

George Steiner

SOBRE LA DIFICULTAD Y OTROS ENSAYOS

V. Eros y lenguaje

1975

(Fragmento)

EN EL CAPÍTULO XI DEL LIBRO III de *Emma*, la heroína se conmociona al caer en la cuenta de cuál es su propia condición sentimental:

Harriet was standing at one of the windows. Emma turned round to look at her in consternation, and hastily said,

'Have you any idea of Mr. Knightley's returning your affection?'

'Yes', replied Harriet modestly, but not fearfully- 'I must say that I have.'

Emma's eyes were instantly withdrawn; and she sat silently meditating, in a fixed attitude, for a few minutes. A few minutes were sufficient for making her acquainted with her own heart. A mind like hers, once opening to suspicion, made rapid progress. She touched -she admitted- she acknowledged the whole truth. Why was it so much worse that Harriet should be in love with Mr. Knightley, than with Frank Churchill? Why was the evil so dreadfully increased by Harriet's having some hope of a return? It darted through her, with the speed of an arrow, that Mr. Knightley must marry no one but herself

[Harriet estaba de pie junto a una de las ventanas. Emma se volvió a mirarla, consternada, y dijo apresuradamente:

“¿Tienes algún indicio de que el señor Knightley corresponda a tu cariño?»

“Sí -respondió Harriet modestamente, pero sin temor-, debo decir que sí”.

Los ojos de Emma se apartaron instantáneamente, y estuvo sentada meditando silenciosamente, en una postura inmóvil, por unos minutos. Unos cuantos minutos fueron suficientes para familiarizarla con su propio corazón. Una inteligencia como la suya, una vez abierta a la sospe-

cha, progresaba rápidamente. Tocó -admitió- reconoció toda la verdad. ¿Por qué era mucho peor que Harriet estuviera enamorada del señor Knightley que de Frank Churchill? ¿Por qué se acrecentaba el mal tan terriblemente por el hecho de que Harriet tuviera alguna esperanza de ser correspondida? Fue atravesada con la velocidad de una flecha, ¡el señor Knightley no debía casarse con nadie más que con ella!

La economía del pasaje lo es todo. Esta economía es el producto inmediato de una gran confianza, de una comunidad de respuesta entre Jane Austen y su material y la novelista y sus lectores. Dicha comunidad se expresa en una prosa que es, estructuralmente, una taquigrafía. Las palabras usadas por la novelista ocasionan las energías públicas en áreas de significado y sugerencias que pueden ser amplias, pero cuyo alcance de referencia admisible está determinado. Lo idiomático lleva una carga general de significado requerido. Las metáforas son relativamente infrecuentes o, cuando aparecen, lo hacen en una condición de vitalidad desgastada. Otra forma de decir que un lenguaje puede moverse exquisitamente mientras está «en la superficie» es decir que *Emma* fue escrita en un tiempo, en un momento de la cultura, en que el estilo y la convención estaban próximos.

Por lo general, una proximidad de esta índole tiene detrás suyo un vigoroso estilo literario, ahora atenuado y convertido en parte del habla común. Bajo el breve desahogo de la autoconfesión de Emma mana la corriente, alguna vez claramente estilizada, de la comedia de la Restauración. La especificidad establecida de la terminología del estilo y la sensibilidad en la comedia de la Restauración y la novela sentimental de finales del siglo XVIII es lo que le permite a Jane Austen proceder con diligencia y confiada exactitud. No hay necesidad de matices ni de las imprevisiones vitales de las expresiones neomodernas. El *corazón* y la *mente* tienen sus propias valoraciones determinadas en un vocabulario de la conciencia, sin duda complejo y particular en sus raíces históricas, pero que, en lo que concierne a la novelista, ahora es asequible para el uso directo y sin trabas. El «mal acrecentado tan terriblemente» transmite una intensidad

considerable, que se subvierte, con la medida precisa de ironía requerida, por el hecho de que pertenece a un idioma convencional y ficticiamente exaltado a una gravedad imperfecta. No hay lugar a equivocación en los gestos, y por lo tanto no hay necesidad de elaboración ni de acentuación puntual. La consternación, la mirada que se desvía un instante, la inmovilidad de Emma, son partes de un código de maneras significativas, tan explícitas en su simplicidad, en su carencia de retórica visual, como en su expresión. Y es precisamente el triunfo de una convencionalidad dominada para hacer su propia comprobación individual, ricamente experimentada, en la más pública de las formas: esa flecha de amor atravesando a Emma. Nada podría estar más deliberadamente gastado, más desprovisto de su viveza inicial y metafórica largamente olvidada. El dardo del amor atravesando el corazón reacto o inocente de la doncella había perdido, mucho antes de *Emma*, incluso la notoriedad de un cliché. Sin embargo, Jane Austen puede permitirse este giro muerto y puede volverlo activo. La trivialidad de la imagen califica -una calificación que se reclama a lo largo de la novela- la autoridad y las heridas genuinas de los sentimientos de Emma Woodhouse. Sus vulnerabilidades son reales pero confinadas; esa su limitación definitoria se refleja bellamente en el giro mismo de la frase: “¡El señor Knightley no debía casarse con nadie más que con ella!» El tono imperioso, la ubicación de Emma en el centro, la mera ubicación de sí misma de la última palabra, restablecen la seguridad en sí misma y restablecen a nuestro propio sentido de una ironía si bien suave, necesaria, la figura de la mujer joven que despierta al amor. Donde las convenciones de la forma expresiva son tan estables y asocian tan explícitamente al escritor con el lector, la sintaxis logra plenamente su razón de ser.

Es notable la vida activa de las convenciones, principalmente en el manejo que hace Jane Austen del material sexual implícito. El lenguaje a la mano es tan directo y, sin embargo, tan discretamente público, que casi pasamos por alto los hechos crudos de la situación: dos mujeres enamoradas y necesariamente rivales. Tanto la alusión a Frank Churchill como el ritmo devastador, aun cuando cómico, de

la última oración, hacen más intenso el sabor del sentimiento. Son hombres y mujeres los que están en juego, así como la gama de posibilidades entre ellos, de la seducción al matrimonio. Emma es cuerpo y alma transformados, dentro de las limitaciones de la crisis permitida por Jane Austen. Unos cuantos momentos más tarde, Miss Woodhouse está al borde de su propio sentido de existencia: «avergonzada de toda sensación, menos de aquella que le había sido revelada -su amor por el señor Knightley. Todas las demás partes de su mente eran repugnantes». Sin embargo, la turbulencia sexual, las implicaciones de acción que fluyen del encuentro enmudecido entre Emma y Harriet no pueden, no deben ser articuladas. Están dentro de la narrativa, no en el sentido de un impulso oculto o inconsciente, sino como un área de significado sobreentendido enfrentado tan inteligentemente, tan públicamente consentido -habiendo negociado la novelista y su lector, por así decirlo, un pacto de intención mutua- que no hay necesidad de localizar la articulación. Un pacto semejante con referencia a la sexualidad es la condición subyacente del arte de Jane Austen. Sin él, no podría proceder tan tersamente y con una entereza tan confiadamente limitada como lo hace. La «negociación» de ese *entente* es una larga historia. Involucra el rechazo de la clase media al erotismo abierto -abierto en el sentido de ser gráfico, un juego de palabras, metafóricamente inestable- de la comedia de la Restauración, a la vez que la absorbe mucho de ese erotismo en la novela sentimental. En Samuel Richardson el erotismo pasa de la incitación al espectáculo; una distancia de condescendencia y sensibilidad socialmente moldeada que el novelista altera con habilidad, media entre el mundo de la ficción y el del lector. Jane Austen es heredera de ese «distanciamiento», aunque en ella, lo que en *Clarissa* había sido una zona de lascivia ahora es terreno firme y neutral. Pero el hecho más pertinente es que el convencionalismo de Jane Austen, libre e inteligente como la descubrimos, ya era una acción de retaguardia, un intento de transmitir a una sociedad nueva y fragmentada, patrones, formas de juzgar fundadas en la cultura de la época de Johnson y de Cowper. Para la época de *Mansfield Park* y *Emma*, la imaginación erótica se había liberado en al menos dos líneas

principales: en la sexualidad baladí, pero con frecuencia astutamente estilizada y «psicológicamente apuntalada» de la novela gótica, y en la concreción lírica de la poesía romántica. Dieciséis años antes de *Emma*, en el prefacio a las *Baladas líricas*, William Wordsworth había relacionado firmemente «el apetito sexual» con «el gran resorte de la actividad de nuestras mentes». Y no hay más que echar un vistazo a los poemas de «Lucy» para darnos cuenta de qué tan lejos la terminología de Wordsworth había avanzado hacia un uso complejo, perturbadoramente penetrativo del simbolismo sexual. En su tratamiento de las relaciones del sentimiento y el deseo entre hombres y mujeres, las novelas de Jane Austen representan una acción de retaguardia. Tienen éxito gracias a la pura fuerza de la serenidad (una serenidad obviamente relacionada con el rechazo total de la política y la historia contemporáneas). Pero no podría volver a hacerse un progreso tan cómodo en la cuerda floja. En Jane Austen el sexo es, esencialmente, género. Pronto los términos serían invertidos.