

Vivir bien

Constantino Bértolo

Thomas Hardy

El regreso del nativo

Trad. de Esther Pérez

Ed. de Intervención Cultural, Mataró 384 pp. 22 €

Cuando se habla del novelista Thomas Hardy, el recurso al elogio envenenado se despliega en toda su malicia. En tono de reticencia y reserva al escribir que se trata de un novelista poderoso, clásico, buen observador, trágico, ambicioso, la tonalidad elegida, nacida de una óptica condescendiente, obliga a entender que nos enfrentamos a un novelista superado, decimonónico, costumbrista, melodramático y desequilibrado para, a continuación, y haciendo un ejercicio de generosidad crítica, alabar sus relatos cortos y la consistencia de su labor como poeta. Nadie parece negarle el pan, pero nadie le concede la sal. Hay excepciones, claro -bastaría leer las páginas que Raymond Williams le dedica en *El campo y la ciudad-*, pero son excepciones.

Para entender tan curioso fenómeno, que va más allá de lo académico, es necesario tomar en consideración el lugar y el momento en que Hardy presenta sus propuestas narrativas: en ese final del siglo XIX en el que la novela inglesa y europea se hace «moderna» y ciudadana, en un momento de ruptura con el realismo tradicional que había venido dando cuenta del mapa de relaciones sobre el que descansaba la sociedad para adentrarse en los caminos de la conciencia interior, en ese momento en que el espejo en el camino de Stendhal va a transformarse básicamente en espejo de una mirada que se mira a sí misma. Un cambio de trayectoria que tiene claro referente en Henry James quien -paradojas de la literatura- construye su obra casi en sintonía temporal con el autor de *El regreso del nativo* (1878), dando lugar a que, en la versión de la historia de la novela que hemos heredado, James ocupe el privilegiado papel de Mozart, mientras Hardy aparece siempre teñido con los ropajes del esforzado aunque mediocre Salieri.

Por eso, volver a Hardy, leerlo, es volver a aquella encrucijada clave para rastrear determinados juicios y prejuicios del pensamiento literario dominante que tienen sus raíces en aquella crisis difícilmente trasladable a la tradición narrativa en lengua castellana. Habría que remontarse a las propuestas de Ortega acerca de la deshumanización de la novela para poder situarse ante una coyuntura semejante aunque, indudablemente, ni Jarnés, ni Unamuno, ni Miró, ni Pérez de Ayala alumbran nada al respecto. Más útil parecería, en esa dirección del análisis, tomarse como licencia dar el salto de un siglo y trasponer la coyuntura a lo que en su momento significó para la novela española la aparición del programa narrativo que Juan Benet teoriza en *La inspiración y el estilo* y plasma a lo largo de su novelística.

Las novelas de Thomas Hardy contienen todos los estigmas narrativos que, a modo de

inconsciente decálogo narratológico, parecen hoy compartir mayoritariamente profesionales y diletantes de la crítica y la reseña literaria: descripciones más próximas a la pintura que al correlato objetivo, personajes de escasa complejidad interna, diálogos demostrativos sin apoyo en el filtro del estilo indirecto libre, argumentos que aplastan la libertad de los personajes, presencia de un narrador omnisciente que subraya el sentido de acciones u omisiones, ausencia de un punto de vista unitario, recurso al azar en la construcción de la trama, injerencia de la visión pesimista del autor sobre la focalización y elección del espacio narrativo. Pero, con todo, no deja de ser sorprendente que, a pesar de la reticencia de fondo, la crítica se vea obligada a aceptar que las novelas de Hardy encierran cualidades narrativas suficientes –aun cuando sean cualidades de segundo orden, como el entramado folletinesco o el aire trágico de los conflictos narrados– para que los lectores encuentren en ellas una agitación grata, si bien un tanto ingenua o antigua. Siempre con ese aire de quien le perdona a alguien la vida, pero dejando claro que nada tiene que ver con la suya.

La acción de *El regreso del nativo* transcurre a lo largo de un año en el marco de una comunidad rural asentada en los páramos desolados de ese territorio mítico, Wessex, donde Hardy edifica la mayoría de sus novelas. Una comunidad con escasos contactos con el entorno exterior industrial y ciudadano, conformada por medianos y pequeños propietarios alrededor de los cuales se mueven jornaleros y pequeños comerciantes, y en cuyo horizonte apuntan ya los cambios que la revolución industrial anuncia como inevitables. Una comunidad cerrada, tradicional y, por tanto, utilizando el término de Williams, *cognoscible*, es decir, un espacio social donde todas las vidas son transparentes y se construyen en mutua dependencia.

La elección del páramo como paisaje no hace sino incrementar esta fuerte caracterización: ninguna vida privada, aun cuando habite en viviendas aisladas, puede permanecer oculta, todo movimiento individual será observado por la comunidad afectada. La novela se abre así a su línea de sentido: la posibilidad o imposibilidad de una convivencia armónica de lo privado con lo común. Para un tratamiento narrativamente honesto de las partes en cuestión, el novelista despliega un cuadro equilibrado de actores y posiciones. De los seis personajes principales sobre los que recaerá la argumentación de ese planteamiento, tres de ellos, la propietaria Yeobright, su sobrina Thomasin y Diggory Venn, el extraño vendedor de almagre, encarnan la necesidad y voluntad de acomodarse, si se pretende convivir dentro de sus fronteras, a lo común, mientras que los otros tres, el tabernero Damon Wildeve, Eustacia Vye y Clym Yeobright, que en determinado momento de sus vidas han vivido fuera de sus lindes y en contacto con la emergente civilización urbana, dan voz a la incomodidad personal que supone esa sujeción a los límites que la comunidad impone a las variables concretas que modelan las vidas, conductas y conciencias: realidad material, expectativas, sueños, deseos.

La puesta en marcha de estas cuatro variables conforma el argumento y las argumentaciones de la novela que el narrador va proponiendo y que a veces subraya pero sin que, al hacerlo, manipule ni violente el juego de fuerzas que intervienen en la acción. La viuda Yeobright y su sobrina Thomasin, casada con el tabernero, y que funciona como una especie de prolongación de aquélla, aceptan, aun conociendo y soportando los costes, las reglas de vida de esa comunidad en la que se refugian. Diggory, el almagrero, sombra ubicua del narrador, trata de encontrar unas raíces que

añora sin malvender la libertad de movimientos que el comercio como actividad le ha concedido. Eustacia, un personaje de filiación bovaryana, y Wildeve agitan sus desasosiegos y acabarán por romper, llevados por sus expectativas defraudadas, sueños incumplidos y deseos insatisfechos, los nudos centrales –el matrimonio, la conformidad– sobre los que se sostiene la convivencia. Clym, que ha regresado decepcionado de la indignidad de la vida urbana con la pretensión de establecerse como educador y modernizar desde dentro la comunidad con la que se identifica, elige como esposa, sin atender las advertencias de esa comunidad que habla por boca de su madre, a Eustacia, quien será ese resplandeciente objeto de deseo donde los dos protagonistas masculinos busquen cauce para una vida privada, más plena. Un cauce que a la vez encierra un torrente represado, malamente retenido por una tierra que le es ajena. Sobre estos tres personajes descansa el peso de la acción. Tres gotas de agua que se resisten a ser tragadas por una tierra indiferente y sin especial relieve. Que al final de la novela las aguas de riego los engullan parece algo más que uno de esos hechos del azar que suelen reprocharse al novelista.

No estamos ante una novela de conflicto entre la civilización rural y la urbana, al modo de una *Doña Perfecta* de Galdós, ni ante una denuncia moral sobre el poder de las pasiones «primitivas», como en *Madre naturaleza* de Pardo Bazán, porque la narración de Hardy no nos sitúa frente a una lucha de contrarios, sino ante un dilema nada maniqueo que la novela plantea como pregunta de más largo alcance: «¿Qué significa que a alguien le vaya bien?». Y a esa pregunta la novela da contestación en el lenguaje propio de la narrativa: mostrando. Que lo que muestre sean propiamente *eixemplos* narrativos de «vivir mal», de vidas mal encauzadas, *mal casadas*, es el origen sin duda de que se hable de Hardy como un autor pesimista y fatalista: un juicio apresurado, pues el pesimismo no reside tanto en la contestación como en la pregunta y ésta, «¿En qué consiste vivir bien?», nada tiene que ver con la comodidad ética que otorga el fatalismo.

Es la supervivencia del sentido de hacerse hoy esa pregunta lo que hace de Hardy un autor vivo y de *El regreso del nativo* una novela oportuna y actual, aunque sólo fuera por el atrevimiento que supone tratar de dar respuesta a la cuestión presentada poniendo a disposición de los lectores todos los datos, los argumentos y los contraargumentos necesarios para que lleguen a sacar las conclusiones apropiadas. El narrador de Hardy no esconde ni la pregunta ni la respuesta. No es de esa estirpe de narradores que reclama la atención de los lectores simplemente para que admiren las cualidades de su voz o su capacidad de fabulación. El narrador «habla» porque piensa que tiene algo que decir a los otros, porque sabe y quiere que los otros sepan. Desde esa responsabilidad toma la palabra y nada tiene de extraño que Hardy dejara de escribir novelas cuando, tras publicar *Jude, el Oscuro*, creyó entender que los otros o no le oían, o nada querían saber. En tiempos en los que «querer saber» parece un atrevimiento totalitario y al artista se le exige «perplejidad» intelectual, a una narrativa como la de Hardy, que asume el riesgo de saber y, por tanto, el riesgo de equivocarse, resulta difícil encontrarle unas coordenadas literarias apropiadas. Pero los lectores de libros como *Puerca tierra* de John Berger, *Me casé con un comunista* de Philip Roth, *Los restos del día* de Kazuo Ishiguro o *Vivir afuera* de Rodolfo Enrique Fogwill sabrán que hay un sitio para ella entre nosotros.