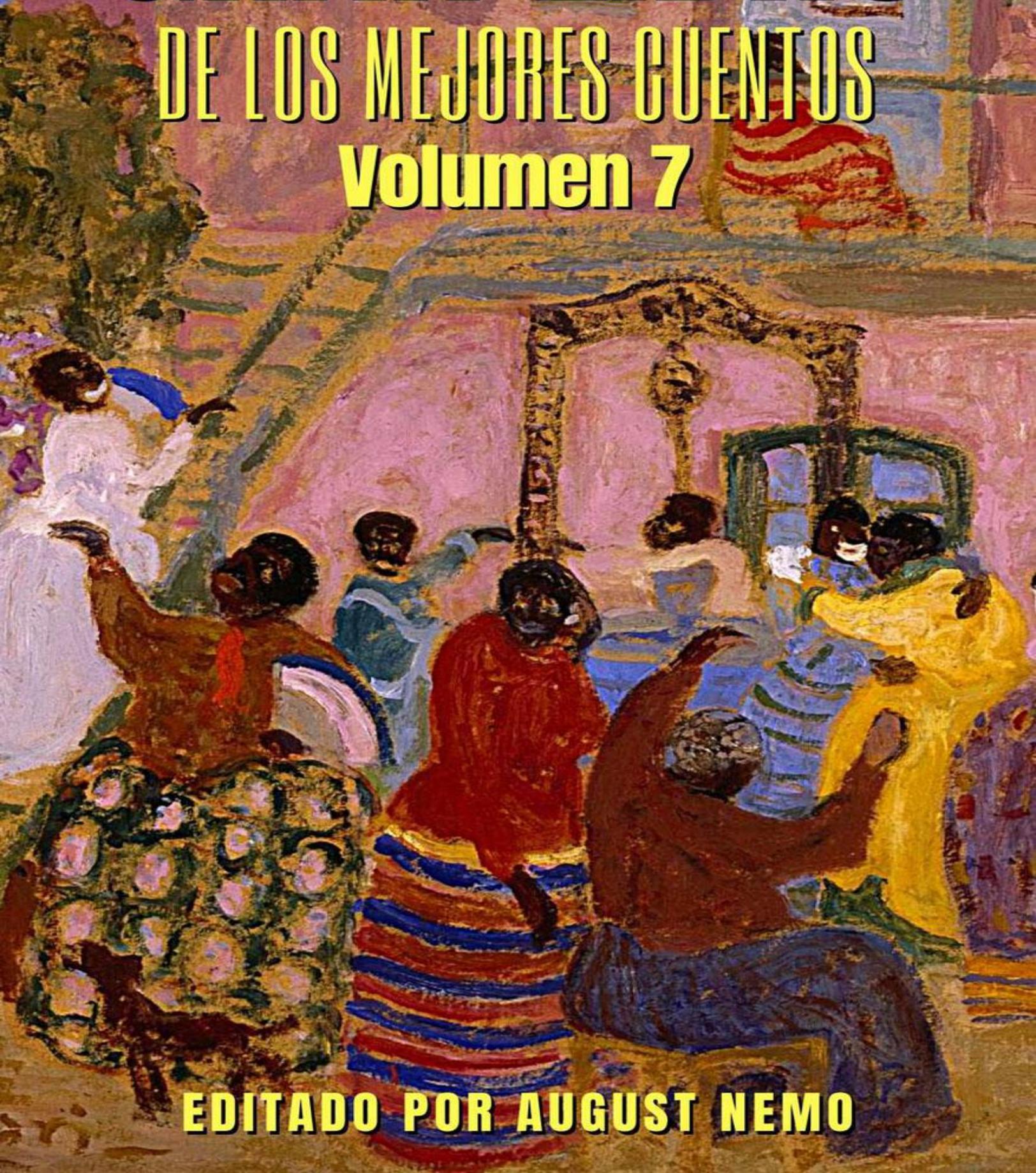


# GRAN LIBRO

DE LOS MEJORES CUENTOS

Volumen 7



EDITADO POR AUGUST NEMO

TACET BOOKS

GRAN LIBRO DE LOS MEJORES CUENTOS

---

# Volumen VII

EDITADO POR

August Nemo



# Tabla de Contenido

[Título](#)

[Robert Louis Stevenson](#)

[Alfonso Hernández Catá](#)

[Regina Alcalde de Zafra](#)

[Antonio de Hoyos y Vinent](#)

[Anatole France](#)

[Fabio Fialho](#)

[Aleksandr Nikoláyevich Afanásiev](#)

[Javier de Viana](#)

[Ángel de Estrada](#)

[Carlos Octavio Bunge](#)

[About the Publisher](#)

# Robert Louis Stevenson

Por G. K. Chesterton

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 inglesas<sup>[1]</sup>. 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 salvaje<sup>[2]</sup>.

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 vió 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

engañoso. 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 esta 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 acarreó 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 risco 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. El 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 malévolas. 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; prorrumpen 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 Gosse. 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 especialmente 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 Stevensom. 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, debíamos 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 madera<sup>[3]</sup>. 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 Durrisdeer 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 compareados 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 portales, 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 cometió en homicidio sin hacer de él una cosa clara.

¿De dónde vino este espíritu, y como empezó su historia?  
Esta es la buena y verdadera manera de empezar la historia

de Stevenson. Si digo que empezó con el recortar figuras de cartón, podría sonar como una parodia de las pedantescas fantasías sobre la psicología juvenil y la educación de los muchachos. Pero acaso será 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 niño o el Peter Pan de Samca; no porque ello no sea verdad, sino porque es una equivocación 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 están ya un poco cansados de oírla; aunque nunca se cansarían de tenerla. Yo, por lo tanto, he abordado el asunto, de propósito, por otro camino y aún por un camino que corre hacia atrás. En vez de hablar primero de Cummy y las anécdotas infantiles de Master Louis (a riesgo de volver ridícula por pura repetición, a los ojos de multitud de personas muy inferiores una figura realmente graciosa) he probado a tomar primero el nervio y carácter 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 propósito el decirlo.

Si, por tanto, yo pregunto, «¿dónde empieza su especial estilo o espíritu y de dónde proceden; cómo adquirió o empezó a adquirir la cosa que le hizo diferente del vecino de al lado?», no tengo duda sobre la respuesta. Lo adquirió del misterioso mister *Skel't* del Drama infantil, por otro nombre el Teatro de juguete, que de todos los juguetes es el que más produce en el espíritu el efecto de la magia. O mejor dicho, lo adquirió de la manera en que su propio temperamento individual aprehendió la naturaleza del juego. El lo ha escrito todo en un excelente ensayo, y por lo menos en una verdadera frase de autobiografía. «¿Qué es el

mundo, qué es el hombre y la vida, sino la que mi *Skelt* los ha hecho ser?» El interés psicológico es algo más especial de lo que expresa la común generalización sobre la imaginación de la infancia. No es meramente una cuestión de juguetes infantiles; es una cuestión 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 habría sido ir a teatros verdaderos en Londres. En aquel pequeño teatro de cartón podía haber algo de la pantomima, pero no había nada del cuadro disolvente. El positivo perfil de todo, tan bien esbozado en su propio ensayo, el duro rostro de la heroína, los grupos de vegetación, las nubes hinchadas como almohadones, estas cosas decían algo al alma de Stevenson, por su misma abultada solidez o su angular agresividad. Y no es una exageración decir que él pasó su vida enseñando al mundo lo que había aprendido de ellos. Lo que había aprendido de ellos era mucho más 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 instintivas son claras y no nebulosas; que le gustaba un alegre centón de color combinado con una ziezagueante 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 aún 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 soplaba 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 vió 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 enjoradas 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