

Byron y los victorianos*

Pocos son hoy los lectores de Lord Byron. Su obra, por lo general, concita escaso entusiasmo y ha quedado relegada a un segundo plano desde que el discurso modernista, recogiendo viejos argumentos críticos, la juzgara con su severidad habitual; en palabras de Eliot: «De Byron puede afirmarse (...) que no aportó nada a la lengua, ni descubrió nada en los sonidos, o desarrolló nada en el significado de las palabras individuales». Su lugar en el panteón romántico lo ocupan ahora Wordsworth, Blake y, en menor medida, Keats. A pesar de algún intento reciente y aislado por revalorizar el *Don Juan* desde una perspectiva postmoderna, la poesía de Byron se ha convertido para muchos en pieza de museo de la que poco o nada de valor puede aprenderse.

Lo que sí permanece de Byron es la leyenda biográfica, o la leyenda a secas, y su condición arquetípica de héroe romántico. Desde su exilio voluntario de Inglaterra en 1816, la vida y sucesos del barón Byron de Rochdale pasaron a formar parte del anecdotario nacional a una escala que no tenía precedentes en la historia reciente del país. Las escandalosas circunstancias que rodearon su divorcio, así como sus posteriores viajes por diversos países europeos, contribuyeron a forjar la imagen del Byron transgresor y maldito, de incierto futuro y misterioso pasado, perpetuamente insatisfecho consigo mismo y con el universo, que para la gran mayoría parecía esconderse tras la ficción de sus personajes. En esta identificación entre vida y obra parece haber residido el enorme éxito de su obra: enfrentado a los dilemas inter-

nos de sus personajes, el lector se hacía la ilusión de estar directamente en contacto con la mente del autor y, como consecuencia, creía leer en esa obra la expresión directa de sus sentimientos. La figura de Byron se convierte así en propiedad privada de su audiencia, ejemplo de un tipo de relación emisor/receptor que perdura, con especial fortuna, hasta nuestros días.

En el primer capítulo de los seis que componen su estudio, Andrew Elfenbein analiza las posibles causas de este fenómeno. En su estudio de *Childe Harold y The Corsair*, Elfenbein descubre en los monólogos respectivos de Harold y Conrad el uso de un vocabulario fuertemente abstracto e idealizado, en el que jamás se explicitan las causas de sus estados emocionales. El lenguaje crea así una ilusión de subjetividad: la dicción retórica, llena de generalidades y abstracciones, elude detenerse sobre las razones concretas del sufrimiento, y sugiere en cambio tal carga de sentimientos que se anulan aspectos específicos de la identidad individual: las emociones internas se explican en función de deseos generales e inalcanzables; lo concreto se disuelve en lo abstracto y el lector se queda solo ante el misterio de los personajes: de ahí a identificar el misterio de Harold y Conrad con el del propio Byron hay un paso, que la audiencia de la época dio gustosa; en especial, la audiencia femenina.

El resto del libro lo dedica Elfenbein a analizar, sin grandes ambiciones, la creación del mito Byron y su evolución en el contexto de la sociedad victoriana, refiriéndose en concreto a una serie de escritores que, de un modo u otro, establecieron en su trabajo creativo y crítico una relación dialéctica con la obra y vida del poeta. Es un análisis claro y conciso, de raíz marxista con ribetes de teoría postestructuralista, que más parecen una concesión a los tiempos que otra cosa. Es interesante, que no original, su consideración de Byron como una referencia cultural cuyo conocimiento y aprecio señalaba el ingreso en una determinada élite socioeconómica, al tiempo que su poesía se erigía

* Byron and the Victorians. Andrew Elfenbein. Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 285 páginas.

para la gran mayoría en ideal literario; este proceso de vulgarización provocó la desconfianza de los *literati* de la época y su rechazo público del legado byroniano, identificado desde entonces con una audiencia semiiletrada.

En lo que se refiere a la influencia byroniana en Carlyle y Emily Brontë, el estudio de Elfenbein no ofrece mayores novedades, aunque sí matiza y precisa conceptos que se manejaban hasta ahora con cierta frivolidad. Tomando como base las estructuras del *Bildungsroman*, Carlyle traza en su novela *Sartor Resartus* la evolución intelectual de un héroe byroniano, Teufelsdröckh, que poco a poco abandona su tendencia al nihilismo y la autodestrucción hasta llegar a un estado final de madurez y armonía creativa que tiene su equivalencia simbólica en la figura de Goethe. Su novela se constituye así en una reescritura del héroe romántico, que además se presenta como incompleto o inmaduro: tomando como base la biografía de Moore, Carlyle relaciona la inmadurez de Byron con sus veleidades aristocráticas, lo que le lleva a crear en Teufelsdröckh un personaje de extracción humilde y escasas posibilidades de ascenso social, rasgos biográficos que compartirá con el Heathcliff de *Cumbres borrascosas*. Pero éste, a diferencia de Teufelsdröckh, lleva hasta sus últimas consecuencias la agresividad narcisista que le es propia. De este modo, Emily Brontë emplaza su crítica al héroe byroniano en un dominio ajeno al de Carlyle, más allá de Byron, al que rebasa en un movimiento de desmarque inédito entre sus contemporáneos. Evitando tanto el epigonismo romántico como el discurso crítico de *Sartor*, Emily Brontë se inhibe del debate estético e intelectual de la época, y concibe *Cumbres borrascosas* como una anomalía, un producto situado en los márgenes de la literatura victoriana.

Uno de los apartados más interesantes es el que concierne a la ambigüedad sexual de Byron, y el modo en que dicha ambigüedad fue percibida por escritores tan dispares como Disraeli, Bulwer Lytton o, años más tarde, Oscar Wilde. El caso de Wilde, en particular, es de gran complejidad, y sería absurdo resumirlo aquí: baste decir que, de acuerdo con

Elfenbein y su análisis de *El retrato de Dorian Gray*, Wilde persiste en la presentación de un misterio que, emplazado ahora en el ámbito sexual, se revela vacío, insubstancial: el retrato de Dorian, con su énfasis en el deterioro físico, «traslada a un lugar fuera del ser lo que en Byron estaba dentro». La subjetividad es así tan sólo «un retrato cuya grotesca superficialidad crea nostalgia por un tiempo en que dicho ser tenía substancia».

Se echan de menos, en el comienzo del volumen, referencias al contexto artístico y literario en el que Byron alumbró su obra. No es justo, por ejemplo, olvidarse de la novela gótica y orientalista, de las que Byron roba personajes, situaciones, e incluso aspectos ideológicos, además de un público entrenado en el melodrama y la vulgarización sentimental. El carácter extremo de Manfred o Conrad debe tanto al Satán de Milton como a Ambrosio, el protagonista de *The Monk*, de Mathew Lewis, una de las novelas más famosas y polémicas de su época. Byron, como buen hijo de su tiempo, debe su fama tanto a su conocimiento de la literatura culta que le precede, como al de la literatura de género, en especial aquella nacida de los excesos sentimentales de finales del siglo XVIII. Byron no creó el héroe romántico: simplemente le dio nombre y rostro, identificándose de tal modo con su papel que actor y personaje se funden y hacen uno a ojos del público.

En resumen, nos hallamos ante una obra que se deja leer con agilidad y que resume, con una claridad poco común en ensayos de este calibre, cien años de historia literaria inglesa; fijar su atención en Byron le permite a Elfenbein discutir asuntos bien diversos: entre ellos, la influencia del mercado en la emisión y recepción de la obra literaria, la diversa percepción de la ambigüedad y los roles sexuales y, por último, siguiendo a Bloom, la consideración de la historia literaria como una cultura de palimpsesto en el que cada autor se define ante sus iguales, y busca en ellos el origen de su propia voz.

Jordi Doce

César Antonio Molina: *Para no ir a parte alguna*

En 1991 reunía César Antonio Molina su obra poética, precedida de un excelente prólogo de Angel Crespo, en el volumen *Las ruinas del mundo* (Antrhopos). El título con que agrupaba sus libros coincide con el de uno de los poemas más significativos de su nueva entrega, *Para no ir a parte alguna* (Valencia, Pre-Textos, 1994), lo que viene a demostrar la continuidad y solidez del personal y coherente universo lírico de este poeta.

Es la de César Antonio Molina una poesía concebida como una honda vivencia existencial, la del hombre actual sumergido en un ámbito despoblado de mitos y leyendas, en una estancia saqueada, donde el poeta, a la deriva, desde la incertidumbre sobre el ser y la materia, ha de suplantar con sus palabras el misterio del mundo e intentar hacer resonar, aunque sea en forma de ecos, las voces oraculares. Sólo lo que se nombra cobra presencia, sólo la palabra fija lo que se desvanece.

Hemos hablado de unitarismo en la concepción del mundo lírico de este autor, lo que es diferente de uniformidad. En sus poemas reaparecen una serie de temas, motivos, símbolos u obsesiones, como las denomina el propio poeta, pero no se trata de una obra que haya quedado anclada en la reiteración, sino que se ha ido enriqueciendo, consolidando y depurando hasta convertirse en un complejo universo configurado, a tra-

vés de los diversos libros, a la manera de círculos concéntricos que en lugar de ensancharse hacia el exterior se hubiesen replegado hacia el punto central, el yo lírico, cuya presencia se hace más evidente a partir de *Derivas*, en un itinerario trazado por el poeta hacia el fondo de sí mismo.

Es el viaje uno de los ejes fundamentales en torno a los que se articula la poesía de César Antonio Molina. Bajo el epígrafe «¿Dónde termina el viaje?» recogía en *Las ruinas del mundo* sus dos primeros libros, *Épica y Proyecto preliminar para una arqueología de campo*, el último hasta ahora publicado, *Para no ir a parte alguna*, viene a ser una respuesta a esa pregunta: «Iremos a.../ siempre hay que ir a algún sitio/ aunque ya no estemos más que bajo una montaña de mármol».

Entre la acción y el estatismo, el pasado y el presente, el olvido y la memoria, lo perdido y lo que se anhela retener, mediante su rescate, casi imposible, de entre las ruinas y los signos de destrucción y muerte, oscilan los poemas de *Para no ir a parte alguna*. «Siempre hay que ir a alguna parte», el fluir de la existencia obliga a ese continuo deambular, pero al acabar el trayecto sólo habrá la certeza del vacío y de la nada: «Al final se hace el silencio./ La sábana se alza como tapete de ilusionista./ Y ya debajo del doble fondo/ sólo nada».

«Viajar es siempre huir/ errar delante de la sombra que avanza», se decía en *Derivas*; también ahora el poeta está presto para la huida: «Y en el denso silencio nocturno, el leve ruido de tijeras/ rasgando los cordajes de trampas para huir». Pero la sombra ha ido avanzando, es inútil salir al encuentro del mito que ya no existe («En Eubea no encontraron ya la nave votiva de Agamenón/ con la inscripción mutilada./ En Corcina no encontraron ya la nave votiva de mármol/ en la que Ulises navegó») y más inútil lamentarse por su ausencia cuando la misma incertidumbre se cierne sobre nuestra propia existencia («Nos lamentamos de aquella zozobra/ sin saber que ésta era nuestra propia pena./ Nos lamentamos por quienes no estaban/ siendo ésta nuestra propia ausencia./ El sol se pone como herida que vuelve a sangrar./ Sobre el océano que nunca envejece/ pasamos como quienes no existieron»). Incluso el mundo de la