

THOMAS HARDY

Los habitantes del bosque

Edición de Miguel Ángel Pérez Pérez



Thomas Hardy es el principal novelista inglés del último cuarto del siglo XIX. Su peculiar tratamiento de la condición humana, de las relaciones personales y de la lucha y tensión de clases, así como su ataque a muchas de las restricciones, convencionalismos e hipocresías de la época victoriana, hacen que sus novelas, imbuidas de gran poesía y una minuciosa descripción de la naturaleza, sigan siendo tan interesantes y fascinantes en la actualidad como en su momento.

Los habitantes del bosque forma, junto con *Tess* y *Jude el oscuro*, el tríptico con el que Hardy cerró su carrera de novelista y nos dio sus mejores creaciones. Pese a ser un poco menos conocida que las otras, *Los habitantes del bosque* tal vez sea su novela más compacta (además de la preferida del autor), en la que la naturaleza se convierte en un ser vivo más que da cobijo y sentido a las vicisitudes, dramas y pasiones de unos personajes que son víctimas de un universo despreocupado, de su sociedad, de sus semejantes y, sobre todo, de ellos mismos.

INTRODUCCIÓN

NO creo que sea muy aventurado o exagerado afirmar que Thomas Hardy es el novelista inglés más importante del último cuarto del siglo XIX, o, lo que es lo mismo, el escritor del periodo victoriano tardío más personal, relevante y destacado. En tan rotunda afirmación el término «inglés» solo denota nacionalidad, pues Hardy comparte tal preeminencia con el norteamericano, después nacionalizado británico, Henry James^[1]. Otros escritores más o menos contemporáneos de Hardy como George Meredith, Robert Louis Stevenson, George Gissing, Samuel Butler o el irlandés George Moore no pueden llegar a contender por tan alto honor, aunque ocupen un dignísimo segundo puesto colectivo (y las clasificaciones, claro está, además de bastante odiosas son siempre bastante discutibles), mientras que un autor fundamental como el polaco Joseph Conrad es ya un novelista moderno, en el más amplio sentido del término, al que debemos considerar perteneciente a la generación inmediatamente posterior y uno de los puntales de la novelística de principios del siglo XX que se diferencia de la novela realista que, tan a su modo y con tantos matices como se pueden hacer al término, había escrito Hardy.

La importancia de Hardy como literato se amplía aún más por el hecho de que no solo fue uno de los principales novelistas en lengua inglesa de las últimas dos décadas del siglo XIX, sino también uno de los poetas más destacados en esa lengua de las tres primeras del XX, junto a una figura de tantísima importancia como W. B. Yeats, una vez que

optó por abandonar la narrativa a finales de siglo y dedicarse por entero a su pasión fundamental. La poesía es vital en la obra de Hardy, el cual siempre afirmó que era ante todo poeta, y que se había dedicado a la novelística para conseguir abrirse hueco en el panorama literario; impregna su prosa y su particular percepción del mundo y la existencia humana, y constituye uno de los factores esenciales que le otorgan su característica voz propia.

La carrera literaria de Hardy abarca desde 1870, cuando escribió su primera novela (aunque en el período 1865-1867 ya había pergeñado sus primeros poemas, que se publicarían muchos años después, y una novela que nunca vio la luz), hasta el mismo año de su muerte, 1928, en que compuso sus últimos versos. Si nos centramos en su faceta más conocida de novelista, su actividad se extiende fundamentalmente entre 1872 y 1895, lo cual nos permite clasificarlo con meridiana facilidad como un escritor del período victoriano tardío. En líneas muy generales, la producción novelística del tardovictorianismo, ejemplificada en la producción de los autores antes nombrados y de bastantes más, a los que justo a continuación hay que añadir la de los novelistas eduardianos de principios del siglo XX (Arnold Bennett, H. G. Wells, John Galsworthy, E. M. Forster, etc.) sigue en buena medida las pautas formales de la gran novela realista que había dominado el XIX —con todas las matizaciones y precisiones que queramos hacer al respecto—, pero incorpora un análisis de la condición humana desde nuevas perspectivas, sirviéndose de la revolución que supuso la teoría de la evolución de Darwin, de los fundamentos del Naturalismo francés, de la radical disección de las hipocresías y paradojas burguesas del teatro, asimismo naturalista, de Ibsen, de las teorías psicoanalíticas de Freud o de los cambios sociales y políticos que, a marchas forzadas, estaban operando en el país, para atreverse a tratar unos temas que habían estado vedados a sus precursores victorianos. El cambio, por lo tanto, está más en el fondo que en la

forma, y es un fondo del que las novelas de Hardy son uno de los principales ejemplos. En ellas encontramos las ideas y tendencias propias de su época, como son la influencia de los avances científicos, las nuevas corrientes filosóficas que querían llenar el vacío dejado por la pérdida de fe religiosa, el rápido crecimiento de políticas de izquierdas para dar voz a la clase trabajadora o la lucha de las mujeres para conseguir un estatus social y legal más justo. Y, por supuesto, también hallamos un tratamiento de las relaciones humanas mucho más franco que en décadas anteriores.

El puritanismo pequeñoburgués imperante durante el período victoriano, sobre todo, en su momento culminante (1840-1870), había hecho imposible que los novelistas ingleses abordaran abierta y explícitamente cuestiones sociales e íntimas como podían ser el adulterio, la prostitución o el mero deseo humano incontrolable. Eso supone una lacra y carencia que contrasta con el tratamiento más directo de tales temas en los otros dos grandes frentes de la novela realista decimonónica, el francés y el ruso. No encontraremos en la novela victoriana grandes historias de adúlteras como la *Madame Bovary* (1856) de Flaubert, la *Anna Karenina* (1877) de Tolstói, la *Thérèse Raquin* (1867) de Zola o la propia *La adúltera* (1882), del alemán Theodor Fontane, como tampoco podían hablar abiertamente de hijas que por necesidad económica se ven abocadas a la prostitución, como en *Crimen y castigo* (1866) de Dostoievski, u otras situaciones similares. Por el contrario, en 1850 Dickens había abordado el tema de las «jóvenes descarriadas» en *David Copperfield* desde la posición paternalista de rigor en las figuras de Martha y la «pequeña» Emily, y redime a esta de su pecado enviándola al exilio en Australia, donde se entregará a la ayuda a los demás sin que pueda tener opción de rehacer su vida con algún hombre. La misma suerte correría la *Ruth* (1853) de Elizabeth Gaskell. Un personaje femenino aventurero y de dudosa moral como la Becky Sharp de *La feria de las vanidades* (1848) de Thackeray es una clara ex-

cepción a la regla victoriana, pero incluso en ella nos da la impresión de que el autor no se atreve a dejarle hacer todo aquello de lo que sería capaz. Anthony Trollope también trató con mucho cuidado el tema de las «descarriadas» en *El vicario de Bullhampton* (1870), y ese mismo año escribió otra novela, *Ojo por ojo*, que tardó nueve años en publicar porque en ella abordaba de forma explícita —y también muy paternalista— la cuestión del sexo fuera del matrimonio (y si se decidió a publicarla en 1879 fue precisamente porque con anterioridad algunas novelas de Hardy le habían abierto el camino). Solo en algunas de las llamadas novelas sensacionalistas, de mala reputación y, por lo general, peor calidad, se podían abordar —que no tratar explícitamente— temas escandalosos como seducciones que dan lugar a hijos ilegítimos y los avatares de las mujeres caídas o descarriadas (las novelas de Mary Elizabeth Braddon son un excelente, y bastante interesante, ejemplo de este subgénero, y, al fin y al cabo, abrieron en parte el camino para los libros de Hardy, Gissing o Moore).

Algunas de las novelas continentales mencionadas arriba pertenecen a la década de 1880 (al igual que *La regenta* de Clarín o *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós), años en los que Hardy estaba en pleno vigor como novelista, y él sí que tenía mucho que decir sobre el deseo y las relaciones humanas consideradas ilícitas por la sociedad, como había demostrado desde su primera novela. No es de extrañar que se le ensalzara en su momento como el Zola, el Tolstói o el Flaubert inglés. Pero, lo que es más importante, Hardy tenía una visión muy personal de la existencia humana de la que va dejando constancia libro tras libro, en los que configura su particular mundo que, con frecuencia, y pese a su aparente vocación realista, poco tiene que ver con el de sus contemporáneos.

Para empezar, Hardy es ante todo un cronista del mundo rural. Sus mejores novelas, así como muchos de sus poemas, transcurren, en especial a partir de *Lejos del mun-*

danal ruido, en el condado imaginario de Wessex. Sin embargo, eso significa esencialmente que dicho condado es un trasunto de un condado muy real, el de Dorset, en el suroeste de Inglaterra, donde Hardy nació, se crio, vivió parte de su vida y escribió muchos de sus libros, si bien no se corresponde topográficamente con exactitud con Dorset y, de hecho, Hardy fue ampliándolo a su conveniencia a lo largo de su obra. La ciudad que da título a *El alcalde de Casterbridge*, por poner un caso, es la propia Dorchester, la ciudad más cercana a la aldea en que había nacido Hardy, y la ciudad universitaria de «Christminster» de *Jude el oscuro* es Oxford; en *Los habitantes del bosque*, las ciudades, los pueblos y hasta las casas tienen su equivalente real en una zona del sur del condado, aunque Hardy fuera cambiándolos de localización según le convenía para los intereses de la historia (así, por citar varios ejemplos, «Exonbury» es en realidad Exeter, «Oakbury Fitzpiers» es Okeford Fitzpaine, «Sherton Abbas» es Sherborne, y «Hintock House», la casa de la señora Charmond, es Turnworth House, cuya situación real cambió Hardy para que los dueños de la mansión no se dieran por aludidos y se ofendiesen; sin embargo, no se ha conseguido dilucidar con exactitud qué aldea es Little Hintock, existiendo varias candidatas posibles). De ese modo, Hardy pudo ir desarrollando en sus libros su reino literario personal, dotado de su propia historia —que se remonta a las primitivas tribus celtas y a la ocupación romana—, paisaje, actividades económicas y personas, y utilizar sus mitos, supersticiones y leyendas trágicas. Wessex se convirtió en la marca de la casa Hardy, y contribuyó a darle aún más éxito como novelista.

Es ese mundo rural más o menos aislado y apartado del «mundanal ruido» el que Hardy mejor domina y en el que sitúa sus novelas más logradas. Ya el propio estilo narrativo del autor, pese a sus muchas veces sorprendentes disquisiciones o aserciones filosóficas y a sus peculiares elecciones léxicas, parece deberle mucho a la tradición oral popular, y

los mismos argumentos de sus libros también parecen encajar con las baladas de amores complicados/desgraciados/pasionales que Hardy conocía desde pequeño. Una vez más, si las comparamos con las de su «rival» Henry James, las novelas de Hardy nos dan en todos los sentidos una impresión de rusticidad y provincianismo que quiere conscientemente eludir el momento presente y elevarse a la categoría de mito, si no ya del pasado, que también (de ahí las frecuentes alusiones a las civilizaciones precristianas de Wessex/Dorset), al menos en parte atemporal o excluido de las exigencias y condicionamientos modernos del presente. Pero en las novelas de Hardy existe una tensión entre el pasado, entre el mundo apartado de los vaivenes del progreso al que la localización de sus historias parecen querer remitirnos, y el inexorable presente de finales del siglo XIX; entre lo antiguo o rústico y lo moderno (a menudo superficial), que impide que las peripecias de los personajes puedan ser tan sencillas o nítidas como las de los de las baladas y cuentos populares. De todos modos, en esa rusticidad y provincianismo harto problemáticos reside precisamente el fuerte de Hardy, y frente al refinamiento social, intelectual y psicológico de los relatos de James (por seguir con la comparación), Hardy nos habla de una forma más directa y contundente de su visión de la condición humana. Las grandes novelas de Hardy son, si se quiere, tragedias clásicas, al modo de Aristóteles o de Sófocles, imbuidas de los intereses, sutilezas y ansiedades del mundo moderno. Definitivamente, Hardy tenía otras cosas en las que pensar.

La actitud del autor hacia el mundo natural no deja de ser ambivalente, como en tantos otros aspectos de su obra. La naturaleza da hogar y sustento, y muchas veces auténtico refugio y razón de ser, a los campesinos, pastores y otros muchos habitantes del condado de Wessex, pero su presentación detallista y poética de aquella, que es otro de los puntos fuertes de la narrativa de Hardy (y el presente libro es un claro ejemplo de eso), tampoco es siempre amable o

meramente lírica y exuberante. En ocasiones la misma inmensidad y grandiosidad del mundo natural puede significar un obstáculo o amenaza para la realización de las aspiraciones humanas, como se aprecia en *El regreso del oriundo*, y sirve a Hardy para considerar a sus personajes desde una perspectiva comparativa de pequeñez rayana en la insignificancia, lo cual puede llegar a convertirse en un problema para un escritor si permite que el entorno natural acapare excesivo protagonismo en detrimento de la posición central y dominante, por muy grande que pueda ser su pequeñez vital, de las personas. Afortunadamente, Hardy no suele permitir que eso ocurra. Hay nostalgia y cariño en su evocación de un mundo rural que, indefectiblemente, ya estaba transformándose por causas económicas y sociales en las últimas décadas del XIX, pero Hardy no se refugia en esa visión elegiaca para huir de la realidad, ni permite que sus personajes lo puedan hacer tampoco. Centrándonos en *Los habitantes del bosque*, el autor dedica muchas más páginas de las que son habituales en él a presentarnos de un modo bastante lento y plácido —de hecho, hasta el capítulo XV, cuando tras la muerte de John South se desencadenará toda la trama del libro— a esa pequeña comunidad rural que, prácticamente aislada y al abrigo de los bosques que le proporcionan la subsistencia y estilo de vida, lleva una existencia pausada, cuyo ritmo está marcado por las estaciones y ciclos de ese entorno natural. Sin embargo,

[...] los bosques no constituyen el telón de fondo de una égloga idílica de seres humanos que viven en tranquila armonía con la naturaleza. Los árboles, que son una presencia tan dominante en la novela, compiten entre sí para obtener alimento y luz, son vulnerables a las enfermedades y los daños, y sus lamentos bajo el azote de la tormenta son aterradores. Los bosques representan la lucha darwiniana por la supervivencia, que Hardy ve que se extiende no solo a los habitantes de ese pequeño mundo, sino también más allá^[2].

De ahí que la descripción de los árboles sea en ocasiones muy «naturalista»^[3] y descarnada, con lo cual Hardy parece indicar que naturaleza y seres humanos comparten y son víctimas de las mismas leyes que rigen el universo, o, lo que es lo mismo, que los seres humanos están sometidos al igual que cualquier otro ser vivo a las leyes de la evolución:

Desde la otra ventana todo lo que alcanzaba a ver eran más árboles, recubiertos de liquen en lo alto y con musgo a los pies. En sus raíces había hongos amarillos sin tallo, como limones y albaricoques, y altos hongos con más tallo que caperuza. A continuación había más árboles apiñados, luchando por existir, con las ramas desfiguradas por las heridas resultantes de roces y choques entre ellos. Era la lucha entre dichos vecinos lo que Grace había oído durante la noche. Debajo de ellos estaban los tocones putrefactos de aquellos del grupo vencidos hacía ya tiempo, que brotaban del manto musgoso cual muelas picadas de verdes encías (pág. 492).

Allí, como en todas partes, la Intención Insatisfecha que hace de la vida lo que es podía apreciarse con tanta claridad como podría hacerse entre las depravadas multitudes de los barrios bajos de una ciudad. La hoja estaba deformada, la curvatura lisiada, la astilla interrumpida, el liquen se comía el vigor del tallo y la hiedra estrangulaba lentamente al prometedor árbol joven hasta la muerte (pág. 140).

Las vidas de esos «pequeños» habitantes, pese a su a menudo idílico y retirado entorno, no acostumbra a ser una existencia bucólica o fácil, ni, como decíamos, está anclada en un pasado mítico que los hace inmunes a los arrolladores avances del progreso moderno (que Hardy consideraba inevitables y, en algunos casos, beneficiosos), con los cambios y exigencias económicos y sociales que acarrea, ni tampoco los hace inmunes, especialmente, a ellos mismos. A lo largo de toda la obra de Hardy, encontramos unas constantes que, con diversas variaciones, hacen de ella lo que es:

Los intereses y preocupaciones más obvios de la vida y obra de Hardy fueron Dorset [...], las clases sociales y sus consecuencias, el rol y estatus de las mujeres, y el angustiante desvanecimiento de las creencias religiosas. La persistencia a lo largo de su vida y obra de esos temas no adoptó la forma de unas ideas y actitudes invariables. Por el contrario, variaron y se desarrollaron como las ramas de un árbol, según las experiencias, los hechos y el clima de ideas preponderante fueron cambiando. Algunas creencias evolucionaron, otras se atrofiaron, pero esos temas formaron la estructura básica de su panorama mental. Como también es poco habitual, Hardy se volvió menos dogmático, en lugar de más, conforme se hizo mayor. Su incertidumbre, al igual que su curiosidad, nunca cesó^[4].

Uno de los aspectos que siempre han llamado más la atención y se han destacado del pensamiento que Hardy parece transmitir a lo largo de su obra (y que también está abierto a mayor discusión, empezando por el hecho de que el propio autor lo negara) es su profundo pesimismo existencial. Las novelas —o tragedias— de Hardy transmiten la idea de un universo indiferente y en evolución que no se puede entender recurriendo a la idea de la religión convencional de que hay un Creador benévolo que ha hecho al hombre el centro de esa creación, y en el que el ser humano es víctima de esa indiferencia cósmica (que en ocasiones —*Tess*— adopta la forma de «dioses» que juegan con las vidas de los mortales)^[5] o de las ironías malévolas (*Las pequeñas ironías de la vida* tituló Hardy una de sus colecciones de relatos cortos) que la vida puede deparar a cualquiera, sobre todo si se trata de alguien incapaz de controlar sus ambiciones, aspiraciones y ansias personales, sin que exista ninguna providencia que vaya a ir a su rescate. A lo más a lo que parece que puede aspirar alguien, si quiere tener alguna posibilidad de ser mínimamente feliz, es a vivir en comunión con la naturaleza albergando pocas esperanzas y aspiraciones (e, incluso así, lo más probable es que termine perdiendo; en esta novela Giles Winterborne y Marty South

son los personajes que parecen cumplir con esos requisitos mínimos para escapar a la maldad del destino, pero tampoco es así; al fin y al cabo, otro de los postulados hardianos es que, cuanto más sensible, inteligente y buena sea la persona, más probabilidades tiene de caer víctima de esa maldad; son en todo caso los campesinos que aún viven en el mundo del pasado de Wessex, sin que sus mentalidades se hayan visto afectadas por las ideas del mundo moderno, quienes conseguirán sobrevivir ocultos bajo los árboles). Si a ese negro panorama «cósmico» le añadimos aspectos mucho más terrenales e inmediatos como las restricciones, falsedades, injusticias, convencionalismos e hipocresías de la división de clases victoriana, y el daño o frustración que se puede llegar a infligir la persona a sí misma al no poder controlar sus impulsos sexuales, sobre todo al chocar con las restricciones sociales, nos encontramos con una visión fatalista de la vida humana que moldea las obras de Hardy, en las que definitivamente no sobrevive el «mejor»^[6].

Este concepto de Hardy de la delicada insignificancia y precariedad de la existencia humana se debe en parte a los descubrimientos científicos en astronomía, geología y biología evolutiva de su tiempo, que demostraban dicha insignificancia y precariedad, a los que hay que unir la pérdida de valores religiosos y la idea de que la religión y moralidad cristianas no sirven para dar respuesta a los problemas de las personas, sino que los complican y frustran aún más (*Jude el oscuro* es un buen ejemplo de ese punto de vista). Añadamos el sentimiento popular de que el hombre está en este valle de lágrimas para sufrir y ver su felicidad y aspiraciones frustradas, que Hardy recibió en especial de su madre, y obtenemos parte de las razones para esa visión determinista y fatalista de la existencia humana.

Otras cuestiones más inmediatas y terrenas, como decíamos, que permean la obra de Hardy son las de la diferencia de clases y la movilidad social, que relaciona directamente con el injusto tratamiento que reciben la clase traba-

jadora y las mujeres. Hardy no pretende ser un cronista social realista de las circunstancias sociales de Dorset en su tiempo, entre otras cosas porque, en su Wessex, la acción de las novelas transcurre en un tiempo que no es el actual, sino en un pasado reciente poco definido que no quiere ser un reflejo idéntico de las circunstancias económicas y sociales del suroeste de Inglaterra. Sin embargo, eso tampoco significa que sus personajes tengan una vida acomodada y sin problemas en su bucólica vida rústica; por el contrario, una novela como *Los habitantes del bosque* muestra con toda claridad y detalle las relaciones de poder existentes entre los personajes y la precariedad de las vidas de algunos de ellos (en especial de Marty). Por su parte, las diferencias de clase y las tensiones e injusticias que estas generen serán una constante en la obra de Hardy ya desde su primera novela, *The Poor Man and the Lady* (*El pobre y la dama*) que nunca se llegó a publicar. Asimismo, la desigualdad jurídica y social de la mujer con respecto al hombre será también un elemento clave en sus obras, junto con la cuestión de la llamada «nueva mujer», educada e individualista, que, a partir de la década de 1860, reclamaba libertad de pensamiento y acción en lugar de su papel subordinado al varón. El más claro ejemplo de esta clase de mujer, que Hardy trata de nuevo con ambivalencia, es la Sue Bridehead de *Jude*, pero también en Grace Melbury tenemos un retrato muy interesante de una mujer en proceso de cambio y sujeta a diversas contradicciones. Hardy libera a sus personajes femeninos de las ataduras victorianas de ser muñecas tontas asexuadas y afirma su derecho a ser, entre otras cosas, personas verdaderamente sexuales, y analiza las implicaciones sociales de esa sexualidad.

Desde su tercera novela hasta la última, Hardy adoptó el método de publicación que se había convertido en el más popular durante el período victoriano: la publicación por entregas en alguna revista semanal, quincenal o mensual, tras lo que salía a la venta el libro, o lo hacía poco an-

tes de la aparición de las últimas entregas. Eso podía significar mayor popularidad y beneficios para el autor, pero también tenía sus inconvenientes, que Hardy padeció a lo largo de toda su carrera como novelista. Por un lado, los editores de las revistas no querían ofender a su público tan decididamente pequeño burgués, de ahí que evitaran tratar determinados temas considerados escabrosos e impedirían a Hardy ser todo lo explícito que era su intención inicial. Cuando, en la novela que nos ocupa, Felice Charmond confiesa a Grace al oído que se ha entregado a Fitzpiers y está embarazada, la exclamación de Grace («¡Se ha entregado a él!»), además de otras frases, tuvo que ser retirada de la correspondiente entrega^[7]. Esa labor censora de los editores estaba respaldada por las poderosas librerías itinerantes, que por una módica cantidad facilitaban libros a sus lectores que de otro modo habrían escapado a sus posibilidades económicas, y ejercían su restrictiva influencia en los autores en aras de la moralidad. Lo que acostumbraba a hacer Hardy en tales casos era reincorporar las frases o pasajes omitidos en alguna edición posterior del libro (sin olvidar que fue un concienzudo revisor de sus novelas durante toda su vida, e introdujo cambios cada vez que salía una nueva edición de sus obras).

Por otro lado, y en lo que es una cuestión de mayor relevancia, la publicación por entregas le obligaba a someterse a unas exigencias que también coaccionaban su integridad artística. La necesidad de mantener el interés del lector hasta la aparición de la siguiente entrega (algo tan frecuente y bien gestionado, por ejemplo, en las novelas de Dickens), requería que cada entrega contuviese al menos un incidente que despertara la atención e intriga del lector, o un final (la llamada técnica del *cliff-hanging*) que lo mantuviese expectante hasta la aparición del siguiente número de la revista. Además, esas todopoderosas bibliotecas ambulantes preferían que las novelas aparecieran en tres volúmenes, y es por eso que la prosa victoriana es con tanta