

A close-up portrait of a woman's face, focusing on her eyes and lips. She has dark hair pulled back, green eyes, and is wearing red lipstick. The background is plain white.

Iris Murdoch

El sueño de Bruno

Lumen

Iris Murdoch

El sueño de Bruno

Prólogo de
Álvaro Pombo

Traducción de
Ángela Pérez y José Manuel Álvarez

SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
| Random House
| Grupo Editorial |

Para Scott Dunbar

Prólogo

Recordando a Iris

Voy a contar cómo empecé a leer a Iris Murdoch. Confío en que este sencillo relato que refiere mi experiencia personal, como lector de las novelas de Iris Murdoch, sea útil al lector español que comience ahora a leer a esta autora, y, para quienes ya la conozcan, sean estas páginas una invitación a seguir leyendo. Acababa yo de llegar a Londres con veintiséis años. Mi primera salida al extranjero con la excepción de un corto viaje a Bayona y San Juan de Luz en automóvil con mis padres cuando tenía dieciséis. Creo que llevaba año y medio —dos como máximo— en Londres. Aún vivía en una buhardilla, cerca de Brent Station, en Golders Green, un importante barrio judío del norte de Londres, lleno por aquel entonces de toda la vitalidad y el gusto por la vida de las clases acomodadas de la judería anglosajona. Hacia 1968 había yo pasado la fase de los Cambridge Certificates y los exámenes de lengua y literatura inglesa. Estaba ya en condiciones de seguir con facilidad las películas, leer un periódico al día, entender todos los *headlines*, los titulares de los periódicos de la tarde, participar en conversaciones propiamente dichas, redactar textos en inglés. Me matriculé casi gratis en una organización muy de inspiración

laborista —que era el partido político entonces en el poder, con Harold Wilson de primer ministro—. Se llamaba City Literary Institute, familiarmente conocido con la abreviatura de Citylitt. Allí hice un curso sobre tres novelas inglesas del momento, a saber: *El señor de las moscas*, de Golding; *The Prime of Miss Jean Brodie*, de Muriel Spark, y *La campana*, de Iris Murdoch. Aún sigo considerando *La campana* una novela muy importante en la narrativa de Iris Murdoch. Se ha dicho —por ejemplo A. S. Byatt en su estudio sobre Iris Murdoch— que nuestra autora es capaz de combinar la seriedad con una dimensión genuinamente popular. Y esto explica el enorme éxito de ventas y de lectores que tuvo desde un principio. La frase inglesa que resume quizá su tirón popular es *It makes compulsive reading*. Sólo con Patricia Highsmith he experimentado yo análogo tirón, que impide dejar cualquiera de las novelas de estas autoras una vez empezadas, y a su vez nos impulsa a adquirir una tras otra todas las obras que publican año tras año. Por supuesto se trata de dos escritoras muy distintas, que estoy comparando sólo por razón de su arrastre narrativo. Pero volviendo a *La campana*: me pareció fascinante su tratamiento de la homosexualidad masculina y también sus descripciones de la vida rural inglesa en una pequeña comunidad anglicana. Ahora, tantos años después, casi treinta y cinco, temo no ser capaz de desglosar los elementos de la integral sentimental que aquella novela, que leí muchísimas veces seguidas, tuvo en mi conciencia. Me pareció que Michael Meade y la abadesa y todas las discusiones sobre la homosexualidad y la actitud de los cristianos de aquel momento respecto de este asunto eran, definitivamente, lo más ver-

dadero y lo más profundo que yo había leído sobre el asunto hasta la fecha. También sigo considerando que el tratamiento del amor homosexual de una pareja, de la vida en pareja, que aparece en otra novela de Iris Murdoch titulada *Una derrota bastante honrosa*, es válido y auténtico hoy día. Pero con esto no se agota, ni mucho menos, la fascinación que sentí leyendo una tras otra sus novelas. En una nota sobre la autora publicada en *Diario 16* el 6 de mayo de 1989, escribí: «Iris Murdoch cumple setenta años este año y yo llevo veinte leyendo sus novelas. Se dice pronto. Desearía explicar este sentimiento de familiaridad —tan antiguo y tan desde un principio— con una autora a la que he conocido personalmente tan sólo hace unos pocos meses. Familiarizarse con un autor es un proceso semiconsciente. Lo más característico de esa familiaridad es un doble sentimiento —confirmado invariablemente con cada nueva novela— de sentirse adivinado y, a la vez, en condiciones de adivinar todo lo que piensa ese autor. Esta segunda parte del sentimiento es quizá ilusoria, aunque yo no creo que lo sea. Es un sentimiento de intimidad con un autor que funciona como una relación personal (que en mi caso particular no requirió nunca ir en busca del autor de carne y hueso), y sin embargo se trata de una relación personal que arrastra lo puramente literario más allá de sí mismo».

Me encontraba muy aislado en Londres en 1968. En comparación con otros novelistas españoles contemporáneos míos, como Javier Marías o Vicente Molina Foix, y no obstante haber obtenido yo un título de licenciado en filosofía por la Universidad de Londres, no acabé nunca de romper el aislamiento de mis años londinenses. Siempre he

considerado que yo fui el único culpable de mi aislamiento y relativa incomunicación. Hay pocos grupos humanos tan amigables, ingeniosos, inteligentes y divertidos como la clase universitaria inglesa que yo he conocido. Tuve muchas oportunidades de relacionarme con todos ellos, que sólo aproveché en parte debido a mi absurdo solipsismo sentimental y timidez de aquellos años. Así que las novelas de Iris Murdoch fueron mi manera más directa —dentro de lo indirecto— de entrar a formar parte, al menos como lector, de la vida inglesa. Quizá el lector de esta introducción se vea forzado a sonreír en este punto. Lo que de hecho estoy diciendo es, lo reconozco, un tanto absurdo: estoy diciendo que mi conocimiento de la Inglaterra real de aquel momento se produjo, en gran medida, a través de y por analogía con la lectura de la obra de ficción de Iris Murdoch. Supongo que como heredera de lo que Leavis denominó *The Great Tradition* de la narrativa inglesa (que es una tradición realista), Iris Murdoch fue capaz de combinar en sus relatos, en sus personajes, una precisa tipología social junto con una considerable dosis de individualización. Supongo que el talento para mezclar ambas cosas es, sólo en parte, consciente. El trazado de caracteres —que a mí me parece una de las grandes tareas del novelista— tiene que combinar con gran finura lo identificable, lo tipificado, con lo singular de esa imitación de los universales concretos que somos los seres humanos individualmente considerados. Dentro de esta misma línea, uno de los aspectos que más me interesaron de Iris Murdoch en aquellos años londinenses fue una especie de familiaridad temática. Andaba yo brujuleando en mis poemas y en mis cartas y diarios en un asunto

que luego recogería sistemáticamente en *Relatos sobre la falta de sustancia*: esta misma idea de la falta de sustancia la formula Iris Murdoch de muy diversas maneras, pero dentro de una misma línea platonizante, diciendo que los seres humanos somos esencialmente buscadores y encontradores de sustitutos, noción que yo ponía directamente en conexión con un célebre pasaje de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, donde se dice que «el género humano no puede soportar demasiada realidad». Es la idea platónica de que los seres humanos vivimos en cuevas de espaldas al sol, al bien, a la verdad, y que percibimos sólo sombras de sombras de sombras de los verdaderos objetos reales. Lo que a su vez implica que no somos del todo reales ni verdaderos nunca, sino irrealidades raras veces integradas, unificadas, sustancializadas por el amor: una idea también muy murdochiana que aparece con claridad una vez más en T. S. Eliot, a través de una cita de Dante en la dedicatoria de Prufrock y otras observaciones de 1917: «Or puoi la quantitate / comprender de l'amor ch'a te mi scalda, / quand'io dismento nostra vanitate, / trattando l'ombre come cosa salda» (Se puede comprender la cantidad de amor que me abrasa por ti, al ver cómo desmiento nuestra vanidad y trato las sombras como cosas sólidas). Y toda esta cadena de relaciones: Platón, el mito de la caverna, el purgatorio dantesco, T. S. Eliot —sobre todo el primer T. S. Eliot—, casi todo el grupo de Bloomsbury —especialmente Lytton Strachey y Virginia Woolf— más Iris Murdoch, más la versión que Iris Murdoch hace de Sartre como un racionalista romántico, más yo mismo, tanto en mi primera fase de los *Relatos sobre la falta de sustancia* como en mi segunda

fase, de búsqueda de la integridad y la integración del mundo a través de la subjetividad de mis personajes de ficción, constituye un cordón umbilical, nutricio, que con, como es natural, considerables variaciones de tonos y estilos, nos sitúa a todos en una cierta visión existencial, dialéctica, ética y últimamente también religiosa (con una religiosidad que incluiría por supuesto al ateo Jean-Paul Sartre). Estoy tratando de explicitar con la mayor claridad posible algo que desde un principio he caracterizado como una integral sentimental-intelectual presente desde un principio en mi experiencia lectora de Iris Murdoch. Confío, vuelvo a repetir, en que el lector que inicia ahora la lectura de Iris Murdoch vea en este rápido boceto, tan deliberadamente subjetivo, las posibilidades hermenéuticas y existenciales que la lectura de esta autora tendrá para él mismo.

Siguiendo pues esta metodología un tanto rapsódica de exponer mis primeras vivencias de las narraciones de Iris Murdoch, trataré ahora de un asunto que considero particularmente interesante para aquellos lectores que, además de lectores, sean ya o deseen ser en el futuro escritores, ellos también, de novelas. Me refiero al indispensable equilibrio que es preciso obtener en toda gran novela entre escritura, estilo, verbalización y contenido temático y dramático. La inmensa accesibilidad de la gran novela inglesa del siglo XIX que hemos heredado todos los entusiastas novelistas del XX depende de un equilibrio perfectamente explicitado en Iris Murdoch entre lo acabado y lo inacabado de la representación narrativa. Me explico: cualquier lector de una novela de Iris Murdoch descubre que la verosimilitud del relato choca, en ocasiones muy bruscamente, con la inverosimili-

tud de sus perfectos acabados. Las vidas humanas se acaban con la muerte —el hombre es un ser para la muerte—, pero la muerte no es para cada vida individual humana su acabado, es decir, su perfección, su forma perfecta, sino, al contrario, su más absoluta imperfección, su inacabamiento más radical, su difuminación y disolución en la nada pura y simple. Luego, un narrador que quisiera apurar el concepto de verosimilitud y de mimesis narrativa tendría que dejar sus novelas inacabadas como la muerte deja inacabada la vida. El acabado es un concepto que no procede de la vida humana, sino de las obras artísticas. Ahí sí: en las obras artísticas podemos concebir la noción de *acabado* a la perfección, de forma absolutamente lograda. El concepto de perfección es un concepto estético. Una prueba de lo sospechosos que resultan los buenos acabados narrativos, que, sin embargo, me parecen a mí indispensables para una novela bien hecha y en los cuales Iris Murdoch fue maestra, es que, cuando una vida humana se nos presenta como muy bien acabada, de inmediato pensamos que se trata de un truco, una presentación emocional *ad extra*, un arreglo o una cirujía que pudiera muy bien no coincidir del todo con el ser verdadero. Que Ana Karenina se tire de cabeza al tren nos encanta, es un acabado perfecto, un acabado perfectamente artificiado. Y todos los suicidios, en la medida en que son acabados forzados, artificiadados, sobre todo cuando suceden en las novelas, nos producen una sensación de relajación, de forma lograda. Sabemos, sin embargo, que en la vida real el porcentaje de suicidios y de acabados perfectamente artificiadados es mínimo. La característica esencial del arte contemporáneo, como sostiene

Theodor Adorno, es la disonancia. Y la disonancia es el hiató perfectamente visible en la factura de una obra novelesca. De aquí que para algunos lectores, y también para mí en este momento de mi vida, al escribir este prólogo, los relatos de Iris Murdoch puedan parecernos demasiado bien acabados y por lo tanto poco realistas e insuficientemente disonantes.

Todas estas consideraciones que podría prolongar indefinidamente hacen de la lectura de Iris Murdoch un extraordinario placer intelectual. Deseo subrayar esto expresamente: leer a esa mujer es entrar en contacto con un mundo intelectual de preocupaciones teóricas y prácticas, narrativas y éticas, que resulta extraordinariamente seductor. Me atrevo a recomendar al lector español que se apunte con entusiasmo a la lectura de las obras de Murdoch que la editorial Lumen se dispone a ir publicando. Les hablo de una de las narradoras anglosajonas menos conocidas entre nosotros: es hora ya de acabar con esta ignorancia.

ÁLVARO POMBO

1

Bruno despertaba. La habitación parecía estar oscura. Retuvo el aliento, indagando la naturaleza de la oscuridad, preguntándose si era de noche o de día, si era por la mañana o por la tarde. La noche era lo peor, podía llegar a ser terrible. También la tarde podía serlo si despertaba demasiado pronto. El drama del dormir y el despertar se había convertido en algo inquietante y aterrador, ahora que su propia conciencia podía significar una carga tan pesada. Había que ser hábil. Nunca se permitía adormilarse por la mañana, por miedo a no ser capaz de conciliar el sueño después de comer. La televisión se había desvanecido con su falsa tristeza y sus imágenes de guerra. Quizá se había quedado dormido leyendo. Había tenido de nuevo aquel sueño, el de Janie y Maureen y el prendedor. Tomó conciencia de sí mismo y comenzó a incorporarse ligeramente sobre las almohadas, moviendo los pies cubiertos con los calcetines dentro del armazón que los separaba de las mantas. La ropa de cama apretada suele provocar trastornos en los pies; aunque en realidad poco importaban ya los pies de Bruno.

Gracias a Dios, no era de noche. Su mente y su cuerpo aletargado se agitaron, descubriéndose a sí mismos a un

tiempo. Recordó, o supo de algún modo, que era por la tarde. Las cortinas estaban echadas, pero por sus bordes se filtraba una claridad fría y rojiza. El sol debía de brillar fuera, el helado sol de primavera, arrojando una luz desvaída sobre el pecaminoso Londres y el fluyente Támesis y las tiznadas torres de la central eléctrica de Lots Road, que sería visible desde la ventana cuando Adelaide llegase a las cinco a descorrer las cortinas. Buscó sus gafas, alzó su reloj hacia el espeso cortinaje y logró ver que eran las cuatro y cuarto. Se preguntó si debería llamar a Adelaide, pero decidió que era mejor no hacerlo. Podía arreglárselas tres cuartos de hora sin los honores. Además, Adelaide era una doncella más bien irritable a la que desagradaba mucho que la llamaran antes de tiempo. O quizá se había vuelto irritable el último año. ¿Habría roto los mejores platos a propósito? Había siempre migas en la bandeja. Él era tan viejo ya y su enfermedad se había prolongado tanto...

No había cartas aquel día, ni habría ninguna en el correo de la tarde. Pero cuando llegaran las cinco sería un momento agradable del día, el mejor realmente, con té y bollos y sándwiches de anchoas y una nueva compota y el *Evening Standard* y después Danby volviendo a casa de la imprenta. Era más agradable en invierno, cuando había fuego en su habitación y estaba oscuro fuera. Aquel lúcido sol de primavera era su enemigo y los interminables atardeceres del verano eran una tortura. En ese momento le hubiese gustado tener un fuego de carbón, sólo eso le satisfaría; pero ni siquiera a Nigel, que pensaba en casi todo, se le había ocurrido tal cosa. Bruno tomaría el té, lo prolongaría todo lo posible, leería después el *Evening Standard*, empezando

por los chistes, oiría las noticias de las seis por la radio, luego hablaría una media hora con Danby, no sobre los negocios, por supuesto, sino sobre las cosas divertidas que le habían sucedido a éste, pues todos los días le ocurría algo divertido. A continuación quizá hablaría por teléfono o miraría los sellos; entonces serían ya las siete y podría empezar a beber champán, y leería algún libro sobre las arañas o una novela policíaca; después Nigel le llevaría la cena, y hablaría con él y le prepararía la cama para la noche. El suave Nigel con sus dedos de ángel. Danby decía que Nigel no era de fiar y en una ocasión amenazó con echarlo. Danby no debía saber que Nigel había roto la copa de Simla. Bruno debía acordarse de decir que la había roto él mismo.

Pero, por supuesto, Danby no echaría a Nigel si Bruno no quería. Nigel no era en realidad un enfermero titulado, había sido auxiliar o algo parecido, pero sabía colocarle muy bien las almohadas y arreglarle la cama, era tan amable. Danby era un buen yerno para Bruno. No lo enviaría jamás a una residencia de ancianos, Bruno lo sabía. Hacía ya años que Danby había insistido con firmeza en que Bruno fuese a vivir con él y quedase a su cuidado. Danby era bueno, aunque sin duda todo era cuestión de temperamento y de buena salud y de tener siempre apetito y estar siempre dispuesto a tomar un trago. Danby era el tipo de hombre que, aunque la civilización estuviese derrumbándose ante él, gritaría de alegría si alguien le ofreciera una ginebra. Sólo Dios sabía lo que la hija de Bruno había visto en Danby; Gwen, una muchacha tan seria y tan íntegra, y Danby, un aficionado a los bares. Las mujeres son impredecibles. Sin embargo, parecían estar enamorados. Lo recordaba muy