

VALOR FORMATIVO DE LA LITERATURA INGLESA

POR ESTEBAN PUJALS.

I

Los romanos utilizaban la literatura griega como un instrumento formativo de importancia, y las dos literaturas clásicas y la Biblia han constituido una fuente principal de educación en Europa durante varios siglos.

La literatura inglesa, por la considerable riqueza que ha acumulado en el transcurso de más de mil años, presenta unas cualidades formativas no inferiores a las de cualquiera de las tres o cuatro grandes literaturas modernas.

Mil trescientos años no suponen poco en la vida de una cultura, y en este transcurso, los ingleses e Inglaterra, individual y colectivamente, han pasado por una serie de aventuras, materiales y espirituales, cuyas experiencias se han reflejado en la literatura. Esta experiencia secular, transvasada en términos estéticos en sus poemas, novelas y dramas, ofrece al mundo moderno unas posibilidades formativas de verdadera categoría. Sería ocioso citar nombres y géneros y relacionarlos o compararlos con otras literaturas; pero bastaría citar a Chaucer y a Langland, a Shakespeare y a Milton, recordar la poesía inglesa del siglo xvii y la novela victoriana y moderna para despertar el interés de los más alejados.

El historiador y crítico de la literatura inglesa, profesor Bonamy Dobrée, siempre tan inquisitivo y audaz para salir

al encuentro de los problemas que plantea nuestro tiempo, lanzó en el Congreso de Literatura Inglesa de Oxford de 1950¹, la inquietante pregunta: ¿Para qué sirve la literatura—significando literatura inglesa—y por qué se enseña en las Universidades? La contestación es tan fructífera y actual que no puedo dejar de traer aquí algún punto de su ponencia que me parece esencial.

En primer lugar, y eso no atañe sólo a los que se preparan exclusivamente para la profesión de esta especialidad sino a todos los alumnos que concurren a la Sección, la enseñanza de la literatura inglesa tiene que servir—éstas son sus palabras—: «para que nuestros estudiantes puedan enfrentarse más fácilmente con la vida». Al enfocar el asunto en este sentido, nos damos cuenta de que no se trata de la enseñanza de la asignatura en su carácter meramente técnico, sino que algo superior a la misma está implícito en esta frase: el objeto de poner a la juventud que nos está encomendada en contacto con unas formas de existencia y unas actitudes vitales ante las cuales tiene necesariamente que reaccionar. Aquí entra en acción de una manera primordial la responsabilidad de los profesores de la disciplina, ya que lo que se espera de ellos es que se preocupen en primer lugar de afilar en sus alumnos la facultad perceptiva que recibe el goce estético transmitido por la imaginación en sus niveles espiritual, poético o sensorial. Ahora bien, al poner al alumno en contacto con la asignatura—insiste este experimentado profesor inglés—hay que evitar el peligro de dejarse atraer por la seguridad formal que presentan otras disciplinas más antiguas y estudiar a la literatura inglesa como una subsección de la historia y la sociología, o de la filosofía y la moral de los pueblos británicos.

La literatura inglesa se puede estudiar históricamente, y al orientar la materia así se adquiere una idea del movimiento de la mentalidad británica, y de cómo el instrumento lingüístico se ha utilizado a través de los tiempos, cómo unas

¹ BONAMY DOBRÉE: *What is «Literature» for?*, en la colección de ponencias *English Studies Today*, Oxford University Press, 1950.

formas literarias han sustituido a otras y de cómo han ocurrido y se han cruzado las influencias. También se puede estudiar desde el punto de vista sociológico, como la espuma arrojada por la marea de la sociedad británica en una determinada época: como una expresión de un período cabaleresco, una moralidad burguesa o una agresividad imperialista. O desde el terreno filosófico, psicológico y moral, cosa todavía más difícil de resistir o de deslindar, ya que dichas disciplinas están entrando constantemente en el ámbito de la literatura y le proporcionan materiales. Nada de esto deja de ser provechoso. Sin embargo, por fructíferos que estos estudios puedan resultar, no son sino acercamientos laterales, y la actitud más ventajosa que en el estudio de esta disciplina se puede adoptar, es la de ir a ella por sí misma y buscar el verdadero resultado a través de la fruición que proporciona el goce estético de las obras literarias. Para ello conviene poner al alcance del alumno, siquiera de un modo práctico y elemental, ideas y ejemplos de los elementos que integran la literatura; es decir, la naturaleza del mito, la alegoría, la imagen, el símbolo, la metáfora y sus relaciones con la realidad. He aquí los objetivos centrales. La literatura es una actividad imaginativa y tiene que abordarse con la imaginación. Ir a ella a través de otras disciplinas o encerrarse en sus técnicas es quedarse en la periferia. Los valores que este estudio de la literatura puede proporcionar no se alcanzarán con su definición o comentario, sino en contacto con la propia obra de arte.

Lo que es preciso que nos preocupe—que es lo que todos intentamos hacer, cada cual desde la esquina de su asignatura—es educar la mentalidad del alumno en la percepción de valores, incluso de valores encontrados, para pasar después a una comparación de los mismos a la luz de las experiencias que le haya proporcionado la vida o los ejemplos conspicuos de las zonas de literatura que está estudiando. El carácter de Hamlet, por ejemplo, presenta una gama de valores ante los cuales es imposible que un alumno deje de reaccionar, al contrastar la actitud del príncipe con sus pro-

píos principios de conducta e incluso con su propia experiencia.

Los caminos para llegar a esta meta de educación mental para la percepción de valores son principalmente dos: la reacción emotiva y el análisis. Ambos son complementarios, y el segundo es inútil sin el primero: sin el impacto emotivo recibido por la lectura, representación o audición de una obra literaria, se fracasa en el aspecto más importante de su función.

Admitido el hecho de que el alumno posee una preparación lingüística suficiente para emprender la lectura de un texto de literatura inglesa corriente, conviene avivar su interés hacia el libro y adiestrarle en el análisis en sus dos facetas interpretativa y lingüística. Es de gran valor formativo situar en seguida al alumno ante el texto y exigirle tanto una interpretación de las ideas, los sentimientos o emociones que el escritor sugiere en su obra, independientemente de la época en que haya sido escrita, como una adaptación cronológica con el fin de ajustar su visión a la Historia y leer dicho texto con un sentido del lenguaje, las formas y los intereses de la época. Por universales y perennes que sean Chaucer, Shakespeare, Milton o Dickens, es imprescindible esta adaptación histórica si queremos obtener el máximo rendimiento. Sin embargo, conviene realizar con mesura esta segunda parte del análisis. No hay que olvidar que aun utilizando concienzudamente los métodos lingüísticos más rigurosos y recurrir a la semántica, a las ideas éticas y religiosas, a la filosofía, a la política y a los aspectos sociales de una época, el cuadro que conseguiremos esbozar de ella no será más que aproximado, y no tenemos derecho a explotar el poco tiempo de que disponen nuestros alumnos en los cortos años de su carrera para adiestrarles en un estudio que no es más que un medio de acercarlos algo más al eje central del análisis, que, en resumen, es: hasta qué punto lo que expresó en su tiempo una mentalidad, una imaginación y un espíritu poéticos tiene vitalidad y frescor para la mentalidad de nuestros días.

Para lograr este objetivo y mantener las facultades del alumno en libertad y alerta, conviene no abrumarle con materias instrumentales y utilizar con inteligente medida las disciplinas tecnológicas de la asignatura. Es preciso concentrarse en el aspecto predominante literario si queremos sacar provecho en el corto periodo de la especialidad. Corre de cuenta del profesor recordar en todo momento el escaso tiempo de que disponen los alumnos, con el fin de ir directamente al meollo de la materia. Si consideramos lo que una mente disciplinada tarda en absorber el sentido total de un soneto de Shakespeare, de Donne o de Hopkins, percibiremos en el acto lo poco que significan tres cursos para una materia tan rica y vasta como la literatura inglesa. Hay que resistirse a emplear el tiempo y la energía en lo que no sea esencial; hay que evitar la tentación—noble por otra parte—de ser exhaustivo y completo. Ya nos advierte Pope en su *Asneida* (libro IV) de lo que ocurría en su tiempo, y de lo que todavía en la educación actual no es infrecuente:

*Recargamos la memoria, oprimimos nuestra mente.
Sojuzgamos el ingenio, y añadimos grillete sobre grillete.*

Se ha dicho que «la literatura es el comentario más completo de la grandeza y la miseria humanas». Mediante el estudio de la literatura inglesa, pues, los alumnos de esta Sección pueden ponerse en condiciones de considerar cómo se ha conservado viva la fuerza de la palabra a través de las generaciones, cómo los ingleses han creado obras de arte perdurables, en virtud de las cuales es posible apreciar de qué forma han vivido. Es decir, el cultivo de la disciplina demostrará al estudiante que tiene en sus manos el instrumento mediante el cual puede llegar a percibir cómo el hombre inglés se ha enfrentado con sus problemas morales y emotivos, y que con un estudio consciente él mismo puede conseguir acercarse más a una superior comprensión de la realidad del ser y de la vida.

II

En los albores de la historia inglesa existe una literatura generalmente anónima escrita en anglosajón, cuya poesía, de mayor valor estético del que ordinariamente se le adjudica, ofrece a los que se acercan a ella siquiera en una lectura rápida, una soberana lección de tesón y persistencia. En medio de la fe o entre las nieblas de la ignorancia resalta en la poesía inglesa antigua esta virtud vikinga de una sorda perseverancia, de una lucha tenaz contra una vida dura. Esta actitud de enfrentarse callada y firmemente con lo que la vida trae, aparece muchas veces a lo largo de la historia inglesa. Cuando Lord Byron, en 1816, abandona desdenoso a Inglaterra para siempre y exclama: «O las penas acabarán conmigo o yo acabaré con ellas», adopta una actitud vikinga. Cuando los ingleses, en el tercer año de cualquiera de las dos últimas grandes guerras, aprietan sus filas y empiezan a luchar como si estos conflictos acabasen de estallar y se organizan como si no fueran a terminar nunca, responden a aquella actitud de tenaz perseverancia que se refleja en *Beowulf* y otros poemas o fragmentos de poemas anglosajones.

Rebasada esta zona anónima de la literatura inglesa antigua, y ya en el arranque del camino que se abre hacia la literatura inglesa moderna están Langland y Chaucer, los poetas de *Pedro Labrador* y de los *Cuentos de Canterbury*; ambos son grandes figuras en las cuales la Inglaterra medieval encuentra simultánea y duplicada expresión. Langland representa lo autóctono inglés, y Chaucer la incorporación de la cultura y las literaturas románicas a la Inglaterra del siglo xiv. Chaucer es el representante de la cultura continental incorporada, y personifica lo que Inglaterra había aprendido en sus tres siglos de dominación normanda. Es el sabio cortesano que observa la vida y el ambiente con el humorístico desprendimiento del hombre del gran mundo; es el poeta que adereza a la inglesa la tradición cortesana y abre

las puertas de la sociedad cultivada a las capas inferiores de su país.

Nada más diferente que Chaucer, en espíritu y ejecución, que Langland, el poeta de *Pedro Labrador*. Parece la voz de un mundo diferente, del lejano mundo de la rusticidad británica; una voz ya ruda, ya piadosa, ya cómica, pero constantemente inglesa: la auténtica voz de su pueblo. Si Chaucer tenía una opinión agradable de la vida, porque tal la encontraba, Langland, en cambio, la consideraba desajustada y grotesca, y su visión representa el concepto inglés de la vida que se había ido formando a lo largo de un millar de años de fe cristiana. No es la de Langland la visión oficial del sabio y del teólogo, sino la visión espiritual de un inspirado profeta. Mientras Chaucer pertenecía a la tradición internacional de la cultura cortesana y tenía puestos los ojos en el primerizo Renacimiento italiano, Langland procedía del mundo olvidado de la tradición nórdica y de la grave poesía cristiana de la Inglaterra sajona. Mientras Chaucer adoptaba la risueña versificación de la poesía europea y su culto al amor y a lo caballeresco, como era de esperar en un poeta que vivía a tono con su época, Langland, por otro lado, utiliza el arcaico verso aliterativo de la poesía anglosajona y adopta la misma actitud ante la vida que la que caracteriza la literatura nórdica: la vieja poesía teutónica consiste en la meditación profunda y sombría sobre el mundo y el destino del hombre, y contrasta vigorosamente con la ligera y agradable literatura cortesana de origen provenzal.

El poema de Langland ha sido descrito como «una visión de Cristo a través de las nubes de la humanidad», y consiste en una obra alegórica en verso aliterativo, dividida en varias visiones, que presenta frecuentemente la incoherencia de un sueño.

Una mañana de mayo, el poeta, vestido de pastor, se queda dormido en los montes de Malvern, y le sobreviene una visión. Se le presenta un vasto campo (la Tierra) que se extiende entre la elevada torre de la Verdad y el profundo calabozo del Error. En este campo se apretuja una abigarrada

multitud más atenta a los negocios terrenos que a los espirituales. La Iglesia se aparece al poeta y le advierte que el principal deber del hombre es la busca de la verdad, recordándole que la fe sin obras carece de valor, y sólo el amor y la caridad merecen la gloria. Cuando la multitud de pecadores a que he aludido se arrepiente y se propone dirigirse hacia el santuario de la Verdad, nadie sabe el camino; ni aún lo sabía el peregrino que hacia poco visitara los lugares piadosos de más fama. Entonces se presenta el personaje central del poema ofreciéndose a acompañarles. Los únicos méritos de Pedro Labrador consistían en haber servido a la Verdad trabajando ruda y tenazmente en los campos de su patria durante cincuenta años, y en haber aprendido así la ruta de la conciencia y la rectitud de intención. Pero antes de partir quiere dejar su parcela completamente cultivada, y, para ganar tiempo, aconseja a las damas y caballeros a realizar alguna tarea mientras tanto, siguiendo su ejemplo. No todos se dejan convencer fácilmente y los holgazanes tendrán que ser reducidos por el hambre. Dios otorga después a Pedro un perdón para reyes, caballeros, prelados y labradores. Este perdón se lo disputa un clérigo, y en el acaloramiento de la discusión despierta el poeta de su sueño.

Hasta este punto Pedro ha simbolizado simplemente al trabajador sencillo y honrado. Pero en las visiones que continúan: Hacer Bien, Hacer Mejor y Hacer lo Mejor, Pedro se transfigura en la propia persona de Jesús, cuya crucifixión y descendimiento a los infiernos se describen con penetrante sublimidad. Llega un momento en que la Gracia, la Verdad y la Justicia se encuentran y funden en un abrazo; pero después de la Ascensión, la tierra vuelve a ser presa del poder del mal. El poeta se refugia en la ciudadela de la Unidad, representada por la Iglesia, mientras las huestes enemigas avanzan detrás del estandarte del Orgullo.

El poeta, desesperado, termina la obra con una llamada a sus semejantes, a los trabajadores ordinarios, personificados en la figura de Pedro Labrador, para realizar un último esfuerzo en defensa de la unidad del catolicismo.

Este es, en líneas generales, el argumento de *Pedro Labrador*, recogido de sus tres versiones, y reducido a su más esquemática sencillez. No es una obra de arte acabada como las de Chaucer, sino un receptáculo en el que el poeta, como siglos después tenían que hacer los románticos, vertía todas sus dudas y esperanzas, su crítica de la vida y su profético mensaje. Aparte el Arcipreste de Hita, no hay obra en la literatura de la Edad Media que tenga un contacto tan directo con la vida y nos ofrezca una visión tan precisa del alma de la humanidad medieval; ni acaso los *Testamentos* de Villón. Pero no sería adecuado comparar a Langland con el Arcipreste, ya que a pesar de las semejanzas generales de ejecución de su obra, el espíritu y la actitud no pueden ser más distintos. Quizá el único poeta con quien se le podría comparar sería con su gran predecesor Dante, y aun, dentro de la misma línea, representan ambos extremos. Es verdad que uno y otro conciben su obra con espíritu profético y recurren al convencional procedimiento de la visión para hacer su crítica de la vida y manifestar su ideal religioso. Ambos tienen la conciencia de que el mundo está desorientado y ellos también; ambos poseen una fe íntima en la doctrina católica, están profundamente disgustados con el estado de la Iglesia, y convencidos de la necesidad de una enérgica reforma; ambos buscan al libertador que tenía que señalar el verdadero camino a clérigos y seglares. Pero Dante se apoyaba para su tarea en la sabiduría y el arte de una elevada conciencia literaria; su pista es la de la tradición clásica; su guía, Virgilio; y su salvador, el emperador mesiánico que pondría orden en el mundo. Langland, por otro lado, no tiene más cultura que Gonzalo de Berceo; su sendero no es la vía romana de Dante, sino el camino fangoso de la vida común, y su guía y salvador, un sencillo hombre de pueblo. En este punto, el rústico poeta londinense demostraba poseer más penetración teológica y una mayor captación de las realidades que el cultivado poeta florentino; pues mientras Dante, como idealista político, pone sus esperanzas en el advenimiento de un príncipe mesiánico, Langland, como buen in-

glés, encuentra la solución de los problemas del mundo en la persona de un modesto labrador que cultiva con constancia su parcela al lado del camino.

El contenido ideológico de *Pedro Labrador* es profundamente religioso-social, y la finalidad de su autor tiende de manera rectilínea a la purificación de la Iglesia de Cristo y a la transformación del mundo por la acción de ésta. No podemos decir que sea una obra revolucionaria en el sentido moderno de la palabra; pero sí lo es en el sentido grande y verdadero, y contiene toda la fuerza revolucionaria constructiva del cristianismo. En *Pedro Labrador* la crisis social de la época adquiere su más directa expresión; y no sólo es la primera y auténtica voz del pueblo inglés, sino la primera y casi única expresión literaria del lamento de los humildes. Los tiempos modernos, a pesar de su alardeada conciencia de clases, no han producido ninguna obra de literatura proletaria que se pueda comparar a la de Langland en profundidad y penetración. El grito amargo de los socialmente desheredados surge agudo y vibrante a través de la exhortación teológica y la alegoría moral del poema. El hecho es que Langland tenía conciencia exacta de lo que ocurría en su tiempo, sentía en su propia sangre los sufrimientos de los desheredados, y a la vez se daba cuenta de que el poder del oro venía a transformar el mundo, desvinculando las viejas jerarquías basadas en la tradición y la lealtad, e intoxicando la sociedad con motivos económicos. La visión de la Señora Recompensa, que ocupa la primera parte del poema, no significa nada más que el poderío de la riqueza. La única fuerza que podía redimir a la sociedad de esta plaga era el cristianismo; ello fué lugar común durante la Edad Media, y, por tanto, el motivo carece de originalidad; pero Langland expresó esta corriente de ideas dotándola de un nuevo espíritu e infundiéndole un realismo ético característicamente inglés. Mucho más social que los místicos puros, fué menos político que Dante, y consideró el problema de su tiempo como un mal social que necesitaba remedios espirituales. La única salvación, por consiguiente, no podía proporcionarla sino el cristianismo. Pero la tragedia

enorme de la época consistía en que, a pesar de su autoridad nominal y su poder externo, el cristianismo carecía, al parecer, de fuerzas para transformar la vida. Jesús sustentaba la realeza tan sólo de nombre; el verdadero soberano era la Señora Recompensa, honrada por clérigos y nobles, mientras el verdadero monarca, vestido de miserable labrador, quedaba excluido del recinto del palacio de tan magnífica señora².

A cien años de distancia de Langland, y cuando los temores presentidos por éste acerca de la unidad del cristianismo inglés iban a concretarse, aparece un escritor de grandeza heroica, cuya simpatía, profundidad ética, graciosa ironía y maestría de sí mismo y de la vida resultan un ejemplo constante. Me refiero a Tomás Moro. Es una personalidad sin crítica negativa y sobre la cual todo el mundo está de acuerdo. No voy a hacer otra cosa que mencionarle, puesto que son conocidos de todos los hechos principales de su vida, y su figura y su actitud están presentes en la conciencia de los universitarios españoles. Sus escritos literarios son pocos, pero tanto en la *Utopía* como en el *Diálogo del consuelo en los infortunios* aparece al punto la estatura del gran humanista. La chispa y la gracia juguetona de la *Utopía* contrastan con la seriedad meditativa del *Diálogo*; pero en ambas obras el estudioso de las letras inglesas percibirá en seguida la talla moral, la profundidad teológica, la ironía, el humor, la humana sinceridad del gran canciller de Enrique VIII. La serenidad que se refleja en el *Diálogo*, escrito en 1534, en la Torre de Londres, mientras esperaba el día de su ejecución, es una de las lecciones más soberbias que nos puede ofrecer la literatura de todos los tiempos. La grandeza, la caridad, el buen humor, el dominio absoluto de los acontecimientos que ofrece Moro en este *Diálogo* son tan excepcionales que rebasan los grados más altos de lo que entendemos por grandeza humana y pasan a lo heroico que llamamos santidad. Recientemente en Londres se estrenó un drama sobre Santo Tomás Moro, y

² Para el aspecto religioso-social de Langland me he basado singularmente en CHRISTOPHER DAWSON: *The Vision of Piers Plowman*, en *Medieval Essays*, Sheed and Ward, Londres, 1953.

con él toda Inglaterra encontró la oportunidad de manifestar su admiración y aprecio por la figura del insigne escritor renacentista. Es el drama que últimamente semi-representaron ante los alumnos de la Sección algunos de nuestros profesores temporales de inglés.

Sí en el poema de Langland y en los escritos de Santo Tomás Moro los valores sociales, éticos y religiosos sobresalen por encima de los artísticos, en cambio, el pleno Renacimiento y el siglo xvii inglés, con figuras como Shakespeare, Milton, John Donne y algunos de los grandes poetas metafísicos, pondrán a nuestra disposición aquellos nobles valores muy a menudo perfectamente transfundidos en unas condiciones esencialmente estéticas. Shakespeare, por ejemplo, con su singular capacidad de llegar a la medula de cualquier gran problema y resolverlo con tanta grandeza dramática y vitalidad poéticas, nos proporciona una cantera inmensa de posibilidades. El sólo basta para facilitarnos, partiendo de un punto predominantemente estético, una visión muy completa del mundo, enriqueciendo nuestra conciencia con una irisada gama de valores. ¿Qué no puede dar de sí un estudio algo atento de unos dramas de la categoría de *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *El Rey Lear*, *La Tempestad* o alguno de los dramas históricos de Shakespeare?

Cualquier ejemplo casi impremeditado serviría para dar autoridad a lo que digo. Recordemos el principio de *Romeo y Julieta*. A Romeo le sabemos enamorado. Es éste un amor vago y palabrero, el primer aleteo del corazón de un hombre en su contacto inicial con lo femenino; sabemos que existe una silueta más o menos corpórea de mujer, pero todavía no ha aparecido la mujer. Comparemos este conato de amor, que se expresa sobre todo de modo externo y verbal, con la escena del baile en casa de los Capuletos, en el momento en que tanto Romeo como Julieta reciben el impacto de la verdadera pasión. Puede que el alumno no establezca juicio alguno en relación con ambos hechos; pero su conciencia habrá percibido perfectamente la diferencia que existe entre lo

circunstancial y lo intrínseco: lo periférico y lo vital. *Romeo y Julieta* es un drama bastante juvenil, de expresión poética florida y arrebatada; pero las relaciones entre los amantes, las intenciones de la nodriza en el despertar de la vida de Julieta, y la insensata terquedad de los padres, que carga sobre los hijos y rebota contra ellos mismos, esto no se le escapa a nadie.

Apenas es preciso mencionar las tres tragedias de Shakespeare, pues están en la mente de todos. Yo recordaría tan sólo la escena del medallón de *Hamlet*, cuando el príncipe entra en el cuarto de su madre para ponerla ante la alternativa del sacrificio o la comodidad, de lo que se debería ser y no se es, y llevarla a la conciencia de esta tremenda incapacidad de la carne sedienta a resistir la tentación de un vaso de agua. Esta no es exactamente lección de jóvenes, sino de mayores; Julieta es inmensamente más pura que Gertrudis; pero en la vida se dan muchas Gertrudis y escasas Julietas. No es que Gertrudis sea mala. Como muchas mujeres, es inconsecuente, emotiva, benévola y conciliadora hasta el extremo de querer juntar en su corazón y bajo el techo de palacio unos extremos opuestos y casi irreconciliables. El perverso es Hamlet, y la actitud de Hamlet sí que es lección para jóvenes. Muchos de ellos pueden reaccionar de un modo semejante a Hamlet en caso parecido. Y esto es quizá lo que Shakespeare nos apunta que se debe evitar. Hamlet ni tiene caridad hacia su madre, ni conocimiento alguno del corazón y la flaqueza humanas, a pesar de haber cursado estudios en la Universidad de Witemberg.

Otra situación que quería mencionar es aquella en que Othello acaba de matar a su mujer. Un momento antes en el cerebro del héroe convergen un sinfín de pensamientos de signo malvado, que todos vienen a comprobar la infidelidad de Desdémona. La cabeza de Othello está a punto de estallar. En el instante en que estas fuerzas malvadas se han filtrado a través de la acción, se hace en seguida la luz y aparece todo más claro que el mediodía. Este desorden que poco antes parecía insoluble y empujaba a su víctima a cometer una bar-

baridad, un minuto después se le presenta a Othello como un motivo de una humilladora inocencia.

No menos formativa que esta aprehensión de valores humanos y morales, realizada mediante el conducto estético, sería una comparación entre la conducta observada por los caracteres de los dramas que suponen un destronamiento de la conciencia del héroe con los dramas de signo positivo en los que dicho héroe, a pesar de tropezar con parecidas pruebas, logra dar a su vida una orientación ascendente, de superación moral. Este tipo de estudio requiere, naturalmente, más esfuerzo intelectual y mayor madurez de juicio que el realizado a través de la simple absorción estética; pero es con él como logramos frutos de superior rendimiento.

Si consideramos a Shakespeare desde un punto de vista temático o de su actitud ante la vida, buscando su comentario de la misma, el interés que levanta en nosotros es inagotable. Yo voy a traer aquí tan sólo unos ejemplos. Como la mayoría de ellos son fragmentos que se bastan a sí mismos, se puede prescindir de su engarce en la obra a que pertenecen. Veamos su concepto del hombre en su fase ideal. Habla Hamlet en un momento de serenidad, cuando todavía no se ha abandonado a su carrera de sinrazones: «¡Qué obra tan admirable es el hombre! Cuán noble en su pensamiento, infinito en posibilidades; en forma y movimiento, cuán preciso y acabado; cuán parecido a los ángeles en la acción, y cuán semejante a un dios en capacidad intelectual. Belleza del universo.» Es la visión teológica y humanística que del hombre se tenía en la Europa y la Inglaterra de las épocas medieval y renacentista. Es la posición que Hamlet y Othello no lograrán sustentar, y la que conseguirán, en cambio, Leontes y Próspero en los dramas finales de Shakespeare.

Un tema—muy renacentista—en el cual Shakespeare se deleitaba en meditar es el de la desgracia del hombre, sobre todo, de la suma grandeza derrumbada. Tengamos presente la escena en que Ricardo II—el hijo del Príncipe Negro—, desmoralizado y convencido de que su primo Bolingbroke le

va a usurpar de un momento a otro la corona, se dirige a los cortesanos que tiene a su alrededor con estas palabras:

*Que nadie pronuncie palabras de consuelo:
y hablemos de tumbas, de gusanos y epitafios.*

.....

*Por amor de Dios, sentémonos en el suelo
y contemos historias tristes de la muerte de los reyes,
de cómo a unos se les ha depuesto, otros han caído en la
[guerra,
algunos perseguidos por los espectros por ellos mismos de-
[puestos,
otros envenenados por sus mujeres, o matados en el sueño,
todos asesinados.*

.....

*Cubrios y no moféis la carne ni la sangre
con solemne reverencia: arrojad el respeto,
tradición, formalismo y ceremonioso deber,
pues hasta aquí os habéis engañado conmigo:
yo vivo de pan como vosotros, tengo necesidades,
siento el dolor, me faltan los amigos; sometido así,
¿cómo podéis decirme que soy rey? ³.*

La plasmación poética de una severación o de la creación de un ambiente pueden lograr en Shakespeare una expresión grandiosa de carácter profético o resonancia cósmica. Basten los dos ejemplos que doy a continuación. Uno es del mismo *Ricardo II*, cuando el rey dice a los emisarios del futuro usurpador, el hijo de Juan de Lancaster, el que será más tarde Enrique IV:

*Decidle a Bolingbroke
que cada paso que da sobre mi tierra
es peligrosa traición: él ha venido a abrir
el testamento purpúreo de la guerra sangrienta;*

³ *Richard II*. Acto II, escena II.

*pero antes que la corona que busca tenga paz,
diez mil coronas sangrientas de hijos de madre
deslucirán la flor de la faz de Inglaterra.*

.....
..... *y rociarán*

*la hierba de sus pastos con fiel sangre inglesa*⁴.

Shakespeare se refiere aquí a la Guerra de las Dos Rosas.

El otro ejemplo es también de un drama histórico, *Enrique V*. Es el momento de moción y suspenso creado por un fragmento del coro, en la noche anterior a la batalla de Agincourt, en la Guerra de los Cien Años, y en él se sugiere con poético relieve la sensación de fatalidad que reina sobre los campamentos enemigos, que esperan con ansiedad y temor la próxima madrugada:

*De uno a otro campo,
a través de las sucias entrañas de la noche,
el rumor de los dos ejércitos se oye lento,
de modo que los centinelas casi perciben
el secreto cuchicheo de una y otra ronda.
Un fuego responde a otro fuego, y en sus pálidas llamas
ambos bandos observan su amarillenta faz;*

.....
*cantan los gallos en el campo, tañen los relojes,
y nombran la tercera hora de la soñolienta madrugada*⁵.

Los ejemplos ilustrativos del célebre dramaturgo se multiplicarían hasta el infinito en todos los órdenes y niveles, y cualquiera de ellos serviría para dejar en el lector una huella profunda, en uno u otro aspecto, de esta extraordinaria facultad de Shakespeare, que envuelve en diferentes dimensiones y absorbe en su comprensión universal.

⁴ *Richard II*. Acto III, escena III.

⁵ *Henry V*. Acto IV, prólogo.

Parecido impacto causarán en la conciencia del alumno ciertos poemas del siglo xvii, sobre todo los de los llamados poetas metafísicos ingleses, y singularmente John Donne. Donne es un poeta abigarrado y conceptista, de gran empuje, que está constantemente preocupado por la idea de la muerte. Esta se le presenta como trasfondo y contraste de la vida; como fuerza personificada aniquiladora de frescor y belleza, sobre todo de la belleza femenina; o como un enemigo fácilmente superable si vamos a él provistos de la armadura espiritual de la fe y la tradición cristiana. Este último motivo es el eje principal de su famoso soneto «A la muerte», basado en el pensamiento de San Pablo: «Muerte, ¿dónde está tu aguijón?»

La efectividad de este soneto reaparece en la plática de «La campana», de Donne, que es el que proporciona el título del libro de Hemingway, *¿Por quién doblan las campanas?* Esta es una oración brillante y apasionada, abarrotada de imágenes poéticas y conceptos teológicos, como muchas de las de Donne, y se refiere al doblar de una campana como signo de la desaparición de entre nosotros de un miembro de nuestra comunidad cristiana—por tanto, de uno de los miembros de nuestro propio cuerpo, según la doctrina de la Comunión de los Santos—, y también el eco de la campana que doblará para nosotros. He aquí aquella espeluznante conclusión de Donne, que, como tantas suyas electriza los nervios: «¿Para quién dobla la campana?», pregunta el predicador poeta. La contestación, desnuda y a quemarropa, no se hace esperar: «Dobla para ti».

La alusión al soneto de John Donne «A la muerte» me trae al pensamiento el famoso soneto de Milton «Sobre la ceguera»⁶. El argumento de este soneto tan conocido es, en su máxima condensación, la tesis judaica y cristiana de que Dios ha

⁶ Ambos fueron utilizados el curso pasado como prueba de exámenes entre los alumnos del segundo año de especialidad; y recuerdo que algunos de ellos hicieron notables ejercicios, la mayoría en inglés, redactando en buen estilo comentarios sobre el soneto de Milton, bastante satisfactorios, tanto desde el punto de vista de intelección como de la vinculación de las imágenes con el texto evangélico, logrando decir incluso algo acerca de los valores estéticos y lingüísticos del poema.

hecho al hombre para que trabaje, llevada a su última conclusión calvinista en los cuartetos. Si Dios me exige obras por un lado y me quita por el otro la vista, ¿qué le voy a dar yo, escritor y secretario de cartas latinas de la Commonwealth? Pero en seguida otra llamada superior, de fundamento cristiano, sale a su encuentro, y la preocupación primera queda mitigada y resuelta con la reflexión que se hace el poeta de que en el imperio de Dios todos tenemos una clase u otra de trabajo, y que también cumple con su deber el que sólo persevera y espera.

Esta idea del soneto, que a todas luces preocupaba al poeta, la lleva Milton de nuevo a su drama de *Samson*, el Sansón bíblico, en la etapa penosa de su vida, cuando se encuentra ciego y prisionero de los filisteos. Sansón reflexiona del mismo modo que Milton en el soneto. ¿Cómo es posible que pueda él, en estas condiciones, servir a Dios, según sus deseos e incluso según las promesas que había recibido anteriormente? Pero Dios vendrá a proporcionarle el remedio en la misma degradada situación, y en estas infimas circunstancias ofrecerá a Sansón, esclavo y ciego, la mayor oportunidad para aplastar a sus enemigos y conducirse y morir exactamente como un héroe.

No sería posible esta vez abordar con cierta amplitud el gran poema de Milton. Apuntaré sólo dos de los muchos momentos culminantes del *Paraíso perdido*: la creación de Eva, que es un fragmento de una belleza sublime, digna de Miguel Ángel; y la desoladora escena en que Adán y su pareja salen cogidos de la mano de las puertas del paraíso para enfrentarse cara a cara, y aparentemente sin protección, con el ancho mundo. En el *Paraíso recobrado*, de tono menor y meditativo, la nota pesimista del primer poema será superada, y en él Jesús endereza y rectifica a Adán. Si allí la mujer fue fácil presa de Satán, aquí Satán sufre una tremenda derrota al enfrentarse, en el monte de las tentaciones, con aquel ser que había logrado una absoluta maestría de sí mismo.

En el siglo XVIII Inglaterra lanza al mundo literario dos géneros ya completamente articulados y según el sentido que

de ellos tenemos hoy: el periódico y la novela. Hombres de la categoría de Swift, Addison, el doctor Johnson, Richardson y Fielding, son responsables de los buenos periódicos que ha tenido Inglaterra todo el tiempo, y de la floración novelística inglesa de los siglos XIX y XX. No voy a detenerme a mencionar sino algunos ejemplos muy aislados; pero quiero hacer constar aquí que la labor de sus cultivadores, la mayoría de ellos universitarios, ha dejado una profunda huella, eminentemente formativa, en los géneros a los que se han dedicado.

La masa de experiencia e intuición que nos presenta la novela inglesa desde Richardson a nuestros días es incalculable. El comentario de la vida, específicamente de la vida y los ambientes ingleses y de sus repercusiones, que ofrecen las novelas de Jane Austen, Dickens, Thackeray, Trollope, George Eliot, etc., es de una imponente fuerza moldeadora. La sinceridad y audacia con que novelistas ingleses del siglo XX como Lawrence, Huxley, Graham Greene, Evelyn Waugh, Joyce Cary, C. P. Snow, etc., han salido al paso de los problemas humanos y sociales contemporáneos, enriquecen sin duda nuestra concepción del mundo y de la vida.

Pero no quisiera extenderme en generalidades, sino señalar todavía en unos puntos concretos, y ahora en la novela, este valor formativo a que me estoy refiriendo. Bastan como ejemplos Jane Austen, Thackeray o Trollope. Cualquiera de ellos nos lleva al corazón de la Inglaterra de principios del siglo XIX, y a medida que se desarrolla la trama de sus novelas el lector va entrando en posesión de unas formas de vida, unas características sociales y unas normas de conducta peculiarmente inglesas, si bien en sus esencias humanas, universales. La más novelista de los tres es Jane Austen, y basta la lectura del primer capítulo de *Orgullo y prejuicio*, o la declaración de amor del beneficiario Mr. Collins a la protagonista para hacernos cargo, en un momento, de las posibilidades de penetración de la escritora. Esto se repite en casi todas sus obras. Cualquiera de las cuatro grandes novelas de Jane Austen proporciona al lector una serie de situaciones que, con un mínimo de elementos descriptivos le adueñan de unos conocimientos

de fuente emotiva que no se olvidan nunca más. Estas novelas tienen la rara facultad de templar el ánimo y conciliarnos con la vida; tienen el arte de interesarnos con firmeza y de englobarnos cariñosamente en el mismo ambiente de sus personajes. Sus caracteres principales poseen envidiables cualidades: buen juicio, modales, inteligencia, dignidad. La conducta observada por Elizabeth Bennet—o cualquiera de sus protagonistas—en las dificultades en que tropiezan en el camino, es a mi ver de un valor educativo de primera categoría, y valen más para una joven casadera—o para que un hombre conozca la psicología femenina—que toda la masa de consejos de las madres y los sermones de los padres. Por que aquí—y este es el valor del arte de categoría—la enseñanza se revela en carne viva y sin proponérselo a través de la gracia, brillantez, bondad y tacto de las protagonistas.

Thackeray y Trollope tienen más amplitud, y nos muestran más vastas zonas de Inglaterra e incluso de las actividades británicas en Europa, la India o América; pero ninguno de ellos llega a la precisión escénica con que Jane Austen es capaz de presentarnos una situación y darnos con un mero gesto, acompañado de dos palabras, la esencia de una actitud personal, de un momento emotivo y de todo un sistema de educación y un ambiente cultural. Sin embargo, entre otras muchas cosas de gran interés, los lectores masculinos se aprovecharán enormemente al entablar relación con dos de las heroínas de Thackeray y Trollope. Una es Beatriz, de la novela histórica *Enrique Esmond*, de Thackeray. Esta es una novela de la Inglaterra de la época de la reina Ana y del duque de Marlborough; pero Beatriz, como mujer, puede pertenecer perfectamente a nuestros días. Beatriz es una joven de la nobleza inglesa, de unas cualidades físicas excepcionales, gran inteligencia, e incluso cierta bondad dentro de su envidiosa y ambiciosa manera de ser. Es una mujer peligrosamente hermosa, porque no tiene sentimientos. Por su inteligencia y formación moral sabe que existe una categoría de principios éticos, que ella percibe con exactitud, pero que no responden a su tabla de valores personales. Situada en la vi-

sible posición de dama de honor de la Reina, Beatriz se encuentra en condiciones de privilegio para realizar un matrimonio envidiable. Después de varios truncados intentos con nobles de su edad—los jóvenes quieren y tienen derecho a encontrar un corazón que responda—, Beatriz tiene que prometerse con un hombre que la dobla en edad, pero que es un varón de gran prestigio y riqueza, y uno de los más importantes títulos del reino. En realidad, Beatriz no quiere al duque de Hamilton, sino a su pariente el coronel Esmond, un joven militar de grandes cualidades personales que ha estado enamorado de ella desde que era niña. Pero ella desdeña su adoración, no desea cariño, no se interesa por esta perfecta coincidencia emotiva y amalgama de afectos que llamamos amor. Así se lo dice francamente a Esmond, con parecido gracejo al que oigo que usan entre sí hoy día los jóvenes estudiantes de uno y otro sexo en los pasillos o en el bar de nuestra Facultad. Ella sabe que Esmond le ofrece valores de superior categoría; pero son valores que en ella no encuentran eco. Si Esmond no fuese un hombre tan admirable, Beatriz se reiría de él; pero esto no puede hacerlo y es sincera con él. He aquí cómo en una ocasión le dice algo que equivale a lo siguiente: «Tú vales infinitamente más que yo; pero yo no puedo apreciar este valor, porque a mí me falta el corazón». Beatriz se canjea, por tanto, a sabiendas, por valores menos nobles—valores de alcurnia, renombre, riqueza, brillantez—, pero que responden más a su manera de ser, a su afán de lujo, a su sed de dominio, a su ambición.

Aunque no dotada de tan excelsos primores como Beatriz, Trollope nos ofrece en *Los Claverings* una figura femenina semejante, pero más peligrosa, precisamente porque tiene corazón. Esta es Julia. Es el tipo de mujer de primerísimas cualidades que ante la encrucijada que le ofrece la vida entre el amor y la riqueza escoge la última; pero que después, una vez satisfechas sus ambiciones de nobleza y esplendor, quiere satisfacer también su corazón, y vuelve, una vez viuda e igualmente joven, y enriquecida con título y posesiones, en busca del amor que dejara en la primera alternativa. Pero Julia no

logrará llegar a tiempo. Su primer novio había sido conmovido por una mujer no tan brillante, pero de mucha mayor profundidad afectiva que ella, y, aunque perturbado ante la presencia y el ataque de la mujer de presa que resultará Julia, no se deja arrebatar, y la joven viuda tiene que conformarse con su primera opción.

Tanto Beatriz como Julia son dos figuras que ofrecen una provechosa lección. La figura de Beatriz, con su fría y noble sinceridad, abunda poco; Julia es un carácter más cercano a lo que da de sí la humanidad femenina.

Completamente distinto a este nivel cotidiano abarcado por la novela y alcanzando zonas de experiencia de carácter trascendental, quiero citar tan sólo dos poemas muy conocidos: uno del cardenal Newman y otro de T. S. Eliot. No me referiré a ninguna obra de crítica de las formas de vida modernas que encontramos en la primera época de Eliot, interesantísimas como son: sino a su poema religioso *Miércoles de Ceniza*. Este poema es una presentación simbólica y repetitiva, de unas creencias y una esperanza concebidas en el corazón de un hombre de nuestra época, y evoca en forma sinfónica, con humildad y fuerza y mediante chispazos metafísicos, la adaptación y vinculación de un espíritu moderno a la religión tradicional. El poema de Newman al que me refiero es *El sueño de un anciano*, el *Sueño de Geroncio*, escrito hace casi cien años, musicado por Elgar. Es el poema del hombre enfrentado con el fin de esta vida: se trata de la vivencia católica de lo que ocurre en los últimos momentos de la vida, y de la aventura que experimenta el alma al rasgarse del cuerpo y desprenderse en busca de su criador. Tanto el de Eliot como el de Newman son dos poemas de intuición y experiencia religiosa que amplían no poco los horizontes de la conciencia.

Poemas, dramas y novelas como los que he venido citando, honran sin duda cualquier literatura y enriquecen para siempre el caudal de experiencias de los que se acercan a ella si quiera por unos breves años.

No quisiera terminar esta lección sin hacer constar el interés que en Inglaterra se ha tenido en todo tiempo por los estudios clásicos y bíblicos, y como esta formación, adquirida en las universidades, ha penetrado ostensiblemente en su literatura. Un punto que conviene subrayar es la formación humanística y universitaria de la mayoría de los escritores ingleses, no sólo de los escritores de los períodos clásicos, sino incluso los actuales. Las viejas Universidades de Oxford y Cambridge ostenta una importancia preferente en la literatura inglesa desde los primeros tiempos hasta nuestros días. Y la aparición de las Universidades modernas, alrededor de la de Londres y Edimburgo, ponen en manos del futuro escritor, sea cual sea su origen social, todas las posibilidades formativas de tradición y progreso que esta venerable institución lleva en su seno. Escasos son, pues, los escritores ingleses que no se han beneficiado de los frutos de una formación universitaria.

No está en las posibilidades de la Universidad la facultad de crear genios; pero sí lo está la de poder despertarlos, informarlos, corregirlos y perfeccionarlos; y aunque la literatura, como todo arte, sea algo muy personal, el contacto de los escritores con la Universidad ha proporcionado a la literatura inglesa unos valores sazonados cuyos beneficios todo el mundo, y especialmente los estudiantes de esta Sección de Lenguas Modernas, no dejarán de percibir y aprovechar.

ESTEBAN PUJALS,
Catedrático de la Universidad
de Madrid.