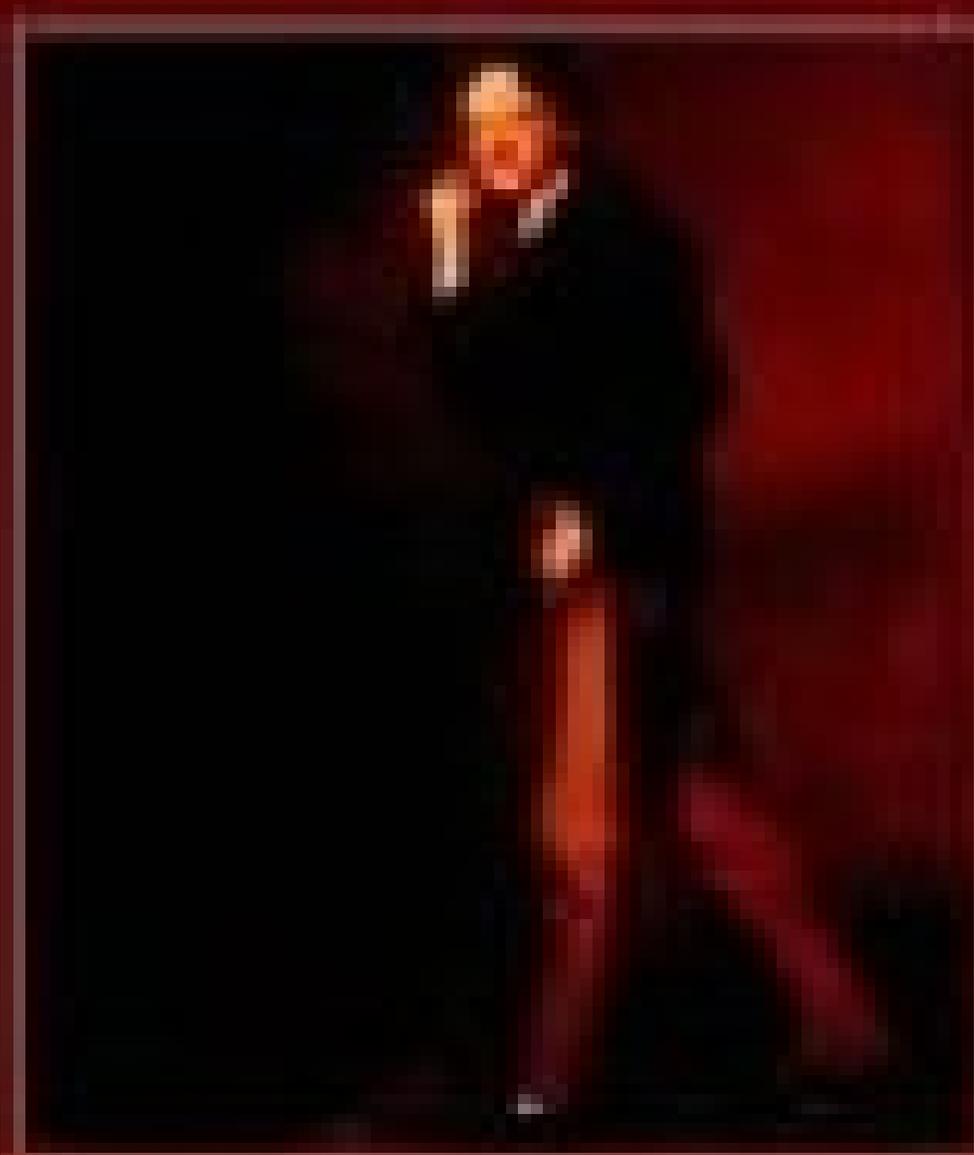


G. K. CHESTERTON

ROBERT LOUIS STEVENSON



Chesterton's Biographies

Annotation

Toda la vida de Stevenson está condicionada por una cierta complejidad que cierta ternura por la lengua inglesa nos veda llamar compleja. Era una especie de paradoja, en cuya virtud estaba él a la vez más y menos protegido que otros hombres, como alguien que cruza los caminos más salvajes del mundo en un carromato cubierto. Fue a donde fue en parte porque era un aventurero y en parte porque era un inválido. Por esa suerte de claudicante agilidad, cabe decir que ha visto a la vez muy poco y demasiado. Fue acaso un viajero natural, pero no fue un viajero normal. Nadie lo trató nunca como normal del todo, que es la verdad oculta en la falsedad de los que se mofan de su puerilidad como si fuera un niño mimado. Era valiente, y con todo tenía que estar protegido frente a dos cosas a un tiempo, su fragilidad y su valor. Sin embargo, él mismo reconoce que su autodescripción como vagabundo con los dedos azulados por un camino invernal es una descripción ideal, pues era exactamente la clase de libertad que nunca podría tener. Sólo podía ser transportado de un paisaje a otro paisaje, o incluso de una aventura a otra aventura. Hay desde luego una curiosa idoneidad en la bonita sencillez de aquella canción infantil suya que decía 'Mi cama es una barquita'. A lo largo de todas sus variadas experiencias su cama fue una barca y su barca fue una cama.

GILBERT K. CHESTERTON

«Robert Louis Stevenson»



I EL MITO DE STEVENSON

En este breve estudio sobre Stevenson me propongo seguir un método algo insólito al trazar lo que podría considerarse como un bosquejo algo excéntrico. Ello sólo puede justificarse en la práctica, y tengo un saludable temor de que mi práctica no lo justifique. Sin embargo, no lo he adoptado sino después de muchas reflexiones, y hasta dudas, sobre el mejor modo de tratar un problema real y práctico. Así, antes de que fracase completamente en la práctica, quiero darme el placer de justificarlo en principio.

La dificultad se ofrece así. En los grandes días de Stevenson, los críticos habían empezado a avergonzarse de ser críticos y de dar a su antigua función el nombre de crítica. Estaba de moda publicar un libro que era un trabajo de juicios críticos y llamarlo «apreciaciones». Pero el mundo adelanta, y si un libro de esta clase se publicase ahora podría muy bien llevar el título general de «Desapreciaciones». Stevenson ha sufrido más que muchos otros de esta nueva moda de minimizar y poner tachas; y algunos enérgicos y reputados escritores se han lanzado a la tarea, casi con la avidez de unos bolsistas cuyo empeño fuese provocar el hundimiento en vez del alza de los valores Stevenson. Se puede discutir si necesitamos acoger con mejor gusto al oso (*bear*) que al toro (*bull*) en la elegante cacharrería de las letras inglesas¹. Otros parecen tomar como agradable entretenimiento el probar que determinado escritor ha sido sobreestimado. Escriben largos y enrevesados artículos, llenos de detalle biográfico y de acerbo comentario, para demostrar que el tema no merece atención; y escriben páginas sobre Stevenson para demostrar que no es digno de que se escriba sobre él. Ni sus motivos ni los métodos que emplean son muy claros o satisfactorios. Si es verdad que todos los cisnes son gansos para el ojo discernidor del ornitólogo científico, ello difícilmente basta para explicar una tan larga y fatigosa caza del ganso salvaje².

Pero es verdad que, en un sentido más general que el de estos irritables individuos, una tal reacción existe: Y es una reacción contra Stevenson o por lo menos contra los stevensonianos. Acaso fuera más correcto llamarlo una reacción contra el stevensonianismo. Y permítaseme decir, en este momento inicial, que convengo sinceramente en que ha habido demasiado stevensonianismo. En cierto sentido, todo lo concerniente a alguien tan interesante como Stevenson, es interesante. En cierto sentido, todo lo concerniente a todo el mundo es interesante. Pero no todo el mundo puede interesar a todo el mundo; y está bien saber que un autor ha sido amado; pero no publicar todas las cartas de amor. A veces sólo era que teníamos que soportar aquella grande y espantosa tragedia: una verdad repetida con demasiada frecuencia. A veces oíamos las opiniones stevensonianas, repetidas con

violación de todas las reglas stevensonianas. Porque lo que él aborrecía más era la dilución: y gustaba de tomar el lenguaje puro, como un licor. En resumen, se pasaba de la medida: todo era demasiado ruidoso y, no obstante, sobre una sola nota; sobre todo era demasiado incesante y demasiado prolongado. Como digo, había una variedad de causas que sería innecesario y a veces poco amable discutir. Había quizá en ello algo de la misma virtud de Stevenson; él toleraba muchas compañías y le interesaban muchos hombres; y no hubo nada que lo protegiera contra los peores resultados del hecho de que los hombres se interesasen por él. Especialmente después de su muerte, una persona tras otra, apareció y escribió un libro sobre si había conocido a Stevenson en un vapor o en un restaurante; y no es de sorprender que tales autores empezasen a tomar un aire de vulgares corredores de apuestas. Había, tal vez, algo de la vieja broma de Johnson; que los escoceses están conjurados para alabarse los unos a los otros. A menudo era porque los escoceses son, en secreto, unos sentimentales y no pueden siempre guardar el secreto. Su interés por una historia tan brillante y, en algunos aspectos, tan patética, era perfectamente natural y humano; pero a pesar de todo, este interés era excesivo. Era a veces, me duele decirlo, porque este interés podría llamarse un interés puesto a rédito. Sea lo que fuere, toda suerte de hechos acertaron a combinarse para vulgarizar la cosa; pero el vulgarizar una cosa no la hace realmente vulgar.

Ahora bien, la vida de Stevenson fue realmente lo que llamamos pintoresca; en parte, porque él lo vio todo como en pintura; y, en parte, porque una serie de accidentes le unieron realmente a lugares muy pintorescos. Nació en las altas terrazas de la más noble de las ciudades norteñas en su mansión familiar de Edimburgo, en 1850; fue el hijo de una casa de respetables constructores de faros; y nada puede ser más verdaderamente romántico que esta leyenda de unos hombres que trabajaban afanosamente erigiendo las torres del mar coronadas de estrellas. Dejó de seguir, sin embargo, la tradición de la familia por varias razones; su salud era mala y sentía el atractivo del arte: éste último le envió a adquirir pintorescas maneras y poses en la colonia artística de Barbizon; el primero le envió, muy pronto, hacia el Sur, a climas cada vez más cálidos; y, como ha observado él mismo, los países a donde nos mandan cuando la salud nos abandona tienen a veces una belleza mágica y algo engañosa. Una vez hizo una especie de visita de vagabundo a América, cruzando las feas llanuras que conducen a la abrupta belleza de California, la tierra prometida. La describió en dos estudios titulados *A través de las llanuras*, una obra que dejó vagamente insatisfecho al autor y deja vagamente insatisfecho al lector. Yo creo que registra el vacío subconsciente y la sensación de desconcierto que experimenta todo verdadero europeo al ver por vez primera la luz y el paisaje de América. El choque de la negación fue en su caso verdaderamente anormal. Casi escribió un libro insulso. Pero hay otro motivo para notar esta excepción aquí.

Este libro no pretende ser ni siquiera un bosquejo de la vida de Stevenson. En su caso particular yo expresamente omito tal bosquejo porque encuentro que éste ya

ha embrollado y hecho borroso el muy definido y lúcido perfil de su arte. Pero, en todo caso, sería verdaderamente difícil contar la historia sin contarla en detalle y en un detalle más bien desconcertante. Lo primero que nos llama la atención en una rápida ojeada a su vida y sus cartas son sus innumerables cambios de residencia, especialmente en sus primeros tiempos. Si sus amigos hubiesen seguido el ejemplo que él mismo ofrece, en el caso de mister Michael Finsbury, y se hubiesen negado a aprender más de una dirección para cada amigo, él habría tenido que dejar su correspondencia ciertamente muy atrasada. Sus idas y venidas por la Europa occidental aparecían sobre el mapa más raras y extensas que «el curso probable de los vagabundeos de David Balfour» por el occidente de Escocia. Si empezásemos a contar la historia de este modo, tendríamos que consignar cómo Stevenson fue primero a Menton y luego volvió a Edimburgo; y luego fue a Fontainebleau, y luego a los Highlands; y luego a Fontainebleau otra vez, y luego a Davos en la montaña, y así sucesivamente; un zigzagueante peregrinaje imposible de condensar si no es en una más extensa biografía. Pero todo, o la mayor parte de él, puede ser cubierto por una generalización. Esta carta de navegación era una carta de hospitales. Sus dentadas montañas representaban temperaturas o, por lo menos, climas. Toda la historia de Stevenson está considerada por una cierta complicación que un respeto por la lengua inglesa nos impedirá llamar un complejo. Era una especie de paradoja, en virtud de la cual él estaba, a la vez, más y menos protegido que otros hombres; como alguien que viajase por los más raros caminos del mundo, en un camión cerrado. Fue a donde fue, en parte porque era un aventurero, y, en parte, porque era un enfermo. A causa de esta especie de cojeante agilidad, se puede decir que vio a la vez poco y demasiado. Era tal vez un viajero innato; pero no era un viajero normal. Nadie le trató nunca como completamente normal, y ésta es la verdad que se esconde en la falsedad de los que se sonríen de su infantilidad como si fuese la de un niño mimado. Era animoso; y, no obstante, se le había de escudar contra dos cosas a la vez; su debilidad y su valor. Pero su pintura de sí mismo como un vagabundo con los dedos amoratados en el camino invernal es confesamente una pintura ideal: ésta fue exactamente la clase de libertad que no pudo tener nunca. No pudo ser más que llevado de panorama en panorama, o incluso de aventura en aventura. Realmente, hay aquí una curiosa exactitud en la rara simplicidad de su verso infantil que dice «Mi cama es como un pequeño barco». A través de todas sus varias experiencias, su cama fue un barco, y su barco fue una cama. Panoramas de palmeras tropicales y de naranjales californianos pasaron ante aquel lecho ambulante como la larga pesadilla de las paredes de la «nursery». Pero su verdadero valor no estaba tan vuelto hacia afuera, al drama del barco, como hacia dentro, al drama de la cama. Nadie sabía mejor que él que nada es más terrible que un lecho, puesto que siempre está esperando su conversión en lecho de muerte. Hablando en general, pues, su biografía estaría formada de viajes hacia aquí y hacia allí, con un burro en los Cevennes, con

un baronet en los canales franceses; sobre un trineo en Suiza, o en un sillón de ruedas en Bournemouth. Pero todos estaban, de un modo u otro, relacionados con el problema de su salud, tanto como con la excitación de su curiosidad. Ahora bien, de todas las cosas humanas, la busca de la salud es la menos sana. Y es verdaderamente una gran gloria para Stevenson el que él, casi el único entre los hombres, supiera ir persiguiendo su salud corporal sin perder una sola vez su salud mental. Tan pronto como llegaba a un lugar, le faltaba tiempo para encontrar una nueva y mejor razón para haber ido allí. Podrá ser un niño, un soneto, un amorío, o el plan de una novela; pero él hacía de ello el motivo verdadero, en lugar del insano motivo de la salud. Sin embargo siempre ha habido, un poco en el fondo de todo, alguna indicación del motivo de la salud; como la hubo en aquel último gran viaje a su última y definitiva residencia en los mares del Sur.

La única brecha en este curioso y doble proceso de protección y riesgo, fue su escapada a América, que se relaciona, en parte al menos, con el asunto de su casamiento. A su familia y a sus amigos, ésta les pareció no tanto la conducta de un enfermo que ha huído del hospital, como la conducta de un loco inexplicablemente escapado del manicomio. En realidad, el viaje les pareció menos loco que su matrimonio. Como esto no es un estudio biográfico no necesito profundizar en las delicadas disputas acerca de este asunto; pero éste fue francamente algo bastante fuera de lo regular. Lo que importa para lo que aquí se discute es que mientras tenía algo que era hasta noble, no era normal. No era amor como el que suele darse en los jóvenes: no hay falta de respeto para ninguno de los interesados en decir que en ambos, psicológicamente hablando, había un elemento de remiendo más bien que de unión. Stevenson había encontrado, primero en París y más tarde en América, a una señora americana casada con un caballero americano, poco recomendable al parecer, contra quien hubo de entablar demanda de divorcio. Stevenson entonces cruzó precipitadamente los mares y, en cierto modo, la persiguió hasta California; supongo que con la vaga idea de estar presente cuando se resolviese el asunto; pero en realidad estuvo muy cerca de hallarse al fin de su propia vida. El viaje le acarrió uno de los peores y más agudos ataques de su enfermedad; la dama, como es natural, estando allí, se puso a cuidarle, y en cuanto él pudo sostenerse sobre dos vacilantes piernas, se casaron. Ello produjo consternación en la familia de Stevenson, la cual, no obstante, parece haber sido ganada más tarde por el magnetismo personal de la extranjera y casi exótica novia. Realmente, en la compañía de ésta, la labor literaria de Stevenson prosiguió con renovado impulso y hasta con regularidad; y el resto de su historia es prácticamente la historia de sus importantes obras, variada por sus todavía, si cabe, más importantes amistades. Hubo enfermedades, y durante ellas se encontraron muchas veces en el caso de dos enfermos que se cuidan mutuamente. Entonces vino la decisión de refugiarse en el seguro clima de las islas del Pacífico, lo cual le condujo a fijar su última residencia en Vailima, en la isla de Samoa, en un archipiélago de color que nuestros alegres abuelos podían haber descrito como las

Islas de los Caníbales, pero que Stevenson estaba más dispuesto a describir como las Islas de los Bienaventurados. Allí vivió tan feliz como pueda serlo un desterrado que ama a su país y a sus amigos; libre, por fin, de todos los peligros cotidianos de su afección pulmonar; y allí murió, casi de repente, a la edad de cuarenta y cuatro años, siendo un querido patriarca de una pequeña comunidad blanca y morena que le conocía como Tusitala o el Contador de historias.

Estas son las líneas principales de la verdadera biografía de Robert Louis Stevenson; y desde el tiempo en que siendo muchacho subía por los riscos y peñascales de Painted Hill, mirando por encima de las isletas del Forth, hasta el momento en que unos bárbaros altos y morenos, coronados de flores encarnadas, lo llevaron sobre sus lanzas a la cumbre de su montaña sagrada, el espíritu de este artista pudo habitar y, como si dijéramos, encantar los más bellos lugares de la tierra. Hasta el fin gustó esta belleza con ardiente sensibilidad; y en su caso no es una broma decir que habría gozado yendo a su propio entierro. Claro está que esta generalización tiene todavía demasiado de simplificación. No le fueron desconocidos, ¡ay!, como tendremos luego ocasión de notar, ambientes sórdidos y sombríos. Oscar Wilde dijo con cierta verdad que Stevenson habría podido producir novelas más ricas y purpúreas si hubiese vivido siempre en Gower Street; y él fue, ciertamente, uno de los pocos que habían logrado sentirse fogosos y llenos del espíritu de aventura en Bournemouth. Pero hablando en general, es cierto que el perfil de la vida de Stevenson fue romántico, y por eso, quizás, fue convertido con demasiada facilidad en una novela. Él mismo, deliberadamente, lo convirtió en novela, pero no todos aquellos noveleros fueron tan buenos novelistas como él. Así la novela tendió a convertirse en una mera repetición de chismorreos, y la romántica figura se diluyó en periodismo, como la figura de Robin Hood se diluyó en inacabables cuentos de miedo y series infantiles; como la figura de Micawber fue multiplicada y empobrecida hasta convertirla en Ally Sloper. Entonces vino la reacción; una reacción que yo calificaría más bien de excusable que de justificable. Pero esta reacción es el problema que presenta hoy día el estudio popular de Stevenson.

Ahora bien: si yo hubiese de seguir el método usual en libros como este, habría de empezar contando poco a poco y sistemáticamente, la historia que acabo de contar rápida y abreviadamente. Tendría que dedicar un capítulo a su tía preferida y a su niñera, todavía más querida; y a todas las cosas más o menos claramente registradas en *A Child's garden of verses*. Había de dedicar un capítulo a su juventud, a sus diferencias con su padre, a su lucha con su enfermedad, a sus luchas, todavía más fuertes, a propósito de su casamiento; y así, a todo lo largo del libro, para terminar con el retrato que tantas ilustraciones y biografías nos han hecho familiar; el enjuto semitropical Tusitala, con su largo cabello castaño, su largo rostro oliváceo y sus extraños y rasgados ojos, sentado, vestido de blanco o coronado de guirnaldas

y contando historias a todas las tribus de los hombres. Ahora bien, lo triste de todo esto sería que equivaldría a decir, en una lenta serie de capítulos, que no hay nada más que decir sobre Stevenson, excepto lo que ya se ha dicho mil veces. Sería sugerir que la verdadera fama de Stevenson todavía depende, en realidad, de esta sarta de accidentes pintorescos; y que no hay realmente nada por decir acerca de él, excepto que llevaba el cabello largo en el Savile Club, o vestidos ligeros en las montañas samoanas. Su vida fue realmente novelesca; pero repetir aquella novela es como reimprimir la *Pimpinela Escarlata* u ofrecer al mundo un nuevo retrato de Rodolfo Valentino. Es contra esta repetición que se ha producido la reacción; quizás sin motivo, pero muy fuertemente. Y reproducirla a lo largo de todo este libro sería dar la impresión (que me mortificaría un poco) de que este libro no es más que el milésimo e innecesario volumen del stevensonismo. De cualquier modo que yo contase esta historia en detalle, aunque fuese con toda la simpatía que siento hacia él, no podría evitar aquella impresión de una especie de gastado periodismo. La actitud y la carrera pintoresca de Stevenson lo perjudican algo en este momento; no a mis ojos, porque a mí me gusta lo pintoresco, sino a los de esta nueva pose, que se podría llamar la pose de lo prosaico. Para estos desdichados realistas, decir que había en él todas estas cosas románticas es sólo otra manera de decir que no había nada en él. Y había muchísimo en él. Me veo obligado a adoptar algún otro método para ponerlo de relieve. Cuando intento describirlo, lo encuentro, quizás, más difícil de describir que de ponerlo en práctica. Pero lo que me propongo hacer es algo así: London Dodd, en quien hay mucho de Louis Stevenson, dice muy acertadamente en *The Wrecker* que para el artista el resultado externo es siempre como espuma que se escapa: sus ojos están vueltos hacia adentro: «vive para un estado de ánimo». Yo me propongo intentar la descripción conjetural de ciertos estados de ánimo mediante los libros que fueron su «expresión externa». Si para el artista su arte es espuma, a menudo su vida lo es todavía más; es todavía más una ficción. Es aquella de sus obras en que menos dice la verdad. Stevenson era más real que muchos, porque era más novelesco que muchos. Pero yo prefiero las novelas, que son todavía más reales. Quiero decir que los vagabundeos de Balfour me parecen más stevensonianos que los vagabundeos de Stevenson: que el duelo de Jekyll y Hyde es más ilustrador que la disputa de Stevenson y Henley; y que la verdadera vida privada se ha de buscar no en Samoa, sino en la Isla del Tesoro, porque donde está el tesoro está también el corazón.

En resumen; me propongo estudiar sus libros con ilustraciones de su vida; más bien que escribir su vida con ilustraciones de sus libros. Y lo hago así, no porque su vida no fuese tan interesante como cualquier libro, sino porque el hábito de hablar demasiado de su vida ha conducido ya, de hecho, a estimar demasiado poco su literatura. Sus ideas están siendo subestimadas precisamente porque no se estudian separada y seriamente como ideas. Su arte está siendo subestimado, precisamente porque no se le conceden ni siquiera las prerrogativas del Arte por el Arte. Hay

ciertamente una curiosa ironía en el destino de los hombres de aquella época, que se entusiasmaban con esta máxima. Reclamaban que se les juzgase como artistas, no como hombres; y en realidad se les recuerda mucho más como hombres que como artistas. Son más los hombres que conocen las anécdotas whistlerianas que los que conocen los grabados whistlerianos: y el pobre Wilde vive en la historia como inmoral, más bien que como amoral. Pero hay una razón de peso para estudiar intrínsecos valores intelectuales en el caso de Stevenson; y no es necesario decir que donde la moderna máxima sería útil no se usa nunca. La nueva crítica de Stevenson es todavía una crítica de Stevenson más que de la obra de Stevenson; es siempre una crítica personal, y, a menudo, creo yo, una crítica malévola. Es simplemente tonto, por ejemplo, que un distinguido novelista sugiera que la correspondencia de Stevenson es un tenue hilo de soliloquio egoísta, desprovisto de afecto para nadie, excepto para sí mismo. La correspondencia de Stevenson rebosa de vivas expresiones de añoranza de personas y lugares determinados; prorrumpe por todas partes con deleite en aquel lenguaje peculiar de los escoceses que, como dijo Stevenson con mucha verdad, en otro sitio da una especial libertad a todos los términos del afecto. Stevenson, naturalmente, podía mentir, aunque no sé por qué un autor atareado había de mentir tanto para nada. Pero no veo cómo un hombre podía decir más para sugerir su necesidad del trato con amigos. Estos son hechos positivos de personalidad que nunca pueden ser probados o no probados. Yo no he conocido a Stevenson; pero he conocido a muchos de sus amigos y correspondientes favoritos. He conocido a Henry James y a Willian Archer; y todavía tengo el honor de tratar a sir James Barrie y a sir Edmund Goose. Y cualquiera que los conozca, por ligera y superficialmente que sea, debe saber que no son hombres para mantener durante años una correspondencia amistosa con un egoísta necio, insaciable y exigente sin descubrir que lo es; o para dejarse bombardear por aburridoras autobiografías sin aburrirse. Pero parece una lástima que estos críticos se sientan todavía llamados a hurgar en la correspondencia de Stevenson, cuando podrían pensar que ya empieza a ser hora de que se llegue a alguna conclusión acerca del puesto que ocupa Stevenson en la literatura. En todo caso, yo me propongo en la presente ocasión ser lo bastante perverso para interesarme por la literatura cuando trato de un literato; e interesarme especianmente no sólo por la literatura que el hombre ha dejado, sino por la filosofía inherente a esta literatura. Y me intereso especialmente por cierta historia, que es realmente la historia de su vida, pero no exactamente la historia de su biografía. Fue una historia externa y espiritual; y los pasos de ella se han de encontrar más en las historias que el hombre escribió, que en sus actos externos. Está mejor contada en la diferencia que existe entre *La Isla del Tesoro* y *La historia de una mentira*, o entre *A Child's garden of Verses* y *Markheim* u *Olalla*, que en ninguna relación detallada de sus diferencias con su padre o de los fragmentarios amores de su juventud. Porque me parece que se puede sacar una moraleja del arte

de Stevenson (si las sombras de Wilde y de Whistler no se indignan por ello) y es una que se relaciona con el futuro de la cultura europea y con la esperanza que ha de guiar a nuestros hijos. Si seré o no capaz de sacar esta moraleja y de hacerla lo bastante visible y clara, lo sé yo tan poco como el lector.

Sin embargo, en esta fase del ensayo quiero decir una cosa. Tengo, en cierto sentido una especie de teoría acerca de Stevenson; una visión de él que, acertada o no, se refiere a su vida y a su obra como un todo. Pero ella es quizás menos exclusivamente personal que mucha parte del interés que se ha tomado generalmente por su personalidad. Es, sin duda, todo lo contrario de los ataques que comúnmente, y sobre todo recientemente, se han dirigido a su personalidad. Así, los críticos gustan de sugerir que Stevenson no era más que un hombre muy consciente de sí mismo, que toda su importancia nacía de esta atención a todo lo suyo. Yo creo que el único trabajo grande e importante que hizo Stevenson para el mundo fue hecho inconscientemente. Muchos lo han censurado por adoptar poses; algunos lo han censurado por predicar. Pero a mí, lo que principalmente me interesa no es su mera pose, si es que era una pose, sino el amplio paisaje o fondo, sobre el cual estaba «posando», y que él mismo sólo en parte percibió, pero que viene a formar un cuadro histórico de alguna importancia. Y aunque es cierto que a veces predicó, y predicó muy bien, yo no estoy del todo seguro de que lo que predicó fuese lo mismo que enseñó. O, por decirlo de otro modo, lo que él pudo enseñar no fue tan grande como lo que podemos aprender. Por otra parte, muchos de estos críticos declaran que Stevenson fue solamente una maravilla de nueve días; una figura pasajera que acertó a atraer las miradas y hasta a influir en la moda; y que con aquella moda será olvidado. Yo creo que la lección de su vida sólo se verá cuando el tiempo haya revelado el pleno sentido de nuestras tendencias actuales; creo que será vista de lejos como un vasto plano o laberinto trazado sobre la ladera de una montaña; trazado, tal vez, por uno que ni siquiera veía el plano mientras trazaba los caminos. Creo que los viajes y las idas y venidas de Stevenson revelan una idea, y hasta una doctrina. Pero acaso fuese una doctrina en que él no creía o por lo menos no creía creer. En otras palabras, pienso que la significación de Stevenson se destacará más fuertemente en relación con problemas más importantes que empiezan a pesar de nuevo en el espíritu del hombre; pero de los cuales, muchos hombres apenas tienen conciencia en nuestro tiempo y no tenían ninguna en la suya. Pero cualquier contribución a la solución de estos problemas será recordada; y Stevenson aportó una contribución muy grande, probablemente más grande de lo que él se figuraba. Finalmente, estos mismos críticos no vacilan, en muchos casos, en acusarlo francamente de insincero. Yo diría que nadie tan abiertamente aficionado a la comedia como lo era él, puede ser insincero. Pero cuadra más, a mi intención presente, decir que su relación con la enorme media verdad que llevaba en sí, era por su misma simplicidad una señal de veracidad. Porque él tuvo la espléndida y resonante sinceridad de dar testimonio, con una voz que parecía una trompeta, de una verdad que no comprendía.

II

EN EL PAIS DE SKELT

De vez en cuando, leyendo la crítica corriente nos sorprende alguna afirmación tan asombrosamente inexacta, o por lo menos contraria a los hechos, que es como si un hombre que pasase por la calle se pusiese de pronto a sostenerse sobre la cabeza. Y ello es más notable cuando el crítico tiene realmente una fuerte cabeza sobre la cual sostenerse. Uno de los más capaces de nuestros críticos jóvenes, cuyos estudios sobre otros temas yo he admirado sinceramente, escribió en nuestro inapreciable *London Mercury* un estudio sobre Stevenson. Y lo más importante que dijo, en realidad casi lo único que dijo, fue que el pensamiento de Stevenson instantáneamente nos retrotrae al ejemplo mayor de Edgar Allan Poe; que ambos eran pálidas y graciosas figuras «que hacían flores de cera» como alguien ha dicho; naturalmente, el primero y el más grande lleva la ventaja al segundo y menos grande. De hecho el crítico trataba a Stevenson como a la sombra de Poe; que no sin razón podía llamarse la sombra de una sombra. Casi venía a insinuar que cuando se ha leído a Poe, no vale la pena leer a Stevenson. Y en verdad yo casi podría sospechar que él había seguido su propio consejo; y no había leído en su vida una sola línea de Stevenson.

Si alguien dijese que Maeterlinck procede tan directamente de Dickens, que es difícil establecer una línea divisoria entre ambos, yo de momento, me quedaría sin saber qué quiere decir. Si decía que Walt Whitman es un copista tan fiel de Pope que casi no vale la pena leer la copia, yo no vería en el acto a dónde iba a parar. Pero hallaría estas comparaciones algo más próximas, por decirlo así, que la comparación entre Stevenson y Poe. Dickens no se limitó a temas cómicos tanto como Poe a los trágicos, y un ensayo sobre el Optimismo podría acoplar los nombres de Pope y de Whitman. Podría también incluir el nombre de Stevenson; pero difícilmente brillaría y centellearía con el nombre de Poe. El contraste, sin embargo, tiene más profundidad que las simples etiquetas o lugares comunes de controversia. Tiene mucha más profundidad que las habituales distinciones entre lo cómico y lo serio. Se relaciona con algo que ahora está de moda en los salones llamar psicológico; pero que aquellos que antes querían hablar latín o griego, todavía prefieren llamar espiritual. No es necesariamente lo que los periódicos llamarían moral; pero ello es porque es más moral que mucha moralidad moderna.

Cuando Stevenson era conocido como Stennis por muchos estudiantes de arte parisinos que no podían pronunciar su nombre, era la hora del arte por el arte. La pintura debía ser impersonal, aunque los pintores (como Whistler) eran quizás, a veces, un poco personales. Pero todos insistían en que cada pintura es tan impersonal como la muestra de un dibujo. Hubieran debido insistir en que cada muestra es tan personal como una pintura. Tanto si vemos como si no vemos rostros en una

alfombra, debiéramos ver un pensamiento en la alfombra; y, de hecho, hay un pensamiento en cada plan de ornamento. Hay una moralidad tan enfáticamente expresada en la arquitectura babilónica o en la arquitectura barroca como si todas ellas estuvieran cubiertas de textos bíblicos. Ahora bien, del mismo modo hay en el fondo de cada mente de artista algo como una muestra o un tipo de arquitectura. La cualidad original en cualquier hombre de imaginación la integran las imágenes que crea. Es algo así como los paisajes de sus sueños; la clase de mundo que él desearía hacer o en que desearía corretear; la extraña flora y la extraña fauna de su propio y secreto planeta; la clase de cosa en que le gusta pensar. Esta atmósfera general, y este patrón o estructura de crecimiento rige sus creaciones por variadas que sean; y porque él puede, en este sentido, crear un mundo, él es, en ese mismo sentido, un creador; la imagen de Dios.

Ahora bien: todo el mundo sabe cuáles eran en semejante aspecto, la atmósfera y la arquitectura de Poe. Vino oscuro, lámparas moribundas, olores narcóticos, una sensación de asfixia entre cortinajes de terciopelo negro, una materia que es, a la vez, absolutamente negra e infinitamente blanda; todo lleva en sí un sello de indefinida e infinita descomposición. La palabra infinita no está usada aquí indefinidamente. Lo esencial de Poe es que sentimos que todo se deshace, incluso nosotros mismos; los rostros están ya perdiendo sus facciones, como los de los leprosos; las casas se están pudriendo, desde el tejado a los cimientos; un gran hongo gris, vasto como un bosque, está chupando la vida en vez de darla; reflejado en charcos estancados, como lagos de veneno que se pierden sin límite ni frontera en el lodazal. Las estrellas no son limpias a sus ojos; son más bien otros mundos hechos para gusanos. Y esta corrupción se ve aumentada por un genio imaginativo, con la adición de una sedosa faz de lujo y hasta una terrible especie de *confort* o de «Purpúreos almohadones, donde se hunde la luz de las lámparas», está dentro del espíritu de su hermano Baudelaire, quien habló de *divans profonds comme les tombeaux*. Su flaqueza parece poner más vívidamente de relieve cómo todas estas cosas están siendo absorbidas y alejadas de nosotros por un lento torbellino parecido a una ciénaga móvil. Esta es la atmósfera de Edgar Allan Poe; una especie de rica podredumbre, de descomposición, con algo espeso y narcótico en el aire mismo. Es ocioso describir lo que tan siniestra y magníficamente se describe a sí mismo. Pero tal vez el modo mejor y más corto de describir aquel talento artístico consiste en decir que el de Stevenson es exactamente lo contrario.

Lo primero que se advierte en la creación de Stevenson es que todas sus imágenes se destacan en contornos muy definidos; y son, por decirlo así, todo canto. Es algo en él que más tarde le llevó hacia el abrupto y angular blanco y negro de los grabados en madera. Se ve desde el principio en la manera como sus figuras setecentistas se destacan contra el horizonte con sus chafarotes y sus sombreros de tres picos. Las mismas palabras llevan el sonido y la significación. Es como si estuviesen cortados con machetes, como lo fue aquella inolvidable astilla que el

acero de Billy Bones hizo saltar de la muestra de «El Almirante Benbow». Aquella definida mella en el cuadro de madera queda como una especie de forma simbólica que expresa el tipo de ataque literario de Stevenson. Y aunque todos los colores se me borrasen y el escenario de toda aquella aventura se oscureciese, yo creo que la negra muestra de madera con el trozo arrancado sería la última forma que dejaría de ver. No es un mero juego de palabras decir que aquél es el mejor de los grabados en madera³. De todos modos aquel escenario, normalmente es todo lo contrario de oscuro y todo lo contrario de indefinido. Así como toda su forma puede ser descrita como bien cortada, así todo su color es notablemente limpio y brillante. Es por esto que tales figuras se ven a menudo destacándose sobre el mar. Todo el que haya estado en la costa habrá observado cuán netas y cuán fuertemente coloreadas, cual pintadas caricaturas, aparecen hasta las figuras más ordinarias cuando pasan perfilándose sobre el fondo azul del mar. Hay algo también de aquella dura luz que cae llena y pálida sobre los buques y las playas abiertas; y aun más, no es necesario decirlo, de una cierta salobre y ocre claridad en el aire. Pero es notable el caso en los contornos de estas figuras marineras. Son todo borde y están junto al mar que es el borde del mundo.

Esto es sólo un grosero método experimental; pero se hallará útil el hacer el experimento, el evocar todas las escenas stevensonianas que acuden más prontamente a la memoria; y notar esta brillante y dura cualidad de forma y color. Ello hará parecer todavía más extraño el hecho que ningún ornitólogo haya podido confundir el cuervo de Poe con el loro de Long John Silver. No es que el loro fuese mucho más honorable; pero era un pájaro de las tierras de plumajes brillantes y cielos azules, mientras que el otro pájaro era una mera sombra que hacía más oscura la oscuridad. Hasta vale la pena de observar que cuando los piratas más modernos de *The Wrecker* se llevaron consigo un pájaro enjaulado, éste fue un canario. Esto es especialmente de notar cuando Stevenson se ocupa de aquellas cosas que muchos de sus contemporáneos hicieron meramente vagas o insondablemente misteriosas; tales como las montañas escocesas y los perdidos reinos de los gaélicos. Sus historias de los Higlands tienen de escocés todo excepto la niebla escocesa. Y en aquel tiempo, y aun antes, escritores de la escuela de Fiona Maeleod estaban ya tratando a estas gentes como a los hijos de la niebla. Pero hay muy poca niebla en las montañas de Stevenson. Hay muy poca penumbra céltica en aquellos celtas. Alan Breck Stewart no suspiraba por ningún tenue vapor que viniese a velar el brillo de sus botones de plata o de su casaca azul. Apenas había una nube en el cielo el día fatídico en que Glenure cayó muerto a pleno sol; y él no tenía el pelo rojo porque sí. Stevenson se siente incluso impulsado a mencionar que el criado que le seguía iba cargado de limones; porque los limones son de color amarillo. Esta manera de componer un cuadro puede no ser consciente, pero no por ello es menos característica. Por supuesto, no quiero decir literalmente que todas las escenas de cualquier novela

puedan tener la misma disposición de color u ocurrir a la misma hora del día. Hay excepciones a la regla; pero aún éstas resultarán, en general, excepciones que confirman la regla. La hora de *A lodging for the night* es, no sin motivo, la noche; pero aun en aquella pesadilla de invierno en el París medieval, los ojos del espíritu se llenan más de la blancura de la niebla que de la negrura de las tinieblas. Es destacándose sobre el fondo de la nieve como vemos las llameantes figuras medievales, y especialmente aquella memorable figura que (como Campbell de Glenure) no tenía ningún derecho a tener pelo rojo estando muerto. El pelo es como una roja mancha de sangre que clama venganza; pero dudo que al condenado caballero de la poesía de Poe se le hubiese permitido tener pelo rojo aun estando vivo. Del mismo modo sería fácil responder en detalle hallando alguna descripción de la noche en las obras de Stevenson; pero nunca sería aquella noche que se echa eternamente sobre las obras de Poe. Se podría decir, por ejemplo, que hay pocas escenas en las historias de Stevenson más vívidas y típicas que la del duelo a medianoche en *The Master of Ballantrae*. Pero aquí, también la excepción confirma la regla; la descripción insiste no en la oscuridad de la noche sino en la dureza del invierno, en la «quieta constricción de la helada», las velas que se tienen rectas como espadas; las llamas de las velas, que parecen casi tan frías como las estrellas. He hablado del doble sentido de *woodcut* (grabado en madera; corte en la madera): este es, en el mismo doble sentido, un grabado en acero. Un frío de acero endurece y serena aquel resonante juego del acero; y ello no sólo materialmente sino moralmente. La casa de Durrissdeer no cae a la manera de la casa Usher. Hay en aquella mortal escena un no sé qué de limpio y salobre y sano; y, a despecho de todo, la blanca helada da a las velas una especie de fría purificación, como la de la Candelaria. Pero el *quid* está por el momento en que, cuando decimos que esto se hizo de noche, no queremos decir que se hiciera en la oscuridad. Hay una sensación de exactitud y de preciso detalle que pertenece enteramente al día. Aquí, en verdad, los dos autores tan extrañamente comparados podían casi haber conspirado de antemano contra el crítico que los comparó: como cuando el ideal detective de Poe prefiere pensar en la oscuridad y cierra los portalones, incluso durante el día. Dupin lleva la oscuridad exterior al gabinete, mientras que Durie lleva la luz de las velas al bosque. Estas imágenes no son fantasmas o casualidades: su espíritu informa toda la escena. El mismo incidente, por ejemplo, muestra todo el amor del autor por los contornos definidos y la acción tajante y penetrante. Es supremamente típico que él haga a mister Durie hundir la espada hasta el puño en el suelo helado. Es verdad que más tarde (quizás bajo la triste mirada de mister Archer y los sensibles realistas) consintió a retirar esto «como una exageración que asustaría al mismo Hugo». Pero es mucho más significativo que originalmente, no asustó a Stevenson. Era el gesto vital de todas sus obras el que aquella aguda hoja hubiera de hendir aquella dura tierra. Era verdad en muchos otros sentidos, tocantes al barro mortal y a la espada del espíritu. Pero estoy hablando ahora del gesto del artífice como del de un hombre

que corta madera. Este hombre tenía una afición a cortarla limpiamente. Nunca cometi6 en homicidio sin hacer de el una cosa clara.

¿De d6nde vino este esp6ritu, y como empez6 su historia? Esta es la buena y verdadera manera de empezar la historia de Stevenson. Si digo que empez6 con el recortar figuras de cart6n, podr6a sonar como una parodia de las pedantescas fantas6as sobre la psicolog6a juvenil y la educaci6n de los muchachos. Pero acaso ser6 mejor correr el horrible riesgo de ser confundido con un pedagogo moderno, que repetir las frases demasiado familiares gracias a las cuales el admirador de Stevenson ha llegado a ser definido como un sentimental. Se ha hablado demasiado a este respecto del alma del ni6o o el Peter Pan de Samca; no porque ello no sea verdad, sino porque es una equivocaci6n decir una verdad demasiado a menudo, de modo que se le haga perder su frescura especialmente cuando es la verdad acerca del modo de conservarse fresco. Muchos est6n ya un poco cansados de o6rla; aunque nunca se cansar6an de tenerla. Yo, por lo tanto, he abordado el asunto, de prop6sito, por otro camino y aun por un camino que corre hacia atr6s. En vez de hablar primero de Cummy y las an6cdotas infantiles de Master Louis (a riesgo de volver rid6cula por pura repetici6n a los ojos de multitud de personas muy inferiores una figura realmente graciosa) he probado a tomar primero el nervio y car6cter de su obra y luego observar que realmente data, en un sentido especial, de su infancia; y que no es sentimental ni disparatado o fuera de prop6sito el decirlo.

Si, por tanto, yo pregunto, «¿d6nde empieza su especial estilo o esp6ritu y de d6nde proceden; c6mo adquiri6 o empez6 a adquirir la cosa que le hizo diferente del vecino de al lado?», no tengo duda sobre la respuesta. Lo adquiri6 del misterioso mister *Skelt* del Drama infantil, por otro nombre el Teatro de juguete, que de todos los juguetes es el que m6s produce en el esp6ritu el efecto de la magia. O mejor dicho, lo adquiri6 de la manera en que su propio temperamento individual apprehendi6 la naturaleza del juego. 6l lo ha escrito todo en un excelente ensayo, y por lo menos en una verdadera frase de autobiograf6a. «¿Qu6 es el mundo, qu6 es el hombre y la vida, sino lo que mi *Skelt* los ha hecho ser?». El inter6s psicol6gico es algo m6s especial de lo que expresa la com6n generalizaci6n sobre la imaginaci6n de la infancia. No es meramente una cuesti6n de juguetes infantiles; es una cuesti6n de una determinada especie de juguete, como de una determinada especie de talento. No era lo mismo, por ejemplo, comprar teatros de juguete en Edimburgo que lo que habr6a sido ir a teatros verdaderos en Londres. En aquel peque6o teatro de cart6n pod6a haber algo de la pantomima, pero no hab6a nada del cuadro disolvente. El positivo perfil de todo, tan bien esbozado en su propio ensayo, el duro rostro de la hero6na, los grupos de vegetaci6n, las nubes hinchadas como almohadones, estas cosas dec6an algo al alma de Stevenson, por su misma abultada solidez o su angular agresividad. Y no es una exageraci6n decir que 6l pas6 su vida ense6ando al mundo lo que hab6a aprendido de ellos. Lo que hab6a aprendido de ellos era mucho m6s de

lo que ninguna otra persona hubiera aprendido de ellos; y ésta es su enseñanza y su autoridad para enseñar. Pero hasta el fin, él presentó su moraleja en una serie de Emblemas Morales que tenían algo de común con aquellos definidos contornos y retadoras actitudes; y nunca hubo nombre para ello fuera del nombre que él le dio de «skeltery».

Es porque gustaba de ver en estas líneas, y de pensar en estos términos, que todas sus imágenes intuitivas son claras y no nebulosas; que le gustaba un alegre centón de color combinado con una zigzagueante energía de acción, tan rápida como el zigzagueante rayo. Le gustaba que las cosas se destacasen; podríamos decir que le gustaba que sobresaliesen; como hacen el puño de un sable o una pluma en un sombrero. Le gustaba la figura de las espadas cruzadas; casi le gustaba la figura de la horca; porque es una forma clara como la cruz. Y lo importante es que esta figura corre siempre a través o por debajo de sus obras más maduras o complejas; y nunca se pierde, ni aun en los momentos en que él es realmente trágico, o, lo que es peor, realista. Hasta cuando se lamenta como un hombre, todavía goza como un niño. Los hombres con monstruosos cascos de buzo en la sórdida lacería de *The Ebb-Tide* todavía parecen máscaras de trastos de pantomima destacándose contra el resplandeciente azur. Y James Durie es tan claro, podríamos decir tan brillante, con su casaca negra, como Alan Breck con su casaca azul.

Tomando esta clase de juguete como un tipo o símbolo, podríamos decir que Stevenson vivió dentro de su teatro de juguete. Es cierto que vivió en un sentido excepcional dentro de su propio

hogar; y a menudo, me imagino, dentro de su propia alcoba. Es aquí donde aparece ya al principio de su vida, aquel otro elemento que estaba destinado a ensombrecerla, a menudo con algún parecido a la sombra de la muerte. Yo no sé hasta qué punto esta sombra pudo ser vista a veces en las paredes de la «nursery». Pero lo cierto es que fue un niño delicado y enfermizo; y por tanto se sintió más rechazado hacia aquella imaginativa vida interior que si hubiese tenido una infancia más robusta. El mundo dentro de aquel hogar fue un mundo suyo; sí, hasta un mundo de su propia imaginación, una cosa no tanto de juego en el hogar como de imágenes en el juego. El mundo fuera de su hogar era muy diferente; hasta para aquellos que compartían su vida doméstica; y éste es un contraste que tendré ocasión de hacer resaltar cuando llequemos a la crisis de su juventud. Baste notar aquí la paradoja de que se hallaba en cierto modo protegido por la vida de familia hasta contra las más severas tradiciones de su familia. Así como ésta no edificaba faros en el estanque del jardín, así no siempre llevaba el *Kirk*, la rígida iglesia puritana de Escocia, a la «nursery».

El ha descrito cómo su abuelo, rígido calvinista, toleraba en la «nursery» los fantásticos cuentos árabes que podía haber denunciado en el púlpito. Y así, como hasta aquella casa de Edimburgo le defendía de los vientos invernales de Edimburgo, así también le protegía en cierto grado contra las heladas ráfagas del puritanismo

que tan reciamente soplabla en la vida pública. Esto puede haber sido porque era un niño enfermizo o porque era un niño mimado; pero el hecho de que se le permitiera habitar a solas con sus ensueños aquella casa dentro de una casa, tipificada por el teatro de juguete, es algo que hay que recordar: porque significa mucho en una etapa posterior.

Sobre este tema de lo que se ha dado en llamar el Niño en R. L. S., ya he reconocido que se había hablado demasiado; pero se ha pensado demasiado poco. La cosa es una realidad; y queda como un problema muy considerable para la razón, y todavía no resuelto por el mundo moderno, aun cuando se haya hablado mucho de él. Tenemos un montón de testimonios de hombres de toda clase, desde Treherne a Hazlitt, o de Wordsworth a Thackeray, del hecho psicológico de que el niño experimenta goces que resplandecen como joyas hasta en el recuerdo. Ninguna de las normales explicaciones naturalistas explica el hecho natural; y algunos han insinuado que se trata en realidad de un hecho sobrenatural. En el sentido ordinario de crecimiento mental, no hay más razón para que el niño sea mejor que el hombre, que para que el renacuajo sea mejor que la rana. Y las tentativas de explicarlo por crecimiento físico todavía son más fútiles. Hay un buen ejemplo de esta futilidad en uno de los ensayos de Stevenson, quien, naturalmente, se vio contagiado por la primera moda y excitación del darwinismo. Hablando del anciano ministro calvinista que reconoció el maravilloso encanto de *Las mil y una noches*, sugiere que en el cerebro del teólogo subsiste todavía el travieso mono, el antepasado del hombre, «probablemente arbóreo». Demuestra la seguridad de esta ciencia el que los antropólogos digan ahora que probablemente no era arbóreo. Pero, sea como fuere, es un tanto difícil de ver por qué razón un hombre ha de amar la complejidad de ciudades laberínticas, o querer cabalgar con las enjovadas cohortes de los príncipes de la Arabia, sólo porque uno de sus antecesores haya sido una bestia peluda que se trepaba como un oso a lo alto de un palo con ramas. Esto nos recuerda la gloriosa manera como se disculpó Stevenson por haber supuesto que un hombre rico debía conocer a un Gobernador del Crist's Hospital. «Comprendo que un hombre con un romadizo no ha de conocer necesariamente a un cazador de ratones; y la relación, según aparece ahora a mi humillado y despierto entendimiento, es igualmente próxima».

La relación entre la expansiva energía de un joven mono y los secretos ensueños de un niño es igualmente próxima. De hecho, la época en que un niño está lleno de la energía de un mono no es ciertamente la época en que el nido está más lleno de los imaginativos placeres del poeta. Estos siempre vienen en un período menos vigoroso; muy a menudo vienen a una persona menos vigorosa. Especialmente y notablemente fue así en el caso de Stevenson; y es absurdo explicar la aguda sensibilidad de un niño inválido por la corporal exhuberancia de un muchacho en el tiempo en que es más frecuentemente un pequeño salvaje. Stevenson

con toda la ventaja de sus desventajas, puede haber pasado el período en que todo el mundo tiene una punta de salvajismo. Pero aquel desagradable período de juventud no fue el período en que los coloridos cuadros de su mente fueron más claros; fueron mucho más claros más tarde, en la edad del dominio de sí mismo, y antes, en la edad de la inocencia. Lo principal que hay que entender aquí es que eran cuadros coloridos de una especie particular. Los colores se perdían, pero en cierto sentido las formas permanecían fijas; es decir, que, aunque la luz del día los opacaba ligeramente, cuando la linterna volvía a estar iluminada desde dentro, las mismas vistas brillaban sobre la blanca pantalla. Eran todavía cuadros de piratas y oro encendido y brillante mar azul, como lo eran en su infancia. Y este hecho es muy importante en la historia de su espíritu, como veremos cuando su espíritu revierta a ellos: porque había de llegar el momento en que verdaderamente, como Jim Hawkins, tendría que ser rescatado por un siniestro criminal con muletas y machete de un destino peor que la muerte y de hombres peores que Long John Silver, de la última fase del ilustrado siglo diecinueve y de los principales pensadores de la época.

III

JUVENTUD Y EDIMBURGO

Es la idea de este capítulo que cuando Stevenson salió por vez primera de su primer hogar de Edimburgo, resbaló en el umbral. Puede no haber sido nada peor, para empezar, que el ordinario resbalón sobre la mantequilla de la broma juvenil, broma parecida a la que llena el típico cuento edimburgués titulado *Las desventuras de John Nicholson*. Pero este cuento por sí solo indicaba que había algo un poco mugriento y hasta ceniciento en la mantequilla. Es una extraña historia para ser escrita por Stevenson; y ningún stevensoniano tiene ningún deseo especial de detenerse en aquellas pocas de sus obras que casi podían haber sido escritas por cualquier otro. Pero tiene una importancia biográfica que no ha sido debidamente apreciada, aun en relación con una biografía tan trabajada como la de Stevenson. Es una comedia curiosamente desagradable y penosa, aunque no lo bastante penosa para ser una tragedia. El héroe no solamente no es heroico, sino que apenas es más divertido que atractivo, y la broma que se hace de él no solamente no es genial, sino que ni siquiera es especialmente divertida. Es extraño que tales desventuras salgan de la misma mente que nos dio la brillante bufonada de *The Wrong Box*. Pero yo la menciono aquí porque está llena de una cierta atmósfera en la que Stevenson fue sumergido bruscamente, creo yo, cuando pasó de la adolescencia a la juventud. Es exacto llamarlo la atmósfera, o una de las atmósferas de Edimburgo; pero, no obstante, es absolutamente lo contrario de muchas cosas que asociamos legítimamente con la árida dignidad de la Atenas moderna. Hay algo muy especialmente sórdido y escuálido en los atisbos de mala vida que nos ofrecen las disipaciones de John Nicholson; y algo del mismo género nos llega, como un chorro de gas, de los estudiantes de medicina de *El ladrón de cadáveres*. Cuando digo que este primer paso de Stevenson le desvió algo abruptamente, no quiero decir que haya hecho nada ni la mitad de malo que lo que multitud de educadas personas han hecho en los más refinados centros de la civilización. Pero quiero decir que su ciudad no era, en aquel particular aspecto, muy educada o refinada o, si se quiere, especialmente civilizada. Y lo noto aquí porque ha sido poco observado, y algunas otras cosas se han observado demasiado.

Es una verdad evidente que Stevenson nació de una tradición puritana, en un país presbiteriano, donde todavía resonaba el eco de los truenos teológicos de Knox; donde el *Sabbath* a veces se parecía más a un día de muerte que a un día de descanso. Es fácil, demasiado fácil, aplicar esto representando al padre de Stevenson como a un rígido presbiteriano que miraba con ceño los brillantes talentos de su hijo; y esta simplificación aparece por doquier en tintes blancos y negros. Pero como muchas otras afirmaciones en blanco y negro, no es cierta; y ni siquiera leal. El anciano mister Stevenson era un presbiteriano y presumiblemente un puritano, pero

no era un fariseo y ciertamente no necesitaba ser un fariseo para condenar algunos actos de la conducta de su hijo. Es probablemente cierto que casi cualquier otro hijo podía haberle disgustado del mismo modo, pero también es verdad que casi cualquier padre se habría disgustado del mismo modo. El hijo habría sido el último en pretender que la culpa estaba toda de un solo lado; lo único que puede interesar a la posteridad, en este caso, son ciertas condiciones sociales que dieron a aquellas faltas un sabor particular, que se tuvo en cuenta aún mucho tiempo después que las faltas en sí hubiesen pasado a la historia. Y al paso que se ha escrito demasiado sobre la sombra del *Kirk* y las restricciones de una sociedad puritana, hay algo que no se ha visto en lo que podría llamarse el bajo fondo de una ciudad puritana como aquella. Hay algo extrañamente repelente y desagradable no sólo en las virtudes, sino también en los vicios, y especialmente en los placeres, de una ciudad así. Esto puede percibirse, como digo, en las mismas historias de Stevenson y en muchas otras historias sobre Edimburgo. Tufaradas de whisky puro nos llegan traídas por ráfagas de aquel húmedo viento; hay a veces algo estridente como el chillido de las gaitas en la risa escocesa; a veces algo muy próximo a la demencia, en la embriaguez escocesa. Yo no lo relacionaré, como hacía un amigo mío, con la hipótesis de que los paganos escoceses originalmente adoraban a los demonios; pero probablemente se relaciona con la misma intensidad algo salvaje que les dio su radicalismo teológico. Sea como fuere, es verdad que en un mundo así hasta la misma tentación tenía tanto de terrorífico como de tentador, y no obstante, al mismo tiempo, algo de degradado y bajo. Esto es lo que se cruzó con la natural ambición o aventura poética del joven poeta; y dio a aquella primera parte de su historia un carácter de frustración, si no de aberración.

Lo que pasaba en Stevenson, me imagino yo, si es que le pasaba algo, fue que había un contraste demasiado vivo entre las delicadas fantasías de su protegida infancia y la clase de mundo con que topó, como con el viento, en el umbral de su puerta. No era meramente el contraste entre la poesía y el puritanismo; era también el contraste entre la poesía y la prosa, y una prosa que era casi repulsivamente prosaica. El no creía lo bastante en el puritanismo para aferrarse a él; pero creía mucho en una potencial poesía de la vida y le confundía su aparentemente imposible posición en el mundo de la vida real. Y su religión nacional, aunque hubiese creído en su religión tan ardientemente como creía en su nación, nunca habría resuelto aquella dificultad.

El puritanismo no tenía ninguna idea de la pureza. Casi podríamos decir que hay todas las virtudes en el puritanismo, excepto la pureza; a menudo incluyendo la continencia, que es una cosa distinta de la pureza. Pero no tiene muchas imágenes de inocencia positiva; de las cosas que son a la vez blancas y sólidas, como la blanca cal o la blanca madera que tanto gustan a los niños. Esto no rebaja en modo absoluto las nobles cualidades puritanas: la simplicidad republicana, el espíritu luchador, el ahorro, la lógica, la renuncia al lujo, la resistencia a los tiranos, la energía y su

espíritu de iniciativa que han contribuido a dar al escocés su emprendedora preeminencia por todo el mundo. Pero no es menos verdad que ha habido en su credo (el de Stevenson) cuando más una pureza negativa más bien que positiva: la diferencia entre la blanca ventana falsa y la torre de marfil. Ya sé que un prejuicio victoriano todavía considera esta interpretación de la historia por la teología como un ejemplo del más penoso mal gusto. También sé que este tabú sobre el tema principal de la humanidad se está convirtiendo en un engorro intolerable; y está privando a todo el mundo, desde el papista al ateo, de decir lo que realmente piensa sobre los temas más reales del mundo. Y me tomaré la libertad de hacer constar, a pesar del Tabú, que es pertinente recordar aquí este defecto puritano. Es un hecho tan real el de que el *Kirk* del país de Stevenson no tenía culto del Niño Dios, ninguna fiesta de los Santos Inocentes, ninguna tradición de los hermanitos de San Francisco, nada que pudiera en ningún modo encender el infantil entusiasmo por las cosas sencillas. Todo esto es un hecho tan cierto como que los cuáqueros no son una buena escuela militar o los buenos musulmanes unos buenos catadores de vinos. De aquí se siguió que cuando Stevenson dejó su hogar, cerró la puerta a una casa guarnecida con el oro del país de las hadas, pero salió a un contraste terrible; a tentaciones a la vez atreyentes y repulsivas y a terrores que eran deprimentes aun cuando se les desestimase. El muchacho, en un medio así, se halla desgarrado por algo peor que el dilema de Tannhauser. Se pregunta por qué es atraído por cosas repelentes.

Yo haré aquí una conjetura a ciegas, y en un muy oscuro asunto del espíritu. Pero sospecho que fue de esta sima de fea división, de donde salió originalmente aquel monstruo bicéfalo, el misterio de Jekyll y Hyde. Hay ciertamente una particularidad en aquella siniestra historia que no he visto anotada en ninguna parte; aunque me atrevo a decir que podía haber sido anotada más de una vez. Se objetará que no soy, ¡ay!, un estudioso tan atento de lo stevensoniano como muchos que parecen apreciar menos a Stevenson. Pero me parece que la historia de Jekyll y de Hyde, que, presumiblemente está presentada como ocurrida en Londres, ocurre todo el tiempo, de una manera inconfundible, en Edimburgo. Más de uno de sus personajes parece ser un escocés puro. Mister Utterson, el abogado, es un abogado inconfundiblemente escocés ocupado estrictamente en cosas del derecho escocés. Ningún abogado inglés moderno se ha puesto a leer por la tarde un libro de árida teología sólo porque aquel día fuese domingo. Mister Hyde posee ciertamente el encanto cosmopolita que une a todas las naciones; pero hay algo resueltamente caledoniano en el Dr. Jekyll; y especialmente algo que recuerda aquella cualidad de Edimburgo que indujo a un observador poco amable, probablemente de Glasgow, a describirla como «un lugar del oeste azotado por el viento del este». El tono particular de su respetabilidad y el horror a su reputación con la fragilidad mortal, pertenece a las clases altas de sólidas comunidades puritanas. Y, viniendo más especialmente al caso del presente razonamiento, hay un sentido en que aquel

puritanismo se halla todavía más expresado en mister Hyde que en el Dr. Jekyll. El sentido del súbito hedor del mal, la inmediata invitación a entrar en la pura inmundicia, la brusquedad de la alternativa entre aquella limpia y aseada acera y aquel negro y maloliente arroyo. Todo esto, aunque indudablemente incluido en la lógica del cuento, es demasiado franca y familiarmente ofrecido para no tener alguna base en la observación y la realidad. No es así como el ordinario joven pagano de climas más cálidos, concibe la alternativa entre el Cristo y Afrodita. Su imaginación y la mitad de su mente están ocupadas en defender la belleza y la dignidad del placer de dioses y hombres. No es así como el mismo Stevenson vino a hablar de estas cosas después de haber sentido caer la sombra de la antigua Atenas sobre el lado pagano de París. Comprendo todo el horror necesario en la concepción de Hyde. Pero esta sórdida cualidad no pertenece exclusivamente a las diabólicas hazañas de Hyde. Se halla implícida, de un modo u otro, en cada palabra que se refiere a los furtivos vicios de Jekyll. Es la tragedia de la ciudad puritana que recuerda la leyenda que gustó a Stevenson, en la cual el bastón del mayor Weir echó a andar solo por la calle. Espero decir algo dentro de un momento, sobre la muy profunda y, en realidad, muy justa y sabia moraleja que se halla contenida en aquel feo cuento. Sólo hago notar aquí que la atmósfera y el marco de éste son los de un cuento de rígida hipocresía en una rígida secta o pueblo provinciano; podría ser un cuento de aquel Middle West cruelmente disecado en la *Spoon River Antology*. Pero lo esencial de él es que la humana belleza que hace el pecado más peligroso no aparece ni por asomo; este Belial nunca es gracioso o humano; y en esto me parece que hay algo indicador del orden invertido y el feo contraste con que se presenta la licencia en un mundo que desaprueba la libertad. Es la expresión de alguien que, por decirlo con palabras de Kipling, conoció lo peor demasiado joven; no necesariamente en sus propios actos o por su propia culpa, sino por la naturaleza de un sistema que no veía diferencia alguna entre lo peor y lo moderadamente malo. Pero cualquiera que fuese la forma que hubiese tomado en Stevenson el choque con el mal, yo pienso que le desvió bruscamente del normal desarrollo de su naturaleza romántica y es responsable de mucho de lo que pareció extraño y retardado en su vida.

No quiero dar a entender que la moral de la historia en sí tenga nada de falso o morboso, sino todo lo contrario. Aunque la fábula pueda parecer loca, la moral es muy cuerda; la moral, de hecho, es estrictamente ortodoxa. Lo malo es que muchos que la mencionan no conocen la moral, posiblemente porque nunca han leído la fábula. De vez en cuando, estas anónimas autoridades periodísticas que desechan a Stevenson con tan lánguida gracia dirán que hay algo muy común y trillado en la idea de que un hombre sea realmente dos hombres, y pueda hallarse dividido entre el bien y el mal. Desgraciadamente para ellos, ésta no parece ser la idea. La verdadera clave de la historia no está en el descubrimiento de que un hombre sea dos hombres, sino de que los dos hombres no son más que un hombre. Después de todas las luchas

y peripecias de estos dos seres incompatibles hay un solo hombre nacido y un solo hombre enterrado. Jekyll y Hyde han llegado a ser un proverbio y una broma; sólo que es un proverbio leído al revés, una broma que no entiende nadie. Pero podía haberseles ocurrido a los lánguidos críticos, como una parte de la broma, que el cuento es una tragedia, y que esto es sólo otra manera de decir que el experimento fue un fracaso. El *quid* de la fábula no está en que el hombre pueda desprenderse de su conciencia, sino en que no puede. La operación quirúrgica es fatal en la historia. Es una amputación a consecuencia de la cual las dos partes mueren. Jekyll, al morir, afirma la conclusión del caso: que el peso de la lucha moral del hombre está unido a él y no se puede rehuir de este modo. La razón es que no puede haber nunca igualdad entre el mal y el bien. Jekyll y Hyde no son dos hermanos gemelos. Son más bien, según uno de ellos observa con justicia, padre e hijo. Después de todo, Jekyll creó a Hyde; Hyde nunca habría creado a Jekyll; sólo destruyó a Jekyll.

La idea no es tan gastada como la encuentran los críticos, después que Stevenson la encontró para ellos, hace treinta años. Pero la enseñanza de Jekyll no es que éste sea el primero de estos experimentos sobre la dualidad; sino más bien, que debe ser el último.

Tampoco admito necesariamente la torpeza técnica que algunos han alegado contra la historia, simplemente porque creo que muchas de sus emociones fueron experimentadas antes en el temprano dolor de la juventud. Algunos han entrado en particularidades de detalle para demolerla y Mr. E. F. Benson ha hecho la (para mí) extraña observación de que la estructura de la historia se hunde cuando Jekyll descubre que su combinación química era en parte accidental y que, por lo tanto, no se puede reconstruir. El crítico dice desdeñosamente que hubiera servido lo mismo que Jekyll hubiese tomado una píldora laxante. Me parece extraño que alguien que parece saber tanto acerca del demonio, como el autor de *Colin*, deje de reconocer la pezuña hendida en el espíritu evocado por el experimento de Jekyll. El momento en que Jekyll encuentra que su propia fórmula le falla, por un accidente que no había previsto, es sencillamente el momento supremo de toda historia acerca de un hombre que compra un poder al infierno; el momento en que encuentra el defecto en el contrato. Este momento llega a Macbeth y a Fausto y a cien otros más; y todo su significado es que nada es realmente seguro, y mucho menos, una seguridad satánica. La moraleja es que el diablo es un embustero, y más especialmente un traidor; que es más peligroso para sus amigos que para sus enemigos, y, con toda deferencia hacia míster Benson, ésta no es una moraleja trivial o sin importancia. Pero aunque la historia apareció en definitiva como una gárgola muy cuidadosamente esculpida por un acabado artífice, y era además una gárgola de la mayor edificación espiritual, eminentemente a propósito para ser puesta en el más sagrado edificio, lo importante de ese momento es que me figuro que la piedra en que se esculpió fue hallada originalmente por Stevenson cuando era un muchacho,

vagando por la calle, por no decir por el arroyo. En otras palabras, no necesitó abandonar la respetable metrópoli del norte para hallar la fragilidad de Jekyll y los crímenes de Hyde.

Yo trato estas cosas en términos generales, no simplemente por delicadeza, sino, en parte, por algo que casi podría llamar impaciencia o desdén. Porque las disputas entre los enjabelgadores victorianos y los embarradores post-victorianos me parecen faltas de la ordinaria y decente comprensión de las dificultades de la naturaleza humana. Ambos, los escandalizados y los propagadores del escándalo, me parecen muy necios al lado de la razonable persona de la Biblia, que se limitó a decir que hay cosas que ningún hombre conoce, como el camino de un pájaro en el aire y el camino de un hombre en su juventud. Que Stevenson era, en el sentido sano y normal, un hombre bueno, es cierto, sin que necesite proclamarlo ninguna apologética victoriana; que no hiciese nunca nada malo, es improbable, aunque ello no resulte de ninguna minuciosa rebusca cloacal; y toda la cosa es falseada además por el hecho de que, fuera de una cierta tradición religiosa, ni los enjabelgadores ni los embarradores, creen realmente en la moral implicada. Los primeros no salvan nada mejor que la respetabilidad; los últimos, aun cuando calumnian, apenas saben condenar. Stevenson no era católico; no pretendió haberse conservado puritano; pero era un pagano muy honrado, responsable y caballereso en un mundo de paganos, la mayor parte de los cuales eran considerablemente menos notables por su caballerosidad y su honor. Yo, por mi parte, si puedo decirlo así, estoy dispuesto a defender mis propios estándares o a juzgar a otros hombres por ellos. Pero la ficción victoriana de que todo héroe de novela bien vestido con más de quinientas libras al año ha nacido inmune contra las tentaciones que los más grandes santos han combatido revolcándose en las zarzas, no me interesa y no la volveré a discutir.

Pero lo que me interesa en este particular momento de la historia, no es la cuestión de lo que Stevenson juzgase bueno o malo después que se hubo vuelto consciente y consecuentemente un pagano, sino el modo particular como lo bueno y lo malo se le aparecían en esta edad inmadura y vacilante en que era todavía, por tradición, un puritano. Y me parece que hay algo con la cola por delante, para usar una de sus expresiones favoritas, en la manera como el mal se insinuó en su existencia como lo hace en la de todas las demás personas. vio la cola del diablo antes de verle los cuernos. El puritanismo le dio la llave de los sótanos más bien que de los salones de Babilonia; y algo subterráneo, asfixiante y degradado flota como un humo sobre la historia de Jekyll y Hyde. Pero sólo menciono estas cosas como parte de un general despliegue de su mente y de su naturaleza moral, que me parece haber tenido mucho que ver con el posterior desenvolvimiento de su destino. El normal, o al menos, el ideal desenvolvimiento del destino de un hombre va, desde el coloreado aposento de la infancia, hacia un todavía más romántico jardín de la fe y la lealtad de la juventud. Va desde el jardín de versos del niño hasta el jardín de votos del hombre. No pienso que el momento de transición fuese normal en

Stevenson. Me parece que algo lo falseó o descarrió; me parece que fue entonces cuando el viento del Este del puritanismo de Edimburgo lo empujó fuera de su ruta, de suerte que no volvió hasta mucho más tarde a algo parecido a una segura lealtad y una correcta relación humana. En una palabra, creo que en su infancia tuvo la mejor suerte del mundo; y en su juventud la peor suerte del mundo; y que esto explica mucha parte de su historia.

En todo caso, no halló dónde asentar firmemente el pie en aquellas pinas calles de su bella ciudad y mientras tendía la mirada sobre el semillero de isletas del ancho y resplandeciente estuario, pudo haber tenido algún presentimiento de aquel casi vagabundo destino que acabó en los confines de la tierra. No parecía haber, en un sentido, ninguna razón de carácter social para que no acabase en Edimburgo, como había empezado en Edimburgo. No parecía haber nada contra una carrera normalmente afortunada para un hombre tan brillante, tan amable y, esencialmente, tan humano; su historia podía haber sido tan confortable como una novela victoriana en tres volúmenes. Podía haber tenido la suerte de casarse con una dama de Edimburgo tan deliciosa y satisfactoria como Bárbara Grant. Podía haber presidido las diversiones de un nuevo ramillete de Stevensons que volviesen a casa desde Leith Wtlk cargados con las alegres carpetas de *Skelt*. Podían también haber comprado Pickwicks de a penique o haber ido rodeados de linternas; y la estima que tuviese de estas cosas podía haberse alterado, aunque no necesariamente debilitado, con la responsabilidad del que las ve reproducidas en otros. Pero entre sus primeras travesuras de Edimburgo, que ha dejado anotadas, hay una que tiene algo de símbolo. Habla, en cierto lugar, de unas manzanas que cogía, y tal como las describía, podían muy bien ser cogidas de aquellos árboles salados y retorcidos que crecían a orillas del mar. No sé qué fue ni qué forma tomó, ni si tomó nunca alguna forma definida. Pero, de un modo u otro, de pensamiento, de palabra o de obra, en aquel árido lugar comió la manzana del conocimiento; y fue una manzana agria. Creo que fueron, en parte, los sinsabores de la juventud los que más tarde hicieron para él tan vívidos los goces de la infancia. La brecha en su vida fue, naturalmente, debida a la brecha en su salud. Pero fue también debida, creo yo, a algo desgarrado y sucio en el borde de la vida cuando tocó la orla de su vestido; en algo insatisfactorio en todo aquel aspecto de la existencia, tal como aparece accidentalmente al hijo de las convenciones puritanas. El efecto en Stevenson fue que, durante aquellos años, creció demasiado desconectado de su vida doméstica y cívica, si no de sus tradiciones nacionales; conociendo demasiado y demasiado poco a la vez. Nunca se desnacionalizó porque era escocés; y un escocés no se desnacionaliza nunca, aun cuando en teoría sea internacionalista. Pero empezó a internacionalizarse en el sentido de que adquirió una especie de indistinta intimidad con la cultura del mundo, especialmente con la más bien cínica especie de cultura que era entonces corriente. Las convenciones locales y domésticas que en muchos asuntos eran equivocadas,

perdieron su poder de dirigirle aun en aquello en que eran justas y razonables. Y de todo aquel pasado nada permaneció tan real como los irreales ensueños de los primeros días. En los credos puritanos no había nada en que pudiera creer ni siquiera tanto como había creído en la ficción infantil. No había nada que le llamara hacia atrás ni la mitad tan claramente como la llamada de aquella rima infantil de que habló más tarde en la conmovedora dedicatoria que tiene por estribillo: «¿Cuánto hay de aquí a Babilonia?». Desgraciadamente Babilonia no está lejos. Aquel mercado cosmopolita del arte, que en la historia de Stevenson está principalmente representado por París, le llamó cada vez más a vivir la vida del completo artista que en aquellos días tenía un poco del completo anarquista. Entró en ella, por fin, en persona y ya en espíritu; no había nada que le llamase atrás, sino el agudo y tenue sonido de una trompeta de estaño; ésta sonó una vez y enmudeció.

Digo que no había nada que le llamase atrás y muy poco que le contuviese; y para que cualquiera comprenda realmente la psicología, y la psicología de aquella época de transición, es en verdad sorprendente que fuese tan moderado. Todas sus aventuras serán mal interpretadas si no comprendemos que dejó tras de sí una religión muerta. A muchos ha engañado el hecho de que usase a menudo como tema el viejo credo nacional, lo cual en realidad significa que éste se había convertido en un objeto. Era un tema que había dejado de ser subjetivo; Stevenson trabajó sobre él y no con él. Él y los herederos de su admirable tradición, como Barrie y Buchan, trataron aquel secreto nacional con simpatía y hasta con ternura; pero su misma ternura era la primera señal de que la cosa estaba muerta. Por lo menos ellos nunca habrían acariciado así el tigre-gato del calvinismo hasta que, para ellos, hubiese perdido los dientes. En realidad esto era lo único y lo patético de la situación del calvinismo escocés; ser hundido en la garganta de la gente durante trescientos años como un argumento irrefutable para ser heredado como un casi indefendible afecto; ser expuesto a los muchachos con el ceño fruncido y recordado por los hombres con una sonrisa; aplastar todos los sentimientos humanos y quedar al fin en la comedia sentimental de Thrums. Todo aquel largo esfuerzo de lucidez, de lógica magistral, acabó, por fin, en una risa; y la misma risa fue Robert Louis Stevenson. Con él había llegado la ruptura, y se deduce que algo en él mismo se había roto. Chillaban los zarapitos alrededor de las tumbas de los mártires y el corazón de Stevenson recordaba, pero no su mente; el gran Knox hizo sonar tres veces la trompeta; y lo que le conmovió no fue ninguna palabra, sino un ruido; el «Viejo Mortalidad» parecía todavía hacer su eterno recorrido para mantener vivo recuerdo del Covenant; pero ya había doblado una campana para anunciar que hasta el «Viejo Mortalidad» era mortal. Cuando Stevenson entró en el mundo más ancho del Continente, con su más graciosa lógica y hasta su más gracioso vicio, fue como algo al que se ha despojado de toda la ética y toda la metafísica de sus lares y expuesto a todas las opiniones y a todos los vicios de una civilización racionalista. Todas las más profundas lecciones de los primeros tiempos de su vida debían parecerle

muertas en su interior; y ni él mismo sabía qué era lo que quedaba vivo en su interior.

IV

LA REACCIÓN HACIA EL «ROMANCE»

Si un hombre va por la calle con una larga pluma colgando de su sombrero y una espada de áureo puño inclinada en ángulo provocador, siempre habrá alguna mecanógrafa o algún oficinista de Chapman Junction lo bastante sagaz para percibir que hay algo vagamente ostentoso en él. Y cuando un hombre pasea por Picadilly o por una terraza de Bournemouth con un larga melena flotante coronada por un casquete bordado, no faltan críticos tan agudos que reduzcan (con toda la minuciosa perspicacia de Sherlock Holmes) que aquel hombre no es del todo enemigo de llamar la atención. Muchos estudios largos y laboriosos se han publicado últimamente para afirmar y establecer este noble resultado; y yo no tengo necesidad de aplicarme a demostrarlo más. Anotemos, pues, con la debida solemnidad, que el tribunal ha declarado a Robert Louis Stevenson culpable de ser muy vanidoso, si el disfrazarse de niño y el no ofenderse con la curiosidad que ello despierta, son los signos de la vanidad. Pero hay un aspecto de esta verdad que me parece haber sido extraña y hasta sorprendentemente pasado por alto. Todo el mundo habla como si Stevenson hubiese sido, no solamente notable, sino enteramente único en esta clase de vanidad. Todo el mundo parece dar por sentado que entre los artistas de su época, era el único que adolecía de esta afectación. Contrastando en este respecto con la fastidiosa respetabilidad de Oscar Wilde; notable, como exactamente opuesto a la evangélica humildad de Jimmy Whistler, destacándose como se destaca al lado de la pretenciosa piedad de Max Beerbohm; no teniendo nada de la placentera vulgaridad de Aubrey Beardsley o de la prosaica modestia de Richard Gallieune, él naturalmente, llamó la atención por una ligera desviación hacia la rareza o el dandismo, cosas naturalmente tan impopulares entre los decadentes del noventa y tantos. Entre otras cosas, todo el mundo parece haber olvidado que Stevenson vivió durante algún tiempo entre los estudiantes de arte parisinos, los cuales no han sido nunca notables por la burguesa regularidad de sus chaquetas y sombreros. Sin embargo, él mismo menciona el ofensivo gorro bordado como algo que tuvo su origen en la mascarada bohemia del Barrio Latino. En esto no era tan excéntrico como convencional porque la convención era la inconventionalidad. Una multitud de hombres de aquel lugar, en aquella época habría hecho las mismas cosas, y habría llevado la misma clase de vestidos; y no era Stevenson, como he dicho, el único que paseaba por la vida estas actitudes y estas extravagancias. Cualquiera de ellos habría podido llevar un gorro bordado, ninguno de ellos habría hecho ascos a cualquier variedad del gorro de bufón, aunque no es fácil que desease verlo identificado con el gorro de un pedante. Muchos de ellos, todavía vivos, habrían reconocido que el gorro iba a la medida. Pero el pobre Stevenson ha de ser recordado como un tarambana porque todos los tarambanas han sido olvidados, exepto Stevenson.

No era esta clase de rareza lo que era realmente raro. El traje que le hace ahora notable formaba, en realidad, parte de un carnaval. La actitud en que se muestra, para asombro y desconuelo de los críticos, era, en realidad, la moda de una multitud. Pero lo que fue realmente individual e interesante en él es la manera como reaccionó contra el ambiente; el punto en que se negó a marchar con la multitud, o a seguir la moda. Ninguna locura en aquel alegre manicomio es tan interesante como el golpe de Stevenson volviéndose cuerdo. Ninguna autoridad romántica que él se hubiese o no se hubiese permitido es tan curiosa como el verdadero espíritu de su rebelión en el sentido de la respetabilidad.

La isla del tesoro, si no es una novela histórica, fue esencialmente un acontecimiento histórico.

La rebelión de R. L. S. debe ser considerada en relación con la historia, con la historia de toda la mentalidad y la moda europea. Fue, ante todo, una reacción contra el pesimismo. Se extendía sobre la tierra y el cielo la gigantesca sombra de Schopenhauer. Por lo menos parecía entonces, aunque alguno de nosotros pueda haber sospechado que la sombra era mayor que el hombre. Sea como fuere, en aquel período podemos casi decir que el pesimismo era otro nombre para la cultura. La alegría se asociaba con el beocio como la tonta sonrisa se asocia al patán. El pesimismo se leía entre líneas del más ligero terceto o el más elegante ensayo. Cualquiera que realmente recuerde aquel tiempo reconocerá que el mundo estaba más lleno de esperanzas después de la peor de sus guerras de lo que lo estaba no mucho antes de ella. Mr. H. G. Wells, cuyo genio acababa de ser descubierto por Henley era mucho más viejo de lo que es ahora. Estaba profetizando que el curso de la historia acabaría, no en compromisos, sino en canibalismo. Estaba profetizando el fin del mundo: un fin del mundo que no llegaba a ser lo bastante alegre para ser el día del juicio. Oscar Wilde, que tal vez ocupase, en cuerpo y espíritu, más espacio que nadie en el escenario de aquel momento, expresaba su filosofía con aquella fría parábola en que Cristo trata de consolar a un hombre que llora y éste le responde: «Señor, yo estaba muerto y me devolviste a la vida; ¿qué puedo hacer si no llorar?»

Este es el espíritu que existía detrás de aquella levedad, una levedad que se parecía a los fuegos artificiales en más de un sentido. Hablamos de alguna sátira whistleriana como de una carretilla, pero las carretillas sólo pueden brillar en la oscuridad. Hay mucha diferencia entre los colores de los fuegos artificiales que están de espaldas a la bóveda de la noche y los colores de los ventanales de las iglesias que tienen las espaldas al sol.

Para aquella gente, toda la luz de la vida estaba en el primer término; no había nada en el fondo, sino un abismo. Eran más bien nihilistas que ateos, porque hay una diferencia entre adorar la nada y no adorar nada. Ahora, el interés de la nueva etapa de Stevenson es que se detuvo de pronto en medio de todas estas cosas y se sacudió con una especie de impaciente cordura, un encogimiento de hombros de escepticismo acerca del escepticismo. Su real distinción es que tuvo el buen sentido

de ver que no hay nada que hacer con la Nada. vio que en aquel vacilante universo era absolutamente necesario asentarse de un modo u otro sobre algo; y en vez de caer de cualquier modo como todos los demás lunáticos, se puso a buscar una base sobre la cual tenerse en pie. Resueltamente, y hasta dramáticamente, se negó a volverse loco; o, lo que es mucho peor, a continuar con sus futilidades. Pero lo esencial del cuento es ahora pasado por alto; parcialmente a causa de la demasiado concentrada idolatría de los sentimentales, y parcialmente por el demasiado concentrado encono de los iconoclastas. Ellos no ven la *histórica* relación del hombre con su tiempo y su escuela. Él fue uno entre aquel montón de artistas que dio rebeldes señales de abandonar el arte por la vida. fue hasta uno de los decadentes que se negó a decaer.

Ahora, lo que realmente sigue siendo interesante en esta historia de Stevenson, a pesar de todas las vanas repeticiones, es la autoridad a la que apeló. Era un poco extraña; y muchos habrían dicho que su cordura era más loca que la locura. No recurrió a ningún ideal de la clase usualmente perseguida por los idealistas; no trató de edificar una filosofía optimista como Spinoza o Emerson; no predicó la venida de un tiempo mejor como Willian Morris o Wells; no recurrió al Imperialismo o al socialismo o a Escocia: recurrió a *Skelt*.

La familiarización había embotado la divina paradoja de que debemos aprender moralidad de los niños. Stevenson nos dio la más perturbadora paradoja de que debemos aprender moralidad de los jóvenes. El niño que debía guiarnos era el niño común: el muchacho de los budoques y la pistola de juguete y el teatro de juguete. Stevenson parecía decir a los semisuicidas que se dejaban caer a su alrededor junto a las mesas de café, bebiendo absenta y discutiendo de ateísmo: «Al diablo todo eso; el héroe de un cuento de miedo era mejor hombre que vosotros. Un *Penny plnin and Twpensee Coloured* era un arte más digno de hombres vivos que el arte que todos vosotros estáis profesando. El juntar figuras de cartón de piratas y almirantes valía más la pena que todo esto; era entretenimiento; era lucha; era vida y diversión, y si no puedo hacer otra cosa, que me ahorquen si no pruebo a hacer aquello otra vez. Así fue ofrecido al mundo este divertido espectáculo del estudiante de arte rodeado de caballetes sobre los cuales otros artistas discutían los finos matices de Corot y de Renoir, mientras él gravemente estaba pintando marineros de brillante color azul de Prusia sacado de una caja de pinturas de a chelín y vertiendo su sangre en arroyos de inconfundible laca carmesí. Ésta es la paradoja fundamental de la juventud de Stevenson; o si se quiere, la verdadera broma de Stevenson. De todo aquel intelectualismo bohemio, el resultado fue un retorno a *Skelt*. De todo aquel revolcarse en Balzac, el notable producto fue *La isla del tesoro*. Pero no es exagerado decir que ello tenía todavía más que ver con juguetes que con tesoros. Stevenson no miraba en realidad hacia adelante o hacia afuera, a cosas más grandes, sino hacia atrás y hacia adentro, a un mundo de cosas más pequeñas, por la abertura

de *Skelt*, que era todavía la verdadera ventana del mundo.

Así, *Skelt* y sus títeres parecieron hechos para una réplica a las frases favoritas de los pesimistas. Todo aquel mundo estaba obsesionado, como por una melodía, por la hedonística desesperación del Omar de Fitzgerald: uno de los grandes documentos históricos de esta historia. Ninguna imagen podía hacer bajar la cabeza a aquellos hombres con mayor desaliento y desesperación que aquella famosa:

«No somos más que una móvil hilera
de mágicas sombras y formas que vienen y van
alrededor de la pálida linterna sostenida
a medianoche por el Amo del espectáculo.»

Y ninguna imagen podía hacer brincar con más intenso júbilo al niño Stevenson. Su respuesta, en efecto, a la filosofía de las mágicas sombras y formas, fue que las sombras y formas eran realmente mágicas. Por lo menos, parecían realmente mágicas a los niños; y no era una filosofía falsa, sino verdadera, el llamar a la cosa «una linterna mágica». Era capaz de hallar un vivo deleite en ser esta especie de porta-linterna. Era capaz de hallar un vivo deleite en ser una sombra así. Y cualquiera que haya visto de niño una pantomima de sombras, como la he visto yo, y que haya conservado algo que le ate a su propia infancia, comprenderá que Omar fue tan desafortunado en su comentario sobre la linterna, como el delicioso vicario de *Voces Populi* que hablaba de Valentín y Orson. Él enseñaba optimismo como una ilustración del pesimismo. Más adelante podremos tratar de la naturaleza del hechizo de estos juegos y juguetes. Lo interesante de momento es que eran asociados con la tristeza en filosofía, mientras eran asociados con placer en psicología.

Lo mismo se aplica a las más comunes muestras de las ideas del fatalista. Cuando el sabio dijo que los hombres «no son más que títeres» le debe haber parecido al joven Louis algo como la blasfemia de decir que «no son más que piratas». Podía haber parecido a cualquier niño como decir que no son más que hadas o duendes. Hay algo desafortunado en lamentar tristemente la suerte de los títeres del destino, a un auditorio que espera ansiosamente la maravilla de una función de títeres. La reacción stevensoniana podría ser representada «grosso modo» por la sugestión: si todos somos tan fútiles como títeres, ¿hay algo particular que nos impida ser tan divertidos como Punch? Y hay, como digo, un verdadero misterio espiritual detrás de este místico embeleso de la mímica. Si los muñecos vivientes han de ser tan pasivos e inertes, ¿por qué los muñecos inanimados son tan y tan vivos? Y si el ser un muñeco es tan deprimente, ¿cómo es que el muñeco de un muñeco puede ser tan atractivo?

Hay que observar que esta especie de romanticismo, comparado con el realismo, no es más superficial, sino, al contrario, más fundamental. Es una

apelación de lo que es experimentado a lo que es creído. Cuando la gente habla francamente de felicidad e infelicidad, como hacían los pesimistas, es inútil decir que las sombras y las figuras de cartón no deberían hacer feliz a la gente. Es inútil decir al joven Stevenson que la tienda de teatros de juguete es una sórdida barraca llena de polvorientos rollos de papel, cubiertos de figuras toscas y mal dibujadas, e insistir en que estos son los únicos hechos. El, naturalmente, respondería: «Mis hechos eran mis sentimientos; ¿y qué hacen ustedes con estos hechos? O hay algo en *Skelt*, lo cual ustedes no admiten, o hay algo en la Vida, lo cual ustedes tampoco admiten». De aquí nació aquella respuesta a los realistas que se halla expresada del mejor modo en el ensayo titulado *The Lantern Bearers*. Los realistas, a los que escapaban tantos detalles, nunca han advertido dónde radicaba la falsedad de su método; radicaba en el hecho de que mientras fuese materialista no podía ser verdaderamente realista. Porque no podía ser psicológico. Si los juguetes y las bagatelas pueden hacer feliz a la gente, esta felicidad no es una bagatela, y ciertamente no puede ser un engaño. Éste es el punto que ha pasado inadvertido en todo lo que se ha dicho sobre la pose. Los que repetían por centésima vez que Stevenson «posaba» no han llegado hasta la pregunta evidente, «¿posaba como qué?» Todos los demás poetas y artistas posaban; pero posaban como miembros del Club de los suicidas. Él posó como el Príncipe Florizel armado de una espada y retando al Presidente del Club de los Suicidas. Él era, si se quiere, el absurdo enmascarado que he imaginado, disfrazado con una pluma y una espada o una daga, pero no disfrazado más extravagantemente que aquellos que aparecían como fantásticas figuras en sus propios funerales. Si llevaba una pluma, no era una pluma blanca; si llevaba una daga, no era una daga envenenada o la daga pesimista vuelta hacia adentro; en resumen, si tenía una postura, era una postura de defensa e, incluso, de reto. Era después de todo la postura de moda en su tiempo la que se había propuesto desafiar. Y es aquí donde realmente pertinente recordar que no fingía en modo alguno cuando decía que desafiaba a la muerte. La muerte estaba mucho más cerca de él que de los pesimistas; y lo sabía cada vez que tosía y encontraba sangre en su pañuelo. No fingía tanto desafiarla como los otros fingían buscarla. Y no es poco mérito de su parte que hiciera mejor uso de su mala salud del que hizo Oscar Wilde de su buena salud; y nada tocante a la exterioridad de cada uno de ellos puede alterar el contraste. La daga puede haber sido teatral, pero la sangre era real. Como Cyrano dijo de su amigo: «Le sang, c'est le sien». Y, en realidad, fue la falta de valor en la cultura de su tiempo lo que provocó su protesta y su pose. En todo caso, los finos matices intelectuales eran moralmente bastante oscuros. Pero aborrecía principalmente la pérdida de lo que los soldados llaman moral más que la de lo que los pastores llaman moralidad. Todo aquel mundo se agachaba bajo la sombra de la muerte. Todos por igual viajaban bajo la bandera de la calavera y los huesos cruzados. Pero sólo él pudo llamarlo el *Jolly Roger*, la bandera de los piratas.

Lo que realmente no se ha apreciado en Stevenson es lo abrupto de este escape.

Hablamos de volver los ojos con gratitud hacia los que fueron innovadores o introductores de nuevas ideas; pero de hecho nada es más difícil de hacer, puesto que para nosotros estas ideas son ya necesariamente ideas viejas. Hay sólo un movimiento, a lo más, de triunfo para el pensador original; mientras su pensamiento es una originalidad y antes que se convierta en un mero origen. Las noticias se esparcen rápidamente: es decir, se hacen viejas rápidamente; y aunque podemos llamar maravillosa una obra, no podemos fácilmente ponernos en la situación de aquellos para quienes fue una causa de maravilla, en el sentido de sorpresa. Entre la primera moda de hablar demasiado en elogio de Stevenson y la moda más nueva de decir tonterías para desacreditar a Stevenson, nos hemos acostumbrado completamente a la asociación de ciertas ideas; de un extremo pulimento estilístico aplicado a toscas aventuras de muchacho, de la figura del Penny Plain coloreada tan cuidadosamente como una miniatura. Pero estas ideas no siempre habían sido asociadas en la forma como las asoció Stevenson. Podemos romper y deshacer la combinación; pero fue él quien la tejió; y como muchos habrán pensado, en hilos muy dispares. Realmente parece tonto a muchos que un artista literario serio de la época de Pater se haya dedicado a escribir de nuevo cuentos de miedo y de aventura. Era exactamente como si a George Meredith le hubiera dado por aplicar toda su fina psicología femenina a escribir la clase de novelitas de dos peniques que leían las criadas y que se titulaban: «El rapto de Panay» o «Las campanas de boda de Winnie». Era como si se hubiera oído decir, o, por decirlo así, insinuar a Henry James que había, después de todo, algo que realmente habría debido ser mejor valorado y reexpresado, como si, dijéramos, en toda aquella realmente indisoluble productividad de *Ally Sloper's Half-Holiday*. Era como si Paderewski hubiera insistido en ir por el mundo con un organillo; o Whistler se hubiese limitado a pintar muestras de taberna. Un distinguido dramaturgo, que es lo bastante viejo como para recordar los primeros éxitos de la madurez de Stevenson, me contó cuán absurdo pareció entonces que nadie se tomara en serio esta literatura del arroyo. Un libro escrito sólo para los muchachos, quería decir un libro escrito solamente para muchachos mandaderos. Parecía una extraña asociación de ideas que se escribiera cuidadosamente como un libro para hombres, y aun para hombres literatos. No parece ello tan extraño ahora; porque hace mucho tiempo que Stevenson lo hizo. Pero es importante tener en cuenta que no todo el mundo halló natural que se empleara el estilo de *Pulvis et Umbra*, en el equivalente de «Dick Deadshot entre los Piratas». Era la última clase de entusiasmo que habría fácilmente arrebatado a ninguno de sus contemporáneos cultos. El típico hombre de letras, con las ideas y la filosofía de aquella generación, antes habría pasado su vida tirando saetas de papel o dibujando en un encerado caricaturas de su editor.

Así, hay una de aquellas frases que se ha citado demasiado, en contraste con tantas que se han citado demasiado poco, de que él y sus amigos artistas llevaban

encima voluminosos libros verdes «muy desvergonzadamente franceses». Pero según las ideas de aquel mundo artístico, *La Isla del Tesoro* es muy desvergonzadamente inglés. Según las convenciones de aquel mundo no había nada inconveniente en estudiar a Balzac o en ser bohemio. Era mucho más inconveniente estudiar al Capitán Marryat y escribir sobre el buen capitán que hizo tremolar la Unión Jack sobre la empalizada, desafiando a los malos bucaneros. Desde el punto de vista del arte de aquellos días hasta aquella bandera tenía demasiado de emblema moral. Sólo cuando comprendemos qué era lo que parecía raro y hasta sin dignidad en su arriesgada travesura, podemos comprender claramente las inconvenientes verdades que yacen detrás de ella. Porque contra la bandera negra del pesimismo, su bandera era realmente un emblema moral. Había una moralidad en su reacción hacia la aventura; su apelación al espíritu del camino real, aunque fuera, a veces, el espíritu de un salteador.

En una palabra, recurrió a su propia infancia. Una cosa se cuenta de ella: que cuando alguien se burlaba de él a propósito de una espada de juguete, respondía solemnemente: «El puño es de oro y la vaina es de plata, y el niño está contento». Fue a este momento al que regresó de pronto. Buscando algo satisfactorio, no encontró nada tan sólido como aquella fantasía. Aquello no había sido la Nada; aquello no había sido pesimista; aquello no era la vida a propósito de la cual Lázaro no podía hacer otra cosa que llorar. Esto era tan positivo como las pinturas de la caja de colores y la diferencia entre el bermellón y el amarillo cromo. Sus goces habían sido tan verdaderos como el gusto de las golosinas; y era una tontería decir que no había habido en ello nada por lo que valiera la pena vivir. La comedia es siempre seria. Mientras podamos decir «vamos a figurar», hemos de ser sinceros. Por lo tanto, recorrió, a través del vacío o foso de su algo estéril juventud, al jardín de la infancia que había conocido un tiempo y que era la idea más aproximada que tenía del Paraíso. No había santuarios en la fe o en la ciudad de sus padres; no había medios de consagración o confesión; no había imaginería, salvo en las imágenes sin rostro que habían dejado los iconoclastas. Un hombre en su estado de reacción hacia la felicidad, antes podía haber rezado al Hombre Negro, que representaba al diablo local de Escocia, que al Dios envuelto en negras nubes, que lanzaba tan horribles rayos en la Biblia calvinista de la familia. Pero, en medio de aquella vastedad de páramo escocés, el sol todavía brillaba sobre aquel cuadro de jardín como una mancha de oro. Las lecciones se habían perdido, pero los juguetes eran eternos; los hombres habían sido duros, pero el niño había estado contento, y si no había nada mejor, volvería.

En la filosofía elemental, por supuesto, lo que movía a Stevenson era lo que movía a Wordsworth; el hecho incontestable de la prístina vividez en la visión de la vida. Pero la tuvo a su curioso modo: no era precisamente la visión del prado, el bosque, el arroyo. Era más bien la visión del ataúd, la horca y el sable sangriento que se vestían con luz celestial, la gloria y el esplendor de un sueño. Pero estaba

recurriendo a una especie de sanguinaria inocencia contra una especie de callada y secreta perversión. Aquí, como por todo en este tosco ensayo, tomo algo como *La isla del tesoro*, con un espíritu de simplificación y de símbolo. No quiero decir, naturalmete, que escribiera *La isla del tesoro* en un café de los bulevares, como tampoco quiero decir que escribiese *Jekyll y Hyde* en un sótano o en una buhardilla de las tierras del Cowgate. Ambos libros pertenecen a su producción posterior y fueron planeados por etapas del mayor esmero literario y proseguidos con la característica coherencia de su arte a través de toda la igualmente característica mutabilidad de su domicilio. Cuando digo que un libro determinado nació de una experiencia determinada, quiero decir que se sirvió de aquella experiencia para escribirlo, o que el libro fue el íntimo resultado que la reacción de aquella excelencia produjo en su mente. Y quiero decir en este caso que lo que dio forma y aguzó en Stevenson el recuerdo del mero despropósito de lo *skeltery*, fue su creciente sensación de la necesidad de escapar al asfixiante cinismo de la masa de hombres y artistas de su tiempo. Quiso volver a aquel despropósito, porque le pareció, por comparación, enteramente razonable.

La isla del tesoro fue escrita como un libro para muchachos; tal vez no sea siempre leído como un libro para muchachos. A veces, me figuro que un muchacho de veras lo podría leer mejor si lo leyera al revés. El final, que está lleno de esqueletos y de antiguo crimen, es verdaderamente bello; hasta es idealista. Porque es la realización de un ideal; aquel que se promete en su provocativo y atrayente mapa; una visión no sólo de blancos esqueletos, sino también de verdes palmeras y de mares color de zafiro. Pero el principio del libro, considerado como un libro para muchachos, difícilmente puede ser llamado idealista; resulta más bien, en la práctica, demasiado realista. Yo puedo hacer aquí una confesión personal, que me parece que no es única ni está desprovista de universal relación con el espíritu de la infancia. Cuando niño leí el libro, y no me horrorizaron los que se llaman horrores. Algo me impresionó, es cierto, un poco más de lo que debe ser impresionado un niño; porque, naturalmente, el niño no hallaría diversión donde nada le impresionase. Pero lo que me impresionó no fue el pecho del hombre muerto o los crímenes del vivo, o la noticia de que «la bebida y el diablo habían hecho lo demás»; todo ello me pareció bastante alegre y confortante. Lo que me pareció horrible fue lo que podría pasar exactamente en cualquier sala de taberna, aunque no hubiera piratas en el mundo. Fue aquel asunto de la apoplejía o de no sé qué especie de intoxicación alcohólica. Fue que el marinero tuviese una cosa misteriosa llamada un ataque; mucho más aterradora que un sablazo. Yo estaba dispuesto a chapotear en mares de sangre; porque toda la sangre era laca carmesí; y en realidad siempre me la había imaginado como un lago de carmesí. Para lo que no estaba precisamente preparado era para aquellas pocas gotas de sangre sacada del brazo del exánime marinero, cuando fue sangrado por el cirujano.

Aquella sangre no era laca carmesí. Así tenemos la paradoja de que me horrorizó el acto de curar, mientras que todo el zipizape de golpes y sablazos no me producía ningún horror. Me repugnaba un acto de piedad porque tomaba una forma de medicina. No me detendré a sacar muchas moralejas de esta paradoja; especialmente en relación con la corriente falacia del pacifismo. Me limitaré a decir, tanto si me hago entender como si no, que un niño no es lo bastante perverso como para reprobar la guerra. Pero, ocurriese lo que ocurriese con la mayoría de los muchachos, hubo ciertamente un muchacho que disfrutó con *La isla del tesoro*; y su nombre es Robert Louis Stevenson. Él experimentó realmente la sensación del que ha huído el mar libre y a tierras extrañas; quizá más vívidamente de lo que la experimentó más tarde, cuando hizo aquel viaje, no metafóricamente, sino materialmente, y descubrió su propia *Isla del Tesoro*, en los mares del Sur. Pero así como en el segundo caso corría hacia cielos más limpios huyendo de climas insalubres, así al resucitar la historia de aventuras, escapaba a un clima extremadamente insalubre. El microbio del morbo podía haber estado dentro de él, lo mismo que el germen de la tisis; pero en las ciudades que había abandonado, el pesimismo hacía estragos como una peste. Multitudes de pálidos poetas, informes y olvidados, se amontonaban alrededor de aquellas mesas de café como espíritus en el Hades, adorando «la sorcière glauque», como aquél de entre ellos cuya mortalidad ha sido inmortalizada por Max. Se olvida demasiado a menudo que si Stevenson hubiera sido sólo un pálido joven que hacía flores de cera, habría encontrado muchos pálidos jóvenes para hacerlas con él; y las flores y los floristas se habrían marchitado juntos. Pero sólo él escapó, como de la ciudad de los muertos; cortó las amarras cuando Jim Hawknis robó el bote y emprendió su propio viaje, por el camino del sol. La bebida y el diablo han acabado con los demás, especialmente el diablo; pero es que ellos bebían absenta y no con un «Yo ho ho»; la consumían sin el más debil intento de «Yo ho ho» -un defecto que constituía, naturalmente, la parte más seria e importante del asunto-. Porque «Yo ho ho» era precisamente lo que Stevenson, con su exacta selección de las palabras, quería decirles especialmente entonces. Era por el momento su más articulado mensaje a la humanidad.

V

LAS HISTORIAS ESCOCESAS

Los dichos de la gente son generalmente verdad mientras no sean dichos sobre gente de otros pueblos. Sería poco cuerdo recorrer Sussex para averiguar si los hombres de Kent tienen cola, o Inglaterra para saber si los franceses tienen cuernos. Y hay evidentemente mucho de inexacto en el tipo tradicional del escocés práctico y puritano con su rígida economía y su tiesa respetabilidad. Una figura de tan severo decoro no es evocada muy vívidamente por el título de «Rob the Rauter», o el Hechicero del Norte. Y pocos en nuestra generación han sido convencidos de ello ni siquiera por el rigor científico que nos ha dado *Peter Pan* o la sobria responsabilidad que envara la narración de *Las nuevas Mil y Una noches*. A los lectores de esta última obra les sorprenderá oír que un escocés es incapaz de comprender una broma cuando parece tan eminentemente capaz de hacer una y el lector de la primera se sentirá inclinado a pensar que la broma nacional no es demasiado sobria, sino demasiado extravagante. Peter Pan continúa, por tradición directa, el culto del niño que empieza con *La isla del tesoro*, pero si hay algo que criticar en la bella fantasía de sir James Barrie, es que a Wendy le pasan en una «nursery» de Londres cosas más extraordinarias que las que nunca pasaron a Jim en una isla tropical. La única objeción a vivir en una «nursery» donde el perro es la niñera y el padre vive en la casita del perro, es que no hay necesidad de ir a la «tierra de nunca jamás» para buscar lo que nunca ocurre. Sea lo que fuere lo que podamos decir del genio escocés, éste en ningún modo es meramente árido o prosaico; y en realidad el verdadero complejo del genio escocés está tan lleno de contradicciones como el del dibujo cruzado del *plaid* o faldón escocés. Y aun en esto hay sutileza lo mismo que contradicción; y el tartán puede ser una antigua forma tribal de camuflaje. Hay un color en la montaña o en el páramo escocés que de momento parecerá gris y al menor cambio de luz parece púrpura; lo cual es en sí una imagen de Escocia. Un pasar del color más apagado el más violento, que, sin embargo, no parece ser más que un nuevo matiz, podría muy bien representar el complejo de contención y violencia que informa toda la historia nacional y el carácter nacional. Stevenson representa uno de estos momentos de la historia en que el gris se vuelve púrpura; y no obstante en su púrpura hay mucho de gris. Hay mucho de contención artística todavía más que moral; hay cierta frialdad en el comentario, aun sobre objetos pintorescos; hay incluso cierta ausencia del común concepto de la pasión. Hay matices hasta en la púrpura; hay diferencias entre la purpúrea orquídea y el purpúreo brezo; y la suya parece ser a veces, por fortuna, como el brezo blanco. En otras palabras: su idea de la felicidad es todavía del género vivaz y juvenil; y aunque describió muy felizmente la felicidad de los amantes en *Catriona* y empezó a prever su felicidad en *Weir of Hermiston*, atacó el tema relativamente tarde en su vida; y

éste entró muy poco en aquella idea original de una vuelta a la simplicidad, que le había llegado como un viento de un patio de juego. Imaginad lo enojado que se habría puesto Jim Hawkins, si se hubiera permitido a un grupo de muchachos que se metieran en el negocio de ir en busca de un tesoro. Tan brillante es esta resurrección de la infancia, que casi podemos creer por un momento que Stevenson debe haber sido tan joven e insensible como Jim. Sólo que, como digo, sospecho que, en cierto modo, había procurado hacerse un poco insensible en aquella materia. En ella sus aventuras habían sido desventuras. No evocaba por mero placer el recuerdo de la juventud como lo hacía con el recuerdo de la infancia.

Las dos novelas sobre David Balfour son ejemplos muy notables de lo que he mencionado generalmente como la nota stevensoniana: la manera viva y brillante; los breves discursos; los gestos tajantes y el agudo perfil de energía, como el de un hombre que avanza recta y rápidamente por el ancho camino. Las grandes escenas de *Kidnapped*, la defensa de la cámara en el buque o el enfrentamiento del tío Ebenezer y Alan Breck, están llenos de estas frases explosivas que parecen derribar las cosas como pistoletazos. Todo un ensayo sobre el estilo de Stevenson, como el que intentaré, sin muchas esperanzas de éxito, en otra página, pudo ser escrito por un crítico de veras sobre la frase: «Su espada relampagueaba como mercurio (*Quicksilver*), entre la confusión de nuestros enemigos». El hecho de que el nombre de determinado metal acierte a combinar la palabra «plata» (*silver*) con la palabra «veloz» (*quick*), es sencillamente un accidente algo recóndito; pero el arte de Stevenson consistió en aprovecharse de estos accidentes. A los que dicen que estos juegos son fáciles de hallar, lo único que se les puede responder es: «Vayan a buscarlos». Un escritor no puede crear palabras, a menos de ser el feliz autor de *Jaberwocky* o *La tierra donde viven los Jumblies*; pero lo más próximo a crearlas que puede hacer, es encontrarlas de éste modo y para este uso. Los personajes de la novela son excelentes; aunque quizás no hay realmente más que dos. Hay más en la continuación titulada *Catriona*; y el estudio del lord Abogado Prestongrange es un intento, muy interesante, de hacer una cosa muy difícil: describir un político que no ha dejado completamente de ser un hombre. El diálogo es animado y lleno de finos rasgos escoceses; pero todas estas cosas son casi secundarias en *Kidnapped* y *Catriona*, como lo son en la misma *Isla del Tesoro*. La cosa es todavía simplemente una historia de aventuras, y especialmente una historia de las aventuras de un muchacho. Y hay momentos en que el muchacho es uno solo; y su nombre no es ni Hawkins ni Balfour, sino Stevenson.

Pero aunque la cosa ha de ser criticada (y admirada) estrictamente como una novela de aventuras, hay aspectos interesantes en ella considerada como novela histórica. Lleva en sí una actitud crítica curiosamente equilibrada, heredada en parte de la actitud de Sir Walter Scott; la paradoja de hallarse intelectualmente al lado de los Whigs y moralmente al lado de los Jacobitas. Hay bastante materia moral en la historia del largo asesinato legal de James of the Glens para sublevar a todo un clan

de jacobitas, y lanzarlos enfurecidos al desfiladero de Killiencrankie. Pero hay contra ello el vasto supuesto legal de que, en cierto modo, todas estas cosas son para un mejor fin; que es la herencia de la visión providencial de la comunidad presbiteriana. Del mismo modo es evidente, en la primera de estas novelas, que David Balfour no difiere mucho de Alan Breck, en su manera de juzgar la opresión de los campesinos montañeses y en su patética lealtad al pasado. En el balance ético de muerte de Apin, si bien no abona el homicidio, ciertamente no dice nada que abone la tiranía. Es evidente que le conmueve y le impresiona el espectáculo de todo un paisanaje fiel a su ideal y desafiando una presión más civilizada, pero mucho más cínica. Pero, cosa curiosa, cuando Stevenson vio exactamente la misma historia representada ante sus ojos en la tragedia de los campesinos de Irlanda, se dejó convencer por alguna vaguedad periodística sobre la perversidad de la Land Leogne (aguijoneado quizás por el absurdo jingoísmo de Henley) y, con todo, su innato valor y mucho menos de su innato buen sentido, quiso plantarse en una granja reclamada, perteneciente a una familia llamada Curtin, a la cual parecía considerar como la única víctima de la situación social. No parece que se le ocurriera que estaba simplemente ayudando al Master of Loval a atropellar a David Balfour. Parecía suponer realmente que, en aquellas condiciones sociales, los campesinos irlandeses podían pedir justicia a gobiernos imperiales que abolían todos los derechos locales y se llevaban a todo patriota irlandés para ser juzgado ante un jurado amañado, compuesto por forasteros y enemigos. «¡Justicia, David! En todo, la misma justicia que halló Gleasure al borde del camino».

Pero esta curiosa y, a veces, inconsecuente mezcla de la gris «whigera», con el purpúreo romanticismo jacobita, en el sentimiento tradicional de escoceses como Stevenson, se relaciona con cosas mucho más profundas referentes al imperio que su historia tenía sobre ellos. Es necesario declarar aquí que hay verdadera y seriamente una influencia del Puritanismo escocés en Stevenson, aunque me parece más una filosofía parcialmente aceptada por su intelecto que el ideal especial que fuese el secreto de su corazón. Pero todo filósofo es alterado por la filosofía, aun cuando, como en el caso inmortal de Boswell, el contento esté siempre rompiendo el dique. Y había una parte en la mente de Stevenson que no era alegre; que, según pienso yo, en alguna de sus manifestaciones no era ni siquiera sana. Y no obstante hay que hacer a este especial elemento escocés la justicia de declarar que aun cuando decimos que no era sano, difícilmente podríamos arriesgarnos a decir que no era fuerte. Era la sombra de aquel antiguo fatalismo pagano que en el siglo diecisiete había tomado la forma poco menos pagana del calvinismo; y que había sonado en tantas tragedias escocesas con una nota de predestinación. La apreciamos vivamente cuando volvemos los ojos de sus dos comedias escocesas de aventuras a su tercera novela escocesa que es una tragedia de carácter. Es cierto, como se podrá observar más adelante, que aun en este concentrado drama de pecado y de dolor, entra un

elemento curioso y hasta incongruente de historia de aventuras; como un fragmento de las anteriores aventuras de David y de Jim. Pero dejando esto a un lado, por el momento, hemos de hacer justicia a la dignidad que da a la historia misma su más sombrío escenario y su más adusto credo. Stevenson demostró su perfecto instinto cuando lo tituló *Un cuento de invierno*. Es su única historia en blanco y negro, y no puedo recordar una palabra que sea una mancha de color.

Al tocar el punto algo olvidado del lado más desagradable de la vida puritana, el primitivo y bárbaro sabor de su mal y sus excesos, puede haber parecido que subestimaba los superiores aunque más duros aspectos del puritanismo escocés. No pienso hacerlo; y ciertamente nadie puede permitirse hacerlo al emprender un estudio competente de Stevenson. Él permaneció, en ciertos aspectos, hasta el día de su muerte, leal a la tradición presbiteriana; podría decir a los prejuicios presbiterianos y por lo menos en uno o dos casos a las antipatías presbiterianas. Pero me figuro que era más bien un caso de la moderna religión del patriotismo en cuanto se opone al más extenso patriotismo de la religión. Como muchos otros hombres de francos acerbos y antojadizos prejuicios (que son la clase de prejuicios que nunca nos predisponen contra un hombre) era capaz de ver en algunas cosas extranjeras los males a que estaba acostumbrado en cosas de su país; y de empezar de nuevo la gran disputa internacional de la sartén y la caldera. Es divertido, por ejemplo, hallar al joven escocés de *Olalla* desaprobando gravemente el tétrico crucifijo español con su arte torturado y de expresión violenta, y dejando probablemente aquella tierra de religiosa lóbreguez para volver y gozar del encanto y la alegría de *Janet la contrahecha*. Si nunca hubo un arte lóbrego y violento, uno pensaría que se halla en esta contorsionada figura; y hasta Stevenson reconoce que *Olalla* sacaba más consuelo del crucifijo que *Janet* del ministro; o añadiré yo, que el ministro del ministerio. En realidad, cuentos de esta clase con contados por Stevenson con un voluntario entenebrecimiento del paisaje escocés y una exultación en la ferocidad del credo escocés. Pero sería una equivocación no echar de ver aquí cierto auténtico orgullo nacional que informa todo este arte anormal, y una convicción de que la fuerza de la tragedia tribal atestigua, en cierto modo, la fuerza de la tribu.

Podría sostenerse que el mejor efecto de la educación religiosa del escocés fue el enseñarle a pasarse sin religión. Le permitió sobrevivir como una clase especial de librepensador; uno que, a diferencia de sus más corrientes compañeros, no estaba tan embriagado de libertad que se olvidase de pensar. Podría decirse que entre los escoceses en vez de que la religiosidad sentimental haya reemplazado a la religión dogmática (como es el caso corriente entre los ingleses) ha ocurrido algo completamente opuesto. Cuando murió la religión, quedó la teología, o por lo menos quedó el gusto por la teología. Quedó porque, sea lo que sea, la teología es al menos una forma de pensamiento. Stevenson conservó ciertamente esta disposición mental mucho tiempo después de que sus creencias, como las de muchos de su generación, se hubieran simplificado hasta desvanecerse. El fue, como ha dicho Henley, algo así

como el catequista breve, aun cuando su propio catecismo se hubiese vuelto más breve todavía. Todo esto, sin embargo, constituía indudablemente una fuerza para él y para su nación, y un motivo real de gratitud para su antigua tradición religiosa. Aquellos áridos deístas y sesudos utilitarios que paseaban por las calles de Glasgow y Edimburgo durante el siglo dieciocho y a principios del diecinueve, eran evidentemente un producto del espíritu religioso nacional. Los ateos escoceses eran inconfundiblemente hijos del *Kirk*. Y aunque a veces pareciesen absurdamente deshumanizados, el mundo ahora padece por falta de una parecida lucidez. Por decirlo brevemente, siendo teológicos habían aprendido por lo menos a ser lógicos; y al abandonar el prefijo griego como una bagatela superflua contaron con la simpatía de muchos modernos menos ilógicos que ellos. La influencia de esta especie de claridad en Stevenson es muy clara.

No fue su misión figurar como un escocés metafísico o sacar sus deducciones siguiendo las líneas de la lógica. Pero siempre, acaso por instinto, trazó líneas que eran tan claras y distintas como las de un diagrama matemático. Él mismo ha hecho una comparación muy luminosa entre un teorema geométrico y una obra de arte. He tenido ocasión de hacer notar, una y otra vez, en el curso de este ensayo, cierta árida decisión en las pinceladas del estilo de Stevenson. Creo que ello era debido, en no poca medida, a aquella herencia de definición que acompaña una herencia de dogma. Lo que escribió no estaba, como dijo él mismo, despectivamente, de cierta obra literaria, escrito sobre arena con una cucharilla para la sal; estaba, según la tradición de las escrituras, grabado con acero sobre piedra. Esta fue una de las muchas cosas buenas que sacó de la atmósfera espiritual de sus mayores. Pero sacó otras cosas también; aunque estas son mucho menos fáciles de describir y mucho menos fáciles de alabar.

De vez en cuando, he adoptado insensible e inevitablemente el tono del que defiende a Stevenson como si necesitase defensa. Y, en realidad, creo que necesita alguna defensa; aunque no sobre puntos en que ahora se considera necesario defenderle. Me causa en verdad cierto enojo la mezquina detracción de nuestro tiempo que me parece mucho más frívola y menos generosa que la propaganda de un libro de moda. Siento cierto desprecio por los que califican de afectación toda frase que resulte impresionante o que acusan a alguien de que habla para producir efecto, como si se pudiese hablar para otra cosa. Pero encontraría poco leal atacar a los denigradores de Stevenson sin arriesgarme a decir dónde pienso que debería ser, si no atacado, por lo menos reprendido. Hay, creo yo, un punto flaco en Stevenson; pero es exactamente lo contrario de la debilidad alegada generalmente por los críticos; en realidad es exactamente lo contrario de lo que éstos considerarían probablemente como débil. La excusa para ello, en cuanto ello existe para ser excusado, se halla en la misma dirección de aquel brusco viraje que dio cuando volvió la espalda a los decadentes. He dicho ya y nunca se repetirá demasiado, que la

novela de Stevenson era una reacción contra una época de pesimismo. Ahora bien: la objeción real a ser un reaccionario, es que un reaccionario, como tal, difícilmente evita el reaccionar hacia el error y la exageración. Lo contrario de la herejía del pesimismo es la herejía gemela del optimismo. Stevenson no se sintió, en modo alguno, atraído por un plácido y pacífico optimismo. Pero empezó a sentirse demasiado atraído por una especie de insolente y opresivo optimismo. La reacción a la idea de que lo bueno fracasa siempre es la idea de que lo bueno triunfa siempre. Y de allí, muchos se dejan resbalar hasta el peor engaño: que lo que triunfa es bueno siempre.

En los días en que los antepasados de Stevenson, los Covenantes, luchaban con los Cavaliers, un anciano Cavalier de la secta episcopal, hizo una interesante observación: que el cambio que él realmente aborrecía era el representado por decir «El Señor», en vez de «Nuestro Señor». Lo último implicaba afecto; lo primero, sólo temor. De hecho, describía sucintamente lo primero como un lenguaje de demonios. Y esto es verdad en el sentido de que el muy elocuente lenguaje en que ha figurado el nombre de «El Señor» es el lenguaje del poder y la majestad y hasta del terror. Y en él se hallaba realmente implicada en diversos grados la idea de glorificar a Dios por su grandeza, más bien que por su bondad. Y aquí volvía a ocurrir la natural inversión de ideas. Puesto que el puritano se limitó a gritar con el musulmán: «Dios es grande», el descendiente del puritano está siempre algo inclinado a gritar con el nietzscheano: «La grandeza es Dios». En algunos de los extremos realmente malos, este sentimiento se enlóbreguécía hasta caer en una especie de diabolismo. En Stevenson estaba presente muy débilmente pero ocasionalmente se hace sentir; y para mí (lo he de confesar) se hace sentir como un defecto. Se siente débilmente, por ejemplo, en la gran novela escocesa *The Master of Ballantrae*; se siente más definidamente, me parece, en la última novela escocesa *Weir of Hermiston*. En el primer caso, Stevenson dijo en su correspondencia, en un tono asaz humorístico y sano, que el *Master* era todo lo que él conocía del demonio. No pongo ningún reparo a que el *Master* sea el demonio. Pero me repugna un algo sutil y subconsciente, que, de vez en cuando, parece insinuar que es El Señor. Quiero decir el Señor en el vago sentido de cierta autoridad en aristocracia o hasta en mero dominio. Quizás, hasta siento oscuramente que hay algo del lejano trueno del Señor en el título mismo de *The Master*. Este algo, sea cual sea la manera como lo definamos y el grado en que lo reconozcamos, había progresado en muchos grados cuando escribió la última novela. Quizá fuese en parte la influencia de Henley, quien con sus muchas generosas virtudes tenía ciertamente esta debilidad hasta el histerismo. Quiero decir la pérdida de la natural reacción de un hombre contra un tirano. A veces toma la forma del menos masculino de todos los vicios, la admiración por la brutalidad. Se ha debatido mucho si los valentones son siempre cobardes; me limito a hacer notar que los admiradores de los valentones están siempre, por la naturaleza misma de las cosas, tratando de ser cobardes. Si no lo consiguen siempre, es porque tienen

inconscientes virtudes que restringen aquel obscuro culto y esto es cierto hasta de Henley; y, más todavía, de Stevenson. Stevenson estuvo siempre entrenado en verdadero valor; porque luchó cuando era débil. Pero no se puede negar que, por una combinación de causas, su propia rebelión contra un inveterado pesimismo, la reaccionaria violencia de Henley, pero principalmente, creo yo, la vaga tradición escocesa de un Dios de mero poder y terror, llegó a familiarizarse demasiado en sus últimas obras con una especie de culto brutal del miedo. Lo siento en el personaje de *Weir of Hermiston*, o mejor dicho en la actitud de todos los demás, incluso el autor, hacia este personaje. No me molesta que el juez se complazca en el juego de insultar y ahorcar a alguien; porque sé que el juez puede ser más vil que el hombre a quien ahorca. Pero me molesta que el autor se complazca en ello cuando sé que no tiene nada de vil. El mismo fino y desagradable matiz de cosas se puede hallar en las últimas páginas de *The Ebb-Tide*. Mi punto de vista puede verse expuesto «grosso modo», diciendo que no hallo inconveniente en que el autor cree una persona tan repulsiva como mister Attwater; pero sí lo hallo en que lo cree y no lo aborrezca. Creo aun más exacto expresarlo en otra forma: que no habría inconveniente si aborreciera y admirase a Attwater exactamente como aborrecía y admiraba a Huish. En cierto sentido, evidentemente admiraba a Huish, pues era la pasión de su vida el admirar el valor. Pero no esperaba que nadie respetase a Huish; y hay momentos en que parece hallar natural que la gente respete a Attwater. Esta secreta idolatría de lo que un sentimiento femenino llama «fuerza», era la única lesión en la perfecta cordura de Stevenson, la única llaga en la salud normal de su alma; y aun ésta había venido de un esfuerzo demasiado violento para ser sano. Así él, pobre muchacho, podía haber provocado una hemorragia al moverse demasiado vigorosamente en su lecho. Porque no le reprocho por tener este defecto en el sentido de tener ningún exceso de él. Le reprocho, siendo lo que era, por tener siquiera una sombra de él. Pero creo que es desgraciadamente demasiado cierto que tenía una sombra de él. Hay algo casi cruel en buscar así las inocentes fuentes de crueldad. Pero, como se ha dicho tan a menudo y tan simplemente y con tanta verdad, Robert Louis Stevenson era un niño. La moraleja de estos capítulos sobre su nación, su ciudad y su hogar, es que era algo más que un niño. Era un niño perdido. No había nada para guiarle en los locos movimientos y reacciones de la modernidad; ni su nación ni su religión ni su irreligión, eran aptos para la tarea. Carecía de mapa para aquel osado viaje; poco se le podía culpar si creía tener que escoger entre la salvaje rosa del orgullo de Scylla y el suicida remolino de la desesperación de Caribdis. Sólo que, como Ulises, a pesar de todo su espíritu aventurero, siempre estaba tratando de llegar a casa. Para variar la metáfora, su rostro se volvía siempre, como el girasol, hacia el sol; aunque fuese detrás de una nube; y quizá después de todo no hay nada más cierto que la frase demasiado familiar del diario del doctor o la enfermera: que fue un niño enfermo que se pasaba la vida tratando de ponerse bueno.

VI EL ESTILO DE STEVENSON

Antes de escribir este capítulo debería explicar que soy del todo incapaz de escribirlo: por lo menos como muchas y serias autoridades literarias imaginan que debería ser escrito. Soy una de estas humildes personas para quienes lo principal del estilo se relaciona con el decir algo; y en general, en el caso de Stevenson, con contar una historia. El estilo toma su más viva, y por lo tanto, más adecuada forma, de dentro; como la narración se anima y salta, o la afirmación se hace vehemente o de peso, por ser o autoritaria o argumentativa. La frase toma su forma del movimiento, como toma su movimiento del motivo. Y el motivo (para nosotros los fuera de la ley) es lo que el hombre tiene por decir. Pero hay un tratamiento técnico del estilo por el cual siento un profundo respeto, pero es un respeto de lo desconocido, por no decir de lo ininteligible. No diré que sea griego para mí, porque conozco el alfabeto griego y no conozco el alfabeto de estos gramáticos de la cadencia y la secuencia; todavía puedo leer el Testamento Griego, pero el evangelio del puro y abstracto inglés no me trae ninguna nueva. Lo saludo de lejos como hago con la armonía musical o las matemáticas superiores; pero no introduciré en este libro un capítulo sobre ninguno de estos tres temas. Cuando hablo del estilo de Stevenson quiero decir la manera como podía expresarse en inglés corriente, aun cuando fuese en algunos aspectos un inglés peculiar; y sólo dispongo del más elemental inglés para criticarlo. No puedo usar los términos de ninguna ciencia del lenguaje, ni de ninguna ciencia de la literatura.

Mister Max Beerbohm, cuya aguda y clásica crítica está llena de esas brillantes profundidades que muchos toman por superficialidades, ha comentado con mucho acierto las fatigosas repeticiones de los periódicos, que perjudicaron grandemente la fama stevensoniana en el período de la moda stevensoniana. Anotó especialmente que cierta frase usada por Stevenson al hablar de sus primeras tentativas literarias según la cual «played the sedulous ape» (imitó asiduamente), a Hazlitt o a Lamb, debería guardarse compuesta en las imprentas de los periódicos; tan frecuentemente la citan los periodistas. Hay mil cosas en Stevenson más dignas de ser citadas y mucho más instructivas de veras acerca de su formación literaria. Todo joven escritor, por original que sea, empieza por imitar a otros, consciente o inconscientemente y casi ningún escritor viejo tendrá reparo en confesarlo. La verdadera ironía del incidente no parece haber sido notada por nadie. La verdadera razón por la cual esta confesión de plagio entre un centenar de confesiones así, se cita siempre, es porque la confesión en sí tiene el sello, no del plagio, sino de originalidad personal, en el mismo acto de decir que ha copiado otros estilos. Stevenson escribe de la manera más inconfundible en su propio estilo. Me parece que habría podido adivinar, entre un centenar de autores quién había usado la

expresión «played the sedulous ape». No pienso que Hazlitt hubiera añadido la palabra «sedulous». Algunos podrían decir que habría quedado mejor porque habría sido más simple sin ella; algunos dirían que la palabra es, en sentido estricto, demasiado *recherché*; algunos podrían decir que se distingue por forzada o afectada. Todo esto es materia de discusión; pero resulta una especie de broma que un recurso tan individual se quiera convertir en una prueba de imitación. Como quiera que sea, esta clase de recurso, la curiosa combinación de dos palabras así es lo que entiendo por el estilo de Stevenson.

En el caso de Stevenson, la crítica ha tendido siempre a ser hipercrítica. Es como si el crítico se hubiese esforzado en ser tan riguroso con el artista, como el artista lo era consigo mismo. Pero los críticos no son muy consecuentes o mirados en este asunto. Le reprochan el ser nimio y exigente, y con ello se hacen más nimios y exigentes ellos mismos. Lo condenan por perder demasiado tiempo en buscar la palabra exacta; y, luego, pierden más tiempo ellos en esfuerzos poco afortunados para demostrar que no es la palabra exacta. Recuerdo que mister George Moore (quien, por lo menos, dirigió el ataque cuando Stevenson vivía y se hallaba en la cumbre de su popularidad) pretendió, de una manera algo misteriosa, haber desenmascarado todo el truco de Stevenson, extendiéndose largamente sobre la palabra *interjected*, en el pasaje que describe a un hombre parando en reloj con *interjected finger*. Parecía haber cierta idea de que, porque la palabra era poco usada en aquel sentido, ello demostraba que no había nada más que un artificial verbalismo en toda la tragedia de *Jekyll y Hyde* o en todo el humor de *The Wrong Box*... Me parece que es ya hora de que toda esta melindrosidad sobre la melindrosidad sea corregida con un poco de sentido común. La pregunta más natural que se podría hacer a Mr. Moore cuando pone reparo a la palabra *interjected* es, «¿Qué palabra usaría usted?». Inmediatamente descubriría que cualquier otra palabra sería mucho menos enérgica y hasta mucho menos exacta. Decir «interposed finger» sugeriría por su mismo sonido una acción mucho más torpe y menos precisa; «interjected» sugiere por su mismo sonido una especie de limpio y seco movimiento, una precisión mecánica que corrige un mecanismo. En otras palabras, sugiere lo que se quería sugerir. Stevenson usó la palabra porque era la palabra exacta. Nadie más la usó, porque nadie más pensó en ella. Y esta es toda la historia del estilo stevensoniano.

La literatura no es más que lenguaje; es sólo un sorprendente milagro en virtud del cual un hombre dice realmente lo que quiere decir. Es inevitable que la mayor parte de la conversación sea la conversación: como cuando descubrimos una mirada de contrastes o cualidades opuestas llamando *nice* a todo un mundo de personas diferentes. Algunos escritores, incluyendo a Stevenson, han deseado ser (en el antiguo y propio sentido de la palabra) más *nice* en su distinción de la *niceness*. Ahora bien: nos guste o no nos guste esta feliz exigencia, nos sintamos complacidos o irritados por un estilo como el de Stevenson; tengamos o no tengamos una razón

personal o impersonal para no poder sufrir el estilo o al hombre, deberíamos tener, por lo menos, la suficiente imparcialidad y justicia crítica para ver cuál es la prueba literaria. La prueba es si las palabras están bien o mal escogidas, no al objeto de satisfacer nuestro propio gusto en materia de palabras, sino al objeto de satisfacer el sentido de la realidad de las cosas que puede tener todo el mundo. Y es absurdo en cualquiera que pretenda amar la literatura, el no ver la excelencia de la expresión de Stevenson en este aspecto. Escoge las palabras que dan la imagen que él, particularmente, quiere dar. Ellas fijan una cosa particular, y no alguna cosa general de la misma especie; y, no obstante, la cosa, a veces, es muy difícil de distinguir de otras cosas de la misma especie. Éste es el arte de las letras; y el artífice hizo una vasta multitud de estas imágenes con toda clase de materiales. En este aspecto podemos decir de Stevenson casi lo mismo que él dijo de Burns. Hizo notar que Burns sorprendió al mundo culto, con todos sus estetas y anticuarios, no escribiendo nunca poemas sobre cascadas, castillos arruinados y otros reconocidos temas de interés, lo cual precisamente demuestra que Burns era un poeta y no un turista. Siempre es la persona prosaica la que pide temas poéticos. Son los únicos temas acerca de los cuales ella puede ser más o menos poética. Pero Burns, como dijo Stevenson, tenía un don natural de comentario vivo y flexible que podía ejercer tan fácilmente sobre una cosa como sobre otra; una iglesia o una taberna; un grupo que va al mercado o un par de perros que juegan en la calle. Este don debe ser juzgado por su acierto, su viveza y su alcance; y todo lo que sugiera que el talento de Stevenson era una pieza de plata, pulida perpetuamente por su servilleta, no sabe literalmente de qué está hablando. Stevenson tenía exactamente el talento que atribuimos a Burns de no tocar nada sin animarlo. Y muy lejos de esconder un solo talento en una servilleta, sería mucho mejor decir que llegó a ser dueño de diez ciudades, puestas en los confines de la tierra. Ciertamente, la última frase sola sugiere un ejemplo o un texto.

Tomaré el caso de uno de su libros; de propósito me abstengo de tomar uno de los mejores. Tomaré *The Wrecker*, un libro que muchos llamarían un fracaso y que nadie llamaría un impecable acierto artístico, y menos que nadie el artista. El cuadro se escapa del marco; en realidad es más un panorama que una pintura. La historia se extiende sobre tres continentes; y su desenlace tiene demasiado el aire de ser solamente el último de una larga serie de pasajes inconexos. El libro parece un álbum de recortes; de hecho es muy exactamente un álbum de apuntes de Loudon Dodd, el aprendiz de arte que nunca pudo ser plenamente un artista, así como su historia nunca pudo ser plenamente una obra de arte. El hace apuntes de la gente con la pluma como lo hace con el lápiz, en cuatro o cinco ambientes dispares, en la escuela de comercio de Maskegon o la escuela de Bellas Artes de París, bajo el viento este de Edimburgo o las negras borrascas de los mares del Sur: del mismo modo como hizo el apunte de los cuatro asesinos fugitivos que gesticulaban y

mentían en el *saloon* californiano. Lo interesante es (según los estrictos principios de *l'art pour l'art*, tan caros a Mr. Dodd) que él bosquejaba endiabladamente bien. Podemos tomar, uno tras otro, los retratos de veinte tipos sociales, sacados de seis mundos completamente extraños unos a otros y hallar en cada caso que las pinceladas son pocas y definitivas, es decir, que la palabra está bien escogida entre cien palabras y que una palabra hace el trabajo de veinte. La historia empieza: «El principio de este cuento es el carácter de mi pobre padre» y el carácter está comprimido en un sólo párrafo. Cuando Jim Pinkerton entra en la historia y es descrito como un joven «de maneras agitadas y cordiales» nosotros vamos, por todo el resto de la narración, con un hombre vivo; y oímos no solamente palabras, sino una voz. No hay otros dos adjetivos que pudiesen haber hecho el milagro. Cuando el desastrado y sospechoso abogado, con su cultura «cockney» y su refinamiento vulgar aparece manejando un asunto de mayor envergadura que los que le ocupan ordinariamente, se conduce con una especie de «encogida presunción». El lector, especialmente si no es escritor, puede imaginar que palabras así importan poco; pero si supone que del mismo modo se podía haber dicho «tímido orgullo» o «cobarde arrogancia», no entiende nada de escribir y quizás no mucho de leer. Todo el quid está en dar en el clavo y mucho más cuando el clavo es una pequeña y gastada tachuela como Mr Harry D. Bellairs, de San Francisco. Cuando London Dodd habla con un oficial de marina y anota después que ha sacado poco menos que nada de él, la misma negación tiene un tacto de vida fría; como un pez. «Juzgué que estaba pasando agonías de aprensión por miedo a que yo resultase una relación indeseable; le diagnosticué como un tímido, tonto, vano y esquivo animal, sin defensa apropiada... una especie de caracol sin concha». La visita a un pueblecito inglés, bajo la sombra de una mansión señorial inglesa, es también propiamente valorada, desde el verde marco de la pequeña población «un dominó de techos con tejas y jardines cercados» hasta los recuerdos del ex mayordomo acerca del desterrado hijo menor. «Cerca de cuatro generaciones de Corthews habían sido evocadas, sin obtener nada interesante; y habíamos matado a Mr. Henry en la cacería con una vasta profusión de penosos detalles; y lo habíamos enterrado en medio de toda una contristada comarca, antes de que yo consiguiese traer a la escena a mi íntimo amigo Mr. Morris... El era la única persona en toda aquella borrosa serie que parecía haber hecho algo digno de mención, y sus hazañas, pobre infeliz, parecían haberse limitado a irse al diablo y a ser más o menos llorado... No tenía dignidad, se me dijo; se sentaba a hablar con cualquiera, y ello parecía entrañar la implicación, algo molesta, de que debía a esta particularidad mi relación con el héroe». Pero no me he de dejar arrastrar por la tentación de ir citando ejemplos de la fría y sostenida ironía con que London Dodd cuenta toda su historia. Sólo estoy dando unos ejemplos, escogidos al azar, de sus rápidos esbozos de muy diferentes clases de sociedades y personalidades; y lo importante es que puede describirlos rápidamente y no obstante describirlos bien. En otras palabras, el autor posee la facultad, enteramente

excepcional, de expresar lo que quiere expresar en palabras que realmente lo expresan. Y para demostrar que esto era cuestión de genio en el hombre, y no (como algunos críticos quisieran dar a entender) cuestión de laborioso tratamiento técnico aplicado a dos o tres casos notables; he tomado todos estos ejemplos de una de las obras menos conocidas, una de las menos admiradas y quizás de las menos admirables. Trozos enteros de ella fluyen casi tan sencillamente como su correspondencia particular; y su correspondencia particular está llena de la misma vivaz y animada limpieza. Sólo en este olvidado volumen de *The Wrecker*, hay miles de cosas parecidas, y todo demuestra que podía haber escrito veinte volúmenes más, igualmente llenos de estos felices aciertos. Un hombre que hace esto, no sólo es un artista que hace lo que muchos hombres no saben hacer, sino que hace lo que muchos novelistas no hacen. Muy buenos novelistas hay que no tienen este don especial de pintar toda una figura humana con unas pocas palabras inolvidables.

Al final de una novela de Mr. Arnold Benett o de Mr. E. F. Benson, tengo la impresión de que Lord Raingo o Lord Chesham es un hombre de veras, muy bien comprendido; pero nunca tengo, al principio, aquella sensación de magia, de que un hombre ha sido traído a la vida por tres palabras de un sortilegio.

Este era el genio de Stevenson; y es sencillamente necio quejarse de él porque era stevensoniano. Yo no censuro a ninguno de los otros novelistas por no ser otra persona. Pero me atrevo a censurarles un poco el que gruñesen porque Stevenson era él mismo. No acabo de ver por qué se le ha de cubrir de desprecio porque podía encerrar en una línea lo que otros hombres ponen en un página; por qué había de ser tenido por superficial porque veía más en el andar o en el perfil de un hombre de lo que los modernos pueden extraer de sus complejos y su subconsciente y por qué se le había de llamar artificial porque buscaba (y encontraba) la palabra exacta para un objeto real; por qué se le había de juzgar baladí porque iba derechamente a lo significativo sin tener que nadar por mares verbales de insignificancia; o por qué se le había de tratar de embustero porque no le daba vergüenza ser un cuentista.

Por supuesto, hay muchos otros vívidos rasgos del estilo de Stevenson además de este particular elemento de la frase escogida y aguda o, mejor dicho, la combinación de frases escogidas y agudas. Podía haber dado más importancia a algo que existe en sus períodos rápidamente ascendentes, especialmente en la narración, y que corresponde a su filosofía de la actitud militante y las virtudes activas. La palabra «angular», que me he sentido impulsado a usar demasiado a menudo, pertenece a la precisión de sus gestos verbales, tanto como a los sables y destraes de sus piratas de cartón. Aquellas figuras teatrales, sacadas del álbum de *Skelt*, eran todas por su naturaleza como instantáneas de personas en rápida acción. Juan Tres Dedos no podía haber permanecido siempre con el mazo o el sable levantados sobre su cabeza, ni Robin Hood con la flecha en el arco tendido; y las descripciones de los personajes de Stevenson, las más de las veces, no son descripciones estáticas, sino

más bien dinámicas; se refieren más bien a cómo un hombre hizo o dijo algo que a cómo era este hombre. El agudo y preciso estilo escocés de Efraim Mackellar o de David Balfour parece, por su mismo sonido, a propósito para describir al hombre que hace chasquear los dedos o que golpea con su bastón. Indudablemente, un artista tan cuidadoso como Stevenson variaba su estilo para adaptarse al tema y al orador; no buscaríamos estas secas y abruptas brevedades en las reflexiones diletantes de London Dodd; pero conozco muy pocas obras del autor en que no haya, en las crisis, frases tan cortas y afiladas como el cuchillo que el Capitán Wicles clavó en su propia mano. Algo debería haberse dicho, por supuesto, de los pasajes en que Stevenson, deliberadamente, hace sonar un instrumento musical algo diferente (como cuando se ejercitó en la Flauta de Pan) en respetuosa imitación de Meredith, con un pito de a penique. Algo debería haberse dicho del estilo de sus poemas que son tal vez más afortunados en su fraseología que en su poesía. Pero hasta estos están cuajados de estas frases separadas, tensas y tajantes; la descripción de las ramas que se entrelazan como espadas cruzadas en un combate; los hombres que sostienen el cielo que se cae como serenas cariátides; las rumorosas escaleras de honor y los brillantes ojos del peligro. Pero ya he explicado que no pretendo entender mucho de estos problemas de ejecución: y sólo puedo hablar del estilo de Stevenson según afecta especialmente a mi propio gusto y manera de ver. Y la cosa que más me impresiona todavía es esta sensación de que alguien es tocado con un florete en un determinado botón: de una especie de meticulosidad que tiene algo del espíritu luchador que apunta a un blanco y marca un punto, y que no es, ciertamente, un mero jugar con las palabras por sólo su elegancia externa o su melodía intrínseca. Como parte de este juicio crítico, esto es sólo otra manera de decir, según la vieja frase, que el estilo es el hombre, y que el hombre era verdaderamente un hombre, no solamente un hombre de letras. Encuentro en todo, hasta en su lenguaje y sintaxis, aquel tema que constituye toda la filosofía de los cuentos de hadas, de los viejos romances, y hasta del absurdo libreto del pequeño teatro, la concepción de que el hombre ha nacido con esperanza y valor, ciertamente, pero ha nacido fuera de aquello que estaba destinado a alcanzar; que hay una busca, una prueba por combate o por peregrinaje de descubrimiento; o, en otras palabras, que el hombre no se basta a sí mismo ni en la paz ni en la desesperación. El mismo movimiento de la frase es el movimiento de un hombre que va a alguna parte y que lucha con algo; y aquí es donde el optimismo y el pesimismo son opuestos por igual a aquella paz esencial o potencial que el violento toma por asalto.

VII EXPERIMENTO Y EXTENSIÓN

EN toda generalización sobre Stevenson, es fácil, sin duda, olvidar que su obra fue muy variada, en el sentido de ser muy versátil. En un sentido, ensayó estilos muy diferentes; y tuvo siempre mucho cuidado de no ensayar más de un estilo a la vez. La unidad de cada uno acentúa la diversidad de todos. El hecho mismo de que se esmerase en mantener cada uno de sus diferentes estudios dentro de su propio tono o color, hace que su obra parezca más una colcha de retazos de lo que es en realidad. Es siempre un preciso contraste entre cosas completas y homogéneas; cuando estas cosas se descomponen en subdivisiones, el conjunto forma un dibujo más variado pero más general. En un sentido, esto no es más que una perogrullada. No sería muy difícil hacer ver que el estilo del *Príncipe Otto* es muy diferente del de *The Wrong Box*. Es diferente con toda la diferencia que existe entre el trabajo que se hace en cera y el que se hace en cartón o en ébano. El *Príncipe Otto* es una especie de grupo de pastores de porcelana que practican una arcádica cortesanía en un parque del siglo dieciocho; *The Wrong Box* es una especie de Tía Sally apedreada de cómicas desventuras como si fuera con cocos. Nadie puede confundir estas formas de arte; nadie pone una pastora de porcelana a que la apedreen con cocos; pocos son tan caballerescos que se acerquen a Tía Sally con las deferentes reverencias de un cortesano. Pero cuando hemos dejado atrás este evidente contraste, que nadie podría pasar por alto, hallamos (de un curioso modo) que hay versatilidad sin variedad. Lo que hace destacar estas historias en nuestra memoria es cierto espíritu con que son contadas; sí, y hasta cierto estilo además del espíritu. No son exactamente las historias en sí; todavía es menos ninguna real inmersión del autor en un asunto de las historias en sí. Percibimos, mientras leemos, que Stevenson sería el último hombre que desearía realmente ser encerrado para toda la vida en una pequeña corte alemana o plantado para siempre entre una porcelana tan frágil. Lo conocemos, como sabemos que Stevenson no piensa dedicar su atención al negocio de cueros, o (aunque aquí podríamos suponer más fuerte la tentación) hacerse un rufianesco procurador con sospechosos clientes, a la manera del inapreciable míster Michael Piusbury. Recordamos la manera como es tratado el tema más que el tema mismo; porque la manera es realmente mucho más viva que el tema. Mucho tiempo después de desvanecerse las sombras de aquel jardín ornamental, cuando hemos olvidado completamente quién era quién en la corte del *Príncipe Otto*, oímos y recordamos en las honduras de aquel valle, «la sólida caída de la catarata». Y mucho después que los detalles del sistema de la tontina se hayan hecho borrosos y, con ellos, todos los mucho menos interesantes detalles de nuestra vida diaria; cuando todas las cosas pequeñas se hayan vuelto más pequeñas y la misma vida esté desapareciendo de mi vista, todavía veré ante mí la forma evocada por aquel inspirado párrafo: «Su traje

tenía aquella mercantil brillantez que describimos como elegante; y no se podía decir nada contra él, excepto que parecía demasiado un invitado a una boda para ser un caballero».

Aun a través de estas amplias divergencias de tema, corre algo que es, no solamente el genio, sino resueltamente el método de Stevenson. En un sentido, tiene cuidado de variar el estilo; en otro sentido, el estilo no varía nunca. Podríamos decir que es el estilo dentro del estilo el que no varía nunca. Pero, una vez bien sentado esto, sería injusto con él no insistir sobre el ancho campo que llegó a cubrir en su corta y azarosa vida literaria. Una vez se hizo el reproche de no haber ensanchado su vida construyendo faros además de escribir libros. Pero la casa *Stevenson Son* se habría estremecido de ver aparecer por todas partes faros con siete estilos de arquitectura; un faro gótico, un faro egipcio, un faro parecido a una pagoda china. Y esto es lo que hizo con las torres de la imaginación y la luz de la razón.

Hay, ciertamente, como he indicado, uno o dos lugares donde se puede sostener que Stevenson dejó que su estilo se descarriara, y vagó por otros senderos, a veces senderos más viejos, lejos del inmediato rumbo del viaje. Personalmente lo encuentro así en los vagabundeos del *Master of Ballantrae* y el *Caballero Burke*. Son una especie de historia de aventuras fuera de lugar; y aunque Mr. James era ciertamente un aventurero en el mal sentido de la palabra, es imposible hacer de él uno en el bueno. Es imposible convertir un malvado en un héroe para servir a lo novelesco. Jim Hawkins no podía haber seguido sus aventuras permanentemente del brazo de Long John Silver. El episodio de Blackbeard es una especie de fracasado anticlima que chisporrotea como las pajuelas en el sombrero de aquel loco. Una persona tan fingida no merecía que se la mencionase tanto en aquella tragedia espiritual de los terribles espíritus gemelos, los hermanos de Durrisdeer. Es casi como si los piratas fuesen realmente una manía privada del autor, y que no supiese mantenerlos fuera del cuento, aunque quisiera; y eso que los piratas, en realidad, tienen tan poco que hacer en este cuento como en *The Wrong Box*. Pero es curioso observar cuán completamente los decolora el blanco rayo de la muerte que brilla sobre aquel cuento de invierno. Su sangre y oro no eran realmente rojos; sus mares no eran ni siquiera azules. Ésta no era una ocasión para *Twopence coloured*. El estilo mismo de la narración de Mackellar podría ser propiamente resumido bajo el título de *Penny Plain*. Pero esto no es solamente porque aquel digno mayordomo fuese amigo de la sencillez y no enemigo de los peniques. Es también porque era un hombre apegado al hogar y al hábito y opuesto a la aventura; y la idea del *Master* arrastrándolo por medio mundo tiene algo de chocante y grotesco, impropio de la naturaleza de sus relaciones intelectuales y espirituales.

La verdad es que el *Master of Ballantrae* es, no sólo el demonio de la familia, sino un fantasma de familia, y no debería rondar otra casa que no fuera la suya. Los fantasmas no viajan como turistas, ni siquiera por el placer de visitar a sus parientes en las colonias. La historia de los Durrisdeer es positivamente doméstica; como

aquellas muy domésticas historias de la vida de familia en que Edipo acuchilló a su padre u Orestes pisoteó el cadáver de su madre. Estos incidentes fueron lamentables y hasta penosos; pero todos quedaron en la familia. Algo nos dice que la mayor parte de ellos ocurrieron detrás de altas puertas atrancadas o en terribles entrevistas sin testigos. Aquella gente no lavaba su ensangrentada ropa en público y, mucho menos, en todos los siete mares del Imperio británico, pero la aparición del «*Master*», primero en la India y luego en América, casi hace pensar en el Príncipe de Gales haciendo una *tournee* imperial. Ahora bien: las escenas del *Master of Ballantrae* que tienen lugar en la triste casa de sus padres o en el sombrío parque de afuera tienen una indefinible grandeza y hasta una magnitud de contorno que recuerda las tragedias griegas. Es más; hasta tienen aquella sugestión de largos viajes y remotos lugares que se pierde cuando los viajes y los lugares son seguidos con demasiado detalle. En aquel momento inolvidable en que el forastero aparece, largo y negro y delgado sobre la roca y hace con su bastón un movimiento que parece una especie de burla, sentimos que aquel hombre podría haber venido del fin del mundo, que podría haber llegado del imperio del Mogol o haber caído de la luna. Pero la ironía del cuento está en aquel odioso amor o puro amor del odio, que es el lazo que le une a los suyos, y les hace tan domésticos como la cumbrera del tejado, aunque sea tan destructor como un ariete. Es curioso, y hasta más que curioso, hallar este raro defecto en una obra que, en sus partes principales, es tan intachable. Puede parecer todavía más pedante hallarle otra pequeña tacha; pero parece que Stevenson perdió una gran oportunidad, de un modo muy raro en él, cuando hizo a Mackellan tan afectado que escribiese para la última línea del epitafio una frase como: «con su fraternal enemigo». Seguramente las palabras se habrían destacado con fuerza más siniestra y significativa, si hubiera escrito simplemente: «Y duerme con su hermano en la misma sepultura».

Pero esta mezcla de dos tipos de historia es todo lo contrario de característica. No conozco ninguna otra parte de sus obras en que se pueda hallar, a no ser quizás que podamos tomar como excepción el ligero elemento de su irritación política que se hace sentir en la amable pesadilla de «El Dinamitero». Es realmente imposible usar un cuento en que todo es ridículo para demostrar que determinados fenianos o agitadores anarquistas son ridículos. Como tampoco es sostenible que los hombres que arriesgan sus vidas para cometer tales crímenes sean tan ridículos como eso. Pero, hablando en general, la característica del arte concienzudo de este escritor es que tiene mucho cuidado de mantener las diferentes formas de arte en compartimientos estancos. Esto era, claro está, un modo de sentir acerca de la técnica y el material muy en boga en la época de Whistler y en el mundo donde Stevenson había estudiado el arte. Y el artista antes habría clavado un pedazo de mármol en medio de un bajo relieve en terracota, o aplicado una capa de pintura a una labor que estuviese haciendo en marfil, que poner un fragmento de tragedia en

una comedia de salón o un estallido de noble indignación en una farsa. En toda esta parte de la mentalidad de Stevenson, especialmente tal como se revela en sus cartas, los críticos han dejado de advertir el muy duradero efecto de las charlas sobre el trabajo artístico o la jerga sobre las normas del oficio oídas por él entre los estudiantes franceses de arte. Había invertido casi toda la filosofía de lo que ellos querían hacer pero todavía conservaba el dialecto en que ellos hablaban de cómo se hacía. Pero lo hablaba mucho mejor que ellos y tenía su propio arte de usar la palabra exacta hasta para buscar la palabra exacta. Es típico que dijera que una historia ha de tener una sola tendencia general; y que en todo el libro no debe haber una sola palabra «que mire hacia el otro lado». No hay una sola palabra que mire hacia el otro lado en todo el «*Príncipe Otto*» o en todo «*The Wrong Box*».

Pero, de vez en cuando, hizo algo más que esto. Creó una forma de arte. Inventó un género que no existe fuera de su obra. Puede parecer una paradoja decir que su obra más original fue una parodia. Pero ciertamente la idea de *Las nuevas mil y una noches* es tan única en el mundo como las antiguas *Mil y una noches*; y no debe su auténtico ingenio al modelo que imita; Stevenson tejió aquí una singular especie de textura, o fabricó una singular especie de atmósfera, que no se parece a nada más; un medio en que muchas cosas incoherentes quieren hallar una lógica coherencia. Es, en parte, como la atmósfera de un sueño, durante el cual son muchas las cosas que no causan la menor sorpresa.

Es, en parte, la verdadera atmósfera de Londres por la noche; es, en parte, la irreal atmósfera de Bagdad. La figura solemne y plácida del Príncipe Florizel de Bohemia, aquel misterioso soberano semireinante, es tratada con una especie de vasta y vaga reserva diplomática, que es como el confuso sueño de un viejo cortesano cosmopolita. El Príncipe mismo parece tener palacios en todos los países y no obstante, el malicioso lector sospecha vagamente que el hombre, en realidad, no es más que un pomposo vendedor de tabaco que Stevenson descubrió en Ruper Street y eligió como héroe de una farsa. Esta doble mentalidad, parecida a la del verdadero soñador, es sugerida con extraordinaria habilidad sin cargar en un solo interrogante la inimitable ligereza de la narración. El humor de la colosal invención de Florizel constituye, no solamente un carácter nuevo, sino una nueva especie de carácter. El se halla en una relación nueva con la realidad y la irrealidad; es una especie de sólida imposibilidad. Desde entonces, muchos autores han escrito parecidas fantasías sobre las luces de Londres; porque Stevenson padeció más que Tennyson de aquello de lo que éste último se quejaba cuando «todo se había adocenado». Pero pocos de ellos han dado realmente estos irónicos semitonos o han hecho tan completamente de una misma cosa una combinación *cockney* y un cuento de hadas árabe. Hemos oído hablar mucho de hacer romántica la vida de la ciudad moderna; y muchas de las tentativas de la poesía moderna parecen sólo hacerla más fea de lo que es en realidad. Tenemos en el momento actual un considerable culto de lo fantástico, con el resultado de que lo fantástico se ha convertido en algo estereotipado. Se le realiza

con colores chillones de amarillo cromo o magenta; y lo que resulta es demasiado evidentemente un muñeco. Pero el Príncipe Florizel de Bohemia no es un muñeco. Es una presencia, una persona que parece llenar la estancia y no obstante, estar hecha de la materia de que están hechos los sueños; no sencillamente una cosa hecha de serrín. Los muñecos rígidos e irreales pueden deshacerse en polvo cuando cambia el humor; pero no podemos imaginar fácilmente a nadie haciendo saltar el serrín del Príncipe Florizel. No diré que las *Nuevas Mil y Una Noches* sea la más grande de las obras de Stevenson, aunque habría mucho que decir en este sentido. Pero diré que es probablemente la más original; no había nada parecido antes de ella y creo que no ha habido nada igual después. Pero vale la pena observar que aun aquí, donde podía temerse que la atmósfera fuese más nebulosa, la generalización descansa en líneas definidas y en la precisa extravagancia de *Skelt*. Por delicado que sea el aire de burla o de misterio, hay poca modificación en el cortado estilo. La disputa con el «Club de los Suicidas» es «sometida a la prueba de las espadas» y la frase vibra como las espadas gemelas de Durisdeer. Nada puede ser más angular que Mr. Malthus, el horrible paralítico que juega al borde del abismo del suicidio; es tan rígido como un enorme escarabajo. Tiene toda la brusca agitación de los viejos y enérgicos títeres cuando salta de su asiento, perdiendo un instante su parálisis, a la vista de la muerte. Hay más movimiento en aquel paralítico solo que en una multitud de figuras de sociedad moviéndose sosegadamente en ficciones más tranquilas o meditativas. El mismo sonar de sus destrozados huesos, cuando baja los escalones de piedra de Trafalgar Square, del cual no oímos sino un eco, tiene aquella casi metálica cualidad. Las «brutalidades de gesto» de Jack Bandeleur, su pantomima de abrir y cerrar la mano, son seguramente algo pirático; él había sido Dictador del Paraguay; pero pienso que había llegado allí en la *Hispaniola*. En resumen, aquí tenemos una vez más la continuidad de un estilo dentro de un estilo. Y el hilo que corre por dentro de la seda es tan delgado y fuerte como el alambre.

Otra cosa que ilustra esta variedad de experimento es que Stevenson también escribió una historia detectivesca; o como característicamente la llamó (en una especie de pendantesco inglés corriente), una novela de policía. La escribió en colaboración con míster Lloyd Osborne; ya he estudiado otro de sus aspectos en el color local de *The Wrecker*. Pero *The Wrecker* es esencialmente una novela policíaca; y de la mejor clase de novela policíaca, aquella en que no se llama nunca a la policía. Stevenson ha explicado las razones que tuvo para abordar el problema con estudios de vida social; y ciertamente habla mucho en favor de la animación de aquella vida el que nosotros no nos impacientemos hasta el punto de ofrecer el comentario que parece natural. De otro modo, tendríamos que hacer un reproche justificado. Se puede perdonar al autor cuando tarda mucho tiempo en llegar a la solución, pero no cuando pasa tanto tiempo para llegar al misterio. Hay que confesar que hemos de esperar para que se plantee el problema, tanto como para que éste sea

resuelto. Personalmente me gusta esperar en la antesala de Pinkerton y Dodd. Pero sea como fuere, cuando el problema es planteado, lo es con una gran animación; y el placer de ponerse a juntar las piezas del rompecabezas, que es la esencia del cuento detectivesco, pocas veces ha sido tan vivo como en las intencionadas preguntas y las evasivas respuestas del Capitán Nares y su sobrecargo. Aquí, sin embargo, la historia detectivesca no hace más que ilustrar el hecho de que el autor tiene tantos «hierros en el fuego» como Jim Pinkerton: Ilustra el hecho general de que ensayó muchos estilos diferentes, y no obstante, su estilo no era diferente.

Si hubo experimentos en que su pincel fue menos feliz, estos fueron, y ello es bastante curioso, los que se relacionan con el mundo sencillo o semisalvaje en que encontró tanta felicidad. *The Island Nights Entertainments*, no son tan entretenidos como los de las *Noches Arabes*, antiguas o nuevas. La explicación puede hallarse quizás en la frase accidental con que describió los Mares del Sur, barriendo al mismo tiempo, quizás sin saberlo, gran número de ilusiones imperiales e internacionales cuando dijo de todas aquellas regiones: «Es un océano grande, pero un mundo pequeño». No encontró tipos verdaderamente nuevos, por lo menos entre los blancos; encontró países nuevos, llenos de tipos, viajes y derroteros, hombres blancos que ya no parecían muy evidentemente blancos: la historia de *The Ebb-Tide* tiene mucha vida, aunque no tengamos la plena satisfacción de ver dar de puntapiés a todos sus personajes. De todos modos, es completamente cierto que cualquiera que fuese la causa de la relativa flojedad de una parte de la obra hecha en Vailima, no fue debida al agotamiento del autor o a un debilitamiento de sus facultades. He dicho algo, en otro lugar, hablando de las historias escocesas, de su última gran historia, que, por desgracia, no es más que un gran fragmento. De hecho (estoy tentado de decir por fortuna) la historia que lleva el nombre de *Weir of Hermiston* no trata principalmente del Weir de Hermiston. Por lo menos no trata de la primera y más famosa persona de este nombre; y los mejores capítulos que existen del libro se refieren a los más sensibles y vehementes matices del temperamento escocés; ricos matices de pasión que no había intentado tocar todavía. Si alguna vez el páramo gris se volvió purpúreo fue en aquel momento en que la muchacha elevó su voz para entonar el canto de los Elliot. Stevenson nunca olvida su abrupto ademán; y éste nunca fue tan impresionante como cuando la página del salterio de la muchacha fue rota por la mitad.

Cuando Stevenson armó el arco largo por última vez, como Robin Hood, tenía dos cuerdas en él, y las dos se rompieron; pero una de ellas era más fuerte que la otra. En otras palabras, tenía dos historias en el magín, y las dos quedaron interrumpidas; y acaso no sea sorprendente que la más debil fuese algo olvidada en favor de la más fuerte. La historia de *St. Ives*, contiene cosas excelentes, como todo lo que escribió, hasta la carta más sencilla. Pero se le puede llamar decepcionante, con más exactitud de la que es usual en el empleo de esta palabra. *Saint Ives* no puede evitar el ser una especie de novela histórica; y no obstante es una novela más

bien no histórica. Con lo cual no quiero significar que haya errores sobre fechas y detalles, los cuales no tienen ninguna importancia en la ficción y a los cuales se ha dado demasiada hasta en la historia. Quiero decir que no es histórica en el hecho de que muestra una extraña falta de imaginación histórica y del sentido de la oportunidad histórica. Es la historia de un soldado de Napoleón, preso en el castillo de Edimburgo y que se escapa de allí. Pero, de hecho, podemos figurarnos que era Stevenson y no *St. Ives* quien estaba encerrado en el castillo de Edimburgo. Y Stevenson no se escapó de allí. Un tema así exigía una especie de intérprete internacional; y aquél es, en verdad, el más extrañamente insular de todos sus libros. *St. Ives* no es un francés; no es más francés, sino menos, porque se le haya atribuído toda la fachenda y el gusto por el atavío que las solteronas del Edimburgo de 1813 asociaban con la idea de un francés. No es más soldado francés que Bonaparte fue Boney. No tiene ni el realismo francés ni el idealismo francés. No mira a Inglaterra como la habría mirado un francés de las guerras de la revolución. Esta historia es sencillamente Francia vista desde Inglaterra; no es, como debiera haber sido, Inglaterra vista desde Francia. A menos que *St. Ives* hubiese sido un realista furioso (y evidentemente no era esto, sino un moderado bonapartista), se hubiera concebido a sí mismo como el que lleva no la gloria militar, sino la luz de la razón y la filosofía y la justicia a los estados aristócratas y autocráticos. Se habría impacientado ante la ilógica asistencia a las cosas racionales, en vez de enojarse simplemente porque no le afeitaban o no le proveían de espejo. Pero Saint Ives no es un soldado francés. Es un hombre con uniforme francés; pero también lo era Alan Breck Stewart. Y este bendito y querido nombre puede quizás recordarnos que la vanidad y la afición a lindas casacas pueden encontrarse ocasionalmente hasta en las Islas Británicas. Pero acaso en esta misma insularidad haya un retorno a cosas de su primer tiempo, y como un cerrar el círculo de su propia vida. En este sentido, la historia de Stevenson, como la historia de *St. Ives*, empieza en los riscos y el castillo de Edimburgo; y puede estar bien que, en cierto modo, termine allí y no pase más allá. Las escenas más realmente stevensonianas, por su espíritu y fogosa animación, son las que ocurren en la prisión. Casi parece que *St. Ives* fuese más libre antes de haberse escapado. El asunto del duelo con bastones convertidos en lanzas por la adición de hojas de tijera, tiene toda la hilaridad de su antigua danza de la muerte. Ello sólo sirve como excelente símbolo de aquel magnificar lo afilado y lo metálico, y de la manera como el acero fue siempre un imán para su mente. Quizá fuera el primer pacífico amo de casa a quien le ocurrió ver las tijeras como espadas.

Pero el libro ofrece un ejemplo todavía mejor de esta vuelta a un casi estrecho romanticismo nacional, tan parecido al vuelo de una paloma mensajera. Ocurre casi en las primeras líneas del libro; y no obstante, podría servir hasta cierto punto como un título para todas sus obras. Ocurre en relación con un pasaje típico de su amor al colorido brillante en que él, instantáneamente, envuelve en llamas la colina de la

cárcel, al decir que las chaquetas amarillas de los reclusos y los uniformes encarnados formaban juntos «una animada pintura del infierno». Y, con referencia a esto, observa, como de paso, que el antiguo nombre picto o celta de aquel castillo de Edimburgo, era «La colina pintada» o, como he visto en alguna otra versión, «La roca pintada». Ello podría servir de símbolo a muchas cosas menos suficientemente indicadas aquí; de un escocés vestido, o casi disfrazado de artista; de un estilo que podía ser abrupto y austero y, al mismo tiempo, lleno de color; pero sobre todo de aquella combinación del color con una solemne e infantil caricatura que hemos visto en el paisaje de fondo de su infancia; porque el paisaje de *Skelt* estaba todo hecho de rocas pintadas. A Stevenson le apasionaba la compresión. Con toda su fertilidad, tenía siempre ambición de ser un hombre de pocas palabras. Me figuro que estaba buscando siempre en las palabras una combinación que fuese también una compresión; dos palabras que instantáneamente diesen a luz la tercera cosa que realmente quería decir. Se puede discutir de él, como artista, si realmente logró decirla nunca. Pero podríamos divertirnos imaginando que un sistema así, de brillantes abreviaciones, podría ser como un sistema de señales, producido y comprendido cada vez con mayor rapidez; que algún día un símbolo de dos palabras podía representar una tesis a la manera como un críptico carácter chino representa una palabra entera; y que todos los hombres podrían fácilmente escribir y leer estos compactos jeroglíficos. Si así fuese no sería exageración decir que la gran misión dada por Dios a Robert Louis Stevenson era decir en palabras «roca pintada», y morir.

Como quiera que fuese, fue en medio de estos nuevos experimentos como murió; cumpliendo los términos mismos de su demanda en *Aes Triplex*, del hombre feliz a quien la muerte encuentra lleno de esperanzas y planeando vastas construcciones. Y, de hecho, su muerte puede aparecer también, al final de este capítulo de experimento, como el último de sus experimentos. Yo era un muchacho cuando la noticia llegó a Inglaterra; y recuerdo que algunos de sus amigos dudaron al principio porque el telegrama decía que había muerto haciendo una ensalada; y decían «que nunca habían oído decir que hiciera una cosa así». Y recuerdo que imaginé, con secreta arrogancia, que le conocía mejor de lo que le conocían ellos, aunque nunca le había visto con estos ojos mortales, porque me figuraba que si había algo que no se supiera que Stevenson hubiera hecho nunca, sería precisamente esto lo que habría de hacer. Así, murió realmente confeccionando nuevas ensaladas de muchas clases; y la imagen no es impropia o irreverente, sino sólo tocada de una cierta ligereza y elasticidad, como la de un resorte que le perteneció desde el principio hasta el fin, y es aquella cualidad que el Dr. Jarolea ha llamado, con verdad, el espíritu francés de Stevenson. Éste murió de repente como herido por una flecha, y sobre su tumba, algo de una elevada frivolidad se cierne llevado en alas, como un pájaro. «Feliz viví y felizmente muero», tiene una música que ninguna repetición puede hacer completamente irreal, ligera como las altas agujas de *Spyglan*

Hill y translúcida como las danzarinas olas. Tipifica una tenue pero tenaz levedad y la leyenda que ha hecho de su tumba la cima de una montaña y de su epitafio, una canción.

VIII

LOS LÍMITES DE UN ARTE

La más justa crítica de Stevenson fue escrita por Stevenson. Fue también muy stevensoniana, porque tomó la forma de decir, a propósito de sus propios personajes ficticios, que su tentación era siempre la de «separar la carne de los huesos». Aun aquí podemos notar su peculiar acento tajante o cortante; la cosa suena como algún horrendo crimen de Barbeme o de Billy Bones. En realidad, esta palabra es suficientemente simbólica de Stevenson. El nombre de éste podía haber sido Bones, como el marinero de *El Almirante Benbow*; y esto no es solamente porque su eterna infancia haya estado llena de esqueletos como la vida escolar de Traddles. Es también a causa de una cierta estructura ósea de todo su gusto y toda su mentalidad; algo que era angular aunque largo y estrecho, como su flaco y endeble cuerpo y su largo rostro de Don Quijote. Sin embargo, las palabras fueron dichas como un reproche, y eran un reproche justo...

El verdadero defecto de Stevenson como escritor, lejos de consistir en una especie de bordado prolijo y superficial o superfluo, consiste en que simplificaba tanto que perdía algo de la comfortable complejidad de la vida real. Lo trataba todo con una economía de detalle y una eliminación de superfluidades que acababa por darle un no sé qué de rígido y poco natural. Se le puede elogiar, entre los autores, por ir siempre al grano; pero en la vida real, la gente no suele ir al grano de este modo tan sistemático. Podemos comprender mejor su verdadero error, así como su verdadera originalidad, comparándolo con los grandes novelistas victorianos a cuya vasta sombra creció. Tendré ocasión más adelante de hacer notar que su colisión con éstos no fue en materia de moral o filosofía; porque en este aspecto miraba hacia adelante y no hacia atrás. Pero hay un fuerte contraste, y un sorprendente cambio de método, en el paso desde lo mejor de Thackeray o de Trollope a los primeros bosquejos, casi diría rasguños, de Stevenson. Estos bosquejos estaban hechos con unas pocas líneas y sólo con las líneas necesarias; todo descansaba en la idea de que una línea innecesaria era una pérdida y no una ganancia. Comparadas con ellos, las mejores novelas victorianas eran un relleno. Pero hay algo que decir en favor del relleno victoriano, como hay algo que decir en favor de la tapicería victoriana. El confort no es una cosa despreciable cuando su otro nombre es hospitalidad; y Dickens y Thackeray y Trollope estaban llenos de una enorme hospitalidad para sus propios personajes. Se alegraban cordial y sinceramente de verlos, y especialmente de volverlos a ver. De ahí su gusto por las continuaciones y las inacabables historias de familia; y todas las positivamente últimas apariciones de mister Pendennis o mistress Prondie. Y esta repetición, estas divagaciones, y hasta este relleno, confirmaban, de una manera curiosa y confusa, la realidad de los personajes. Así como el acolchado moblaje victoriano hacía que la gente se sintiera a gusto, así las

hinchidas novelas victorianas hacían que el lector se sintiera a gusto con los personajes. Pero el lector nunca se siente a gusto con los personajes de Stevenson. No puede desprenderse de la impresión de que los conoce demasiado poco, aunque sabe que conoce todo lo importante de ellos. Alan Breck Stewart no sólo es un personaje muy animado, sino muy agradable. Y, sin embargo, hay demasiado poco de él para quererlo; aunque sería capaz de desenvainar su espada escocesa contra nosotros, si hiciéramos una alusión tan peligrosa. No estamos a gusto con él, como lo estamos con Pickwick o con Pendennis. Conocemos de él las cosas vitales; y éstas son muy vitales. Pero no sabemos *mil cosas* de él; como las sabemos de un hombre con quien hemos vivido a lo largo de una larga novela del primer período victoriano. Stevenson ha hecho en verdad lo que se acusaba de hacer; es él quien esgrime la espada y separa la carne de los huesos.

Una ilustración de esta diferencia puede hallarse, no hay que decirlo, en la presentación del exterior de un personaje. La sombría vivacidad del rostro de Alan Breck, los ojos con su «danzarina locura, a la vez atractivos e inquietantes», se nos aparecen tan vivamente como una fotografía en colores, en unas primeras palabras de descripción; y las mismas primeras palabras han hecho ya andar contoneándose la pequeña y activa figura con su casaca azul, sus botones de plata y la fanfarria de la gran espada. Pero toda la operación es tan rápida y completa que tiene algo de irreal, como un juego de prestidigitación. Es como ver algo a la luz de un solo relámpago; hay en esta iluminación una especie de engaño. Porque en el fondo de todo lo que participa de la magia hay algo de burla. No es así como llegamos a conocer el aspecto exterior de alguien en Thackeray o Trollope. Es, gracias a una multitud de alusiones aparentemente accidentales, y aun innecesarias, como gradualmente adquirimos la impresión de que Warrington era moreno y taciturno y llevaba la barba afeitada. El exterior de lord Steyne está esparcido en retazos por toda *Vanity Fair*; sus patillas rojas en un capítulo; sus piernas torcidas en otro; su cabeza calva en un tercero. Pero es tan de ese modo como hablamos realmente de la gente real que, por comparación, hay algo casi irreal en el rápido realismo de Stevenson. Quizá el narrador debiera recordar más a menudo que es un hombre que cuenta una historia. Tal vez hasta olvide que se supone que la historia debe sonar como una historia verdadera. Y, después de todo, en la vida real un hombre no dice a su mujer, mientras comen: «Un desconocido ha venido a la oficina esta mañana; tenía una figura fuerte y elegante, con un bello perfil aguileño; en sus cejas y en las comisuras de los labios daba señales de mal genio; y aunque todo su porte no careciese de distinción, resultaba un poco teatral a causa de su magnífico chaqué, sus blancos botines y una orquídea de color magenta que llevaba en el ojal». Un soliloquio así, raramente se oye en el hogar suburbano; y si el aspecto del desconocido merece alguna atención, va apareciendo poco a poco, como cuando se dice: «No me sorprendió mucho verle arrojar el tintero, porque ya había visto en sus cejas que tenía un genio bestial» o, «El botones de la oficina se quedó muerto de risa al

contemplar sus botines». Del mismo modo, nadie dice como dice Mackellar en la novela de Stevenson: «Yo estaba ahora lo bastante cerca para verle; una arrogante figura y un bello rostro, moreno, enjuto, afilado, de mirada hosca, rápida y vigilante como la de un hombre luchador y acostumbrado a mandar; en una de sus mejillas, tenía un lunar que no le desfavorecía; un gran diamante centelleaba en su mano; sus vestidos, aunque de un solo color, eran de corte elegante y a la moda francesa; su chorrera y sus puños, que llevaba más largos de lo corriente, de primoroso encaje». Los hombres, en la realidad, no describen las cosas de este modo. ¡Así describieran algo tan bien! Estos hechos referentes al «*Master of Ballantrae*» habrían aparecido de una manera más fragmentaria en el relato real de un Mackellar real. El diamante habría sido mencionado en relación con un rumor acerca de ladrones; el encaje, a propósito de la colada. Y así es, más o menos, como los viejos novelistas victorianos describen o mencionan estas cosas. Y creo que ello da realmente una impresión de realidad. Comparado con ello, la misma totalidad de Stevenson parece incompleta. Pero también es verdad que los viejos victorianos sólo podrían haber logrado este realismo familiar siendo un poco más informes que Stevenson, y careciendo de su bello y penetrante sentido de la claridad de la forma. Aunque Stevenson parece describir su asunto con todo detalle, lo describe para acabar con él, y nunca vuelve a él. Nunca dice nada innecesariamente; sobre todo, nunca dice nada dos veces. Pocos se arriesgarían a decir que Thackeray nunca dice nada dos veces; o que no sea capaz, en algunos casos, de decirlo veinte veces. No obstante, en ciertos aspectos, esta repetición, aunque a veces sea engorrosa es en cierto modo convincente, casi diría confortante. Procede de aquel comfortable sentido de holgura social que era el sello de la Inglaterra de aquel período de éxito mercantil; o, por lo menos, de aquella parte de Inglaterra formada por comerciantes que habían logrado el éxito. Y exhibía, junto con otros vicios y virtudes, aquella benevolencia casi ruda que era, a la vez, una virtud y un vicio. «Al hijo del comerciante inglés no le ha de faltar nada, Señor», dice el viejo mister Osborne; y tampoco le ha de faltar al hijo espiritual de mister William Makepeace Thackeray. Se le escanciarán las palabras como vino; se abrirán páginas para él como parques en que pueda pasear. Se le permitirá estar presente tanto como guste, y los parientes más pobres de la historia serán invitados a comer una y otra vez. En resumen, el lector llegará con todo sosiego a conocerle y a conocer toda clase de pequeños detalles acerca de él; éstos no estarán dispuestos todos de una vez para siempre, en un conciso y apretado párrafo. Volvemos a la palabra hospitalidad; y a la charla de cien amigos y parientes en una reunión navideña inglesa. En comparación, la economía verbal del novelista escocés sugiere algo de la clásica broma contra el escocés. Es tan ahorrativo, que sus personajes son casi delgados.

Las cosas más nobles de este mundo tienen su debilidad o defecto, y con la palabra «delgado» llegamos al límite de la gloria de *Skelt* y a descubrir que hasta el

construtor de teatros de juguete es humano. Así como Stevenson adquirió en aquella escuela de infantil bizarría su admirable sentido de la actitud y la acción simbólicas, su profundo goce del color brillante y el gallardo continente; su magnífico sentido de la vida como una historia y del honor como una lucha; su respuesta a la llamada de la puerta abierta o a la atracción del camino que traspone la colina. Así como adquirió todas estas grandes virtudes y valores bajo el símbolo de *A Penny Plain y Twopence coloured*, así también dejó traslucir hasta en lo mejor de su obra algo de la limitación técnica de un instrumento así. Esto no se puede enunciar más claramente que diciendo que estas figuras planas sólo se pueden ver por un lado. Más que hombres, son aspectos o actitudes de hombres; aunque los aspectos y actitudes sean de gran importancia considerados como símbolos, como las planas aureolas de los santos o las planas figuras del blasón. En este sentido, y sólo en este sentido, no son lo bastante profundas; y les falta otra dimensión. Son lo bastante profundas en el sentido en que es profunda cualquier pintura bella; y en el sentido en que cualquier cosa bella siempre expresa más que lo que dice, posiblemente más que lo que pretende expresar. En este sentido, puede haber profundidad bastante hasta en el plano decorado de *Skelt*, cuando la mirada del niño se hunde en él. Pero no hay profundidad en el sentido de una gran familiaridad con el otro lado del decorado o la vida que se supone existir detrás de la escena. Después de todo lo que se pueda decir, la espléndida e inspiradora figura de Juan Tresdedos, es una figura y no una estatua. No podemos andar a su alrededor; y si no tiene más de tres dedos, tiene mucho menos de tres dimensiones. Pero la paradoja importante es que en esto la imperfección de la obra es materialmente debida a la perfección del arte. Es exactamente porque Balfour o Ballantrae sólo hacen aquello que les corresponde hacer y lo hacen tan rápidamente y bien, por lo que nosotros tenemos una vaga sensación de que no los conocemos como conocemos a otros personajes más inactivos o más errabundos. Esto es, si se quiere, un defecto en la obra del autor; pero es todavía más un defecto en los críticos que le tratan de defectuoso. Porque le acusan de lo exactamente opuesto de su defecto real, de una especie de sibarítica complacencia o regalo en la palabra por la palabra. El mal procede de la misma pasión de Stevenson por la economía y el rigor; del hecho de que podaba demasiado, hasta casi matar la planta; del hecho de que iba demasiado directamente al grano, de modo que el movimiento era demasiado rápido para ser visible y mucho menos familiar; sobre todo del hecho de que un tal rigor de técnica tenía algo casi inhumano. A veces simplifica tanto el muñeco, que deja ver el alambre. Pero hasta en esta relación entre la manera y el alambre hay una especie de extraño realismo.

Stevenson era un hombre que creía en el trabajo artístico, es decir, en la creación. No tenía la menor simpatía natural por aquellas vagas ideas paganas y panteístas que se disimulan con el nombre de inspiración. Puede no haberlo expresado con la frase de que el hombre es una imagen del Creador; pero consideraba positivamente al hombre como un creador de imágenes. Está, y ha

estado mucho tiempo, lloviendo sobre el mundo y procedente, en un sentido inmediato, de los germanos y los eslavos y, probablemente, en un sentido remoto, de las turbias filosofías del Asia, una especie de doctrina de mística impotencia que toma un centenar de formas; y que lo reconoce todo en el mundo, excepto la voluntad. Niega la voluntad de Dios y no cree ni en la voluntad del hombre. No cree en una de las más gloriosas manifestaciones de la voluntad del hombre, que es el acto de elección creativa, esencial al arte. Esta tendencia ha sido admirablemente tratada por mister Henry Massis, en su libro sobre la Defensa de Occidente. Y otro escritor francés de la misma escuela, mister Maritain, ha hecho notar el importante papel que la palabra artífice, como título de un artista, representaba en la filosofía medieval, así como en la artesanía medieval. Como veremos más tarde, la paradoja de Stevenson es que no se le hubiera dado un pito de tales metafísicas medievales; y, no obstante, realizó en la práctica lo que estos escritores están menteniendo ahora en el terreno de los principios. El fue, si nunca hubo uno, un *artífice*; no un simple vocero de fuerzas o hados elementales, sino un hombre que hacía algo a fuerza de voluntad y a la luz de la razón. Era una especie de arte característico de la obra medieval en literatura lo mismo que en escultura. Se hallaba notablemente presente en aquellos poetas medievales que el mismo Stevenson admiraba; admiraba, quizás, más que comprendía. Es sumamente típico de las finamente esculpidas baladas de Villon. De hecho, el nombre de Stevenson se verá siempre, supongo yo, pintorescamente asociado al nombre de Villon, aunque sólo fuera por aquel bello nocturno macabro de *A Lodging for the Night*. Y, no obstante, si en alguna cosa del mundo Stevenson andaba completamente equivocado, era acerca de Villon. Se hace hasta culpable, respecto a él, de un error de hecho y una falta de lógica verdaderamente insólitos. En su ensayo sobre Villon, al paso que manifiesta todo el entusiasmo de un buen crítico por un excelente poeta, insiste casi rabiosamente en que el espíritu del hombre estaba lleno de cinismo bestial y de bajo materialismo. «Sus ojos estaban cegados por su propia corrupción»; y no podía ver nada noble o bello en el cielo ni en la tierra. Y a esto añade la observación algo curiosa de que, hasta en aquella Francia del siglo quince, Villon podía haber aprendido algo mejor, puesto que pocos años antes, Juana de Arco había vivido una de las vidas más nobles de la historia. Parece un poco fuerte para el pobre Villon atribuirle una satisfecha ignorancia de personas como Juana de Arco, cuando él, de hecho, la menciona en la más famosa de sus baladas «La buena dama de Lorena, a quien el inglés quemó en Rouen». Pero el reproche es todavía más infundado en lo que hace al espíritu más que en lo que hace a la letra. Se basa en una especie de falacia moderna, mezcla de sentimentalismo y optimismo, según la cual un hombre que trate con alguna acritud a este mundo no puede tener ideales, cuando la acritud nace a veces de la intensidad de sus ideales. Sea como fuere, es indudable para cualquiera que sepa leer poesía sin prejuicios, que Villon tenía ideales e ideales elevados; sólo que acertaban a ser

elevados ideales católicos. El piadoso poema que escribió para su madre, donde la describe contemplando la encendida ventana medieval, resplandece de sinceridad. Y escribió por lo menos una línea que sería suficiente para deshacer la acusación; una de esas líneas que son demasiado sencillas para ser traducidas adecuadamente: «Offrit à la mort sa très claire *jeunesse*», que es algo como «Ofreció a la muerte su resplandeciente juventud». Lo escribió de Jesucristo; pero ¿qué cosa mejor se podría escribir de Juana de Arco?

Me he detenido en este paréntesis porque prefigura la idea general a que tienden en definitiva estas algo dispersas observaciones; la de que Stevenson defendió la verdad y no comprendió del todo la verdad que defendía. Si la hubiese comprendido, habría sabido que el arte viril que admiraba tanto en Villon, se relacionaba verdaderamente con ciertas virtudes, que no porque fueran las virtudes de un ladrón, dejaban de ser las virtudes de un artífice. Nadie pretende que Villon fuese un santo; los aspectos socialmente deshonorosos de su pecado (para los de su misma fe), no le hacen especial o supremamente un pecador irremisible. Si fue un ladrón, nadie puede saber que no fuese un ladrón arrepentido; y el sistema moral a que estaba adherido, había elevado un hombre así a los altares bajo el título algo paradójico del Buen Ladrón. Era, probablemente, el último de los hombres que esperaba en su propia persona el estar aquella noche en el Paraíso; pero no se hallaba un paso más lejos de la misericordia del cielo, por el hecho de estar cercano a colgar de una horca. Aquí hallamos, una vez más, me parece, un toque del calvinismo con su dedo de miedo. Hay también aquel siniestro y pétreo optimismo atribuido al Antiguo Testamento con su divino favoritismo para el afortunado. Pero si la superficie de este juicio algo superficial de Stevenson es extraña a aquel libre albedrío que es el creado del artífice, el espíritu creativo personal que había debajo de ella era, no obstante, el del auténtico artífice cristiano. Cuando Stevenson se puso a describir a Villon y su pandilla de pícaros bajo la nieve y las gárgolas del País medieval, trabajó su historia tan primorosamente como una balada francesa. No tomó opio ni absenta, y luego se sentó a esperar que unas energías cósmicas sin nombre llegaran a su alma de quién sabe dónde. Su espíritu no tenía nada que ver con el místico escepticismo tan común en su tiempo. Era responsable, era cuidadoso, era económico, merecía absolutamente el honroso título de trabajador.

Lo interesante aquí es que hasta su principal defecto como artista era típicamente el defecto de un artífice. Trabajaba demasiado escrupulosamente, produciendo sólo una cosa perfecta en su género, con ciertos materiales, por cierto método y bajo las limitaciones de cierto estilo.

La misma especie de crítica que encuentra que una balada francesa es una forma demasiado fija y artificiosa, la misma especie de crítica que encuentra que una virgen cuatrocentista es demasiado rígida o afectada en su actitud, encuentra sin duda que una historia de Stevenson es demasiado pobre de materiales o demasiado estricta en su unidad estilística. Como he explicado más arriba, no quiero decir que

esta crítica sea enteramente injusta o irrazonable. La obra de Stevenson tiene sus faltas como otras obras excelentes; y su principal deficiencia aparece en cierto defecto de delgadez que es producido por este instinto de rigurosa simplificación. Pero nadie puede escribir dignamente una historia de la literatura del siglo diecinueve sin hacer notar esta importante desviación en la dirección de una más estrecha y vigilante selección verbal, comparándola, o bien con la alegre laxitud que existió antes, o bien con la triste laxitud que ha venido luego. Sea lo que fuere lo que representa Stevenson en otros aspectos, representa ciertamente la idea de que la literatura no es mera sensación o mera auto-expresión o mero documento, sino una sensación que llama a ciertos sentidos auto-expresión con cierto material y documento en cierto estilo. Y en esto afirmaba los derechos del alma humana en oposición a varias fuerzas informes que algunos consideran como el alma de la naturaleza; el *anima mundi* de los panteístas. De este modo, Stevenson representó la misma profunda, antigua, hierática y tradicional verdad que fue enseñada a aquella generación por William Morris; y ninguno de los dos tuvo la menor idea de lo que era.

IX

LA FILOSOFÍA DEL ADEMÁN

Algo se ha dicho, de vez en cuando, en estas páginas, de la justicia o injusticia de la pretendida reacción contra Stevenson. Poco o nada se dirá sobre su éxito o fracaso definitivos, y esto por dos razones al menos. Primero, porque estas conjeturas sobre las modas del futuro yerran siempre, pues se fundan en una falacia muy evidente. Siempre se cuenta con que el gusto del público seguirá progresando en la misma dirección, lo cual es, en verdad, lo único que sabemos que no hará. Una cosa que se aleja describiendo grandes curvas en espiral puede acabar en cualquier parte; pero convertir cada curva en una línea recta que se prolonga en el vacío será un error en cualquier caso. Esto es manifiesto hasta en la relativamente corta historia de la novela moderna. Los victorianos hicieron una especie de juego de sociedad de comparar Dickens con Thackeray; pero les hubiera asombrado oír a la juventud moderna declarar que Thackeray es mucho más sentimental que Dickens; les habría sorprendido la revalorización de Trollope acompañada del relativo olvido de Thackeray. Porque para los más serios victorianos de aquel mundo, Trollope significaba trivialidad. Habían experimentado lo que experimentaríamos nosotros si nos dijese que Charles Garvice sobrevivirá a John Galsworthy. Porque un gran genio puede aparecer bajo casi cualquier disfraz, hasta bajo el disfraz de un novelista de éxito. La segunda razón por la cual aparto de mí el manto profético, y renuncio a resolver la cuestión del futuro, es que no creo que esto importe mucho. Hay buenos escritores del pasado que, como algunos del presente, sólo son leídos por unos pocos y no admito que los muchos lo sepan todo acerca de ellos, por la sola razón de que nunca los han conocido. No veo por qué hemos de desconfiar tan ciegamente de la popularidad y confiar tan ciegamente en la posteridad. Pero algunas de las condiciones de la supervivencia pueden, tal vez, ser consideradas de un modo general.

La fama de Stevenson en el futuro se mantendrá o decaerá con la fuerza o la debilidad de un particular argumento. Éste fue expresado muy compendiosamente por un crítico que le acusó de «exterioridad». Lo que llamaba el defecto de exterioridad me sentiría inclinado a adscribirlo a la falacia del «interiorismo». Tal vez se me entenderá mejor si la llamo la falacia de la «psicoiogía». Es la idea de que un novelista serio debería limitarse al interior del cráneo humano. Ahora bien: la ficción de Stevenson está llena de pantomima, en el sentido estricto de animada acción y ademán. Y realmente parece que los críticos, por una especie de equívoco o perversión del sentido, la hayan asociado con una pantomima infantil, aunque Stevenson habría sido el último en poner objeciones ni siquiera a esto. En todo caso, esta idea de que la ficción intelectual sólo debiera ocuparse del solitario e incomunicativo intelecto, es, de hecho, una gran falacia. Está bien decir que

podemos ver debajo de la superficie; pero no que no podamos ver lo que está en la superficie. Y lo menos razonable de todo es decir que no podemos creer en ello porque ha salido a la superficie, aunque fuese tan enorme como una ballena. En realidad, el tono recuerda el de algunos escépticos que daban a entender que los marineros no debían creer que habían visto la gran serpiente marina porque ésta tenía un cuarto de milla de largo cuando la vieron. Así nosotros podemos sostener que las cosas psicológicas no son menos psicológicas porque lleguen a la superficie en forma de pantomima. Lo contrario equivale a decir que una delicada pieza de relojería sólo existe cuando el reloj no funciona. Y, en verdad, supongo que estos críticos considerarían la acción del reloj haciendo dar vueltas a las agujas como un ejemplo muy ofensivo de extraña gesticulación. Es como decir que una locomotora sólo es una máquina de vapor cuando no se mueve; o que un edificio que vuela con tremenda explosión ofrece una prueba decisiva de que no era un polvorín.

Verdaderamente, en este respecto los críticos psicólogos están algo atrasados hasta en psicología. Generalmente duele más a esta clase de gente el estar atrasados que el estar contra la verdad; y en este caso parece posible que estén en una y otra posición. La objeción a su falacia de interiorismo es que no tiene sentido pensar sólo en pensamientos y no en palabras o hechos, puesto que las palabras son sólo pensamientos hablados y los hechos son sólo palabras en acción. Son, de hecho, las palabras más dominantes y los pensamientos más triunfantes: los pensamientos que emergen. Pero, según «la más moderna psicología» (esta infalible e inmutable autoridad), es más equivocado todavía el tratar la superficie de un modo tan superficial. Los actos no son sólo los pensamientos más rápidos; son hasta demasiado rápidos para ser llamados pensamientos. Vienen de algo más fundamental que el común y consciente pensamiento. Es precisamente nuestro subconsciente el que aparece en actos más que en palabras o hasta en pensamientos. Es nuestro subconsciente el que se muerde las uñas, o se retuerce el bigote, o da pataditas, o rechina los dientes. Según algunos, hasta es nuestro subconsciente (este alegre compañero) el que degüella a nuestra madre o limpia el bolsillo de nuestro padre. No tomo tan en serio la más moderna psicología, pero todos los elementos de verdad que hay en ella se oponen al tono de la más moderna crítica stevensoniana. La prueba de que una ficción es buena, según este o cualquier otro patrón, no es si sigue hilos de pensamiento en silencio; no si es subjetiva más bien que objetiva, o si evita todo desenlace violento en los acontecimientos. La prueba está simplemente en si tiene razón, si la psicología es acertada y si el acto la representa convenientemente. En psicología, como en cualquier otra ciencia, uno no debe equivocarse. Y el crítico más enconado de Stevenson hallará muy difícil el demostrar que Stevenson se haya equivocado muy a menudo. Lo que el enconado crítico podrá mostrar, y esto le enconará más todavía, es que Stevenson lo expresaba todo por algún acto dramático. Y, según esta clase de críticos, todo lo que es dramático es melodramático. La pueril cavilosa y quisquillosa susceptibilidad de

David Balfour durante su sola disputa con Alan Breck Stewart está descrita tan delicada y tan exactamente que sería digna de George Meredith, que tanto sobresalía en los tipos de muchacho; podía fácilmente ser las cavilaciones de Evan Harrington o Harry Richmond. Sólo que en la historia de Stevenson acaba, ¡ay!, con el cruce de los aceros y el gesto de Alan, arrojando la espada; y esto, claro está, es horriblemente melodramático. Uno no puede ser psicólogo dentro de un cinto del que pende una espada; y los procesos cerebrales no deben tener lugar bajo un sombrero de tres picos. El intervalo de limitada y casi estúpida felicidad de Henry Durie, cuando la sombra de su hermano se ha retirado por algún tiempo, y su hijo está creciendo al sol, es tan patético y tan real como cualquier intervalo lúcido (si los hay) en la suburbana depresión de la escuela de Gissing. Pero cuando esta especie de limbo es destruído por una palabra dicha al azar sobre la posible perversión del niño, no se puede negar que Henry Durie se desploma como una piedra. Y el cogitabundo crítico explica que un hombre así no puede tener ningún sentimiento realmente interior, precisamente porque sus sentimientos interiores son lo bastante fuertes para quitarle el sentido. El oscuro, abnegado y casi automático altruísmo del pobre Herrick, en medio de toda su maraña de traiciones en *The Ebb-Tide*, es tan triste y verdadero como pueda desear el más miserable moderno. Pero Herrirk se arroja al mar, dándose un gran chapuzón, cuando, después de todo, debiera haberse encomendado al crítico moderno no haciendo nada absolutamente, ni siquiera en aras del fructuoso culto del suicidio. El parloteo de la muchacha Kristie sobre recuerdos y ensueños e imaginarias peleas de novios mientras vuelve a casa desde la iglesia, es tan fiel asunto de las reales imaginaciones de la mente joven y sentimental como cualquier delicado matiz femenino en Henry James. Pero no se puede esperar que el crítico le perdone el dar dos o tres brinquitos mientras anda por el camino. Ninguna dama de Henry James ha brincado jamás. Es porque en cada uno de estos casos algún movimiento exterior hace memorable el estado interior, por lo que estos críticos encuentran que no puede ser realmente tan interior. Y es de observar que ellos no se comprometen con una positiva negación; no afirman que los personajes en cuestión no deberían sentir como sienten en la descripción; ni siquiera dicen que no deberían obrar como obran en la descripción; que David no debería luchar o Durie caer o Kristie saltar en el camino. Sencillamente, tienen una refinada y delicada impresión de que la ficción psicológica debería tratar solamente, o principalmente, de palabras no dichas o pensamientos incompletos. Este es un punto de vista muy interesante, y convendría tenerlo claramente expuesto y comprendido. Aunque Stevenson sólo hubiera servido como una excusa para exponer esta interesante tesis crítica, ya podrían agradecerérselo y hasta esforzarse en ser corteses con él. Sea como fuese, éste parece ser su principio; y me he detenido lo suficiente en él para demostrar que no deseo ignorarlo. Sólo quería observar, con todo respeto, que esa diferencia no se encuentra solamente con Stevenson; por lo menos no

solamente con Stevenson. Se la encuentra también con Homero y con sus arcos tensos; Hamlet y el salto en la tumba; con Francesca, dejando caer el libro; o con Don Quijote arremetiendo contra los molinos de viento; con Enrique poniéndose la corona, o con Antonio quitándose el casco; con el Roldán de Roncesvalles, haciendo sonar la trompeta y rompiendo la espada y elevando el guante hacia Dios. Con todas aquellas épicas energías que dieran a esta última historia, y a las que dio origen el noble título de «Cantares de Gesta» *Chansons de geste*.

Entre las muchas objeciones irrazonables que se hacen a la novela de Stevenson, reconozco que hay una objeción razonable que se puede indicar aquí. Se puede decir que era culpable de exterioridad en este sentido: que a veces empezaba con lo exterior por el hecho de ver en algún escenario o marco la sugestión o mejor dicho la provocación a lo novelesco. «Hay jardines lúgubres y húmedos que piden un asesinato», observó con mucha verdad; y a menudo se sintió movido a cometer el asesinato por delegación literaria. Quiso, a veces, he dicho, proveer un lugar así de su leyenda apropiada. Superficialmente la objeción tiene sentido; pero en un sentido más profundo y comprensivo no admito que contradiga lo que he dicho antes de la fuente profunda del gesto o de la deliberación del trabajo artístico. Simplemente significa que ha habido, desde el principio, en la obra de arte la unidad de espíritu que debería tener siempre. Quiere decir que decidió qué clase de novela escribiría antes de decidir qué novela escribiría; y esto está bien y es inevitable. El jardín lúgubre y húmedo no puede gritar directamente en otras tantas palabras: «En este lugar, el sincero preceptor con un ojo mayor que el otro enterró el viejo machete de marinero con que había dado muerte al horrible, pero secretamente malvado almirante que resultó ser su hermano». Ningún jardín se ha expresado nunca con tanta precisión al impulsar algo a alguien; pero no es menos verdad que el exacto grado de lóbreguez y el exacto perfil del desorden pueden haber sugerido, no simplemente un asesinato vulgar, sino un asesinato que tuviera ciertas cualidades especiales de lo monstruoso o lo extraño. Esto no prueba que no fuesen sentimientos *profundos* los que así despertaron, a la vista del paisaje, y lucharon por hallar sus apropiadas imágenes de tragedia. Sólo prueba que el origen de la novela era del mismo orden que el origen de un poema. Podemos llamar a Stevenson un poeta en prosa, si esto nos place; pero no podemos llamarle un escritor superficial, a no ser que todos los poetas sean superficiales.

Tendré ocasión de hacer notar en otro lugar que hay un sentido estrictamente técnico en que el procedimiento de Stevenson puede llamarse «delgado o plano». Es un sentido en que podríamos decir que cierto estilo de los herrajes decorativos es ligero y frágil, en que podríamos decir que la manera de Whistler de extender capas monocromas, era meramente plana. Tiene sus defectos, aun considerado como un procedimiento técnico; hay una aversión artística a la filigrana; y muchos han sostenido que las acuarelas de Whistler eran demasiado aguadas. Pero es esencial que esta crítica no se confunda con la sugestión a que he respondido hace poco; la

sugestión de que la significación espiritual del dibujo o la pintura es superficial y no profunda. Éste es otro asunto y no tiene nada que ver con la cuestión de cuál sea nuestra forma preferida; y aunque la forma preferida de Stevenson fuese a veces pintoresca en exceso, no hay nada trivial o meramente sentimental en la moral del cuadro. Al contrario, se sentía muy atraído hacia temas morales difíciles e intrincados, y le gustaba plantearse rompecabezas en las posibles relaciones de las almas humanas. Sólo que, como hemos visto, le gustaba hacer que el alma humana llegase a una conclusión en alguna manera y anunciase su conclusión de un modo u otro. De aquí todos los abruptos ademanes y gestos corpóreos que lamentan tanto los sensitivos; de aquí la moneda lanzada a través del cristal de la ventana de Durrisdeer; el banjo arrojado al fuego en Midway Island; el cuchillo clavado en el mástil, el diamante arrojado al río. En resumen, las novelas de Stevenson son a menudo *novelas de problema* por el estilo de los que fueron llamados *dramas de problema*. Pero hay un delito que le descalifica para entrar en la compañía de los autores verdaderamente realistas y serios, de dramas de problema y novelas de problema. Tenía una debilidad por resolver el problema.

Hay en este mérito el otro lado de un defecto; un defecto del cual ha sido acusado a menudo. Se le ha llamado consciente de sí mismo; y en su obra era tal vez demasiado consciente de sí mismo, comparado con algunos escritores cuyos fundamentales y hasta casi olvidados impulsos se dejaban expansionar más libremente, o acaso más naturalmente. Pero estas cosas son cuestión de grado y de equilibrio; y algunos pueden sostener que es el tipo opuesto el que ahora se ha vuelto desequilibrado. Corriendo hoy por el mundo, no estoy seguro de no preferir el consciente de sí mismo al subconsciente. Stevenson sentía una responsabilidad en el arte que se parecía a su vívido y casi morboso sentido de responsabilidad en la conducta. Es cierto que sus problemas de conducta eran a veces algo anárquicos; y su decisión ética en ellos un poco de aficionado. Como Ibsen y Bernard Shaw y muchos hombres de su tiempo, no había acabado de descubrir la perentoria y práctica necesidad de tener una regla general, en ausencia de la cual el mundo se convierte en una maraña de excepciones. Pero se interesaba fuertemente por la justa solución moral, fuese la que fuese, aun cuando pareciese envolver la inversión de una regla moral. Y este sentido de responsabilidad social era completamente sincero; hasta cuando el especial alegato tenía que ser, quizás, un poco demasiado individual para ser social. Era tal vez natural en un novelista el sentir muy fuerte y vehemente el caso personal particular. Creo que generalmente lo sentía así: como lo sentía London Dodd en *The Wrecker* cuando contrapesó el opio y Jim. Estaba inmensamente intrigado por esta especie de problema. Henley le llamó catequista, pero él habría dicho casuista. Declaraba tener poca simpatía por el catolicismo; probablemente era lo bastante provinciano para tener horror al jesuitismo; pero de hecho era más casuista que ningún jesuita. Es mucho menos claro acerca de los

dogmas originales y universales del catecismo, aunque fuese el de los presbiterianos. Pero se sentía mucho más interesado por aquellas especiales ocasiones en que el sentido general de aquellas doctrinas parecía puesto a prueba por una especial necesidad. Podemos decir, por lo tanto, que en la vida y en la literatura era esencialmente una persona concienzuda. Y una persona concienzuda es, presumiblemente, una persona consciente. Cometió en sus libros, por medio de sus personajes, muchísimos crímenes; y entregó hornadas de cadáveres a sus editores en el estilo requerido de todos los autores de novela sensacional. Pero sus muertes tenían el matiz y la fina distinción del asesinato; y nada del vulgar comunismo de la matanza. En el único episodio de sus novelas que puede llamarse una matanza, la matanza de la vieja tripulación de *The Flying Scud* por Wicks y sus hombres, todo el horror del incidente reside en su fuerte individualismo. Reside en el hecho de que los hombres tienen que ser muertos uno a uno; en el hecho de que la matanza no es una matanza, sino una serie de asesinatos. En su correspondencia, Stevenson llegó a decir alegremente, hablando de la sangrienta trampa puesta por Henry Durie a su hermano, que «es un perfecto asesinato a sangre fría, que me propongo y espero que sea del gusto del lector». Pero hasta en esto se notará que se propuso algo, y lo dijo, en lo que pareció tan frío como el asesinato. Pero, al menos, no cometió asesinatos sin saberlo, a la manera de nuestros más subconscientes criminales y locos de la literatura moderna. No simpatizaba con estos héroes más recientes que parecen seducir y traicionar y hasta apuñalar en una especie de prolongado acceso de inconsciencia. No se había establecido para él o para sus personajes aquella conveniente escalera secreta de mentalidad inconsciente o de movimiento automático, por lo cual algo que no somos nosotros (y se carga todo lo malo) puede escapar desde la cueva a la calle. Tal vez fuese un defecto; pero en todo el conjunto de su vida y de su obra hay una completa ausencia de ausencia mental.

Y con este tema de la responsabilidad, y la confianza en la voluntad en materia moral, llegamos a la cuestión más amplia que habremos de considerar en el último capítulo. Ello será, en cierto sentido, un sumario de lo que ya se ha dicho; y no obstante será necesario decirlo algo más claramente, y en relación con cosas sobre las cuales muchas personas modernas se hallan demasiado confusas o son demasiado tímidas para hablar claro. De momento, sólo es necesario decir que la importancia de Stevenson reside grandemente en su relación con la tendencia de su época. Esta tendencia era hacia cierto misticismo del materialismo, cuya expresión más dogmática es lo que se llama monismo, pero que se puede expresar más ligeramente en un centenar de formas, como que toda la vida es una, o que todo es herencia y ambiente, o que lo impersonal es más elevado que lo personal, o que los hombres viven por el instinto del rebaño o el alma de la colmena. Nuestros padres llamaron fatalismo a esta atmósfera general; pero ahora se le dan gran número de nombres más idealistas. Stevenson sintió todo esto sin definirlo exactamente; lo sintió en el realismo de la literatura del siglo diecinueve; en el pesimismo de la poesía

contemporánea; en la timidez de la precaución higiénica; en la presunción de la uniformidad de la clase media. Y mientras, pertenecía completamente a aquel tiempo y a aquella sociedad; mientras leía a todos los realistas, conocía a todos los artistas, dudaba con los escépticos, y negaba con los incrédulos, llevaba dentro de sí algo que no podía menos que estallar en una especie de apasionada protesta en favor de cosas más personales y poéticas. Extendió los brazos en un ademán amplio y ciego, como uno que quisiera hallar alas en el momento en que el mundo se hunde bajo sus pies.

X

LA ENSEÑANZA DE STEVENSON

HASTA a aquellos desdichados para quienes el cuento de *La isla del tesoro* y la tradición continuada en los piratas de *Peter Pan* forman un episodio que ya terminó, se les puede invitar a examinarlo como un episodio; a examinarlo o, si se quiere, a examinarlo una vez más. Hasta aquellos que apenas lo consideran como un ejemplo de literatura se verán obligados a aceptarlo como un ejemplo de historia. No soy una de estas tristes y desheredadas personas, como el lector, a estas alturas, ya habrá podido sospechar; pero me avengo a dejar de lado, por el momento, la cuestión de si su falta de aprecio es debida al progreso de la literatura o a la decadencia del gusto literario. Les pido, por el momento, que lo consideren, no como una obra maestra literaria, sino simplemente como una curiosidad de la literatura. Les pido que se detengan en el episodio de los bucaneros stevensonianos, como podrían detenerse en el episodio de los bucaneros de veras, en algún curioso y viejo volumen sobre las vidas reales de Barbanegra y Henry Morgan. Así como habría siempre algún interés histórico en considerar como el saqueo de Panamá por los piratas se relaciona con los grandes asuntos del Imperio español o la marina inglesa, así hay siempre algún interés filosófico en considerar cómo el romanticismo de Stevenson se relaciona con el realismo y el racionalismo y todos los grandes movimientos del siglo diecinueve. En resumen, me contentaré, por el momento, si toda aquella maravillosa colección de libros se junta en una mesa, bajo el título del más modesto de ellos, y es considerada como una anotación a la Historia. Y ¿cuál era, pues, el significado histórico de aquella extraña mancha de laca carmesí en la época gris de Gissing y Howells, parecida a una mancha de sangre burlesca en una historia policíaca? Para empezar, preveo que al plantear el asunto en este terreno histórico me expongo a ciertas críticas de orden estrictamente histórico. Se puede decir que las fechas y detalles de la vida y el tiempo de Stevenson no se corresponden con esta comparación; que llegó demasiado al principio del progreso para ser realmente un tipo del «noventa»; y que sus verdaderos rivales y modelos fueron los «filisteos» victorianos. No admito esto como una verdad, aunque admito una parte de ello como un hecho. Un anacronismo muchas veces no es más que una elipsis; y una elipsis muchas veces es simplemente una necesidad. Lo que una inteligencia viva como la de Stevenson siente, no son los convencionalismos trasnochados y estáticos de este mundo, sino el camino que lleva el mundo. Hablamos familiarmente de tiempo y corriente; y en un caso como éste es ocioso recordar un tiempo sin comprender que era una corriente. El autor de *The Ebb-Tide* sabía muy bien cuál era la corriente que disminuía en aquel momento. Era la corriente de lo que muchos consideraban como la virtud victoriana y toda la felicidad descrita en la novela de tres tomos. Stevenson sabía muy bien que esta especie de cosa trasnochada no era la fuerte amenaza o

promesa del próximo futuro. A veces se burla de los Filisteos; pero ataca con furiosa energía a los estetas. Compárese, por ejemplo, el modo como habla de Walter Besant con el modo como habla de Henry James, cuando tiene que diferir de ambos en aquella admirable carta sobre «el arte compitiendo con la vida». Desdeña al novelista famoso como al representante de algo que ya ha pasado, pero toma en serio al novelista serio, y manifiestamente teme que a la larga sus métodos más sutiles lleguen a triunfar. Estos métodos más sutiles, de los impresionistas y los realistas y demás, eran para él, evidentemente, el peligro verdadero, porque eran la corriente que crecía. En resumen, alguien puede quejarse de que represente a Stevenson reaccionando contra la decadencia antes de que ésta existiera. Y respondo que éste es el único modo verdadero como un hombre luchador ataca con éxito un movimiento; cuando lo ataca después, lo ataca demasiado tarde.

O también se podría decir que exagero la novedad de una obra como la de *La isla del tesoro*: y que ésta sólo era la continuación de la novela histórica de Scott o la novela marinera de Marryat. Y de nuevo pienso que un crítico pasaría por alto en este caso, no solamente una sutil distinción, sino también un punto muy esencial. Las antiguas novelas eran novelas; no eran historias para muchachos, sino simplemente historias. La comedia de los Oldbuckes y Osbaldistones es una comedia de carácter tan sólido como la de mister Bennet o mistress Bates. Es sólo el incurable y casi inconsciente sentido escocés de lo dramático el que envía los personajes de la comedia al peligroso risco o al Clachan de Aberfoyle. No habría una premeditada y desafiadora vuelta a un arte juvenil olvidado tal como aquella de que se alardea en las cartas de Stevenson lo mismo que en la novela de Stevenson. El punto puede ilustrarse una vez más con el recuerdo del teatro infantil de *Skelt*. Una cosa es decir que un pintor como Maclise o un autor como Macready podían haber tenido un estilo que nos choca como teatral y pomposo. Maclise y Macready no sabían que eran teatrales y pomposos. Otra vez sería resucitar las figuras del viejo teatro de juguete, casi (en cierto sentido) *porque* eran teatrales y pomposos. Stevenson evidentemente resucitó todo este «romance», no porque fuese la moda de su tiempo, como la pintura histórica de Maclise, sino porque iba contra la creciente moda de su tiempo y tuvo que luchar por ella como por una moda nueva, porque era, en realidad, una moda vieja. Él glorificó una anticuada *skelteria*, cuando sabía que era anticuada. Se concentró en un cierto tipo de libro para muchachos cuando sabía que los muchachos lo tenían abandonado hacía tiempo. Era tan concienzudo al copiar un viejo novelón de piratas como los prerafaelistas al copiar una vieja pintura religiosa medieval. Como ellos se esmeraban al incrustarla con joyas de color infantil, así él se esmeraba al montar de nuevo la joya perdida de su propia infancia. Pero sabía que no lo hacía como una moda, como sabía que no tenía realmente cinco años.

¿Qué se proponía, pues, exactamente? ¿Qué, por decirlo así, significaba ello; aunque él, en cierto sentido, no se lo propusiera? Antes que nada, creo yo, fue una

arremetida para la libertad; y especialmente una arremetida para la felicidad. Fue una defensa contra la posibilidad de la infelicidad; y una especie de respuesta a la pregunta «¿puede un hombre ser feliz?» Pero era una respuesta de una curiosa especie, lanzada retadoramente en circunstancias curiosas. Era la fuga de un preso mientras se le conducía encadenado de la cárcel del puritanismo a la cárcel del pesimismo. Pocos han comprendido este pasaje de la historia de civilización manufacturera del noroeste de Europa y de América. Pocos han caído en la cuenta de que la más sombría especie de materialismo moderno cayó a menudo sobre una clase que acababa de escapar a una igualmente sombría especie de espiritualidad. Apenas acababan de salir de la sombra de Calvino cuando entraron en la sombra de Schopenhauer. Desde el mundo del gusano que no muere pasaron al mundo de los hombres que mueren como gusanos; y en el caso de alguno de los decadentes, casi entusiasmados de ser devorados por los gusanos, como Herodes. Puritanismo y pesimismo, en resumen, eran cárceles que se hallaban muy próximas; y nadie ha contado nunca cuántos fueron los que dejaron una sólo para entrar en la otra; o bajo qué galería cubierta pasaron. La aventura de Stevenson fue una fuga, una especie de romántica escapada para evitar a las dos. Y así como un fugitivo muchas veces ha corrido a encontrarse en la casa de su madre, así este escapado buscó refugio en su antiguo hogar; se fortificó en el cuarto de los niños y casi trató de introducirse en la casa de muñecas. Y lo hizo por una especie de instinto de que allí habían existido goces concretos que un puritano no podía prohibir ni un pesimista negar. Pero fue una historia extraña. Él tuvo su respuesta a la pregunta «¿puede un hombre ser feliz?», y la respuesta fue: «Sí, antes de que llegue a ser un hombre».

Son sólo las cosas manifiestas las que no se ven nunca; y una cosa muchas veces se tiene por trivial sólo porque los hombres la han estado mirando mucho tiempo sin verla. No hay nada más difícil que encerrar, en un ámbito claro y reducido, las generalizaciones sobre la historia, o aún sobre la humanidad. Pero hay una especialmente evidente y que no obstante se escapa en este asunto de la felicidad. Cuando los hombres se paran, en su persecución de la felicidad, a imaginarse seriamente la felicidad, siempre han hecho lo que puede llamarse una pintura «primitiva». Los hombres corren hacia la complejidad; pero anhelan la simplicidad. Tratan de ser reyes; pero sueñan en ser pastores. Esto es verdad lo mismo si vuelven los ojos a la Edad de Oro que si miran adelante hacia la más moderna utopía. La Edad de Oro se imagina siempre como una edad libre de la maldición del oro. La perfecta civilización del futuro es siempre algo que muchos llamarían un superior salvajismo; y es concebida según el espíritu del que habló de «La civilización, su causa y su remedio». Tanto si es la Arcadia del pasado como la utopía del futuro, siempre es algo más simple que el presente. Desde el poeta griego o romano que suspiraba por la paz de la vida pastoril al último sociólogo que expone la vida social ideal, este sentido de un retorno y una resolución en cosas elementales

es manifiesto. El caramillo del pastor es siempre algo más sencillo que la lira del poeta; y la vida social ideal es una forma más o menos sutil de la vida sencilla. De esta tendencia hay todavía una tercera y tal vez más fiel expresión. Puede observarse que estos ensueños de felicidad se relacionan más bien con el alba que con el día. El reaccionario desea la vuelta a lo que llamaría «el amanecer del mundo», pero el revolucionario, por su lado, habla también de esperar el alba, de cantos de amanecer y de la aurora de un día más feliz. No parece importarle mucho el mediodía de aquel día. Y un modo de expresar este espíritu de la mañana es el retorno al niño.

Stevenson podía haber hecho su pregunta cien años antes, cuando la rebelión de los primeros humanitarios contra los puritanos; cuando la misma ciudad de Ginebra que había visto fundar por Calvino la religión del pesimismo, vio fundar por Rousseau la religión del optimismo. Y si se hubiese hallado en aquel primer movimiento liberal o naturalista, probablemente habría encontrado que la mejor expresión del movimiento romántico era la realización del amor romántico. Pablo y Virginia, en vez de Poll y Robinson Crusoe (para no mencionar a Long John Silver) habrían sido los felices habitantes de la isla desierta. En aquella luna de miel de la humanidad, habría parecido suficiente que Edwin y Angelina, unidos al fin (por un solemne matrimonio civil ante el Escribano de la República) poblasen el mundo de puros y felices republicanos. Pero aquella Arcadia del siglo dieciocho se había ensombrecido mucho antes del tiempo de Stevenson; éste, en realidad, propendía a ser un poco exageradamente nebuloso hasta acerca de aquellos de sus principios que eran realmente claros. Y mientras los artistas más bohemios de una época posterior seguían reclamando todas las libertades y más que las licencias de aquella teoría, todos habían abandonado la ficción de que ella conducía, en la práctica, a tal felicidad. Ha habido ciertamente una curiosa ironía, a este respecto, en los artistas modernos, especialmente los artistas literarios. La mitad del clamoreo contra ellos se produjo, con razón o sin ella, porque insistían en que sus libros debían ser repulsivos para poder ser realistas o sórdidos para poder ser verídicos. Pedían mano libre para describir el sexo; y parecían dar por supuesto, en su propia defensa, que describir el sexo es describir pecado y dolor. Insistían en que cualquier cosa bella debía ser una ficción; y nunca vieron cuán precisamente reflejaban ellos el fin de aquella misma danza de bellas ninfas y cupidos, que los había traído la licencia que les era más cara. En resumen, parecían reclamar dos cosas: la primera ser libres para hallar la perfecta felicidad de la pasión, y la segunda ser libres para describir cuán sumamente infeliz es ella. En la vida uno puede hacerlo todo para seguir el amor, porque es tan bello; y en el arte uno debe hacerlo todo para describir el amor porque es tan admirablemente feo. Sus doctrinas anárquicas eran contradichas en la realidad por sus descripciones anárquicas. La casa del amor donde era necesario sacar tales licencias de hospital para la amputación y vivisección, difícilmente podía ser (como dijo el poeta) la casa del cumplimiento del anhelo. No era ciertamente la casa que Rousseau y los antiguos liberales románticos habían anhelado. Como quiera que

fuese no era posible a un hombre de la generación de Stevenson buscar esta luz o esta lúcida felicidad en el sexo o, en aquel sentido, ni siquiera en el sentimiento. No era esto posible a un romántico que, nacido tal vez fuera de su tiempo, vivía no en la época de Rousseau, sino en la época de Zola. Así encontramos en Stevenson algo como un positivo rehuimiento de aquellos temas de pasión que trepidaban por todo su alrededor en la nueva literatura; un rehuimiento, hasta aquel normal amor romántico que no se toca en absoluto en *Kidnapped* y que se toca graciosa, pero muy ligeramente, en *Catriona*. No era solamente que las muchachas estorban en las aventuras. No era solamente que no podía ser uno de aquellos para quienes una muchacha es la única aventura. Era también porque un hombre que vivía bajo el duro reto del nuevo realismo ya no podía pretender que fuese una aventura que siempre acababa bien. Deseaba escapar hacia un mundo de más seguro goce y tal vez de menos dolor potencial. Y esto se relaciona con verdades muy profundas de psicología, que todavía no se han explorado debidamente, pero muchos hombres saben que hay una diferencia entre la intensa emoción momentánea provocada por el recuerdo de los amores de la juventud y el todavía más instantáneo, pero más perfecto, goce del recuerdo de la infancia. La primera es siempre estrecha e individual, y traspasa el corazón como una espada, pero el último es como el fulgor del relámpago, que revela, por el espacio de medio segundo, todo un variado paisaje; no es el recuerdo de ningún goce particular ni de ningún sufrimiento particular, sino de todo un mundo que resplandece de maravilla. El primero es sólo un amante que recuerda el amor; el segundo es como un muerto que recuerda la vida.

Una vez oí en un tren a una familia campesina de la clase puritana discutiendo con un ministro no conformista el acto de un muchacho, soldado de la Gran Guerra, que estando en el hospital estaba entretenido en esculpir una cruz de madera y la había enviado a su familia. Su familia estaba apenada, pero le excusaba. Sus observaciones tenían un estribillo continuo de «él no quería significar nada con ello». Este extraordinario estado de espíritu me intrigó tanto que escuché el resto de la conversación, a intervalos de la cual el ministro repetía firmemente que no necesitamos esta clase de cosa; que lo que necesitamos es un Cristo viviente. Y nunca pareció ocurrírsele al reverendo señor que en aquel momento se hallaba en guerra con todas las cosas vivientes, así como con todas las cosas cristianas; con el instinto creador; con el deseo de forma; con el amor de la familia, con el impulso de enviar señales y mensajes, con el humor, con el sentimiento, con la virilidad del martirio y la fuerza del destierro. En realidad era el escultor de la cruz quien daba testimonio de un Cristo viviente, y era el partidario de un Cristo viviente quien estaba repitiendo una fórmula muerta. Y no lo era menos por no ser una fórmula expresada en madera, sino una fórmula expresada en palabras. Este curioso incidente ha quedado siempre en mi memoria, aunque sólo haya sido por su nuevo y superficial humor. La imagen del joven inconsciente que no quería significar nada

con ello, que simplemente fue cortando un palo hasta que, por mala suerte, éste tomó la forma de una cruz, será siempre una fuente de provechoso entretenimiento para el espíritu. La idea del joven dando tajos a la madera, a diestra y siniestra, atolondradamente, y viendo surgir a cada lado símbolos teológicos a despecho de sus más enérgicos esfuerzos, tiene algo de cuento de hadas. Y la idea de que si hubiera sabido lo que iba a pasar nada le habría inclinado a tocar una cosa tan impropia y ofensiva es materia de profundo negocio íntimo.

Y, no obstante, por extraño que parezca, debo presentar mis exusas al pobre ministro y reconocer que algo parecido a aquella fantástica idea puede ocurrir realmente. Después de todo, hay en el mundo una multitud de inconscientes hacedores de cruces y de cruces hechas sin intención.

Hay, corriendo por el armazón mismo de nuestras casas y nuestros muebles toda una especie de dibujo de cruces. Hay una multitud de honrados carpinteros y ebanistas que hacen cruces de madera sin querer significar nada con ello. Pero la figura significa algo a pesar de todo y precisamente porque es una figura fundamental, basada en principios básicos de equilibrio y conflicto y sostén. Todas nuestras sillas y mesas están llenas de cruces, de barrotes y travesaños, y es posible que la mayor parte de nosotros usemos los muebles sin caer en la cuenta del significado; no pensamos en una mesa como en una mesa de comunión y podemos sentarnos en una silla sin hablar inmediatamente *ex cathedra*. Y del mismo modo, cuanto más estudiamos historia general y artística, más a menudo veremos hombres que hacen tronos cuando sólo querían hacer sillas, y edifican iglesias cuando sólo querían edificar casas. Y en esta retrospectiva de historia religiosa, me parece que muchas desviaciones y hasta aberraciones han servido solamente para esbozar en una mayor escala la verdad de ciertas antiguas doctrinas próximas y necesarias al hombre; e ilustran la ortodoxia aunque fuese con detestables ejemplos. Milton mismo fue un ejemplo: porque dijo más verdad de la que se proponía decir, cuando dijo que el nuevo Presbítero era sólo el antiguo preste escrito más largo. Era realmente la humana necesidad de un sacerdote escrita más largo; y era escrita verdaderamente muy largo.

Ahora bien: los hombres de la generación de Stevenson y especialmente los hombres tan inteligentes como él, tenían tal vez menos conciencia de la verdadera razón en favor de estas antiguas ideas, de la que pudiera haber tenido cualquier hombre que haya vivido antes o después. Nada podía estar más lejos de sus pensamientos que la sospecha de que sus fantasías artísticas pudieran referirse a aquellos antiguos dogmas sobre la Caída o el oscurecimiento de la luz divina por el pecado. Wordsworth, aunque a veces se le llame panteísta, vio en los vívidos placeres de la infancia lo que llamó *indicios de inmortalidad*. Stevenson confesaba que halló a menudo difícil obtener ningún indicio de inmortalidad. Y, no obstante, si no podía dar testimonio de la Resurrección, continuamente da testimonio de la Caída. Decimos ligeramente de un hombre bueno que es un cristiano sin saberlo.

Nada, como digo, le habría sorprendido más a él, o a su generación, que descubrir esto; y puede que algunos, hasta de una generación más joven, sean tan tradicionales que hayan dejado de ver el gradual despliegue de la verdad. Él habría sido el primero en decir que tales dogmas eran cosa muerta y que no podemos hacer retroceder el reloj hasta el siglo quince. No obstante no explicó por qué tan a menudo trataba de hacer retroceder su reloj a su quinto año. Porque la verdad es que no hay realmente ningún sentido o significación en ese continuo tributo de los poetas a la poesía de la infancia a no ser, como dice Treherne, que el mundo del pecado se interponga entre nosotros y algo más bello o, como dice Wordsworth, que nosotros vengamos en primer término de Dios, que es nuestra patria. No me detendré a distinguir aquí entre la doctrina del pecado original y la doctrina de la depravación que los calvinistas habían probablemente enseñado a Stevenson, la cual sería por sí sola bastante para explicar el que no supiera cuán ortodoxo era. Tampoco expondré aquí la distinción entre el pecado original y el actual, aparte del ideal del bautismo infantil, para que el ya desconcertado escéptico moderno no crea que estoy loco. Debe aceptar mi benévola seguridad de que el loco es más bien él, o si no loco, aunque no por su culpa, deficiente mental. El caso es que no existe realmente ninguna explicación de esta intensa concentración en la niñez si no es una explicación mística. Todo el caso de la novela de Stevenson es el de un hombre obsesionado por una canción, que anda siempre buscando las notas sueltas de una olvidada melodía, lo que llamó la nota del ruiñón devorador del tiempo. «Pero sólo los niños la oyen bien» ¿Por que?

Además, como ya he hecho notar, este principio de la beatífica visión de la inocencia queda todavía más probado en el quebrantamiento que en la observancia. Los racionalistas y realistas, que elogiaban la persecución de la felicidad por el adulto, se ocupaban (y todavía se ocupan) principalmente en describir la infelicidad. Sólo demuestran que la vida libre y el amor libre son realmente peores de como los haya representado nunca ningún asceta. Las filosofías naturalistas no contradicen solamente el cristianismo. Las filosofías naturalistas contradicen también las novelas materialistas. Su ejercicio de su propio derecho de expresión fue bastante para demostrar que la mera combinación de la madurez de la razón con los goces de la pasión no producen, de hecho, una Utopía. No necesitamos discutir si los zolaitas tenían razón al describir horrores con tanto afán. Si la mera libertad hubiese realmente conducido a la felicidad, ellos habrían descrito la felicidad. No habría sido necesario que un hombre adulto, con toda una biblioteca de literatura moderna, se escondiera en un teatro de juguete para sentirse feliz.

Esta sencillísima verdad es probablemente demasiado simple para ser vista; porque, como muchas cosas parecidas, es demasiado grande para ser vista. Pero, ciertamente, existe todavía para ser vista si algunos de los modernos pudiesen ensanchar sus mentes lo bastante para verla. El tipo del realismo ha cambiado desde los días de Zola, así como el tipo del romanticismo ha cambiado desde los días de

Stevenson. Pero no ha resuelto esta diferencia indiscutible entre los alegres cantos de la inocencia y los melancólicos cantos de la experiencia. En la reciente literatura de las nuevas generaciones hay mucho de frívolo, pero poco de alegre. Precisamente ahora se nos pide incesantemente que nos alegremos a la vista de la juventud que goza; lo cual, por mi parte, estoy muy dispuesto a hacer; pero lo estaría mucho más si pudiera estar seguro de que la juventud goza. Y es un hecho curioso que en su característica literatura contemporánea hay una casi absoluta ausencia de alegría. Y pienso que sería exacto decir, de un modo general, que no es suficientemente infantil para ser alegre. A propósito de esto, se me puede permitir una vez más que sea a un mismo tiempo anecdótico y alegórico. Cuando leí por vez primera el título de *El sombrero verde* me lo figuré como el sombrero de copa de un anciano caballero que tenía un capricho por este color. Me lo imaginé como una vivaracha figura simbólica de la primavera, con los cabellos como el espino y un sombrero como las hojas nuevas; mi mente se perdía por entre las copas de los árboles y los jugueteos del viento de abril; me lo imaginaba persiguiendo su sombrero hasta el país de las hadas o hasta el fin del mundo, o encaramándose en los árboles para hallar el pájaro azul anidando en su verde cubrecabezas. La mera idea del verde me daba un atisbo de aquel impalpable elemento del que el pájaro azul se ha hecho el emblema. Cuando abrí el libro y hallé que el sombrero verde era sólo un sombrero de señora y que el libro estaba lleno de opiniones sobre el sexo, me quedé tan absolutamente desilusionado como el muchacho a quien han dado un diccionario en vez de un libro. Mis sentimientos hacia las intrusas mujeres eran los de Jim Hawkins; muy parecidos a los que habría experimentado si una dama distinguida hubiera disuadido al *Squire Trelawney* de irse a la mar. Es verdad que los personajes del libro pretendían divertirse a lo que parecía ser su manera; pero no podían hacer que me divirtiera como me habría divertido con la única verdadera, real y original historia del sombrero verde. Reconocía que había ingenio en el libro, pero no entretimiento; no había ni un soplo de aquella fuerte brisa de primavera, sino más bien un aceptado aire de otoño; de cosas que danzaban como danzan las hojas de otoño, como las «Hojas Caídas» en la alegre revelación de mister Aldous Huxley. Conozco todo lo que se dice en defensa de este realismo, fundándose en que es real. Lo conozco desde el tiempo en que Stevenson escribía sobre Zola. Pero no hablo de si esta literatura es razonable o defendible; hablo de si, de hecho, despierta o trata de despertar un sentimiento de alegría positiva. Es por esto que este episodio es digno de ser notado y recordado aunque sólo sea como un episodio; y con mayor motivo si se halla en vivo contraste con los episodios que siguen, así como con los anteriores. He reconocido que una parte de la premeditada elección de la cosa infantil por parte de Stevenson fue una reacción contra mal elogiosos ambientes y modos de conducta, en el período de la pasión y la juventud. Pero los escritores más jóvenes que alardean de escoger por sí mismos parecen fracasar igualmente al querer hacer la pasión idéntica al placer; parecen tareas incapaces de conservar el espíritu juvenil de la juventud. He

reconocido que cuando Stevenson inició su arremetida hacia la libertad y la felicidad, podía haber parecido que no había otra alternativa que la del puritanismo o el pesimismo. Pero los nuevos escritores que no se hallan amenazados por el puritanismo parecen ser movidos todavía por el pesimismo.

No parece haber manera de explicar estos estados de ánimo si no es diciendo que el apóstol de la infancia estaba, al menos, buscando placer donde se le podía hallar, mientras que los apóstoles de la juventud lo buscan donde no se puede hallar. Lo que nos aguarda después de todos estos episodios no pretendo profetizarlo; sólo tengo la esperanza de que sea la reconstrucción de la grande y abandonada filosofía cristiana, todas las contribuciones a la cual serán recibidas con agradecimiento, especialmente la de los ateos y anarquistas. Y ésta es en realidad la verdadera importancia tanto del hombre que puede mostrar a la naturaleza humana feliz en el cuarto de un niño, como del hombre que sólo la puede mostrar desgraciada en el club nocturno. Ambos pueden ser, y generalmente lo son, de la clase que sonreiría despectivamente al pensamiento de resucitar las viejas fábulas piadosas sobre el infierno y el cielo. Pero de hecho, Stevenson estaba describiendo el reino del cielo y llamándolo *Skelt*, mientras Zola estaba describiendo todos los reinos del infierno y llamándolos la vida real. Ninguno de ellos sale del círculo de hierro de la verdad real del caso; que una de las dos cosas, por infantil que sea, es realmente una pintura de contento, mientras que en la otra, el único elemento decente es el descontento.

Puede ser que el mundo olvide a Stevenson, un siglo o dos después de haber olvidado a todos los actuales y distinguidos detractores de Stevenson. Puede ser completamente lo contrario, como dijo el poeta; puede ser que el mundo recuerde a Stevenson; lo recuerde con sobresalto por decirlo así, cuando todo el mundo tenga olvidado que haya existido nunca ninguna historia en una novela. La disolución a que se refiere Sir Edmund Gosse, en virtud de la cual la literatura de ficción, que siempre fue una forma algo vaga, se hará totalmente informe, puede por aquel tiempo haber eliminado de la novela toda su original idea de una narración. Míster Wells, si vive para deleitar al mundo tanto tiempo, podrá despachar el género en forma de grandes masas de admirables análisis de condiciones sociales y económicas sin el engorro de tener que recordar a cada doscientas páginas, o cosa así, que ha dejado en algún punto, un héroe dentro de un auto o una heroína en una casa de huéspedes. Miss Dorothy Richardson podrá formular estos vívidos inventarios del mobiliario y la vajilla doméstica, que su yo subconsciente anota con una precisión de oficinista, sin que se la moleste pidiéndole que diga quien poseyó esos objetos o cual era el objeto de poseerlos. Los psicólogos podrán obsequiarnos con una serie de sutiles y fascinadores estados de espíritu sin que tengamos la morbosa curiosidad de preguntar a qué espíritu pertenecen. Ellos, a su vez, pueden ceder el puesto a alguna otra escuela; como la de estos brillantes y avispados americanos que se llaman a sí mismos «conductistas». Estos declaran con cierto

calor que no tienen realmente nada en la mente y que sólo piensan en sus músculos; lo cual, en el caso de pensar algo podemos creer muy bien. En la actualidad los conductistas se conducen del mejor modo. Pero no parece haber ninguna razón para que esta nueva especie de cristianismo muscular invada algún día la novela como lo hizo el psicoanálisis; y nosotros podremos deleitarnos con un nuevo tipo de ficción en que un brillante pensamiento cruza por el bíceps de Edwin o un vívido recuerdo despierta sin ser llamado en el deltoides de Angelina. Porque es costumbre de la moderna ciencia psicológica el asegurarse de su ficción mucho antes de estar segura de sus hechos. Pero lo malo de esta ficción será que tendrá mucho de novedad, pero nada de novela. La pasión por hacer dibujos de curvas y espirales, como una carta de corrientes marinas, ha borrado ya tanto el perfil de la individualidad que perdimos todo sentido de lo que un hombre es, por no decir de todo lo que este hombre desea. Fuerzas universales y sin nombre atravesando el subconsciente, corren como aquel río sagrado y tenebroso que traza su curso por cavernas inmensurables para el hombre. Cuando este proceso de deformación sea completo, siempre es posible que los hombres den con una forma experimentando una especie de viva sorpresa; como la del geólogo que encuentra el fósil de alguna extraña criatura que parece petrificada en su último salto o en su último vuelo. O como la del arqueólogo que pasando por las salas o templos de alguna ciudad iconoclasta cubiertas de dibujos de belleza puramente matemática, diera con un miembro palpitante o con el hombro levantado de una rota estatua griega. En aquellas condiciones puede ser que la novela vuelva a ser novela. Y en aquellas condiciones, en aquella reacción, ciertamente ninguna novela llenaría tan bien su objeto o señalaría tan claramente el camino, como una novela de Stevenson. El cuento, el primero de los infantiles y el más viejo de los humanos deleites, en ninguna parte revelaría su estructura y su fin tan rápida y tan sencillamente como en los cuentos de Tusitala. La antigüedad del mundo, en aquel grado, empezará de nuevo; la infancia de la tierra volverá a ser descubierta; porque el contador de historias habrá extendido una vez más su alfombra sobre el suelo; y será verdaderamente una alfombra mágica.

Pero tanto si el mundo vuelve como si no vuelve de este modo a Stevenson; tanto si vuelve, como si no vuelve a los cuentos, volverá ciertamente a algo; y a algo de este género. Lo único que podemos profetizar seguramente es lo que siempre se ha calificado de imposible. Una y otra vez se nos ha dicho, por toda clase de pedantes y progresivas personas, que la humanidad no puede volver atrás. La respuesta es que si la humanidad no puede volver atrás no puede ir a ninguna parte. Todo cambio importante en la historia se ha fundado en algo histórico: y si el mundo no hubiese tratado una y otra vez de reproducir su juventud, habría muerto hace tiempo. Así como el poeta hace sus canciones con recuerdos del primer amor, o el escritor de cuentos de hadas ha de jugar a ser niño, como el niño juega a ser hombre, así todo republicano ha vuelto los ojos a las remotas repúblicas de la antigüedad y hasta el comunista habla de una primitiva comunidad de dioses. El definido retorno

a la simplicidad, como expresión de la ardiente sed de felicidad, éste es el único hecho recurrente de la historia; y ésta es la importancia del puesto de Stevenson en la historia literaria. Y no hay la menor razón para suponer que la historia literaria del futuro sea en este respecto nada diferente de la historia literaria del pasado. Al contrario, los dos o tres ejemplos de cambio extremo con que los más recientes días nos han retado, han confirmado curiosamente esta antigua verdad en un nuevo modo. De la cual se puede decir con certeza que cuanto más cambia más es la misma cosa; y una cosa muy buena, además.

Las modas cambian; pero este retorno al cuarto de los niños no es una moda y no cambia. Si volvemos a los más recientes, y podríamos decir, los más ruidosos de los innovadores literarios, todavía hallaremos que en tanto dicen algo, lo que dicen es esto. Supongamos que la manera de hacer de Stevenson fuese completamente pasada y anticuada; dejemos a Stevenson en el pasado muerto, con otros trastos viejos como Cervantes y Balzac y Charles Dickens. Si nos lanzamos dentro de las modas y fantasías más en boga, si corremos a los salones más nuevos o escuchamos las conferencias más avanzadas, no escapamos a la llamada de nuestra infancia. Existe ya un grupo, podríamos decir un grupo familiar, de poetas que se consideran a sí mismos, y son considerados generalmente, como la última palabra en experimentos y hasta en extravagancias, y a los cuales no faltan verdaderas cualidades de profunda atmósfera y sugestión. No obstante, todo lo que es realmente profundo en lo mejor de su obra sale de aquellas profundidades de perspectiva de jardín y de amplia estancia, blancas, con las ventanas de la mañana. La mejor poesía de Miss Sitwell es, después de todo, una especie de parodia de *A Child's Garden of verses*, alfombrada de adjetivos ligeramente alterados que sorprenderían poco al niño. Pero el poeta anda tanteando ciertamente en busca de su propia sombra perdida como el niño «que se levantó y encontró el brillante rocío en cada botón de oro»; y está todavía más inclinado a idealizar la nube movediza del miriñaque que aquél que se contentó con decir «cada vez que tía se mueve, sus vestidos hacen un curioso susurro». En la versión de Miss Sitwell harían un ruido más curioso todavía, la naturaleza del cual no tengo valor para tratar de adivinar. El brillante rocío podría convertirse en el chillón rocío o, en una estimación más moderada, el reidor rocío; pero todavía sería un niño perdido el que se hallaría admirado en aquellos grises prados antes del amanecer. Muchos se han quejado, y tal vez justamente, de la casi americana modernidad de la ambición artística de estos artistas. Ellos anuncian su mensaje con un megáfono; lo gritan detrás de caretas de pantomima; se menean y empujan y arman camorra; pero hay algo en ellos, a pesar de sus esfuerzos para anunciarlo o para esconderlo. Y este algo es la nueva forma de la reacción de Stevenson; exactamente como Stevenson fue la nueva forma de la reacción de Rousseau. Muchos han especulado acerca de qué es lo que buscan en realidad; pero lo que buscan es siempre lo mismo; este niño perdido que son ellos mismos; perdido

en los profundos jardines al anochecer.

Es por esto por lo que la verdadera historia de Stevenson debe acabar en donde empezó, porque todos sus perpetuos vagabundeos y esfuerzos se dirigían hacia este fin. Dije al principio que la clave de su carrera fue puesta muy pronto en sus manos; está bien simbolizada por el pincel mojado en púrpura o azul de Prusia, con que empezó a colorear las rígidas caricaturas de *Skelt*. Pero aquel pincel ha estado en otras manos, además de las suyas; ya he observado en otro lugar que, mojado en tonos algo más pálidos, ha iluminado las vidas de aquellas vagas tías victorianas cuyos vaporosos miriñaques flotan por los jardines de la nueva poesía «primitiva victoriana». Ninguno de estos poetas sabe, tal vez que, al detenerse en estas cosas, no hacen más que ilustrar una parábola más antigua y el misterio de un niño envuelto en la niebla. Aquí, sin embargo, podemos tomar el asunto más ligeramente y dejar que cuente él mismo su propia historia; pero al menos es divertido reflexionar que la vieja historia de la lápida inconscientemente cómica, el epitafio que ha sido objeto de un centenar de bromas, no estaba en realidad tan equivocada después de todo; que hay una especie de vanidad escondida en aquella notable inscripción, y que (prescindiendo de una innecesaria alusión al Conde de Cork) podríamos repetir el epitafio con verdad y hasta con profundidad: «Él también pintó a la acuarela. Porque tal es el reino de los cielos».

Nota a pie de página

¹ El *bear* provoca la baja y el *bull* provoca el alza. Juego de palabras fundado en la frase *a bull in a china-shop*.

² *Wild-goose chase*, empresa quimérica.

³ Woodcut, grabado en la madera, también significa corte en la madera.

/9j/4AAQSkZJRgABAQEASABIAAD/2wBDAAAYEBQYFBAYGBQYHBwYICChAKC

/9j/4AAQSkZJRgABAQEAYABgAAD/2wBDAAAYEBQYFBAYGBQYHBwYICChAKC