresión se le antoja un tanto vacía: «¡Piensa en alguna cosa!»). Aunque no se le parece en nada, en este icono del poder de seducción femenino hay una buena parte de Jo Stockton, la amante de los libros «empaticalista»

del Village. Al igual que muchos de sus compañeros, Avedon se muestra sorprendido de que esa belleza tenga intereses literarios genuinos y, lo que es más, una personalidad arrolladora, lo que los franceses denominan *esprit*. Sólo que en este caso el punto de partida y el final en cierto modo se encuentran invertidos: esta Marilyn ansía un mundo en el que una muchacha como Jo se siente como en casa. Lo único estable que tiene es, como ella misma dice, su trabajo. Y en él irradia una formidable presencia ante la cámara, una suerte de ensimismamiento controlado, tan contradictorio como toda su persona.

Para gran irritación en especial de sus admiradores varones, a Monroe le gustaba que la fotografiaran leyendo. Mientras que por lo general con su mirada franca atrapa a la cámara e insinúa a quien contempla las fotos que está posando para él y sólo para él, para decepción suya, en estas fotografías toda su atención se centra en el libro. Que estas instantáneas, no tan infrecuentes, en las que aparece sumida en la lectura de clásicos de la literatura universal y novelas contemporáneas durante mucho tiempo no captaran el debido interés del público ni tampoco de los medios de comunicación es posible que tenga que ver con la gran cantidad de fotos que circulan de la estrella. Pero el filtro que determinó esa falta de interés fue la imagen que Hollywood creó de ella. Como tarde, a partir del estreno de la película *Los caballeros las prefieren rubias* quedó encasillada en el papel de seductora con la mira puesta en hombres con dinero y que carecía de sentimientos auténticos y de inteligencia. Una bomba sexual que leía libros... era algo que no cuadraba. Y de hacerlo es que había algo turbio. O Monroe leía porque su tercer marido, Arthur Miller, se lo había impuesto con sus maneras de Pigmalión, o por propio interés, para agradar a hombres como él, lo que hacía concebir la sospecha de que no leía nada, sino que sólo lo fingía.

A estas alturas sabemos que la iniciativa para esas fotos partió de la propia Marilyn Monroe, que se sentía casi tan atraída por el mundo de la literatura y el teatro como por las cámaras. Sin duda también se debe al hecho de que durante toda su vida se avergonzó de haber dejado los estudios. Tuvo que abandonarlos a los dieciséis años, cuando estaba en segundo curso de enseñanza secundaria, para casarse con James Dougherty, un trabajador de la empresa aeronáutica Lockheed cinco años mayor que ella. Fue un matrimonio concertado, concebido para ofrecer una alternativa al orfanato a Norma Jeane Mortenson, el verdadero nombre de Marilyn; Grace Goddard, su tutora, había fundado una familia y no podía, o mejor dicho, no quería, seguir ocupándose de ella.

De Marilyn Monroe no nos han llegado anécdotas de la infancia en las que un mentor le pasara novelas a escondidas, que tendría que ocultar para que no las viera su madre. La madre de Marilyn, que ingresó a una edad temprana en un hospital psiquiátrico, y su amiga Grace, que hizo las veces de tutora, sólo tenían un tema de conversación: el cine y sus idolatradas estrellas, en particular Jean Harlow, que en la

época de la Gran Depresión encarnaba como ninguna otra actriz las ideas de sensualidad, erotismo y *glamour*. Jean Harlow era, y fue durante toda su vida, el punto de referencia de Norma Jeane, tanto en su carrera cinematográfica como en su vida: desde el cabello teñido de rubio platino o el matrimonio a los dieciséis años — en el caso de Harlow con un petimetre asimismo de veintiún años, como el primer marido de Marilyn—, hasta la muerte prematura —la de Jean Harlow a los veintiséis años—, pasando por la mezcla que tenían ambas mujeres de ambición y humildad. Incluso la costumbre de Marilyn de aprovechar los descansos en los rodajes para leer obras literarias presenta paralelismos con Jean Harlow, de la que se dice que en los estudios siempre llevaba consigo una bolsita con cuatro o cinco volúmenes de poesía, prosa literaria o clásicos.

Las personas que dieron forma a su carrera también pusieron al día a la joven Marilyn en cuanto a literatura, a pesar de su rudimentaria formación. Como por ejemplo su profesora de arte dramático Natasha Lytess, que más adelante diría de su pupila que era un «correlimos intelectual que picoteaba cosas del caudal de conocimientos de otros y se empapaba de sus opiniones». O Johnny Hyde, su agente durante algún tiempo, que la animaba a leer libros y a escuchar buena música, pero sobre todo a tener criterio propio y expresar sus opiniones. Esas relaciones no estaban exentas de erotismo y sexo: Natasha Lytess estaba perdidamente enamorada de la actriz, y de Johnny Hyde se dice que estaba loco por ella. Si bien Marilyn no correspondió a los sentimientos de Natasha, sí se dejó amar por Johnny Hyde e incluso le fue fiel un año, aunque no llegó a sentir la misma pasión que él sentía por ella.

En verano de 1949, cuando Marilyn recorre Estados Unidos en la gira promocional de una película, la vemos leyendo por las tardes en el hotel, siguiendo las recomendaciones de sus mentores, a Dostoievski, Marcel Proust y Thomas Wolfe; además se vuelca diligentemente incluso en *La interpretación de los sueños*, de Freud. A continuación pasa horas hablando por teléfono con Natasha Lytess, que le pregunta por lo que ha leído. Un año después, en el rodaje de *Eva al desnudo*, se presenta en el plató con una edición de las *Cartas a un joven poeta*, de Rainer Maria Rilke, como recuerda el guionista Joseph L. Mankiewicz. ¿Le ha recomendado alguien ese libro? Marilyn le cuenta que de vez en cuando va a librerías. «Hojeo unos libros, y cuando veo algo que me interesa lo compro. Éste me lo compré ayer». Posiblemente el interés de Marilyn lo despertaran las primeras frases de Rilke, donde intenta describir «la naturaleza de un poeta»: «esta naturaleza colosal e infantil, que (sin saber cómo) por sí sola antes no adoptó su forma definitiva, no, se contrae aquí, a nuestro lado... en este momento... sí, ¿quién podría hablar tranquilamente de esta naturaleza?». Aunque escribió versos, Marilyn no se consideró poetisa en ninguna etapa de su vida, pero sin duda debió convencerle lo colosal e infantil que Rilke alaba en el poeta. ¿Acaso no estaba a punto Norma Jeane de crear con «Marilyn Monroe» una obra de arte, que aunque no de palabras, sí estaba compuesta de imágenes, tan

inconmensurable como la poesía en opinión de Rilke?

En 1951, en el rodaje de *As young as you fell*, Marilyn conoce a dos grandes figuras del panorama cultural y literario norteamericano de la época. Con uno de ellos, el director de cine y teatro Elia Kazan, casado y diecisiete años mayor que ella, no tardará en iniciar una relación, a juicio de su biógrafo, Donald Spoto, «la primera aventura sencilla y satisfactoria de su vida». Duró un año entero. Del segundo, el escritor Arthur Miller, diez años mayor, cuya exitosa *Muerte de un viajante* había puesto en escena Elia Kazan, se enamora (y él de ella), pero la relación es considerablemente más complicada, y no terminará en matrimonio hasta cinco años después. Entretanto, tras su presuroso primer enlace, Marilyn también pone fin a su segundo matrimonio, sumamente breve, con la estrella del béisbol Joe DiMaggio. Arthur Miller, entonces casado con su primera mujer, acompaña en esa época a la pareja formada por Marilyn Monroe y Elia Kazan en sus correrías por librerías, en sus visitas a escritores y compositores, en picnics y excursiones a la playa. Mientras está en la cama con Kazan, Marilyn fantasea con Miller, cuyo retrato cuelga en su piso y al que ella, que ha crecido sin padre, confía en una de sus escasas cartas: «La mayoría de las personas puede admirar a su padre, pero yo nunca he tenido a alguien así. Necesito a alguien a quien poder admirar». Poco comprensivo, Miller le responde con un consejo relacionado con la lectura: «Si necesitas a toda costa a alguien a quien admirar, ¿por qué no te quedas con Abraham Lincoln? Carl Sandburg ha escrito una biografía suya estupenda». Cuando recibe la misiva, Marilyn adquiere ese mismo día el libro y un retrato enmarcado de Lincoln; ambas cosas permanecerán en su poder hasta el final de sus días, hasta mucho después de que acabe su matrimonio con Arthur Miller.

Se podría pensar que las fotografías que se realizan a lo largo de los años que siguen en las que Marilyn aparece con libros son reclamos dirigidos en cierto modo a Arthur Miller, portadores del mensaje: «No sólo soy deseable porque soy muy guapa, sino también porque leo libros sesudos». Quizá haya algo de verdad desde el punto de vista psicológico, pero ni hace justicia a las instantáneas ni a la relación erótica con la lectura que manifiestan. Veámoslo.

Eve Arnold era una de las pocas fotógrafas entre los fotógrafos estrella de la época; fue la primera mujer que entró a formar parte, en 1951, de la agencia Magnum Photos. Sus instantáneas de Marlene Dietrich causaron una impresión duradera en Marilyn. Y así fue como se conocieron. Un día de verano del año 1955, Eve Arnold fue a buscar a su modelo a casa del poeta y novelista Norman Rosten. Marilyn llevaba con ella una edición de *Ulises*, de James Joyce. Desde hacía algún tiempo acudía al legendario Actors Studio, de Lee Strasberg, una especie de laboratorio teatral que se centraba por completo en las emociones de los actores. El método Strasberg presentaba muchas semejanzas con la psicología profunda: tenía por

objetivo liberar los sentimientos enterrados de sus alumnos y, de esa manera, permitir una expresión auténtica de las emociones. Casi todos acudían al psicoanalista, incluida Marilyn, y para una de las sesiones tuvo de estudiar el último capítulo de *Ulises*, que apela con fuerza a las emociones.

Cuando Eve Arnold y su modelo se detuvieron en un parque infantil, esta última sacó *Ulises* y se enfrascó en él mientras Eve introducía la película en la cámara. Y, como es natural, accionó el disparador. Así nació la famosa serie de fotografías de Marilyn Monroe leyendo *Ulises* en un parque. Imaginemos la escena: Marilyn, el icono sexual del siglo xx, lee una de las obras más importantes de la alta cultura del siglo xx, el libro que muchos consideran la obra más importante de las novelas modernas y otros directamente infumable. Lo que resulta especialmente extraño y singular en las fotos es que Marilyn lee todo el tiempo en traje de baño, ya sea uno enterizo con rayas de colores, que le da un aire de estudiante universitaria, o una suerte de biquini de rombos blancos y negros que casa más con la acostumbrada imagen de bomba sexual. Posiblemente las fotografías se realizaran para mostrar la moda de baño; a fin de cuentas, de ahí debía salir un artículo para la revista masculina *Esquire*.

¿Gustarían estas fotos al público al que iban destinadas? Más bien no, de seguir la bella interpretación de la imagen que proporcionó la escritora y feminista británica Jeanette Winterson: «La foto es tan sexy porque se trata, precisamente, de Marilyn Monroe leyendo *Ulises*, de James Joyce».

No tiene ni que posar, ni siquiera es preciso que le veamos la cara, lo que emana de la foto es concentración absoluta, y nada hay más sexy que la concentración absoluta. Es la diosa, y no tiene que complacer a su público ni a su marido, vive sencillamente en el libro. La vulnerabilidad está ahí, pero también algo que no solemos ver en la rubia explosiva: una sensación de pertenencia. No es un combinado de seso y sexo a lo Playboy lo que resulta tan perfecto de esta imagen, sino el hecho de que leer es siempre un acto privado, es la intimidad misma, es la charla con el amante, es el lugar de los susurros y los suspiros, algo no reglado y por lo general no observado. En este caso somos nosotros los voyeurs, cierto, pero lo que aquí observamos a escondidas no es un instante del cuerpo, sino de la mente. Por una vez no se nos exige que miremos a Marilyn, sino que se nos da la oportunidad de asomarnos a su interior.

Dicho de otro modo: aunque es muy posible que su imagen pertenezca al mundo de las modelos, en el interior de Marilyn nos encontramos a la librera «empaticalista» Jo Stockton.

Y a eso no parece que haya nada que añadir. A no ser la cuestión de qué vemos cuando nos asomamos al interior de Marilyn. El puente a sus pensamientos, claro está, lo tiende el libro que está leyendo. Ella misma le dijo a Eve Arnold que era un «hueso duro de roer», que sólo podía leer *Ulises* por partes. Pero que le encantaba el sonido del libro y lo leía en voz alta para que tuviera sentido. Entendemos mejor a qué se refería Marilyn si vemos por dónde tiene abierto *Ulises*. Es evidente que está

leyendo las últimas páginas, el tristemente célebre monólogo final de Molly Bloom, la esposa del moderno Odiseo Leopold Bloom, cuyo día del 6 de mayo de 1904 narra la novela en alrededor de setecientas páginas. Bloom llega a casa —igual que Odiseo se reúne con su Penélope al final de la epopeya de Homero— y se tiende en la cama a los pies de Molly, que está medio despierta; pero también en este caso —como en el gran modelo de la Antigüedad— quienes compiten por hacerse con los favores de la señora, que durante la ausencia del señor de la casa no han estado de brazos cruzados, se encuentran presentes, concretamente en el fluir de la conciencia de Molly, cuyos pensamientos giran en torno a un intenso orgasmo que tuvo por la tarde con su amante.

Las últimas cincuenta páginas de la novela son famosas porque se trata únicamente de ocho frases que se suceden sin ningún signo de puntuación y reflejan el flujo de pensamientos incontrolado de Molly, que en una especie de duermevela pasa revista al día que termina y, de paso, también a toda su vida. Al decir que leía en voz alta esas páginas para que tuvieran sentido, Marilyn no expresaba su impotencia, sino que hacía lo único que se podía hacer: así es como se leía antes de que, a partir del siglo x, en Europa se propagara una revolución de la cultura escrita mediante la introducción de la división en frases y párrafos, el punto y coma y otros elementos de estructuración del texto que propiciaron su legibilidad. Hasta ese momento, en monasterios y escribanías se escuchaba el murmullo de los lectores, que se guiaban en la maraña de letras leyendo el texto en voz más o menos alta. En más de un sentido, el último capítulo de *Ulises* retoma esa imagen medieval de la escritura, más dirigida al oído que al ojo.

Pero además el monólogo final de Molly tiene mala fama por la frescura de sus descripciones sexuales; es el capítulo «más sucio» de una obra que de todos modos se consideraba sucia. Obsesionados con la fama de obsceno del libro, los primeros lectores de *Ulises* vieron en Molly Bloom el arquetipo de la prostituta... y fueron injustos con ella. En realidad es la primera vez que le es infiel a su marido, y eso después de pasar nada menos que diez años sin muestra de afecto alguna por su parte. Aunque inculta, Molly es una mujer lista, sagaz y sincera. Su monólogo resulta de lo más ameno. El ingenio de Molly es sumamente cómico: tiene el don de imitar la manera de expresarse de otras personas, y utiliza un lenguaje picante, repleto de alusiones eróticas y sexuales, que sin embargo sigue siendo el lenguaje de una mujer y está libre de obscenidades masculinas y de ironía arrogante.

Es evidente que a Marilyn le gustó el monólogo de Molly y su componente cómico. La parte en la que Molly reflexiona que con su aspecto podría haber sido una estrella del teatro, de no haberse casado con Bloom, debió de agraderle tanto como la idea de Molly de que el mundo probablemente fuese un lugar mejor si estuviese gobernado por mujeres. Pero, sobre todo, la sensualidad de Molly se prestaba a la identificación. «Soy la carne que siempre afirma», le hace decir Joyce. La propia Marilyn también jugaba a provocar y llamar la atención mediante la sinceridad

erótica y el atrevimiento sexual. Así, por ejemplo, en repetidas ocasiones confió a la prensa que bajo la ropa «no llevo nada, pero nada de nada: ni pantaloncitos ni braguitas ni ligero ni sostén».

Marilyn mostraba su cuerpo y su sexualidad con una naturalidad desconocida en su día, y al hacerlo parecía inocente como un ángel desnudo. Pero lo que resultaba determinante era que, con su provocadora gracia y su capacidad de réplica, desbarataba a la vez ambas cosas, tanto la perversidad como la ingenuidad que aparentaba. Cuando se situó a la cabeza del desfile de Miss América en calidad de madrina —la primera mujer que lo hacía— luciendo un escote hasta el ombligo, con lo que desató oleadas de indignación de grupos religiosos y asociaciones femeninas, declaró con cara de no haber roto nunca un plato: «La gente no paró de mirarme en todo el santo día, pero pensé que admiraba mi distintivo de madrina». En un programa de entretenimiento, ante miles de soldados, dijo al micrófono: «*Come and get it, you won't regret it*», unas líneas de *Do it again*, la canción de Gershwin que interpretó. Acto seguido, el presentador se acercó a ella, que además de una falda ceñida llevaba un jersey ceñido, y afirmó con picardía que era la «*pullover girl*» más bella, dicho sin ambages: la chica más cachonda que había aparecido en el programa jamás. Y Marilyn dijo al público: «No sé a qué viene tanto alboroto. Vosotros, los muchachos de ahí abajo, siempre estáis silbando a chicas que llevan pulóver. Pero ahora imaginaos que me lo quito ¡y veis lo que hay debajo!».

En la década de 1950, la vida sexual femenina aún era un continente ignoto a lo largo de cuyas fronteras patrullaban los vigilantes de la moral, la decencia y la ignorancia. Al margen de exploraciones literarias y psicológicoanalíticas como las que llevó a cabo de manera ejemplar James Joyce en el monólogo de Molly, había poca información al respecto. Pero en 1953 se publicó en Estados Unidos el informe Kinsey sobre el *Comportamiento sexual de la mujer*. Pese a que se trataba de un libro muy árido (o precisamente por ello), basado en encuestas, tablas y estadísticas, de un caballero entrado en años y sus colaboradores, desató la indignación. Millones de americanos estaban escandalizados: ¿más de la mitad de las mujeres practicaba sexo antes del matrimonio? ¿Una de cada cuatro mujeres casadas era infiel? ¿La masturbación era una práctica extendida también entre las mujeres? ¿La línea divisoria entre la actividad sexual «normal» y la denominada «perversa» era difusa? El estudio Kinsey se ocupaba en particular del orgasmo de la mujer, y también aportaba cifras sobre frecuencia, intensidad y diferencias en función de la edad. Aunque Alfred Charles Kinsey evitó por todos los medios efectuar cualquier valoración social o moral de los datos, su mensaje, oculto entre las estadísticas, era éste: las mujeres tienen ganas de sexo, y por regla general saben perfectamente cómo proporcionarse placer. Según el informe, la mujer americana resultaba ser una persona muy distinta de la que el hombre con el que vivía imaginaba en sus sueños más osados o espantosos. El informe Kinsey resumía, lacónico: «Nuestras leyes y costumbres son tan ajenas al comportamiento real del mamífero humano que pocas

personas se pueden permitir dar a conocer la historia completa de su vida ante la justicia o incluso ante su vecino o mejor amigo».

Entre los pocos que sí se lo podían permitir se encontraban ya entonces las estrellas, que, en representación de la mayoría de la población, eran invitadas por los medios a ser francas en tales asuntos. Y aquí es donde entra en juego Marilyn: la Marilyn de la década de 1950 era, por así decirlo, la encarnación de la mujer soñada, y al mismo tiempo temida, del ciudadano medio. Sus historias de amor y sus escapadas eróticas eran de dominio público; a ese respecto se acercaba peligrosamente a la idea de la mujer sexualmente emancipada. Al igual que Kinsey con sus estadísticas, con su atractivo físico ella demostraba las mentiras de los guardianes de la moralidad pública. El hecho de que se las diera de ingenua, cariñosa y necesitada de protección hacía que el peligro que emanaba aumentase más que disminuyese. Y es que en su caso el énfasis en la liberalidad sexual iba unido a una clara sed de independencia y a una naturaleza rebelde. «Marilyn era la muchacha buena, conformista, que se sometía a las fantasías de los hombres, pero también transmitía el amenazador barrunto de que a la larga no se conformaría con ese papel y reclamaría lo que le divertía», resume su biógrafo, Donald Spoto.

Las fotos de Eve Arnold en las que se ve a Marilyn leyendo *Ulises* no muestran a una mujer atractiva cualquiera, sino precisamente a esa misteriosa quimera de conformidad y rebeldía. Sus instantáneas dotan de carga sexual el acto de leer por duplicado: mediante la figura de la lectora y mediante el libro que ésta lee. Naturalmente también fue un juego magnífico al que ambas mujeres se entregaron esa tarde de verano de 1955, sin que agentes, personas del estudio y expertos en *marketing* las molestaran. De ese modo se burlaron a un tiempo de dos culturas: la cultura comercial de los estudios cinematográficos, que ataba a actrices como Monroe con contratos leoninos y les imponía una imagen determinada, que en su caso exigía parecer lo más tonta posible; pero también de la alta cultura, que desde hacía trescientos años se distinguía por la falta de sensualidad. Precisamente la acogida profesional de *Ulises* es un buen ejemplo de cómo la fijación académica con el sentido y el significado de una obra de arte, que en este caso tematiza y aborda como ninguna otra cosa el placer sensorial y el placer físico, elimina todo rastro de impetuosidad y la convierte en un espantajo para intelectuales.



Sólo leía lo que le gustaría releer, decía; ésa era exactamente la definición de un libro que valía la pena ser leído. Y pese a tanta limitación no era poco: con sesenta años, Susan Sontag tenía una biblioteca con más de quince mil volúmenes. Susan Sontag es el caso ejemplar de una mujer moderna que lee movida por la pasión y no se aparta del mundo, sino que lo percibe con más atención y nitidez en el reflejo de sus lecturas.

NUEVA YORK, 1960

Leer significa inventarse: Susan Sontag

En abril de 1966 se celebró el vigésimo noveno encuentro del Grupo 47. El Grupo 47 reunió a escritores entre 1947 y 1967, y sólo se podía asistir mediante la invitación de Hans Werner Richter, su fundador. Las reuniones se celebraban en distintos escenarios, donde se leían en alto fragmentos de trabajos inéditos y se efectuaban críticas *ad hoc*. En un total de treinta reuniones el número de autores ascendió a ciento noventa, de los cuales únicamente diecisiete eran mujeres; en el caso de la asistencia cada vez mayor de críticos e invitados, la proporción entre hombres y mujeres era más desfavorable incluso, concretamente ¡de 105 y 8! Después de la de 1954 en el monte Circeo, a unos cien kilómetros al sur de Roma, y la de 1964 en la localidad sueca de Sigtuna, el de Princeton fue el tercer encuentro celebrado en el extranjero, en 1966. ¿Algo digno de señalar? Nada, de creer, por ejemplo, el reportaje que Dieter E. Zimmer escribió en su día para *ZEIT*: «Se podría haber desarrollado perfectamente en Travemünde o Rosenheim, o en Aix-en-Provence o Río de Janeiro». Que «para leerse sus nuevos trabajos escritores alemanes cruzaran un océano, que resistieran huracanes, que acabaran con la distinguida tranquilidad de un campus universitario norteamericano, que en una carretera norteamericana (US I), delante de un motel (“*your host from coast to coast*”), en un rótulo que se iluminaba por la noche pusiera “*WELCOME GRUPPE 47*”»: todo ello era bastante absurdo, tanto a primera vista como si se miraba por segunda vez.

Y al tercer vistazo sucedía algo significativo: el nombre de Peter Handke permanecerá unido para siempre al encuentro americano del Grupo 47. Handke, de veinticinco años y con un peinado estilo Beatle, aprovechó el encuentro para llamar la atención sobre su persona antes incluso de que se publicara su primera novela, *Los avispones*. El día siguiente a su lectura, que a Marcel Reich-Ranicki le pareció aburrida, se levantó para decir algo importante del estado en que se hallaba la literatura que allí se estaba leyendo. Durante la reunión ya se había preparado para hacerlo dos veces, pero en ambas ocasiones se frustró su intervención, que en sí misma suponía una ruptura de las costumbres, dado que imperaba la férrea norma de que cada orador debía ocuparse exclusiva y concretamente de los textos leídos. No obstante, esta vez se salió con la suya: su invectiva, aparentemente espontánea pero probablemente bien preparada, fue recibida con risas, murmullos y exclamaciones y más tarde recogida por otros participantes que manifestaron su aprobación o su rechazo. En la prosa alemana del momento, según el joven escritor, reinaba una «impotencia descriptiva». Había dado comienzo «un periodo nada, nada creativo en

la literatura alemana». Lo malo de esa prosa era «que se podía sacar igual de bien de una enciclopedia». Se trataba de una «literatura absolutamente pueril e idiota». Y la crítica no era mejor: su instrumental heredado bastaba lo justo para esa literatura, la crítica era tan pueril como la literatura.

Ésta no era únicamente una declaración de guerra dirigida a aquellos escritores que pertenecían en mayor o menor medida a la generación fundadora del Grupo 47. Visto desde la perspectiva actual, fue el nacimiento de una literatura pop alemana polémica contra el espíritu del Grupo. El protagonista de esta provocación era un rebelde tímido que a primera vista parecía el alumno apocado de un colegio de curas, pero había estudiado atentamente del funcionamiento de los medios y sabía cómo convertir a la propia persona en una marca. A partir de esa intervención, la imagen de Handke en los medios abogaba por la rebelión estética. Visto así, no fue ninguna casualidad que lanzara su sarta de improperios en el país de Andy Warhol y Allen Ginsberg. El escritor Klaus Stiller, de la misma generación que Handke, recuerda que el desconocido y apocado joven oriundo de Carintia iba trotando detrás cuando ellos, un grupo de jóvenes autores, paseaban por los jardines del recinto universitario de Princeton armados con una botella de *whisky*. En cierto modo les daba pena, y lo esperaron para que se les uniese. Después se sentaron en unos bancos, y Handke, que todavía no había abierto la boca, de pronto le espetó a una americana que pasaba por delante: «*Hello, I want to fuck you*» [Hola, me gustaría follarte]. Como es natural todos se echaron a reír, incluida la chica. «Así fue la entrada de Handke en los jardines, fuera de las reuniones del Grupo».

Por aquel entonces, Susan Sontag se encontraba también en Princeton. Con poco más de treinta, algunos años decisivos más que Handke, y mucho más famosa y desde luego menos cohibida, manejaba los medios por lo menos con la misma brillantez que el austriaco con el pelo a lo Beatle. Gracias a una serie de contribuciones a las revistas intelectuales más de moda de Estados Unidos, había alcanzado la fama a lo largo de los años anteriores. En los comienzos de su carrera como novelista escribió *El benefactor*, que se publicó en otoño de 1963 en la afamada casa editorial neoyorquina Farrar, Straus and Giroux. Con el objeto de dar a conocer su primera obra, un libro tan ambicioso como difícil, la editorial probó con nuevas formas de *marketing* y apostó plenamente por el efecto que provocaba la persona de la escritora. En la solapa no figuraban alabanzas anticipadas en forma de elogios de la obra por parte de compañeros y críticos de renombre, sino que destacaba una fotografía de gran tamaño de la autora. Su cabello negro azabache, de corte moderno, y su rostro sublime, que irradiaba seriedad y sensualidad a un tiempo, en conjunción con su ropa de marca, constituían una mezcla de inteligencia y *glamour* desconocida hasta la fecha en el panorama literario. Desde el punto de vista puramente literario, *El benefactor* era una obra vanguardista difícil, interesante para poco más que para un reducido círculo de lectores con formación académica, de forma similar a la primera novela de Handke, *Los avispones*. Pero la imagen que se labraron ambos hizo que

suscitaran interés más allá del panorama literario: representaban una nueva forma de rebelión estética, motivada por una sed de vida acorde con el joven espíritu de la época.

La presencia de Susan Sontag en Princeton tenía un motivo concreto: después de que se reuniera el Grupo 47 se celebraba la tradicional conferencia de Princeton, en la que era más que bienvenida la participación de los escritores alemanes. El tema de la reunión era «El escritor en la sociedad del bienestar». Entre otros hablaron el crítico cultural y traductor de Brecht Eric Bentley; el filólogo experto en literatura Leslie Fiedler, que dos años después proclamaría la postmodernidad literaria; el dramaturgo Peter Weiss, cuya obra teatral sobre el revolucionario francés Jean-Paul Marat acababa de triunfar en Broadway con el montaje londinense de Peter Brooks; y, como única mujer y orador más joven, Susan Sontag. Su aparición fue el segundo acontecimiento más interesante al margen de la actuación americana del Grupo 47. En su disertación contaba que escribía igual que un pintor pinta y un compositor compone, no para transmitir mensajes o para lograr una repercusión determinada, sino por el placer puro y duro de las formas estéticas. A primera vista eso podía parecer inofensivo, pero en una época que exigía de la literatura sobre todo compromiso, se podía considerar una provocación absoluta. La publicación *ZEIT* veía en ello «una postura extrema, que en Alemania aún lo tenía muy difícil».

Aun así, por muy apartado de la realidad que les pareciera a los escritores alemanes comprometidos, no era ésa la intención de Susan Sontag cuando defendió la independencia de la estética, cosa que demostró cuando, para sorpresa de sus críticos, habló por la tarde en el foro que organizó un grupo de estudiantes en contra de la intervención norteamericana en Vietnam. Centrarse en el lado estético del arte no excluía el compromiso político, en su opinión; sin embargo lo uno no se debía a lo otro. A decir verdad, ambas cosas tenían poco que ver entre sí, a no ser que el aguzamiento de los sentidos, que se entendía como la verdadera función del arte, repercutiera en la percepción política. En cualquier caso, Sontag quería evitar que el arte fuese instrumentalizado para otro fin que no fuera el propio, para una apreciación concreta de la sociedad o una ideología. A su juicio, la fijación de los escritores comprometidos con el contenido desposeía al arte de todos sus elementos integrantes: la experiencia sensorial de la que nacía y la que provocaba en sus destinatarios, ya se tratase de espectadores, oyentes o lectores, su forma de atención específica, su mágica riqueza de formas, su transparencia.

Susan Lee Rosenblatt, Susan Sontag, nació en Nueva York. El apellido por el que sería conocida era el de su padrastro, el capitán Nathan Sontag, veterano de guerra, con el que su madre se casó cuando Susan tenía doce años. Su padre, Jack Rosenblatt,

un peletero cuya empresa se hallaba establecida en China y que vivía a caballo entre Nueva York y Tianjin, murió prematuramente de tuberculosis cuando la niña tenía sólo cinco años. La madre, ahora sola, aficionada al alcohol y emocionalmente distante, ocultó a su hija durante cuatro meses lo que le había sucedido al padre; después le confió de sopetón que había muerto hacía algún tiempo, una experiencia traumática para la niña.

El declive económico y social que acarrió la muerte del padre y el hecho de que Susan enfermara de asma trajeron consigo varias mudanzas apresuradas: primero a Florida, cuyo clima húmedo, subtropical no hizo sino empeorar la dolencia; y pocos meses después a Tucson, en el desértico estado de Arizona, donde Susan fue matriculada en un colegio; y siete años más tarde a Los Ángeles, donde acudió al instituto. Cuando años después Andrew Wylie, el agente literario de Susan Sontag de la década de 1980, viajó por Arizona, un amigo le enseñó la casita, una vivienda sobre ruedas anclada al suelo, donde pasó la infancia la escritora. Wylie le habló de su gran desconcierto a Daniel Schreiber, el biógrafo alemán de Susan Sontag:

Lo que vi fue un acto de autoinvención por parte de Susan. Llegar a ser una intelectual tan imperiosa, profundamente culta y cosmopolita viniendo de ese pequeño remolque destartado en las afueras de Tucson, uno de los sitios más desoladores en los que se puede vivir en este país, era algo increíble.

Sontag aprendió a leer a una edad muy temprana, a los tres años. Desde que tenía seis leía «libros de verdad», entre ellos ediciones de clásicos abreviadas, adaptadas al nivel de los adolescentes. Más adelante se acordará de *Los miserables*, de Victor Hugo; de los *Cuentos basados en el teatro de Shakespeare*, de Charles Lamb; pero también de *20 000 años en Sing Sing*, el famoso libro, llevado al cine en dos ocasiones, del alcaide y reformador del régimen penitenciario americano Lewis Edward Lawes. Entre las lecturas más influyentes de su infancia se hallaba la biografía que Ève Curie escribió de su madre, Marie Curie, descubridora de la radioactividad y dos veces ganadora del Premio Nobel, una autodidacta que estudió matemáticas y física mientras ejercía de institutriz de familias acomodadas. Tras esa lectura, la pequeña Susan tuvo claro lo que quería ser: química o física, y a ser posible, como Marie Curie, en París, la ciudad en la que habían labrado su suerte muchos a los que su lugar de origen se les había quedado demasiado pequeño.

Cuando, con doce años, se hace con la novela de Jack London *Martin Eden*, cambia de idea en lo tocante a la profesión que quiere desempeñar. En esta novela educativa marcadamente autobiográfica, London narra la historia de un marinero cuyos orígenes, al igual que los del escritor, son humildes. Cuando conoce a una joven de clase media a la que en un principio escandalizan sus modales toscos y su vulgaridad a la hora de expresarse, pero que por otra parte se siente atraída por su vitalidad y su rápido intelecto, en Martin se despierta la motivación de instruirse y

cultivarse. Los comienzos son chapuceros y nada metódicos, pero pronto surten efecto. El marinero desarrolla una interesante personalidad, y su pasión es la escritura. Sólo que el éxito no llega. Además Ruth Morse, la joven, no alcanza a entender del todo sus historias de aventuras, poemas y ensayos, ya que, en comparación con las novelas victorianas, el realismo de la producción literaria del muchacho se le antoja burdo. Y la relación termina, pero justo entonces él cosecha el tan ansiado éxito: los libros de Martin son los más vendidos, y de repente el muchacho es un buen partido para la familia acomodada de Ruth. Sin embargo, decepcionado con ella y asqueado por la falsedad de la moral burguesa, su vitalidad, por la que era tan admirado, se quiebra, y Martin Eden se quita la vida en alta mar.

Así es como la pequeña Susan decide que quiere ser escritora, dejando a un lado, claro está, el sombrío destino que Jack London depara a su héroe. Ella misma se tiene por una autodidacta heroica y considera que la de escritor es una vocación heroica. A pesar de que el héroe de Jack London es un hombre, resulta un grato objeto de identificación para una adolescente que tanto en su familia como en su entorno se siente una marginada. Susan va al colegio, incluso adelanta varios cursos, pero sabe que durante mucho tiempo disfrutar de una buena educación no estuvo al alcance de la mujer. Al proletario Martin Eden y a la niña que empieza a reflexionar sobre su condición de mujer los une la oposición a un mundo en el que las convenciones y el estatus determinan el éxito.

El escritor inglés Graham Greene llamó al momento en el que empezamos a leer de manera consciente un «instante peligroso». Ese instante es peligroso no sólo porque nos puede inducir a cambiar la sensación infantil de impotencia por la idea de que nuestros pensamientos tienen un poder ilimitado en nuestra vida; ese instante es peligroso, según Graham Greene, principalmente porque con los libros que sacamos de las estanterías para leerlos también acercamos nuestro futuro. Greene opinaba que los libros que leemos de pequeños y luego de jóvenes ejercen en nosotros una influencia especial y duradera, una influencia que va mucho más allá de esta fase de la vida. Estos libros ayudan a determinar nuestro futuro, porque definen nuestros deseos e ideas, así como, sobre todo, la imagen que tenemos de nosotros mismos.

Más adelante Susan Sontag afirmará que pasó su infancia en un delirio de altos vuelos literarios:

Quería estar en otra parte, y leer me proporcionó una distancia dichosa, fortalecedora. Gracias a la lectura —y a la música— mi experiencia diaria consistió en vivir en un mundo de personas a las que no les interesaba lo más mínimo la intensidad a cuyo favor me declaraba yo. Me sentía como si fuese de otro planeta, una fantasía que tomé prestada de los inocentes cómics de esa época, a cuya fascinación asimismo caí rendida.

Leer era para ella un triunfo; Susan Sontag lo llama el «triunfo de no tener que ser yo misma». Coincide con la descripción de Virginia Woolf de que el proceso de leer

consiste en una «supresión completa del yo». Esto es lo que lo convierte en algo tan placentero, lo que explica su adicción. Al leer, lo que a menudo constituye nuestra realidad no deseada regresa al ámbito de la posibilidad. Nos dejamos llevar por la idea de qué pasaría si no tuviéramos que ser esta o aquella persona con tal nombre, si no nos viéramos obligados a ser padres, si no lleváramos una vida que defrauda nuestras expectativas. Qué pasaría si el mundo estuviese abierto a toda forma de autorrealización. Como si pudiéramos situarnos de nuevo al principio de nuestra vida, en la «hoja en blanco», allí donde hoy en día los psicólogos dicen que nunca estuvimos.

Pero esto no es de ninguna manera toda la verdad sobre el placer de la lectura. Al leer no sólo nos despojamos de nuestro yo corriente, sino que además lo rediseñamos. Nos probamos modelos de vidas como si fuesen vestidos, como por ejemplo el de una heroica existencia de escritor, como la que encarna de manera tan sugerente Martin Eden en el libro de Jack London. Para Susan Sontag, la lectura reiterada de esta novela protagonizada por un artista supuso, en efecto, una vivencia determinante; tan determinante que más adelante no fue capaz de conformarse con ser una ensayista elogiada por todo el mundo, sino que buscó la prueba de su éxito en el reconocimiento como escritora de novelas.

Además de la supresión temporal de la propia persona, la lectura empática también conduce a la reinención del propio papel en el mundo, algo que no tiene por qué llevarse a cabo siempre mediante la identificación con un personaje ficticio, un yo ideal. También se puede efectuar por contraposición. Las novelas son obras de arte abiertas, con independencia del final que tengan. Siempre ofrecen a sus lectores una salida.

«En América siempre creemos en que podemos empezar de nuevo, pasar página, inventarnos y transformarnos», dijo Susan Sontag con setenta años en una entrevista televisiva. La autoinvención es, sin duda, un rasgo tan característico como notable del *American way of life*, el modo de vida americano. Pero la autoinvención también es un rasgo fundamental de la vida moderna en general. Lo esencial es no contentarse con las condiciones que nos vienen impuestas al nacer y por el entorno en el que crecemos, sino crear nuestras propias condiciones; romper el caparazón de las circunstancias vitales heredadas y vivir según nuestro propio modelo; dejar atrás la definición tradicional, convencional del mundo y encontrar nuevas formas de definición que resulten atractivas tanto para la generación contemporánea como para la venidera. Con Susan Sontag se puede analizar de manera ejemplar el importante papel que puede desempeñar a este respecto leer (y, naturalmente, escribir) literatura; en particular, novelas.

En los cuadernos en los que escribe desde pequeña, y que sirven para anotar espontáneamente ideas y reflexiones pero también autoadvertencias y listas de recados, Susan Sontag siempre acaba hablando de sus lecturas. Así, con quince años hace constar:

1/9/48

Leer cuanto antes la traducción de Stephen Spender de las *Elegías de Duino*.

Ahora me he vuelto a enfrascar en Gide, qué claridad y precisión...

10/9/48

Me terminé este libro [el *Diario*, de André Gide] el mismo día que lo compré, a las dos y media de la mañana... no me limito a leer este libro, yo misma lo creo...

19/12/48

Hay tantos libros, obras de teatro y cuentos que debo leer...

Tar, Sherwood Anderson

Das Erbe im Blut [La herencia en la sangre], Ludwig Lewisohn

Santuario, William Faulkner

Esther Waters, George Moore

Diario de un escritor, Dostoievski

[El listado ocupa más de cinco hojas, se mencionan más de cien títulos].

1/3/49

Hoy me he comprado *Contrapunto* y he estado leyendo seis horas seguidas para acabarlo. Huxley escribe una prosa tremendamente consciente...

Abril, 1949

Aquí, en mi absoluta soledad [Susan, que ahora tiene dieciséis años, se había matriculado en la Universidad de California de Berkeley], al menos he descubierto algunas cosas que me alegran y compensan: música, libros, leer poemas en alto. No tengo que engañar a nadie, dispongo libremente de mi tiempo —en casa siempre se llevan a cabo constantemente esas manifestaciones de amabilidad hueras, ritualizadas, una pérdida de tiempo espantosa—, este verano he de organizar bien mi tiempo, ya que hay mucho que hacer...

14/4/49

Ayer leí *El bosque de la noche*, [de Djuna Barnes]... Así me gustaría escribir, profusa y rítmicamente, una prosa pesada, sonora...

Son éstos apuntes de una persona con mucho talento, extremadamente motivada y ambiciosa, a la que anima el deseo de crecer lo antes posible. Pero no se reducen únicamente a eso, pues ilustran de manera ejemplar el papel decisivo que la lectura de novelas y de otros textos de ficción desempeña en la vida de una joven que no quiere aceptar el papel que le ofrece su entorno inmediato, que más bien va en busca de su camino y de una imagen propia que corresponda a sus deseos y anhelos.

Sin embargo, en sus diarios, la joven Susan Sontag no sólo habla de literatura, sino también de otro tema: descubre muy pronto su atracción por personas de su mismo sexo. «Al igual que antes era creyente de un modo temeroso y neurótico y creía que tendría que acabar siendo católica, ahora me da que tengo inclinaciones lésbicas (qué poco me gusta escribir esto)», hace constar la quinceañera Sontag, sumamente recelosa de sus sentimientos. Cuando poco después la besa un chico por vez primera, escribe: «Lo que sé es tan desagradable e insoportable porque no se puede transmitir, ¡me he esforzado! ¡Quería reaccionar! Quería sentirme atraída por él físicamente como fuera y al menos demostrar que soy bisexual». (Poco después añade al margen: «¡Al menos bisexual!, menuda idiotez»). Su lectura excesiva de André Gide y de Thomas Mann se lleva a cabo con la vaga convicción de la propia diferencia sexual de fondo. Con quince años tiene su primera experiencia sexual con una mujer, de la que disfruta y que considera una liberación.

Así y todo se casa muy pronto, a los diecisiete años, con el profesor universitario Philip Rieff, que aparenta más de los veintiocho años que tiene y que parece ser una especie de padre para ella. Rieff es un hombre tradicional, que se ha casado para fundar una familia. Dos años después Sontag trae un hijo al mundo. Y de nuevo refleja su situación vital en el espejo de la literatura. Lee *Middlemarch*, de George Eliot, y cuando lleva leída una tercera parte del libro rompe a llorar no sólo porque se reconoce en Dorothea Brooke, la protagonista, una joven formal, con sed de cultura, sino porque ésta se ha casado con el señor Casaubon. *Middlemarch*, uno de los clásicos ingleses del siglo XIX, publicado en forma de libro en 1874, tiene, como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, un subtítulo que remite a la provincia: *Un estudio de la vida de provincias*. Middlemarch es un lugar ficticio situado en el centro de Inglaterra y el escenario de las vidas de las que habla la novela. Dorothea ha rechazado las insinuaciones de un hombre más joven para casarse con el pastor Edward Casaubon, bastante mayor y con el que espera satisfacer sus ambiciones intelectuales y sociales. Pero el matrimonio resulta ser un error fatal. En lugar de apoyar a Dorothea en su afán de aprender y permitir que participe en su mundo intelectual, él la envidia por su energía juvenil, su ingenio y su vivacidad, y la castiga con su desdén.

En 1958, con veinticinco años, Susan Sontag se toma un año de vacaciones, alejada del matrimonio y la vida familiar, que cada vez le resulta más asfixiante, y se va a Europa. El motivo oficial es ponerse a trabajar en la tesis que al final no llegará a escribir, pero en el fondo lo que desea es distanciarse de su marido y explorar otros caminos que para ella, al igual que antes, van unidos a vivir de la escritura, una dimensión que prácticamente ha languidecido en su vida en común con Philip Rieff. Tras una estancia de cuatro meses en Oxford pone rumbo a París, donde se reúne con los amores de su juventud y se instala en una pequeña buhardilla del barrio de artistas de Saint-Germain-des-Prés, como si sólo hiciera falta el entorno adecuado, nutrido de mitos y leyendas, para soltar el torrente de la escritura, hasta el momento estancado.

Susan Sontag recurre al diario para vivir sus ambiciones literarias, pero, en lugar de escribir literatura, primero reflexiona sobre la importancia que tiene escribir para su identidad: no le gustaría ser escritora porque tiene algo que contar, sino que quiere escribir para tener una vida distinta de la que ha llevado hasta ese momento. En París comprueba que su deseo de ser escritora va unido fuertemente a su orientación sexual. De vuelta en Estados Unidos, después de separarse de su marido y vivir sola con su hijo en Nueva York, tras esa primera relación lésbica satisfactoria, de pronto consigue romper el permanente bloqueo. «La llegada del orgasmo ha cambiado mi vida —confía por esa época a su diario—: deseo escribir. La llegada del orgasmo no es la salvación, pero sí el nacimiento de mi ego... Escribir es gastarse, es apostar. Pero hasta ahora no me ha gustado ni siquiera el eco de mi propio nombre».

Más tarde Sontag recordará con gusto una conversación con María Irene Fornés —la dramaturga feminista que más adelante adquirirá fama en Norteamérica, antigua

amante suya— sobre sus trabas a la hora de escribir y que le sirvió de acicate para empezar de inmediato con aquello que tanto deseaba. Al parecer, después las dos se pasaron semanas sentadas, frente a frente, a una mesa de su piso, cada una delante de su máquina de escribir, interrumpiendo el trabajo únicamente para leerse mutuamente pasajes. Así fue como empezó Susan Sontag *El benefactor*, su vanguardista novela sobre un sexagenario cuya vida bohemia en París y sus grotescos mundos imaginarios se entremezclan hasta volverse indistinguibles.

Hoy en día es preciso recordar los tabús que existían en las relaciones y las formas de vida no heterosexuales en las décadas de 1950 y 1960. En aquella época, la homosexualidad estaba penada en Nueva York. Susan Sontag no reconocerá nunca sus inclinaciones lésbicas, ni siquiera más adelante, cuando vive, un secreto a voces, con la famosa fotógrafa Annie Leibovitz. Probablemente se tratase de una reacción persistente al hecho de que su exmarido le intentase disputar en un principio la custodia de su hijo, dado que, supuestamente debido a sus relaciones lésbicas, no era capaz de desempeñar su papel de madre.

Con Fornés, Susan Sontag también conoce a su amigo homosexual Alfred Chester, que tenía buenos contactos en *Partisan Review*, por aquel entonces, la principal revista literaria de la izquierda norteamericana. En ella se publicó el primer ensayo de Sontag, en 1962, una crítica de la nueva novela de Isaac Bashevis Singer; a éste siguieron otros ensayos sobre los más diversos fenómenos culturales que estaban en boga, desde *happenings* hasta la última película francesa. Sontag no tardó en hacerse un nombre en los círculos de literatos, artistas e intelectuales neoyorquinos. Cuando en febrero de 1963 apareció el primer número de la *New York Review of Books*, naturalmente incluía una colaboración suya.

En Nueva York, Susan Sontag era conocida por su vida noctámbula. Descubrió las fiestas a lo grande, el mundo del *rock'n'roll* y del pop como antídoto contra el universo académico nada sensual, a su juicio cada vez más absurdo, artificial, y su «enconado arribismo». Estaba harta del «parloteo, los libros, la laboriosidad intelectual, la tiesura de los profesores», como consta en su diario. En lugar de eso invitaba a los intelectuales neoyorquinos a apreciar con rotundidad la realidad circundante: fotografía, cine, baile, pop art, cultura de masas. En su opinión debían soltarse y percibir el arte con todos los sentidos. Susan Sontag conquistó la revolución sexual para su persona y la transformó en una teoría estética.

Se convirtió en una estrella intelectual, que no tardó en brillar mucho más allá de la escena neoyorquina, gracias a su ensayo *Notas sobre lo camp*, que se publicó en el número de otoño de 1964 de la revista *Partisan Review*. Susan Sontag se mantendría fiel en toda su obra a la estrategia, practicada allí por vez primera, de elevar fenómenos culturales marginales a la categoría de formas estéticas innovadoras. Ésa fue su actitud con la pornografía y también con la fotografía, que por aquel entonces contaba con el desprecio de los intelectuales. Se deja ver incluso en las novelas históricas que escribió posteriormente, que constituyeron una forma literaria

desdeñada en igual medida por la alta cultura y la vanguardia, que la consideraban demasiado fácil. Susan Sontag se mantuvo siempre fiel a su principio de hacer algo inesperado y de ese modo dar la impresión de ser impredecible para su entorno.

Como crítica le interesaba especialmente la marginalidad, a la que convirtió en centro de atención. La atención, a esas alturas ya convertida en lema, y que sobre todo evoca faltas, en particular la falta de concentración de la infancia y la adolescencia, es el concepto clave de su estética. Ya en una etapa temprana diagnosticó una merma de atención en el corazón de nuestra cultura. Nuestra cultura se basa en el exceso, en la superproducción. Ya se trate de la calle comercial de una ciudad, la televisión o ahora mismo internet: nuestros sentidos son bombardeados literalmente con impresiones, y el resultado es un «retroceso cada vez más progresivo de la nitidez de nuestra experiencia sensorial», y con él una amenazadora pérdida de realidad, como se afirma en *Contra la interpretación*. En el embotamiento de nuestras aptitudes sensoriales y en la pérdida de realidad de nuestras relaciones con el mundo veía Susan Sontag la labor del crítico: éste debía contribuir a que recuperásemos nuestra atención, que de la falta se llegue a una mayor atención, algo que sólo se consigue mediante una restricción radical: concentrarse en lo esencial. Susan Sontag veía al escritor como aquel que regala atención al mundo, no porque aborde al tuntún todo lo que de él surge, sino porque es capaz de hallar en una parte muy pequeña la plenitud del mundo. Quería poder decir lo mismo de su compañero, el lector.



Michael Bowles, Kate Winslet, 2011, © Michael Bowles/Rex Features.

¿Qué hace la lectora cuando ha terminado de leer un libro o la siguiente entrega se hace esperar? Antes la asaltaba una sensación de vacío: de pronto el mundo carecía de sentido. Hoy en día esto ya no tiene por qué pasar: la solución se llama fanficción. La globalización se encarga de que cada vez haya más libros de Harry Potter, aunque J. K. Rowling hace ya tiempo que dejó de escribirlos. Veamos qué pasa.

WWW.FANFICTION.NET, 1998

*El futuro de la lectora**«The melody, that will change you», de Becky84**Publicado: 08/09/2012 Actualizado: 11/06/2013**Capítulos: 45 Palabras: 58 741**Historia, romance/sólo mayores de edad**Finalizado: no Leído: 59*

¿Se esconde bajo el duro caparazón de Marcus Flint un corazón blando? Con el tiempo Melody, que ha llegado no hace mucho a Hogwarts, se hace esa misma pregunta. ¿Qué oculta?... ¿Conseguirá averiguar su secreto? Y ¿cómo consigue una sola chica poner patas arriba todo Hogwarts? Leedlo vosotros mismos...

Marcel Proust recordaba, de pequeño, que en cuanto acababa un libro «con la emoción de la lectura finalizada» era asaltado por unas imperiosas ganas de movimiento. Eso no era en modo alguno únicamente una reacción a la inmovilidad que se da mientras se lee. La inquietud que se apoderaba de él también tenía un lado intelectual: ahora que el libro había terminado, quedaban sin respuesta los deseos y las expectativas que se habían creado durante su lectura y dejaban al lector insatisfecho, por no decir frustrado. «¿Cómo? —se decía—, ¿esto es todo?». Esos seres que poblaban las páginas y a los que había dedicado más atención que a las personas de la vida real, por los que se había quedado sin aliento y había sollozado, ¿es que ya no iba a saber más de ellos? Le habían dicho cómo pasar cada hora de su vida. ¿De verdad al día siguiente iban a ser sólo unos nombres en una página olvidada, en un libro que no guardaba relación con la vida y cuyo destino era desaparecer en algún lugar de la estantería? Todo en el lector niño protestaba contra ese desencanto.

El Proust adulto todavía tiene en mente esa ofensa de los días de su infancia y su adolescencia que pasó leyendo cuando analiza la importancia de leer. Aunque a lo largo de su vida es un lector apasionado, no atribuía mucho valor a las excelencias que se cantaban de la lectura ya por su época. El valor de leer residía en su imperfección, según él; era «iniciación» o «impulso», pero jamás podía sustituir a la propia actividad intelectual y creadora. Ese preciso error cometían, en su opinión, aquellos a los que Proust llamaba los «expertos en literatura», a los que despreciaba: los amantes y críticos de la literatura de su tiempo, ávidos de conocimientos. Su «respeto fetichista a los libros» era tal que no buscaban en ellos lo que los hacía más fuertes, sino que los idolatraban por sí mismos y, de ese modo, los elevaban a la

categoría de ídolos religiosos. No hacían propio lo leído, se plantaban delante de ello con veneración. Explicaban la importancia de un pensamiento remitiéndose a los libros en los que se encontraba. Proust lo denominaba «afección literaria».

«Eine zweite Chance», de Asmoday

Publicado: 18/03/2013 Actualizado: 11/06/2013

Capítulos: 11 Palabras: 20 275

Historia, romance, amistad/sólo mayores de edad

Finalizado: no Leído: 76

Todo el mundo sabe cómo termina Harry Potter. Harry y Voldemort libran su épica batalla y Voldie se desintegra (o lo que sea) y «no había nada de que preocuparse». Eso pensó también Harry tras la agotadora lucha..., al menos al principio. Pero después vuelve la cotidianidad y a uno todo le saca de quicio... De frente viene un niño pequeño con unos ricitos negros muy monos y unos ojazos rojo rubí. ¿Qué hay de raro en este niño? ¿Por qué crece varios años cada tres días? Y ¿cuánto tiempo podrá mantener escondida la «estrella del pop» de los magos a su inesperado invitado?

¿Habría sido Proust fan de la fanficción? A fin de cuentas ésta gira en torno a la solución del dilema sobre el que él ya llamó la atención hace más de cien años y que conoce todo aquel que en la infancia y la adolescencia devoró libros con fervor. En la actualidad, *fanficción* es el término que se emplea para designar una literatura cuyos autores son lectores de las obras originales. Con el objeto de escapar al horror al vacío que surge cuando se termina un libro, recurren a escribir una continuación sin solicitar el permiso del autor de la obra a la que de algún modo hacen referencia. A este respecto, el acento recae en «de algún modo»: y es que prácticamente todo está permitido, desde trasladar a los personajes de la obra original a universos paralelos o mundos alternativos hasta añadir a la trama original temas tabú —como el sexo o la muerte— que se evitaron en ella, pasando por resucitar a personajes muertos. Quien escribe fanficción no se conforma con la idea de que el mundo de ficción —junto con sus personajes— en el que se ha sumergido desaparezca en la sombra en el mismo instante en el que cierra el libro. El lector se defiende del olvido, de dar carpetazo a la euforia de las horas de lectura. Pero al mismo tiempo tampoco se contenta con adoptar el papel del experto que lo sabe todo sobre *su* libro y posiblemente lo entienda mejor que su autor. Cuando el libro termina, ni lo lanza a un rincón ni le construye un altar en su corazón. Más bien echa mano de un teclado y acomete su continuación. Quienes escriben fanficción son fans, pero no personas mudas ni consumidores de medios de comunicación que organizan su tiempo libre con el mando a distancia. La literatura les habla, y ellos responden en su propio idioma.

«Friendship is the chaining of souls», de Nelle

Publicado: 15/03/2013 Actualizado: 10/06/2013

Capítulos: 34 Palabras: 114 454

Historia general/no menores de 13 años

Finalizado: no Leído: 50

¿Qué pasaría si no hubiese sido Hagrid quien encontró a Harry hace tantos años sino la otra parte? ¿Qué pasaría si uno de los personajes decidiera criar a Harry como si fuese hijo suyo? ¿Qué pasaría si su mejor amigo no se llamara Ron Weasley, sino Draco Malfoy? ¿Qué pasaría si el sombrero seleccionador reconociera en él a sus verdaderos padres y no lo enviara a Slytherin? ¿Qué pasaría si se enterara de quién es en realidad? ¿Y si averiguase que hay alguien que desea su muerte?

En nuestros días, la fanficción —de la que lo *mainstream*, la cultura mayoritaria, se desentiende en gran medida— es un género literario propio de proporciones gigantescas y alcance universal. Se calcula que constituye más de una tercera parte del contenido de la red que tiene que ver con libros. A menudo el alcance de la fanficción supera al de la obra original, que transforma o amplía enormemente. Fanfiction.net, la mayor web de su categoría, creada en 1998, contiene varios millones de obras, que van desde relatos —que allí se denominan «One-shot»— hasta novelas con la envergadura de Tolstói. Ya sólo la fanficción de *Harry Potter* en fanfiction.net tenía en junio de 2013 cerca de 650 000 entradas. Hasta no hace mucho escribir fanficción no iba unido a ganar dinero: era gratis en todos los sentidos. Sin embargo, esto es algo que está cambiando, impulsado por el enorme éxito de *Cincuenta sombras de Grey*, que en un principio era una fanficción de la tetralogía *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. En mayo de 2013 Amazon.com incorporó un nuevo servicio: Kindle Worlds, que, entre otras cosas, tiene por objetivo posibilitar a escritores de fanficción la explotación comercial de sus obras mediante la obtención de una participación en los beneficios de la venta. No obstante, el autor de fanficción que decide autoeditarse de esta forma ha de asumir a cambio toda una serie de restricciones tanto de contenido como jurídicas, cuya longitud es proporcional a la forma en que hace accesible al público su texto en uno de los numerosos sitios web no comerciales.

¿Cuántos años tiene la fanficción? Algunos adeptos tienden a situar el origen de su pasión tiempo atrás, como si el fenómeno fan fuese un arquetipo de la génesis de la literatura, dentro del que se encuentran tanto el origen de la *Odisea* como las numerosas versiones de la leyenda del rey Arturo. Sin embargo, se puede poner fecha a la aparición de la fanficción: la segunda mitad de la década de 1960, cuando, como consecuencia de la serie televisiva de ciencia ficción «Star Trek», fans de dicha serie no sólo realizaron las intervenciones de rigor, sino que además se convirtieron ellos mismos en creadores con dibujos, videojuegos, poemas, canciones y relatos. *Spockanalia*, el primer fanzine de la serie, que recibe su nombre del oficial científico de la nave, contenía algunos rasgos de fanficción; otros siguieron este ejemplo. Un fanzine es una revista de fans para fans; los fanzines llegaron con la cultura juvenil de la década de 1960, considerada una subcultura, y estaban organizados en escenas. En un principio estas revistas se reproducían en cianotipos o fotocopias, a veces también

en pequeñas tiradas en impresión *offset*. Lo interesante es que la primera fanficción no remitía a una obra literaria, sino a una serie de televisión que en círculos intelectuales adquirió estatus de culto rápidamente. No se trata de un fenómeno de medios marcadamente literario, sino de uno que abarca varios ámbitos. Hoy en día, además de la fanficción de libros, que ya se sitúa a la cabeza, existen otras de series de televisión, celebridades, películas cinematográficas, musicales, cómics y, como es natural, también de juegos de ordenador.

Y hay una cosa más que destacó desde el principio: la fanficción está dominada por mujeres jóvenes, algo que ya sucedió con la de «Star Trek». Aunque es una de las obras más populares dentro de la ciencia ficción, esta serie no fue en modo alguno un típico producto de ciencia ficción. Aunque el futuro utópico, positivo que se representa en «Star Trek» se debe a los avances técnicos, también posee dimensiones muy sociales. Las primeras mujeres que proporcionaron material de lectura a las comunidades de fans eran científicas: físicas, químicas y biólogas que trabajaban, por ejemplo, de programadoras o periodistas. En sus obras se interesaban menos por los aspectos técnicos de la serie que por los personajes y sus relaciones. Y dichas obras no eran exclusivamente un homenaje, sino también una crítica: un intento de encontrar los límites que el original no podía o quería salvar y su infracción deliberada. El tercer número de *Spockanalia*, por ejemplo, incluía una historia titulada «Visita a un planeta singular», en la que el capitán Kirk, el comandante Spock y el doctor McCoy, *Huesos*, son transportados al estudio donde se está rodando en ese momento «Star Trek» y se confunden con los actores que los encarnan. En el cuarto número, una historia atribuía a Spock una relación amorosa con un miembro de la Federación Unida de Planetas. Se abría la caja de Pandora: se rompía un tabú que acabaría siendo prometedor. Y es que a partir de ahí saldrían cada vez más y más historias que enredaban a los personajes de la tripulación en relaciones eróticas y sexuales. ¿Qué pasaría, por ejemplo, si la amistad intensa, marcada por la rivalidad, entre Kirk y Spock tuviese un componente sexual? En 1974, Diane Marchant hizo la prueba en *A Fragment Out of Time* enredando en una escena amorosa homosexual a dos hombres en los que se reconocía de manera indirecta a Kirk y Spock. La idea fue acogida con tal entusiasmo por los fans de la serie que de ella se derivó una marca: Kirk/Spock, abreviado K/S o simplemente *slash*, en alusión a la barra oblicua que separa ambos nombres. Desde entonces el *slash* es un subgénero dentro del universo de la fanficción, una historia que empareja a dos personajes del mismo sexo, como por ejemplo Holmes/Watson (los conocidos detectives de los libros de *sir* Arthur Conan Doyle) o Snape/Harry, de la saga de Harry Potter.

Otra especialidad de la fanficción de mujeres fue la introducción de personajes femeninos fuertes en el mundo masculino de «Star Trek». También en 1974 Paula Smith publicó una historia, «*A Trekkies Tale*», en la que con la teniente Mary Sue subía subrepticamente a bordo un personaje femenino extraordinario en físico, personalidad y valor, que salva la vida a Kirk, a Spock y al doctor McCoy. La idea

era hacer una parodia, pero las escritoras de fanficción desarrollaron otro subgénero a partir de ella en cuyo centro se sitúa la heroína-representante, creada según los deseos personales, que además entabla una o varias relaciones amorosas con el personal de la obra original. Hoy en día la forzada autodescripción en personajes a lo Mary Sue es motivo de burla y sorna en la escena de la fanficción.

Los interesados calculan que el porcentaje de autoras en los años en que nació la fanficción ascendía a más de un ochenta por ciento, de vez en cuando se situaba en torno al noventa por ciento, incluido allí donde el sexo empezó a desempeñar un papel en las historias. Con el paso de las revistas de fans a plataformas informáticas esto se desplazó un tanto en favor de los hombres. Ello no cambia nada el hecho de que la fanficción sea un fenómeno genuinamente femenino, incluso en el caso poco habitual del mundo de los libros. Se podría decir de manera incluso más precisa: son las mujeres jóvenes y muy jóvenes las que determinan la escena: aquellas muchachas que hace más de dos siglos y medio se habrían entusiasmado, por ejemplo, con Klopstock; que descubrieron que leer novelas era la mejor opción para reivindicar un lugar en el mundo para ellas; que con la literatura se podían apartar de la realidad para desarrollar una perspectiva vital propia. La edad de entrada en el mundo de la fanficción se sitúa en la pubertad; la sensación de pertenencia a menudo finaliza con la fundación de una familia o con un aumento de las cargas profesionales. Empezó a escribir con doce, dice por ejemplo una autora de fanficción que en la actualidad tiene veinte años. La fanficción fue su clase de lengua, allí lo aprendió todo sobre el sexo y conoció a sus mejores amigos. La fanficción es más que la mera continuación de una lectura silenciosa en la soledad de la escritura. Transmite una sensación de comunidad en un mundo de comunicación que crea a sus propias estrellas.

«When Hermione Fights», de queenie

Publicado: 30/12/2010 Actualizado: 10/06/2013

Capítulos: 381 Palabras: 2 491 126

Historia, general/sólo mayores de edad

Finalizado: no Leído: 4338

¡Dos actualizaciones x semana + la indicación de que esta historia acabará! La guerra es sombría, la guerra no es ningún juego de niños, y desde luego no es agradable. La guerra no engendra héroes radiantes, y sólo sobrevive aquel que está dispuesto a cruzar fronteras. Esta historia sitúa a Hermione en primer plano y apela a lo que en realidad siempre fue, una marginada, debido a su inteligencia y a sus capacidades siempre muy por delante del resto y, como ya apunta JKR, menos formal y fiel a las normas de lo que se piensa. Al término del 4.º año escolar, la previsora Hermione ve que se avecina una guerra, algo que sus amigos aún no quieren ver, razón por la cual éste es el momento en el que empieza su lucha, pues no quiere ir a esa guerra ciega y sin preparar, al fin y al cabo ¡ella siempre está preparada! ¿O no? ¡HG con SB, DM, LM y SS también HP! ¡Violencia más adelante, tomad en serio la recomendación de sólo mayores de edad! A partir de ahora también con tráiler.

Como es norma en internet, también en la fanficción se han creado conceptos que resultan comprensibles para los iniciados pero que causan extrañeza a los profanos,

algo que empieza con el tema que nos ocupa en sí: el amigo de la fanficción siempre habla de «fanfic» cuando se trata de su pasión. La enigmática secuencia «HG con SB, DM, LM y SS también HP» del ejemplo anterior hace referencia sencillamente a personajes que para lectores de *Harry Potter* son hartos conocidos: Hermione Granger con Sirius Black, Draco Malfoy, Lucius Malfoy y Severus Snape también Harry Potter.

Una estrategia narrativa que se utiliza con frecuencia consiste en trasladar a los personajes de la obra de partida a otros escenarios; así, por ejemplo, se los sitúa en circunstancias imprevistas en aquélla o que sólo se mencionan de pasada. Si se trata de una relación romántica o sexual, el iniciado en la fanfic habla de *pairing*. *Canon pairing* significa que la pareja en cuestión ya se había creado en la obra original y no se rompe en la fanfic. Un *crossover* es una mezcla de distintas obras originales, como por ejemplo *Harry Potter* con *El señor de los anillos*. La mezcolanza se puede limitar a que los personajes de la primera obra se topen con los de la segunda y juntos vivan nuevas aventuras (lo que en la jerga de la fanfic se denomina *actionadventure*). La *fusion*, en cambio, viene a ser un *crossover hardcore*: aquí se mezclan las tramas de ambas obras de partida o los personajes de una pasan al mundo de la otra, con todo el desconcierto que ello trae consigo. Un *post-canon* se desarrolla después de que finalice el original; un *prequel* habla de la historia previa del mismo.

El universo de la fanfic no sólo tiene unas dimensiones colosales, sino que además presenta una gran diversidad. Ésta es una pequeña selección de subgéneros que han surgido:

Badfic: una historia mal escrita, por regla general intencionadamente por parte del autor.

Casefic: una historia cuyo argumento es la investigación de un caso, como por ejemplo un asesinato.

Crackfic o *acidfic*: una historia completa, absurda, escandalosa, escrita probablemente bajo la influencia de las drogas.

Darkfic o *DF*: una historia misteriosa, que hace estremecer al lector.

Denialfic: una historia en la que se desmienten determinados sucesos de la obra original.

Horror: una historia con multitud de zombis y vírgenes chillonas que mueren a manos de asesinos armados con hachas.

Musefic: una historia en la que el autor dialoga con sus musas, poderes indeterminados o también alguno de sus personajes preferidos.

Resfic, *resurrection fic*: una historia en la que un personaje que ha muerto cobra vida de nuevo.

Spamfic: una historia corta, sin sentido, llena de humor absurdo, que persigue a toda costa un efecto inesperado.

También se hallan extendidas indicaciones sobre la naturaleza de las historias que se cuentan. Su cometido es orientar a los lectores en lo tocante a sus expectativas; a menudo se trata de advertencias. *CD*, *character death*, indica la muerte de un

personaje. *Fluff*, por el contrario, significa que reinan la armonía y lo idílico en demasía. *Rating* hace referencia a la edad recomendada; *timeline* contiene datos relativos al periodo en que desarrolla la fanfic, por ejemplo la edad que tienen los personajes en ese momento. *Torture* significa que hay escenas de tortura; *loli-con* apunta a pedofilia; y *dub-con* significa *dubious consent*, es decir, consentimiento dudoso: en el transcurso de la historia se producen contactos sexuales, sin que quede absolutamente claro si al menos uno de los participantes está conforme con ello o no; en caso de duda, el contacto sexual raya en violación. Como era de esperar, se muestra predilección por lo turbio. Sin embargo, no hay nada que no aparezca en las distintas advertencias, y por regla general muchísimo más de lo que incluye la obra original. Precisamente las obras especialmente mojigatas, parcas en sexo, parecen invitar a ampliar la continuación con lo que los lectores echan de menos o con lo que alimenta su fantasía pornográfica.

De manera que sería ingenuo decir que la fanficción es simplemente la continuación de las obras originales conforme al espíritu del autor. Ya Proust distinguía entre el «respeto fetichista de los libros», del que se burlaba, y su propia forma de identificación desmedida, que no se resignaba a que la obra amada terminase. De este entusiasmo nace la fanficción; y lo suyo no es precisamente respetar la obra. Allí donde la identificación entra en juego, nuestra lectura de obras literarias en contadísimos casos es sólo una comprensión adecuada de lo que el autor ha incorporado a su libro de manera más o menos explícita en cuanto a mensajes y atmósfera. La lectura del texto siempre va acompañada de nuestros deseos, anhelos y fantasías personales. Y en la fanficción éstos tienen ocasión de tomar la palabra y engrosar la obra de partida, llegado el caso incluso desbaratarla; sea como fuere, apropiarse de ella y, de este modo, cambiarla.

Dado que se sumergen en el mundo del original con más intensidad, los autores de fanficción descubren en él vacíos que hay que suplir y errores que hay que corregir. De vez en cuando son auténticos maestros a la hora de rastrear hilos argumentales que el autor ha entretejido con escasa solidez en el entramado de la narración, y se proponen seguir dichos hilos y dotarlos de valor. De su estado de supuesta conclusión devuelven la obra original a su estado abierto inicial. El carácter masivo y la falta de alternativas de los mundos de ficción se perciben incluso a primera vista. Si se observan mejor, en una segunda o incluso tercera lectura, son porosos y están llenos de lagunas y cuajados de pasajes enigmáticos y material sin explotar. En *Harry Potter y el cáliz de fuego*, el cuarto libro de la serie, hay un pasaje hacia el final en el que Dumbledore propone espontáneamente que Sirius Black «permanezca escondido con Lupin» durante un tiempo. Se refiere a Remus Lupin, antiguo profesor de Harry. ¿Qué hacen exactamente Sirius y Remus escondidos «con Lupin» (*chez Lupin*)? Rowling no dice nada al respecto, pero ese vacío minúsculo ha desatado una avalancha de fanficción especulativa, de manera que «escondarse con Lupin» (en el original «*lie low at Lupin's*») ha acabado siendo una frase conocida en

el universo fanfic de Harry Potter. En realidad ninguna historia se acaba de contar nunca, en el sentido de que se expongan todas las implicaciones, se resuelvan todos los enigmas, se eliminen todos los dobles sentidos.

Los más arrojados entre los escritores de fanficción, no obstante, van más allá: identifican los puntos en los que la historia sigue un curso concreto y a continuación transcurre durante algún tiempo prácticamente sin alternativas hasta la siguiente dicotomía. La elección que realizó el autor de la historia original se efectuó las más de las veces a costa de otra posibilidad o sacrificando alternativas. Pero ¿qué pasaría, se pregunta el lector que va camino de ser coautor, si el creador de la obra original se hubiese decidido por esa otra posibilidad? ¿Si por ejemplo en su primer día en Hogwarts Harry Potter hubiese acabado en la casa Slytherin en lugar de en Gryffindor? ¿Si lord Voldemort no hubiese intentado matar a Harry cuando era pequeño, sino que lo hubiera adoptado y criado como Harry Marvolo? Quien quiere que una obra literaria tenga un final, ha de decidirse por escenarios concretos entre muchos posibles y, por consiguiente, desechar otros. La fanficción también es el intento de reconstruir las decisiones del autor y revisarlas.

Es posible que muchas de las cosas que idean los autores de fanficción den impresión de divertimento ocioso, de violencia incluso. La falta de respeto que implica abandonar la postura del lector y arrogarse el papel de cocreador del mundo ficticio incluye abusos que van hasta la toma de posesión hostil. Muchos autores contemplan con horror en particular la incorporación de sexo y violencia al mundo de su obra. Por eso algunos se vuelven explícitamente contra la fanficción, como la autora norteamericana de novelas de vampiros Anne Rice, en cuya página web se puede leer la siguiente información: «No autorizo la fanficción. Mis personajes se hallan sujetos a derechos de autor. Me aterra la sola idea de lo que la fanficción les haría a mis personajes. Aconsejo a mis lectores que escriban sus propias historias con sus propios personajes». El conocido escritor de literatura fantástica George R. R. Martin se apoya incluso en que sus personajes son sus hijos. «No quiero que la gente huya con ellos, no, gracias. Ni siquiera los que afirman que amarían a mis hijos».

¿Qué se puede opinar de estos argumentos? En el caso de personajes como Odiseo, el rey Lear, Werther o Anna Karenina probablemente consideráramos estos escrúpulos injustificados. *Ulises*, de James Joyce, sin ninguna duda en la cumbre de la literatura universal, reúne no pocos criterios de la fanficción. Sin embargo, ¿de veras querríamos echar en cara al autor que usurpara al hijo de Homero? En más de un sentido nuestra idea de la propiedad intelectual aún está marcada por percepciones románticas de la estética del genio de los siglos XVIII y XIX. Pero aunque nos tomemos en serio la comparación de los personajes literarios con los propios hijos, los hijos pertenecen durante un tiempo a sus padres, pero ¿de verdad les *pertenecen*? «Los personajes no ficticios no son de nuestra propiedad —afirma una autora de fanficción—. Y al fin y al cabo no creo que con los ficticios sea de otro modo».

En *Como una novela*, uno de los libros más bellos sobre el placer de leer, el profesor y escritor francés Daniel Pennac formula los diez derechos inviolables del lector. Su deseo es rehabilitar la lectura impetuosa por mor del placer de leer frente a la lectura disciplinada, aplicada, sujeta a planes de aprendizaje. Su argumento a favor es: toda tentativa de fomentar la lectura que pretenda convertirla en algo bueno con buenas intenciones y buenos motivos está condenada a fracasar. Para incitar a la gente a leer más bien hay que conseguir despertar el placer de leer anárquico, que se halla adormecido, latente en ellos. Todos los lectores empiezan leyendo de manera impetuosa, sin plan ni intención de cultivarse. Así sucedía en el siglo XVIII, cuando mujeres jóvenes de todas las capas sociales descubrieron la lectura para sus intereses individuales y devoraban todas las novelas que caían en sus manos. Y hoy en día esto no ha cambiado.

Éstos son los primeros nueve derechos del decálogo de Pennac:

1. *El derecho a no leer.*
2. *El derecho a saltarse páginas.*
3. *El derecho a no leer un libro hasta el final.*
4. *El derecho a releer.*
5. *El derecho a leer cualquier cosa.*
6. *El derecho al bovarismo (la enfermedad de confundir lectura y vida).*
7. *El derecho a leer en todas partes.*
8. *El derecho a leer cosas entretenidas.*
9. *El derecho a leer en voz alta.*

El décimo derecho, según Pennac, es: el silencio. Los lectores no están obligados en modo alguno a proporcionar información sobre qué leen y por qué lo hacen. Pueden guardar silencio sobre lo que leen. Éste es, sin lugar a dudas, un derecho razonable, en particular en vista del carácter pedagógico que impera en la lectura, cuya pregunta más importante siempre es: a ver, ¿qué es lo que acabas de leer? ¿Qué significa? Pennac, que era un alumno desastroso, habla por experiencia: la exigencia de responder a esa pregunta —con la intención de comprobar el rendimiento— acaba con las ganas de leer, que desde luego existen, en multitud de casos.

Sin embargo, desde el punto de vista del que escribe fanficción, el punto décimo del plan de Pennac habría que formularlo de otro modo. Debería ser éste:

10. *El derecho a continuar lo escrito sin recabar previamente el permiso del autor.*

La fanficción es sinónimo de ampliación de los derechos de los lectores. Es una prueba de que seguimos ensanchando las fronteras de la libertad de lectura desde el

siglo XVIII, hasta el punto de que los lectores se convierten en actores y la familiar línea entre autor y lector empieza a difuminarse. La fanficción es, dicho de manera un tanto extrema, un acto anárquico de transgresión: el momento en que el lector entra en el mundo que ha creado otro y renueva ese mundo en su propio nombre y bajo su propia responsabilidad. Pero ¿acaso el acto de leer no ha tenido siempre algo de esa rebeldía?

La fanficción es sinónimo, en segundo lugar, de algo no menos sorprendente: de la reconquista de los medios audiovisuales, nuevos, mediante el antiguo medio de la escritura, mediante la escritura y la lectura, y esto en un momento histórico en el que expertos en medios de comunicación, ciencias sociales y cultura y la mayoría de los coetáneos coinciden en que los nuevos medios han desbancado hace tiempo a los antiguos. ¿Es posible que se equivoquen? ¿Que la fuerza de las imágenes y los mensajes con los que nos bombardean a todos y cada uno de nosotros hagan que resurja fortalecida la necesidad de distanciarse? ¿Utilizando los productos prefabricados de los medios como impulsor, pero haciendo con ellos algo que lleve el claro sello de lo personal? Y ¿qué forma más fácil de hacerlo que aporreando un teclado?

En tercer lugar, la fanficción es la prueba de un desplazamiento tectónico en el sistema literario. Si antes el foco de atención se situaba sin lugar a dudas en el autor, que de la estética del genio ascendió a la categoría de creador-divinidad, ahora se centra cada vez más en el lector. Sólo ahora vemos que la historia de la literatura no es únicamente la historia de las obras y sus autores, sino también la de sus lectores. Concedemos un nuevo estatus a la lectura: es en sí misma una actividad creadora y no desaparece sin más con el texto. Si antes definíamos, por ejemplo, una novela de mujeres como una novela escrita por una mujer y con rúbrica supuestamente femenina, hoy en día diríamos: las novelas de mujeres son novelas leídas por mujeres, con independencia de quién las ha escrito y de que sus protagonistas sean mujeres.

En cuarto lugar, la fanficción es la prueba de que los distintos medios, como la literatura, el cine, las series de televisión o los juegos de ordenador, cada vez son más permeables entre ellos. Hoy en día una receptora conoce una obra por primera vez en el cine, por ejemplo, después saca el libro de la estantería de su hermano, a continuación juega con sus amigas al correspondiente juego de ordenador y en sus horas libres escribe su propia historia al respecto. Después la sube a fanfiktion.de, informa de ello a su círculo de amigos de Facebook, con lo que consigue numerosas visitas, que la animan reiteradamente a que ofrezca la historia a Amazon, donde posiblemente encuentre un editor. *Ha nacido una estrella*. El sector de los medios de comunicación determina esta tendencia mediante la estrategia de la «narrativa transmedia», como la denominó el académico Henry Jenkins: a partir de un único relato se genera un gran fenómeno narrativo que se despliega a través de diversos canales y permite al consumidor utilizar su medio preferido. La fanficción también es

una reacción a esa nueva experiencia que constituye la convergencia de medios.

En quinto y último lugar, la fanficción es la prueba de que las divisiones establecidas por la ciencia y la crítica en los últimos doscientos años entre seriedad y diversión, entre literatura alta, canónica y de entretenimiento y trivial han quedado obsoletas. En cualquier caso, los lectores cada vez son más indiferentes a estas barreras, y los autores les siguen, ya sea de buena gana o a regañadientes. En el acto de leer intervienen numerosos factores, y son incontrolables: sencillamente no sabemos qué surge después ni tampoco podemos controlarlo. Casi se ha convertido en una moda que autores de literatura refinada y también críticos literarios profesionales confiesen su amor secreto a la literatura entretenida y trivial. Pueden ser novelas de mujeres con mujeres para mujeres, como *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell; *Rebeca*, de Daphne du Maurier; o *Grand Hotel*, de Vicki Baum: todas ellas magníficos mamotretos que son mucho más subversivos de lo que parecen y cuya lectura sigue valiendo la pena. Otros han desarrollado una pasión por novelas policiacas de Raymond Chandler, Georges Simenon o Patricia Highsmith. Mientras que otros se abandonan a las fotonovelas o a los cómics. Y antes otros se engancharon a la literatura fantástica, el número uno en el vasto mundo de la literatura.

Ya sea refinada, entretenida o trivial, la literatura atesora y despierta sentimientos; cuenta con lectores que ponen en práctica sus emociones, con frecuencia reprimidas a duras penas, como si de un juego se tratase, y al hacerlo imitan a quienes han creado literatura. Como catalizador de sentimientos es todo menos ajena a la vida. Pero ¿existe otra literatura, una que de verdad se lea? En este libro me gustaría romper una lanza a favor de los *good bad books*, como llamaron a estos libros G. K. Chesterton y George Orwell. Con ello se hace referencia a aquella literatura que gustan de leer todos, aun cuando no la incluyéramos entre las obras insignes de la literatura, es decir, las canónicas. Sin embargo, cuando nació la novela moderna, en el siglo XVIII, todavía no existía tal canon; éste sólo apareció cuando un siglo después la literatura pasó a ser cosa de las filologías nacionales y entró en la enseñanza. A mediados del siglo XIX, un novelista que hoy es canónico como Charles Dickens era considerado por sus coetáneos más satírico y sentimental que un artista serio. El placer secreto, a menudo contemplado como vicio, que asociamos a la lectura de libros que estimamos porque despiertan en nosotros grandes sentimientos, este placer que algunos asocian a sentimientos de culpa, es básicamente, no obstante, el mantillo en el que creció y germinó la novela, en particular para mujeres y adolescentes, a partir del siglo XVIII. Antes de que, mucho más tarde, se convirtieran en obras canónicas y en materia de formación, las novelas epistolares de Samuel Richardson, pero también *Julia, o la nueva Eloísa*, de Rousseau, y *Werther*, de Goethe, no eran sino *good bad books*. No se leían porque tuviesen un carácter marcadamente literario o por su refinamiento intelectual, sino porque hablaban de sentimientos y asimismo desencadenaban en sus lectores sentimientos que eran tan novedosos en su exposición que levantaban una

tempestad de indignación o de entusiasta aprobación. En modo alguno dejaban fríos a los coetáneos. En el caso de los *good bad books* resulta determinante que conmuevan, emocionen o, aunque sólo sea, entretengan al lector, máxime sabiendo que el cerebro se niega a tomárselos en serio. Pueden ser espeluznantes, estar llenos de hechos singulares, melodramáticos; lo importante es, sobre todo, que sus lectores los consideren emocionantes y en el fondo sinceros y auténticos y posean un trasfondo serio psicológico o social. Después puede suceder que se lean cuando hace tiempo que obras mucho más literarias sólo dicen algo a historiadores de la literatura.

PRESENTE

SEGUIR LEYENDO



Naomi Wilkinson, *Lectura en la playa*, 2013, © Eastwing.

¿Se puede saber qué es lo que pasa con las mujeres que leen? Primero se transforman por amor en el crepúsculo, después cultivan aguacates en zonas húmedas y finalmente sirven al extremadamente atractivo, pero por desgracia algo trastornado, señor Grey en la ferretería, donde desea adquirir cinta de carroceros, bridas de cable, cuerdas de fibras naturales. ¿Es ésta la abdicación definitiva de la emancipación en el acto de leer, su expulsión debido al hastío? ¿O hay gato encerrado?

SEATTLE, 2012

La lectora como transgresora o Cincuenta sombras de Grey

Anastasia Steele, veintiún años, estudiante norteamericana de literatura a punto de terminar la carrera, guapa y... tímida. La seguridad no es precisamente uno de sus fuertes. Encaja con ello el hecho de que aún sea virgen, cosa poco común a esa edad y en los tiempos que corren. Compensa la falta de autoestima con un exceso de autocontrol que parece haberse convertido en su segunda naturaleza. A este respecto le causa muchos problemas domar su rebelde cabello y no mostrarse demasiado complaciente con su amiga Kate. Lo que más le gusta es sentarse con una novela inglesa clásica a solas en la biblioteca de la universidad. Desde el punto de vista estadístico, el placer de leer y la falta de experiencia sexual se dan comparativamente a menudo y en no pocos casos son correlativos. Si en los siglos XVIII y XIX las lectoras de novelas tanto peligraban como eran peligrosas, ahora su imagen al parecer se ha invertido (al menos según el cliché): la vida, en particular la amorosa, pasa por delante como desfila el paisaje ante quienes viajan en un tren expreso. A veces Anastasia se pregunta si es rara. «Quizá he dedicado demasiado tiempo a mis románticos héroes literarios, y por eso mis ideales y mis expectativas son demasiado elevados».

Esta situación cambia cuando de pronto se topa con uno de esos héroes románticos en el despacho del jefe. Christian Grey, director general de Grey Enterprises Holdings Inc., en Seattle, donde también se encuentra la central de la librería virtual Amazon.com, es un hombre como salido de una novela trivial: no sólo es atractivo, sino «la belleza masculina personificada, arrebatador». «Su voz es cálida y ronca como un bombón de chocolate y caramelo», sus ojos «centellean como plata líquida», su mirada es penetrante e imperturbable. En cuanto a su atractivo físico, el David de Miguel Ángel, como va comprobando poco a poco Anastasia, «no tiene nada que hacer a su lado». Pero Grey no sólo es bien parecido. Aunque no ha cumplido los treinta, es multimillonario y su fortuna no es heredada, sino que se la ha labrado él mismo. Es el ideal del triunfador joven, moderno: sumamente motivado profesionalmente, orientado a la eficacia y el rendimiento, abierto al mundo, dispuesto a correr riesgos, flexible, vanguardista en cuanto a conducta de consumo y estilo de vida. Y, como no tarda en constatar Anastasia, es un «obseso del control» como ella.

Algo conmovedoramente pasado de moda en tiempos del *speed-dating* y el flirteo por internet, ambos se sienten atraídos el uno por el otro nada más verse, y de manera totalmente improvisada. Porque en realidad no es la señorita Steele la que debería

entrevistar al señor Grey para el periódico de la facultad, sino su amiga Kate, que está enferma y ha pedido a Anastasia que la sustituya. De este modo, su famosa complacencia conduce a algo más que la confirmación de que es una buena persona. Las indiscretas preguntas que le formula la chica —«¿Es usted gay?»—, y que despiertan el interés en él, no son suyas sino de su amiga, ella se limita a leerlas. No puede evitarlo, se esconde tras las palabras de otros, como probablemente esté acostumbrada a hacer como la lectora apasionada que es, cuando, o al menos así es el cliché, vive una vida de segunda mano.

Parece una historia de amor inofensiva, una fantasía romántica que hasta aquí sigue el patrón de *Isabel, la de los cabellos de oro*, de E. Marlitt y novelas triviales equiparables: una mujer sencilla, de un entorno precario, de naturaleza modesta, debido a su atractivo, su encanto inocente y su carácter obsequioso pasa a ser la amante, y después esposa, del magnate. Y es la frescura, la torpeza y una ingenuidad que desarma lo que seduce al joven y poderoso hombre que está de vuelta de todo y empieza a aburrirse. Y es la flexibilidad y la diligencia de la joven lo que la predestina a ser la compañera ideal del hombre que la educa y la convierte en un producto a su medida. Como demuestra el desarrollo de la historia, que se narra en tres buenos mamotretos, en el fondo este esquema sigue presente. Sin embargo, difícilmente habría bastado para hacer de la trilogía de E. L. James un auténtico bombazo que ha vendido alrededor de setenta millones de ejemplares en todo el mundo. En unos tiempos en los que la brillantez, la capacidad de imponerse, la ambición extrema y la excesiva disposición para el trabajo, hasta ahora criterios para que un hombre tenga una carrera exitosa, también son relevantes para el ascenso de las mujeres y son adoptados por éstas, un libro ha de contar con otros ingredientes para ejercer semejante magnetismo.

Y el tema con el que lo consigue es, a quién le iba a extrañar, el sexo. Y es que a diferencia de lo que sucede en la vida profesional, da la impresión de que, al igual que antes, en este terreno hay extendidas muchas ideas y costumbres anticuadas. Una feminista resumió como sigue las versiones socialmente aceptables de masculinidad y feminidad: los hombres que en público son duros, en privado son tiernos; en cambio, las mujeres ambiciosas, con éxito, en el fondo son niñas pequeñas. El romanticismo es, por así decirlo, la carta de presentación que el hombre ha de utilizar para llevarse a la cama a una mujer. Y los lectores de novelas de amor que cultivan estas ideas, eso es algo que a estas alturas ya sabemos, son casi sin excepción mujeres: como Anastasia Steele.

Es el propio Christian Grey quien la advierte de una posible disfunción de este modelo en su caso, y la puesta en escena forma parte de los momentos cumbre literarios de la trilogía de E. L. James, que por lo demás se distingue, en notable contradicción con el argumento, más bien por su impotencia descriptiva. Poco después de conocerlo, Anastasia recibe un paquetito que contiene una primera edición de *Tess*, la novela de Thomas Hardy de 1891. En la sesión fotográfica que se

realiza para el artículo del periódico universitario ella le cuenta que le gustaría ir a Inglaterra, pues «allí nacieron Shakespeare, Jane Austen, las hermanas Brontë y Thomas Hardy». De *Tess*, el tema que ha escogido para su examen final, no se habla de manera explícita, lo que permite concluir que Christian Grey es un lector de novelas apasionado o (probablemente) un conocedor del corazón de las mujeres. Acompañando al carísimo libro encuadernado en piel hay una sencilla tarjeta en la que pone con buena letra:

¿Por qué no me dijiste que corría peligro entre los hombres? ¿Por qué no me previniste? Algunas señoras saben defenderse porque leen novelas que les hablan de estas cosas.

Anastasia reconoce la cita en el acto, como también lo hará quien haya leído atentamente este libro. Sabe que la joven Tess le dice esto a su madre después de que Alec d'Urberville la seduzca sin miramientos. Lo que Hardy pone en boca de su heroína a finales del siglo XIX es importante: justo lo contrario del cliché que imperaba en su época, según el cual era peligroso que las mujeres leyeran novelas, puesto que les robaba la inocencia en asuntos de amor.

Los lectores sabrán cuál es el peligro que amenaza a Anastasia en cuanto echen un vistazo al «cuarto de juegos» de Christian, que éste enseña a la estudiante en su primera visita al piso:

Las paredes y el techo son de color burdeos oscuro, que da a la espaciosa habitación un efecto uterino, y el suelo es de madera barnizada muy vieja. En la pared, frente a la puerta, hay una gran X de madera, de caoba muy brillante, con esposas en los extremos para sujetarse. Por encima hay una gran rejilla de hierro suspendida del techo, como mínimo de dos metros cuadrados, de la que cuelgan todo tipo de cuerdas, cadenas y grilletes brillantes. Cerca de la puerta, dos grandes postes relucientes y ornamentados, como balaustres de una barandilla pero más grandes, cuelgan a lo largo de la pared como barras de cortina. De ellos pende una impresionante colección de palos, látigos, fustas y curiosos instrumentos con plumas...

¿Cuál es la reacción adecuada, se pregunta Anastasia, cuando se comprueba que el posible amante es un obseso perverso? Resulta interesante que no se le ocurra lo más lógico: salir corriendo. La sencilla razón es que ha decidido hace tiempo entrar en el juego. El lector atento recuerda la respuesta de Christian Grey cuando ella le pregunta por qué le ha regalado precisamente *Tess*. ¿Única y exclusivamente porque ella dijo que le gustaba Thomas Hardy? Sus ojos brillan «impenetrables y peligrosos» cuando responde: «Me pareció apropiado. Yo podría empujarte a algún ideal imposible, como Angel Clare, o corromperte del todo, como Alec d'Urberville». Ella lo mira y susurra:

—Si sólo hay dos posibilidades, elijo la corrupción. [Pausa]

—Si eliges la segunda opción, la corrupción, tendrás que firmarlo. [Le pone delante un acuerdo que implica que no podrá contar nada de lo que pase entre ambos].
—¿Y si no quiero firmar nada?
—Entonces te quedas con los ideales de Angel Clare, bueno, al menos en la mayor parte del libro.

Entendemos que la invitación es al mismo tiempo una advertencia, dirigida asimismo a la lectora: si no le gusta una novela de amor convencional, en la que se trata el elevado ideal en lugar del sexo, heroína y lectora, firmen por favor este pacto con el diablo. De lo contrario, el castigo será la convención y el aburrimiento. E. L. James se sirve hábilmente de la novela de Thomas Hardy para dotar a su propia obra de cierto elemento juguetero y un viso literario.

A pesar de las alusiones a la novela de Hardy, el deseo de describir y fabular de éste por desgracia ha influido poco en la autora de *Cincuenta sombras de Grey*. En concreto en las escenas de sexo de la trilogía llama la atención la continua combinación de un repertorio lingüístico muy pobre. Los lectores de la novela —sobre todo aquellos que por su contenido escandaloso lo hayan leído en formato electrónico, que en Estados Unidos fueron por lo menos la mitad— se han divertido contando la frecuencia con la que aparecen determinadas expresiones y palabras. Éste es un pequeño recuento, únicamente del primer libro:

94 veces se gime, y por ambas partes: con voz bronca, llenos de asombro desesperado, de manera apenas audible, excitados o sin aliento.
44 veces se contraen de forma exquisita los músculos del bajo vientre de Anastasia.
38 veces se mencionan sus braguitas, casi siempre se las quitan.
35 veces se tienen convulsiones, espasmos en diversas partes del cuerpo.
34 veces se muerde ella el labio inferior con fruición.
18 veces hay orgasmos.
10 veces se llega al clímax.

En lugar de leer pasajes célebres/tristemente célebres, algunos lectores de *Cincuenta sombras de Grey* han obviado las escenas de sexo, que sólo se diferencian entre sí por el artículo de sadomaso que se utiliza en cada una. La narradora, Anastasia, nos asegura invariablemente lo excitante que resulta lo que le está sucediendo, sin embargo no nos proporciona las pertinentes descripciones. Con el tiempo nos damos cuenta de que la excitación no es más que una afirmación, no participa realmente de ella, no cala hondo.

E. L. James, en realidad Erika Leonard, madre de dos hijos y ejecutiva de televisión, escribió *Cincuenta sombras de Grey*, como ella misma dice, en un principio sólo para sí, sin ninguna ambición literaria. Las primeras versiones de la historia las subió a la red bajo el seudónimo Snowqueen's Icedragon en forma de fanficción de la tetralogía

Crepúsculo, la más que exitosa saga de Stephenie Meyer. Primero sus protagonistas tenían el mismo nombre que el de sus correspondientes modelos, es decir, Edward Cullen y Bella Swan, y la obra se titulaba *The Master of the Universe*. En el centro de la saga *Crepúsculo* se sitúa una joven que vive una historia de amor con un hombre muy atractivo, poderoso y sin embargo tremendamente peligroso. En el caso de Meyer, el misterioso amante resulta ser un vampiro, y su heroína consigue la nada fácil tarea de conservar su independencia y su identidad frente a los oscuros poderes evocados sin renunciar a su amor. Para que esto pueda funcionar, Meyer distingue entre vampiros buenos y malos: los vampiros buenos son vegetarianos (¡sic!), es decir, no beben sangre humana, y su héroe, Edward Cullen, es, naturalmente, uno de ellos.

En consecuencia, en su tetralogía también hay mojigatería y corrección moral, tanto es así que las malas lenguas dijeron que la mormona Stephenie Meyer utilizó la novela como instrumento de propaganda contra el sexo prematrimonial. Pero lo más probable sea que sencillamente vuelve a contar la historia de *Pamela*, de Samuel Richardson, y que Bella consigue a su Edward animándolo a controlar sus impulsos y aumentando cada vez más su deseo. Pero precisamente ahí se hallaba el vacío que Erika Leonard podía llenar con su fanficción: si se priva a uno a lo largo de unas dos mil páginas de lo que codicia todo vampiro *qua definitione*, esto es, chuparle la sangre a la bella mortal, su necesidad de escenas contundentes aumentará sobremanera. Así que es más que humanamente comprensible que en el caso de Erika Leonard, alias E. L. James, el sexo ocupara el lugar de la mitología vampírica, en la que Stephenie Meyer basó su leyenda de castidad. Todo aquello de lo que se privó a los lectores de la tetralogía *Crepúsculo* se encuentra en *Cincuenta sombras de Grey*; no es de extrañar que se pasaran a ésta en tropel.

Pero, por otro lado, precisamente aquí es donde empieza el problema. Mientras que la saga de Meyer eleva la historia de amor sumergiéndola en el crepúsculo del vampirismo, en el caso de E. L. James se reduce al plano puramente físico debido al vocabulario pornográfico que emplea. Nuestra cultura ha generado una vasta literatura pornográfica, que va de Alceo y Ovidio a Georges Bataille y Henry Miller, pasando por Gianfrancesco Poggio Bracciolini y François Rabelais, el marqués de Sade y Denis Diderot. El hecho de que E. L. James no encontrara en ellos lo que buscaba se puede deber a que por regla general esta literatura está escrita por hombres y desde un punto de vista machista; con las excepciones femeninas de Anaïs Nin, Pauline Réage (seudónimo de Anne Desclos, la autora de *Historia de O*) y Catherine Millet en las pasadas décadas. En su lugar, da la impresión de que en este tema ha ido en busca de la asimismo prolífica literatura de autoayuda. Su prosa sencilla, centrada en lo técnico, da la impresión de beber de los trabajos del campo de la terapia sexual que, procedentes de América, inundan el mercado desde la década de 1950. Éstos alegan tener una solución física para cada problema sexual. Según su credo, cada persona tiene derecho a buen sexo desde el altar hasta la tumba, y una

satisfacción del cien por cien no es una ilusión, sino algo factible. Y a esto va unida la tendencia a reducir la sexualidad humana a posturas y técnicas, lo cual puede resultar cuestionable. ¿De verdad es el sexo más que nada un encuentro de cuerpos que se puede optimizar de manera racional y técnica? ¿O la excitación, en el mejor de los casos incluso el éxtasis al que podemos llegar cuando el sexo es bueno, tiene que ver con crear un estado de intimidad que esté libre de las necesidades momentáneas y el control compulsivo habituales? Sea como fuere, la cosificación y el estereotipo parecen ser el precio que se paga por que en la narración de actividades sexuales cada vez concedamos más importancia a la explicitud.

Lo que las guías pretenden solucionar en forma de diagramas, listas de comprobación e instrucciones («Tome el pene de su pareja con firmeza en la mano...») puede ocasionar problemas desde el punto de vista literario. Ya sea entre personas heterosexuales u homosexuales, el sexo reducido a lo físico es absolutamente monótono, y eso es algo que ni siquiera consiguen cambiar las treinta y seis posturas que según un conocido periódico sensacionalista alemán garantizan el orgasmo. Y lo que hombres y mujeres se dicen en la cama y fuera de ella cuando practican sexo tendría que ser, en suma, absolutamente claro. En esta complicada situación, la decisión de no contar una historia de amor *normal*, sino de hacer que una mujer hable de sus experiencias con las obsesiones sadomasoquistas de un hombre casi parece una treta pensada para ampliar el limitado repertorio de lo que se puede decir del sexo más allá del registro poético: con cada nuevo aparato que Christian Grey utiliza en su cuarto de juegos también entra en escena una nueva faceta, sobre todo una que desconoce la lectora habitual, que se supone tiene escasa experiencia con tales prácticas. En las acertadas palabras de una lectora que recomendaba encarecidamente el libro: «De este modo se puede satisfacer perfectamente la curiosidad con respecto al tema del BDSM... sin tener que practicarlo uno mismo. Y eso es genial, ¿no?». Así la lectora ávida de superventas también se hace con más información de cara a la cama.

La segunda oleada feminista, que se produjo a partir de la década de 1970 como consecuencia del movimiento estudiantil, se vio caracterizada por una actitud en lo relativo al sexo extremadamente escéptica, no pocas veces de rechazo. Se hablaba de penetración agresiva, del matrimonio como otra forma de prostitución y de la espada de Damocles del embarazo no deseado. No cabía la menor duda: el enemigo se hallaba en la propia cama. Durante un tiempo se tuvo la impresión de que la píldora y la nueva conciencia del propio cuerpo de la generación del haz-el-amor-no-la-guerra sólo proporcionaron libertad sexual a los hombres. Esta actitud se hizo evidente sobre todo en el rechazo vehemente y excesivo de toda forma de pornografía. La pornografía era, en opinión de muchas feministas, el mal por antonomasia: no sólo la expresión de una degradación de la mujer característica de nuestra sociedad, sino

también una incitación a la violencia contra ella. En un principio no se estableció ninguna diferencia: el veredicto afectaba por igual a revistas, a la fotografía de desnudos de Helmut Newton, a películas porno y a *Historia de O*. Breve y categórico: pornografía no.

La generación de mujeres más jóvenes ve en ello no sólo una reedición de esa mojigatería contra la que ya escribiera, por ejemplo, Thomas Hardy, sino también un acto de paternalismo. El feminismo, argumentaban, no era precisamente sexo descafeinado o de carantoñas, antes bien, debía incluir la mayor liberalidad posible en la cuestión de qué sexo era bueno para una mujer y de cómo tenía que pensar en el sexo. A estas alturas son muchos los que dudan de si se puede o debe hablar de lo *adecuado*. La libertad exigida debería permitir las fantasías sadomasoquistas, tendría que incluirlas incluso. Pero si es la mujer la que las incorpora, hoy en día se considera una provocación. Alice Schwarzer, por ejemplo, afirma categórica: «La difusión del masoquismo femenino por parte de los hombres es un ataque; por parte de las mujeres, una colaboración con el enemigo». Prácticas sadomasoquistas como las que se describen en *Cincuenta sombras de Grey* dan la impresión, en efecto, de ser la piedra de toque que demuestra hasta dónde está realmente dispuesto a llegar el feminismo en cuestión de liberalidad. Por ejemplo, Meredith Haaf, Susanne Klingner y Barbara Streidl, tres jóvenes feministas alemanas, escribieron en su libro *Wir Alpha-Mädchen. Warum Feminismus das Leben schöner macht* [*Nosotras, las chicas alfa: por qué el feminismo hace que la vida sea mejor*], publicado en 2008: «Nuestra sexualidad la definimos nosotras y nadie más. Ni los directores de cine porno de la industria *mainstream* ni tampoco feministas que nos dicen cómo sentimos placer y qué nos rebaja». Para ellas, el resultado es el requisito concluyente de que tendría que haber más y mejor porno con el que las mujeres pudieran ampliar su repertorio sexual.

¿Puede conducir la lectura de *Cincuenta sombras de Grey* a ampliar el propio repertorio sexual? El subidón que provoca el libro en la mayoría de sus lectoras podría derivarse de la ampliación de los límites de sus ideas sobre la libertad sexual. Se puede decir en contra de *Cincuenta sombras de Grey* lo que se quiera; con todo, E. L. James consigue nada menos que eximir a las páginas inquietantes de la sexualidad humana —crueldad, transgresión de fronteras y el deseo de sometimiento y humillación— de la habitual imagen de perversidad y menosprecio de la persona y presentar un incremento de la sexualidad un tanto singular, pero posiblemente capaz de aumentar el deseo, que ella vincula a las facetas oscuras de nuestra personalidad. Con este objetivo, no deja de facilitar para las obsesiones sadomasoquistas de Christian Grey una explicación psicológica que casi lo convierte en objeto de nuestra compasión: su madre, una prostituta toxicómana, murió cuando él tenía cuatro años, y la inseguridad que ello le causó lo convirtió en presa fácil de una amiga de su madre adoptiva, que lo sedujo cuando él tenía quince años. Durante seis años fue su esclavo en una relación sadomasoquista. Grey no ha salido nunca con una chica, y ahora que

es adulto conserva la estructura de esa relación que lo marcó de manera persistente, pero sencillamente ha dado la vuelta a las condiciones e intenta dominar a sus parejas sexuales con la misma mano dura con la que lleva su multinacional. Está «jodido de cincuenta mil formas», le confiesa a Anastasia, explicando con ello además el original título de la novela: *Fifty shades of Grey*, *Cincuenta sombras de Grey*. Esta disfunción, como intuye el lector, se puede curar, desde luego. Y quién mejor para lograrlo que la servicial y valiente Anastasia, que no sólo se involucra en sus jueguecitos, sino que se compromete con Christian como persona, y al mismo tiempo lo desarma con su inocencia. En este caso se da lo que difícilmente se consigue en las relaciones amorosas: que un miembro de la pareja haga terapia con el otro.

El viejo argumento literario de la mujer como guía espiritual del hombre lo vimos hace ya casi trescientos años con la novela de Samuel Richardson *Pamela*, que estimuló el placer de la lectura de las mujeres europeas de su época. Pamela logró curar al señor B. de su adicción al sexo y hacerlo su esposo rehuyéndolo constantemente, no compartiendo la cama con él; también las novelas de vampiros de Stephenie Meyer seguían este esquema, lo cual tuvo sus consecuencias en *Cincuenta sombras de Grey*. También Grey amenaza a Anastasia con todo el repertorio con el que el señor B. quería imponer su poder a Pamela: persecuciones, secuestro, captura. «IPA, Intercambio de Poder Absoluto», es el moderno programa de Grey: «las veinticuatro horas». Los ojos le brillan como al señor B. cuando perseguía a Pamela. La diferencia de comportamiento de las dos mujeres frente a este desafío a su inocencia es fundamental a primera vista: el tiempo que emplea la Pamela de Richardson en relatar su suerte a sus padres por carta lo aprovechan nuestros coetáneos acostándose; y, cuando no lo hacen, se escriben correos electrónicos. Eso al menos ha cambiado desde 1740: teclado en lugar de caligrafía y sencillamente mucho más sexo.

En el resultado, en cambio, las dos novelas apenas difieren. Para sorpresa de muchos lectores, apenas da comienzo la tercera entrega de *Cincuenta sombras de Grey*, *Cincuenta sombras liberadas*, Anastasia y Christian ya se han casado. Y pronto esperan su primer hijo. Después el resto de la trama gira sobre todo en torno al hecho de que Grey ha de aprender a aceptar su paternidad, y nuevamente las convulsas circunstancias de sus orígenes le salen al encuentro. Ni siquiera el matrimonio burgués por el que optan se diferencia de *Pamela* tanto como permitiría suponer la abundancia de sexo. Al término del primer libro Anastasia abandona a Christian con el corazón roto. Y no porque él le pegue cuando practican sexo, sino por la constante asimetría que existe entre ellos en lo concerniente al amor: no soporta más que para ella el sexo vaya unido al amor y que él, por el contrario, sólo quiera sexo y no dé la impresión de amarla. La separación, claro está, es un recurso para generar suspense, igual que lo introdujo Richardson en su novela para mantener en vilo al lector. Y al mismo tiempo es una peripecia: mientras que de ese modo ella llega a sentir lo que es la angustia (algo que Christian conoce desde hace tiempo), el dolido y para colmo

ahora abandonado señor Grey conoce (y aprecia) lo que es el amor. Al igual que el señor B., en el segundo libro Grey experimenta una transformación absoluta en el campo del amor físico. Al final es ella la que insiste en tener sexo desenfrenado, mientras que ahora él es experto en ternura, sencillamente no quiere hacerle daño. El Alec que humilla por la fuerza a las mujeres se acaba convirtiendo en un ángel que coloca por encima de todas a la que considera única. Así de bello puede ser el sadomasoquismo.

A pesar de la pose del BDSM, *Cincuenta sombras de Grey* es después de todo una novela que trata del matrimonio y la virtud, muy del tono del racionalista Richardson. Empieza con un reparto de los papeles que difícilmente podría ser más convencional: ella joven, inocente, ingenua, tímida, soñadora; él experimentado, rico, consciente de su poder, peligroso. Pero con el tiempo estos perfiles claros comienzan a desdibujarse: en el ir y venir de las escenas de sexo, de cuando en cuando ella conquista la posición de fuerza masculina. No es él quien la abandona temporalmente, sino ella a él. Y en la medida en que él le descubre su amor es ella la que dicta el desarrollo de la relación. Todo esto también lo conocemos por *Pamela*. Al final las relaciones iniciales y de poder casi parecen haberse invertido, y en consecuencia el tercer libro de *Cincuenta sombras de Grey* termina con un epílogo en el que se cuenta de nuevo la escena en la que ambos se conocen, ahora desde el punto de vista de él.

Cincuenta sombras de Grey supone un punto final provisional en la evolución de la novela moderna dirigida a un público femenino. Del placer por la lectura que experimentan las mujeres, que a partir de Richardson se asoció con el nuevo género, siempre formó parte una considerable dosis de lectura placentera. Los críticos, por regla general hombres, de este nuevo fenómeno en su época se dieron cuenta de prisa y entablaron una vehemente polémica al respecto. Se olían males en particular allí donde las descripciones sensuales del amor cautivaban a las lectoras con su seductor lenguaje. Rara vez había palabras directas para concretar dónde residían esos males, pero estaba más que claro de qué se trataba. Fantasías durante y después de la lectura, que dado el caso desembocaban en actos sexuales: masturbación en el caso de lectura en solitario o amor físico si las parejas leían juntas, cosa muy habitual.

Lo que se percibía como sexualmente excitante, incluso como obsceno, ha cambiado a lo largo de los trescientos años pasados. Básicamente se podría decir que la dosis fue en aumento, mientras que la vergüenza y el umbral de escrupulosidad disminuyeron. En 1799, poco antes de que diera comienzo el siglo XIX, una frase como la siguiente se consideraba impúdica o pornográfica: «Cuando la vio tendida a la mágica luz de un tenue crepúsculo no pudo parar de acariciar la túrgida silueta; y sentir a través de la suave envoltura de la tersa piel el cálido torrente de la delicada sangre», afirma Julio desde el dormitorio. Pertenece a la novela de Friedrich Schlegel

Lucinda, cuyo revelador título es *Confesiones de un diletante*. Entre las torpezas e indecencias de las que se ocupa la novelita se incluye que Julio «a menudo le arrancaba la ropa a la amada y la dejaba tirada en bella anarquía». El modelo de esa amada no era otro que Carolina, la mujer de su hermano. El punto culminante del juego amoroso de Julio y Lucinda consistía en que «intercambiaban los papeles» y rivalizaban con ganas en comprobar si ella «interpretaba mejor la moderada vehemencia del hombre» o él «la cautivadora abnegación de la mujer». Tras estas alusiones ciertamente no se ocultaban prácticas sadomasoquistas, pero se hacía referencia a algo más, y distinto, que al mero jugueteo; en concreto para sus lectores contemporáneos la intercambiabilidad de los papeles de los sexos en el acto carnal de la que se hacía gala era el colmo de la chabacanería.

Entre la ternura con la que se habla de sexo en *Lucinda* y la furia con la que León guía el coche con Emma Bovary por las calles adoquinadas de Ruán parece haber mundos; como también los hay entre la boca de fresa de Tess y las bolas plateadas que lleva en la vagina Anastasia mientras su amo le propina azotes en el culo. Al otro lado del libro la lectora, en cambio, en muchos sentidos sigue siendo la misma: la impulsa el deseo de averiguar más cosas del lado oculto, peligroso de la vida.

AGRADECIMIENTOS

Dedico este libro a todos aquellos lectores que con sus consejos y su apoyo, su aliento y su paciencia, sus sugerencias y sus críticas, sus conocimientos y su profesionalidad han estado a mi lado desde su concepción, en su desarrollo y, con suerte, en su buen resultado. En particular me gustaría mencionar a Antonia, Barbara, Christiane (a ti la primera), Elke, Elisabeth, Eva, Juliane, Karin, Marie Elisabeth, Marion, Regina, Tanja y por último, pero no por ello menos importantes, a Wolfgang Beck y Thomas Rathnow.

BIBLIOGRAFÍA

Este libro bebe de un sinfín de obras literarias, biografías y manifestaciones y fuentes culturales. A continuación se ofrece una selección de las obras a las que el autor debe importantes datos. Las ediciones antiguas disponibles de manera gratuita en forma de libro electrónico a través de Amazon se mencionan como edición Kindle.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *Fenitschka; una divagación*, edición Kindle, 2011.

APPEL, Sabine, *Caroline Schlegel-Schelling. Das Wagnis der Freiheit. Eine biographie*. Múnich, 2013.

AUSTEN, Jane, *Lady Susan; Los Watson; Sanditon*. Stuttgart, 2011.

—, *La abadía de Northanger*. Stuttgart, 2007.

—, *My dear Cassandra. Ausgewählte Briefe*. Frankfurt y Berlín, 1993.

BALZAC, Honoré de, *La mujer de treinta años; Los pretendientes de Modeste Mignon; El contrato de matrimonio; El coronel Chabert*. Múnich, 1976.

BARCHAS, Janine, *The Annotations in Lady Bradshaigh's Copy of Clarissa*. Victoria, Columbia Británica, 1998.

BEACH, Sylvia, *Shakespeare & Company*. Múnich, 1963.

BEAUVOIR, Simone de, *prólogo en: Gisèle Freund, James Joyce in Paris. His final years*. Nueva York, 1965.

BELL, Quentin, *Virginia Woolf*. Frankfurt, 1977.

BENSTOCK, Shari, *Mujeres de la «rive gauche»*. Austin, Texas, 1986.

BOCK, Gisela, *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Múnich, 2000.

BÖTTIGER, Helmut, *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. Múnich, 2012.

BOTTON, Alain de, *Cómo pensar más en el sexo*. Múnich, 2012.

BOYLE, Nicholas, *Goethe: the poet and the age*. Múnich, 1995.

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Frankfurt y Leipzig, 1986.

BRÜGGEMANN, Fritz (editor), *Der Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren*. Leipzig, 1935.

BURKE, Edmund, *Reflexiones sobre la Revolución francesa*. Frankfurt, 1967.

BYRNE, Paula, *The Real Jane Austen. A Life in Small Things*. Londres, 2013.

- CHARD, Leslie F., «Joseph Johnson: Father of the Book Trade», en el *Bulletin of the New York Public Library*, 79. 1975, p. 52 y ss.
- CHARTIER, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Frankfurt y Nueva York, 1995.
- CHARTIER, Roger, y Guglielmo Cavallo (editor), *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*. Frankfurt, 1999.
- CHOPIN, Kate, *El despertar*. Cadolzburg, 1996.
- CRUSE, Amy, *The Englishman and His Books in the Early Nineteenth Century*. Londres, 1930.
- DEFOE, Daniel, *Every-body's Business is No-Body's Business; or, Private Abuses, Public Grievances. Exemplified in the Pride, Insolence, and Exorbitant Wages of our Women-Servants, Footmen, &c.* Londres, 1725.
- DINGELDEY, Erika, *Luftzug hinter Samtportieren. Versuch über E. Marlitt*. Bielefeld, 2007.
- DOBSON, Austin, *Samuel Richardson*. Honolulu, 2003.
- ELIOT, George, *Adam Bede*. Berlín y Weimar, 1971.
- ELLMANN, Richard, *James Joyce*. Frankfurt, 1994.
- ENGELSING, Rolf, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland, 1500-1800*. Stuttgart, 1974.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, «Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie», en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 11 de septiembre de 1976.
- FITCH, Noel R., *Sylvia Beach. Eine Biographie im literarischen Paris 1920-1940*. Frankfurt, 1988.
- FLAUBERT, Gustave, *Briefe*. Editado y traducido por Helmut Scheffel. Zúrich, 1977.
- , *Madame Bovary: costumbres de provincia*. Editado y traducido por Elisabeth Edl. Múnich, 2012. Y: *Madame Bovary: costumbres de provincia*. Zúrich, 1979. (Citas de ambas traducciones).
- FOER, Franklin, «Susan Superstar. How Susan Sontag Became Seduced by Her Own Image», en *New York Magazine*. 14 de enero de 2005.
- FRICK-GERKE, Christine (editora), *Inspiration Bloomsbury. Der Kreis um Virginia Woolf*. Frankfurt, 2003.

- GOETHE, Johann Wolfgang, *Obras completas*. Editado por Waltraud Wiethölter. Frankfurt, 1994.
- GOULEMOT, Jean Marie, *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*. Reinbek, 1993.
- GRAWE, Christian, «*Darling Jane*». *Jane Austen – eine Biographie*. Stuttgart, 2010.
- GRAY, Francine du Plessix, *Was wir träumen, wenn wir lieben. Das Leben der Louise Colet – Literatin, Feministin, Geliebte Flauberts*. Múnich, 1995.
- GREENE, Graham, *La infancia perdida y otros ensayos*. Zúrich, 1953.
- GRIFFIN, Richard, *Specimens of the Novelists and Romancers; with Critical and Biographical Notices of the Authors*. Glasgow, 1837.
- GROSSMAN, Lev, «The Boy Who Lived Forever», en *Time* 7 de julio de 2011.
- HAAF, Meredith, Susanne Klingner y Barbara Streidl, *Wir Alpha-Mädchen. Warum Feminismus das Leben schöner macht*. Múnich, 2009.
- HARDY, Thomas, *Tess*. Múnich, 2002.
- HARRIS, Alexandra, *Virginia Woolf*. Londres, 2011.
- HELLEKSON, Karen, y Kristina Busse (editora), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*. Jefferson, Carolina del Norte, 2006.
- HEMINGWAY, Ernest, *París era una fiesta*. Reinbek, 2011.
- HIRSCH, Edward, «Susan Sontag – The Art of Fiction No. 143», en *The Paris Review*, 137. 1995.
- HOBHOM, Cornelia, *Die Bestsellerautorin Marlitt*. Erfurt, 2010.
- HOFMANN, Werner (editor), *Johann Heinrich Füssli. Kunst um 1800*. Múnich, 1974.
- HUMM, Maggie (editora), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edimburgo, 2010.
- HURLEBUSCH, Klaus, *Friedrich Gottlieb Klopstock*. Hamburgo, 2003.
- JACK, Belinda, *The Woman Reader*. New Haven y Londres, 2012.
- JAMES, E. L., *Trilogía cincuenta sombras*. 1: *Cincuenta sombras de Grey*; 2: *Cincuenta sombras más oscuras*; 3: *Cincuenta sombras liberadas*. Múnich, 2012.
- JEAN, Raymond, *Die Vorleserin*. Múnich, 1991.
- JENKINS, Henry, «Transmedia Storytelling 101», en www.henryjenkins.org/2007/03. 22 de marzo de 2007.
- JOHNSON, George, *Die zehn schönsten Experimente der Welt. Von Galilei bis Pawlow*.

Múnich, 2009.

- KAISER, Reinhard, *Der kalte Sommer des Doktor Polidori*. Frankfurt, 1991.
- KAPLAN, Cora, «Lesen, Phantasie, Weiblichkeit», en: Karen Nölle-Fischer (editora), *Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik*. Múnich, 1987, pp. 173-206.
- KEUL, Thomas (editor), *Unwürdige Lektüren. Was Autoren Heimlich lesen*. Múnich, 2008.
- Kindlers Neues Literaturlexicon*, publicado por Walter Jens. Múnich, 1998.
- KLESSMANN, Eckart, «Ich war kühn, aber nicht frevelhaft». *Das Leben der Caroline Schlegel-Schelling*. Múnich, 1975.
- , *Universitätsmamsellen. Fünf aufgeklärte Frauen zwischen Rokoko, Revolution und Romantik*. Frankfurt, 2008.
- KLOPSTOCK, Meta, «Es sind wunderliche Dinger, meine Briefe». *Briefwechsel mit Friedrich Gottlieb Klopstock und mit ihren Freunden 1751-1758*. Múnich, 1988.
- KLÜGER, Ruth, *Frauen lesen anders. Essays*. Múnich, 1996.
- KLÜTER, Heinz (editor), *Facsimile Querschnitt durch die Gartenlaube. Eingeleitet von Friedrich Sieburg*. Berna, Stuttgart y Viena, 1963.
- KUHLBRODT, Peter, «Die Französische Revolution und die Frauenrechte in Deutschland», en: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 38. 1990, p. 409 y ss.
- LAUKHARD, Friedrich Christian, *F. C. Laukhards Leben und Schicksale. Band I*. Halle, 1792. Edición Kindle.
- LEE, Hermione, *Virginia Woolf. Ein Leben*. Frankfurt, 1999.
- LEHMANN, Christine, *Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1991.
- LENTZSCH, Franziska, *Füssli. The Wild Swiss*. Zürich, 2005.
- LETTAU, Reinhard (editor), *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik. Ein Handbuch*. Neuwied y Berlín, 1967.
- LIDDERDALE, Jane, y Mary Nicholson, *Liebe Miss Weaver. Ein Leben für Joyce*. Frankfurt, 1974.
- LONDON, Jack, *Martin Eden*. Berlín, 1927.
- MACDONALD, D. L., *Poor Polidori. A Critical Biography of the Author of The Vampyre*. Toronto, 1991.
- MADDOX, Brenda, *Nora Joyce*. Colonia, 1988.

- MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura*. Reinbek, 1998.
- MARLITT, Eugene, *El secreto de la solterona; Die zweite Frau; Isabel, la de los cabellos de oro; La princesita de los brezos*. Todas ellas: edición Kindle, 2011.
- MATZ, Wolfgang, 1857. *Flaubert, Baudelaire, Stifter*. Frankfurt, 2007.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Bücher, Literaten und Leser am Vorabend der Revolution. Auszüge aus dem «Tableau de Paris»*. Gotinga, 2012.
- MIELSCH, Hans-Ulrich, *Sommer 1816. Lord Byron und die Shelleys am Genfer See*. Zürich, 1998.
- MIRABEAU, *Cartas ardientes de Mirabeau y de Sophie de Monnier a Mirabeau*. Múnich y Leipzig, 1910.
- MONNIER, Adrienne, *Aufzeichnungen aus der Rue de l'Odéon*. Frankfurt, 1995.
- MORETTI, Franco, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. Colonia, 1999.
- , *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*. Frankfurt, 2009.
- MUDRICK, Marvin, *Jane Austen. Irony as a Defence and Discovery*. Princeton, 1952.
- NAUMANN, Ursula, *Auf Forsters Canapé. Liebe in Zeiten der Revolution*. Berlín, 2012.
- ORIGO, Iris, *Allegra*. Berlín, 1993.
- ORWELL, George, «Good Bad Books», en *Tribune*, 2. Noviembre de 1945.
- PAMUK, Orhan, *Der naïve und der sentimentalische Romancier*. Múnich, 2012.
- PAPE, Helmut, *Klopstock. «Die Sprache des Herzens» neu entdeckt. Die befreiung des Lesers aus seiner emotionalen Unmündigkeit*. Frankfurt, 1998.
- PARKS, Tim, «Why So Popular?». En: *The New York Review of Books*, vol. 60, n.º 2, 7. Febrero de 2013.
- PENNAC, Daniel, *Como una novela*. Colonia, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi, *La excluida*. Berlín, 2002.
- POLIDORI, John, *The Diary of Dr. William Polidori, 1816, Relating to Byron, Shelley, etc.* Londres, 1911.
- POLIDORI, John William, *El vampiro*. Múnich, 1991.
- PROUST, Marcel, *Días de lectura*. Frankfurt, 1974.

- RICHARDSON, Samuel, *Clarissa o La historia de una joven dama*. Zúrich, 1966.
- , *Pamela o La virtud recompensada*. Oxford, 2001.
- ROSSBECK, Brigitte, *Zum Trotz glücklich. Caroline SchlegelSchelling und die romantische Lebenskunst*. Múnich, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julia, o la nueva Eloísa*. Múnich, 1978.
- RÜRUP, Reinhard, «Eine “Universität für das schöne Geschlecht?” Göttinger Phantasien um die Mitte des 18. Jahrhunderts», en Barbara Duden entre otros (editores), *Geschichte in Geschichten*. Frankfurt, 1973.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Pablo y Virginia*. Edición Kindle, 2011.
- SCHENK, Herrad, *Die Rache der alten Mamsell. Eugenie Marlitts Lebensroman*. Colonia, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Lucinda*. Frankfurt, Berlín y Viena, 1980.
- SCHLEGEL-SCHELLING, Caroline, *Briefe aus der Frühromantik*. A partir de Georg Waitz, edición ampliada de Erich Schmidt. Leipzig, 1913.
- , *Die Kunst zu leben*. Publicado y con un ensayo de Sigrid Damm. Frankfurt y Leipzig, 1997.
- SCHÖN, Erich, «Weibliches Lesen: Romanleserinnen im späten 18. Jahrhundert», en Gallas, Helga, y Magdalena Heuser (editoras), *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübinga, 1990, pp. 20-40.
- SCHREIBER, Daniel, *Susan Sontag. Geist und Glamour. Biographie*. Berlín, 2007.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Stuttgart, 2011.
- SHELLEY, Mary, y Percy B. P. Shelley, *Flucht aus England. Reiseerinnerungen & Briefe aus Genf 1814-1816*. Hamburgo, 2002.
- «Solitary Pleasures», en *The Guardian*, 29. Abril de 2006.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*. Frankfurt, 1982.
- , *Renacida: diarios tempranos, 1947-1964*. Múnich, 2010.
- , *Cuestión de énfasis*. Frankfurt, 2007.
- SPACKS, Patricia Meyer, *On Rereading*. Cambridge, Massachusetts, 2011.
- , *Privacy. Concealing the Eighteenth-Century Self*. Chicago, 2003.
- SPALDING, Frances, *The Bloomsbury Group. National Portrait Gallery Insights*. Londres, 1995.
- SPATER, George, e Ian Parsons, *Porträt einer ungewöhnlichen Ehe. Virginia und Leonard Woolf*. Frankfurt, 2002.

- SPIELHAGEN, Friedrich, *Problematische Naturen*. Edición Kindle, 2011.
- STEINER, George, *Der Garten des Archimedes. Essays*. Múnich, 1997.
- SUE, Eugène, *Los misterios de París*. Epílogo de Norbert Miller y Karl Riha. Múnich, 1970.
- TODD, Pamela, *Bloomsbury at Home*. Nueva York, 1999.
- TOMALIN, Claire, *Vida y muerte de Mary Wollstonecraft*. Londres, 1992.
- , *Thomas Hardy. The Time-Torn Man*. Londres, 2007.
- TOUAILLON, Christine, *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1919.
- VOLLMANN, Rolf, *Die wunderbaren Falschmünzer. Ein Roman-Verführer*. Frankfurt, 1997.
- WATT, Ian, *Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe – Richardson – Fielding*. Frankfurt, 1974.
- WILLES, Margaret, *Reading Matters. Five Centuries of Discovering Books*. New Haven, 2008.
- WITTMANN, Reinhard, *Geschichte des deutschen Buchhandels*. Múnich, 1991.
- WOLF, Maryanne, *Cómo aprendemos a leer: historia y ciencia del cerebro y la lectura*. Heidelberg, 2009.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *The Works of Mary Wollstonecraft. Vol. 7: Contributions to the Analytical Review, 1788-1797*. Londres, 1989.
- , *Vindicación de los derechos de la mujer*. Publicado por Miriam Brody. Londres, 2004.
- , *María o Los agravios de la mujer*.
- WOLLSTONECRAFT, Mary y William Godwin, *Memorias de Mary Wollstonecraft*. Frankfurt y Berlín, 1993.
- WOOLF, Leonard, *Mein Leben mit Virginia*. Frankfurt, 1991.
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia. Tres guineas*. Frankfurt, 2001.
- , *El lector común*. Frankfurt, 1990.
- , *La marca en la pared*. Frankfurt, 1989.
- , *A Passionate Apprentice. The Early Journals 1897-1909*. Londres, 1990.

ZOLA, Émile, *La obra*. Edición Kindle, 2012.

NOTA EDITORIAL: en beneficio de una mejor legibilidad, la ortografía y la puntuación de los pasajes históricos citados se han modernizado cuidadosamente en el texto, no siempre se han señalado las omisiones y por regla general las abreviaturas se han desarrollado.



STEFAN BOLLMANN (21 de marzo de 1958, Düsseldorf, Alemania).

Stefan Bollmann estudió literatura alemana, estudios de teatro, historia y filosofía. Se doctoró con una tesis sobre Thomas Mann y fue asistente universitario durante seis años en la Universidad de Mannheim en París. Trabajó como redactor para varias editoriales comerciales, desde el año 2005 en CHBeck. Es también el autor de numerosos libros. Stefan Bollmann vive y trabaja en Munich.

Notas

[*] Vivían en plazas, amaban en triángulos. En español se pierde el juego de palabras cuadrado = plaza / triángulo. (*N. de la t.*) <<