

TESS DE D'URBERVILLE

THOMAS HARDY



Cuando el párroco de los Durberfield descubre por azar el origen noble de su linaje, la joven Tess es enviada a reclamar su parentesco ante los nuevos D'Urberville, que compraron el título años atrás. Allí conocerá a su primo, el disoluto Alec, quien casi al instante se sentirá atraído por la mezcla de inocencia y brutal sensualidad de los dieciséis años de Tess. Decidido a seducirla, no tardará en vencer su resistencia para escarnio y vergüenza de la muchacha, que será repudiada por todos.

Lejos de sus parientes, Tess se refugiará en los brazos de Ángel, un hombre bueno, su gran amor. Sin embargo, teme lo que pueda ocurrir cuando le descubra su oscuro pasado... Considerada la mejor novela de Thomas Hardy, *Tess* ha sido traducida a numerosos idiomas y adaptada para la ópera, el teatro y la televisión. En 1979, Roman Polanski la llevó al cine, siguiendo la sugerencia que le hiciera su mujer, Sharon Tate, poco antes de su trágico final. En todas sus versiones, *Tess* ha cosechado idéntico éxito consagrándose así como un clásico imprescindible de la literatura universal.

PRESENTACIÓN.

Thomas Hardy (1840-1928) era hijo de un constructor y le resultó natural seguir la carrera de arquitecto y dedicarse, de joven, a la restauración de iglesias en su Dorset natal. Ambos datos —la arquitectura y la tierra— tienen relación con las novelas de Hardy. Su familia estaba muy arraigada en la provincia costera del Canal de la Mancha, provincia sobre todo agrícola pero también arenosa y arcillosa y dotada de algunos de los monumentos prehistóricos más notables de Inglaterra. Provincia romana y más tarde reino sajón, Hardy los convirtió en un mítico Wessex, escenario de sus novelas con los mismos títulos memorables que Faulkner le atribuyó a Yoknapatawpha o García Márquez a Macondo.

La desolación nativa de la región permitió a Hardy crear un ámbito natural asociado estrechamente a sus ideas dramáticas acerca del destino humano. Después de un primer período tentativo guiado por los consejos de George Meredith y opacado por la perfección misma de George Eliot y su *Middlemarch*, Hardy encontró tema, voz y estilo a partir de *El regreso del nativo* (1878) y *El alcalde de Casterbridge* (1886), culminando con *Tess de los d'Urberville* (1891) y la novela final, *Jude el Oscuro* (1895).

El espacio natural escogido por Hardy, su Wessex, es un escenario tenso, contradictorio, sin asomo de paz bucólica, que bien le sirve para contar en él las trágicas historias del regreso a la tierra nativa de Clym Yeobright, el portador de

modernidad derrotado por las antiguas fatalidades paganas y nocturnas de la romántica heroína Bustacia, tan infiel a Clym como fiel a una tierra «oscura, obsoleta, rebasada»: el páramo de Egdon (*El regreso del nativo*).

Hardy puede ver la tierra, también, con el amor lírico de un Haldor Laxness o un D. H. Lawrence. Pero pronto nos damos cuenta de que la belleza natural en Hardy es un engañoso velo que apenas esconde, en su contradicción misma, las de las fatalidades humanas. Hermosa como puede ser, la naturaleza es también cruel e indiferente. Su fuerza va sumándose, de manera insinuante y literariamente sutil y fuerte a la vez, al rosario de poderes que de la naturaleza arrancan en Hardy. Naturaleza es azar, es voluntad, es deseo y es necesidad.

El misterio de la tierra encubre el misterio de la tragedia humana sobre la tierra. Y la tragedia en Hardy impone su fuerza novelística a partir de dramas morales, conflictos de voluntades y pasiones incontenibles. Henchard, acaso el personaje más acabado de Hardy, es a la vez juguete del azar y arquitecto de un destino fatal. En su ascenso y en su caída se dan cita todos los temas de la obra de Hardy. La tierra como silencioso enigma. El pueblo como coro de la fatalidad que advierte al personaje: No vas a caer. Ya caíste y aún no lo sabes. Son éstos una naturaleza y un pueblo que reclama víctimas pero no crea héroes (*El alcalde de Casterbridge*).

Es a la vez fácil y difícil clasificar a Hardy a partir de ideologías a la moda en su tiempo. Si es un naturalista, difiere de Zola en que Hardy no escribe denuncias y se permite una piedad desprovista de compasión sentimental. Se ha dicho que escribió las tragedias del hombre de Darwin en el universo de Newton y en las cocinas de Dickens. Se ha criticado la arbitrariedad de sus argumentos. Pero Hardy justifica la arbitrariedad (el melodrama, las coincidencias, los golpes de teatro) como parte de una visión trágica en la que es el azar la fuerza determinante del destino.

David Cecil, el famoso crítico de la «novela victoriana», dijo que sin cristianismo sólo hay pesimismo. Hardy le dio la razón. La vida sin fe es un drama. Y la vida sin moral es irrelevante. Hay naturaleza, tanto objetiva como humana, excluyendo la libertad e instalándonos, para completar el círculo, en el reino de la fatalidad.

¿Qué valores hay, entonces, en este cruel universo de la fatalidad? Las novelas de Hardy poseen una fuerza trágica porque sus personajes no están, a priori, destinados a la desventura que les espera. Claro está. El alcalde Henchard, un poco como Jean Valjean en *Los miserables*, ha logrado superar un crimen inicial para renunciar al mal, construyendo una vida rica y merecedora. Jude el oscuro no es un mediocre, ambiciona estudiar y sobresalir en un medio que se lo recrimina y le insta a quedarse donde está. Y Tess debe luchar entre la sospecha de su origen aristocrático y la realidad de su baja posición social.

Mitad aristócrata, mitad campesina, Tess es a la vez víctima de la naturaleza dura e inexpugnable y de la convención social de idénticos atributos. La posibilidad de ser feliz la encarna para ella Ángel, pero este héroe titubeante sólo acrecienta las debilidades de Tess. Si ella está dividida entre el ansia aristocrática y la realidad rural, él no sabe optar entre la convención social y la emancipación personal. La naturaleza es terrible y fatal. Pero es lo que Ángel encarna: la inteligencia a medias, la mente sin luces. No será él, el amor ideal de Tess, quien la redima de su fatalidad casi animal: una mujer seducida y violada, capturada como una bestia pero con la conciencia de ser algo más, un ser humano, una mujer sujeta a la fatalidad y al azar.

Asesina de su perseguidor, Tess es capturada como un animal pero se resigna con grandeza trágica. «¡Estoy lista!», dice patéticamente cuando la justicia la captura después de una noche final de libertad y amor.

—... *¿Han venido por mí?*
—*Sí, amor mío* —respondió él—. *Ya están aquí.*
—*No podía ser de otro modo* —contestó ella—. *Ángel, después de todo, me alegro.*
Sí, estoy muy contenta... Esta felicidad no podía durar mucho..., ya ha durado demasiado... He gozado bastante, ya no quiero vivir más, no sea que vayas a despreciarme... ¡Estoy lista!

En esta resignación trágica, en esta renuncia fatal, reside el terrible poder de las novelas de Hardy. Su ofensa a la moral victoriana fue como una cachetada a una digna señora en pleno concierto en La edad de oro de Luis Buñuel, quien soñaba con llevar a la pantalla tanto *Tess* como *Jude*. Las convenciones violadas por Hardy eran ni más ni menos las de la hipocresía más rancia. Larvada en *Tess* —¿cómo se puede sentir compasión hacia una madre soltera y asesina convicta?—, la explosión de rabia contra Hardy se volvió intolerable cuando publicó *Jude*. Intolerable: un hombre y una mujer abandonan a sus cónyuges. Viven juntos. Tienen hijos. No pueden mantenerlos. El niño melancólico —El Pequeño Padre Tiempo— mata a sus hermanos y se suicida para que sus padres no tengan que alimentar tantas bocas.

Más que el rechazo, la intolerancia brutal contra *Jude* el oscuro culminó cuando el obispo de Wakefield procede a quemar el libro y prohibir su circulación. No era tolerable que *Tess*, hecha para la felicidad, terminara en la desgracia. No era tolerable que *Jude* sólo sea infeliz, no malo. Thomas Hardy, herido y asqueado por el rechazo intolerante, no escribió novelas después de 1895. Pero dejó una lección que es casi la inscripción sobre una lápida: «Al novelista le corresponde mostrar la miseria de lo grandioso y la grandeza de la miseria».

C. F.

PRÓLOGO. UNA VOZ ENTRE LA GENTE

POR CONSTANTINO BÉRTOLO.

Lentamente, aunque acaso a más velocidad de lo que muchos quisiéramos, nos vamos adentrando en un nuevo siglo y el siglo XX empieza, también lentamente, a envejecer. Sin embargo la escala de valores literarios que de ese siglo heredamos, por mucho que vivamos todavía en plena posmodernidad, sigue delimitando la cartografía de nuestras lecturas, señalando los hitos —Joyce, Faulkner, Musil, Kafka, Proust—, las cordilleras —el surrealismo, el expresionismo, la generación perdida, le *nouveau roman*, el *boom* latinoamericano—, y los acantilados y barrancos con los correspondientes avisos de «peligro de muerte literaria» bien señalizados: novela social, novela comprometida, costumbrismo. Flotando sobre el mapa y sin mucha necesidad de explicitarse continúa oyéndose a modo de ruido de fondo un anatema para aviso de navegantes y cartógrafos en ciernes, que atañe a la novela decimonónica: vía muerta. Rara condena unánime con la que la narrativa del XX ejercía su venganza edípica al tiempo que erigía sobre su cadáver sus señas de modernidad. Nada pues de narradores omniscientes, de personajes contruidos con cimientos y tejados, de tramas asentadas en un despliegue excesivo de tiempo o espacio. Nada de conflictos morales, poca descripción de entornos concretos, apenas retratos físicos, acciones poco

relevantes y mucha conciencia interior. Tal podría ser el resumen y el programa, a la contra, de la novela decimonónica, que el siglo XX estableció, llevado por su necesaria y personal dinámica, visión y tensiones, para su propio proyecto narrativo, relegando a aquélla a esas inquietantes tierras de destierro delimitadas por el paternalismo y la condena. Y en esas tierras al parecer se convino en dar alojamiento, acomodo y sepultura literaria a Thomas Hardy. El muerto sin embargo no ha dejado de removerse en su tumba.

Cierto que ya Thomas Hardy y su obra generaron malestar e incomodidad entre sus contemporáneos. Raymond Williams, en sus brillantes trabajos de análisis e interpretación sobre la novela inglesa^[1], considera con especial agudeza que es precisamente en los años en que Hardy escribe su «corpus narrativo», es decir, entre 1870 y 1895, cuando la narrativa en lengua inglesa se verá atravesada por una crisis que va a representar en último término el nacimiento de la narrativa de la modernidad, lo que supone tanto como decir que es en esos años cuando realmente se gesta y nace la novela del siglo XX. Nacimiento que tiene su paradigma en el nombre y la obra de Henry James, quien, como Hardy, da a conocer en esos mismos años lo mejor de su obra narrativa. Años en los que también, y los mencionamos para abrir el abanico del paradigma, escriben sus obras de mayor relieve autores tan distintos como H. G. Wells y Joseph Conrad.

Tal crisis (de crecimiento y transformación) de la narrativa inglesa —extrapolable sin demasiadas distorsiones a la generalidad de la narrativa occidental— afecta tanto al sujeto como al objeto narrativo. En lo relativo al sujeto, por cuanto la idea de un narrador omnisciente entra en cuestión, y se abre camino la exigencia literaria y moral de que el narrador ha de renunciar a su omnipotencia para ceñirse a la humildad, más «natural», de limitarse a encarnar un

punto de vista restringido que le hará ganar en intensidad, coherencia y credibilidad lo que se pueda perder en amplitud y totalidad.

Por lo que atañe al objeto, la narrativa moderna acepta renunciar a la comprensión, «la cognoscibilidad» en palabras de Williams, de un mundo que se ha vuelto demasiado complejo, para centrar su foco de atención en las conciencias en cuanto que sería en ellas donde la realidad «vive» y se torna narrativamente abarcable. Detrás de este giro narrativo hay, claro está, el telón de fondo de toda la serie de transformaciones sociales, económicas y culturales sobre las que nace lo que se ha venido llamando la modernidad.

Es Henry James precisamente quien avanza en ese camino narrativo que acabará por situar la conciencia o las conciencias en el centro de la novela moderna; y si desde esa nueva óptica la obra de H. G. Wells, George Meredith, Elisabeth Gaskell o, incluso, George Eliot se queda claramente *out*, la narrativa de Hardy, aun aceptando su personalidad y fuerza, se verá contemplada con la condescendencia propia de aquello que «es actual pero ya pertenece al pasado». Nada de extraño por tanto que el propio James comentando el éxito de *Tess de los d'Urberville* le perdone la vida y declare que «el bueno de Thomas Hardy» ha escrito una obra llena de fallos y falsedades aunque «con un encanto especial». Todavía hoy permanece en las entretelas del canon literario la lectura de que de igual modo que James es el primer novelista del siglo XX, Hardy es el último gran autor de la novela inglesa decimonónica. Simple y malicioso piropo del que Hardy sigue siendo víctima. Con todo, y ya la mención de James a «su encanto especial» es prueba de ello, tanto sus contemporáneos como la crítica del siglo XX percibía la dificultad de despachar su obra bajo una etiqueta definitiva y la necesidad de volver a interpretar una y otra vez las claves de una obra novelística que ge-

neración tras generación ha despertado y despierta el interés y la admiración de lectores y estudiosos.

Si hacemos un balance de los principales adjetivos que se han aplicado al conjunto de sus novelas y narraciones nos encontraremos con términos tan llamativos y a veces tan contradictorios como: realista, costumbrista, folklorista, melodrama, filosófico, novela social, novela de ideas, trágico, folletinesco, inverosímil, desordenado, pesimista, fatalista, inmoral, escandaloso, tradicional. Y todos ellos dedicados a una obra narrativa no demasiado extensa.

Thomas Hardy nace en Upper Bockhampton, condado de Dorset en el suroeste de Inglaterra, en 1840 y muere en Dorchester, capital de su condado natal, en 1928. Su padre era un constructor y maestro albañil y la familia disfrutaba de una posición social relativamente acomodada, ubicada en la clase media baja de una sociedad eminentemente rural, en la que el peso de los grandes terratenientes era el eje sobre el que crecía una amplia población de pequeños arrendatarios, colonos, aparceros y trabajadores agrícolas, en unos tiempos en los que las innovaciones industriales, desde el ferrocarril a las máquinas trilladoras, llevaban ya décadas transformando el paisaje físico y humano tradicional. Hardy recibió una educación básica rigurosa que le llevó a conocer en profundidad a los autores de la Antigüedad clásica, si bien no llegó a ingresar en la universidad. A los dieciséis años entra a trabajar como ayudante de un arquitecto restaurador, tarea en la que terminó profesionalizándose y a la que se dedicó con vocación y maestría hasta que el éxito de sus novelas le permitió consagrarse por completo a la escritura. Su entrada en la vida literaria nace con la publicación en revistas dispersas de sus primeros poemas, siendo la poesía una de las constantes de su vocación de escritor a la que debe su alta reputación como poeta.

Sus primeras novelas aparecen por entregas: *Desperate Remedies* (1871), *Under the Greenwood Tree* (1872) y son

recibidas en el mundo literario británico con discreta atención hasta que la publicación, también por entregas, en 1874, de *Lejos del mundanal ruido*, lo convierte en un autor de éxito. Es en esta novela donde inaugura un escenario humano y geográfico, Wessex, un paralelo narrativo de su condado natal, en el que va a situar sus grandes y más logradas novelas: *El alcalde de Casterbridge* (1886), *Tess de los d'Urberville* (1891) y *Jude el Oscuro* (1895). En 1895, en pleno éxito como novelista, toma una decisión radical: abandona la escritura de novelas y decide consagrar su tiempo al género lírico. En 1898 aparece su primer libro de poemas, *Wessex Poems*, dando a conocer un talento poético original y antirromántico que confirmará con sus obras poéticas siguientes, logrando en vida su mayor reconocimiento al publicar entre 1904 y 1908 la trilogía *The Dynasts*.

Así como el Hardy narrador ha sufrido en su consideración literaria malentendidos y vaivenes diversos, hasta que muy recientemente parece haberse asentado en el campo académico y crítico como uno de los grandes narradores de la novela inglesa de todos los tiempos, su obra lírica, si bien en un primer momento no logró un alto reconocimiento, sería reivindicada, analizada y comentada con respeto y admiración por autores como W. H. Auden, Philip Larkin y Stephen Spender, hasta situarla con especial relieve dentro del canon dominante. Como señala Sam Abrams, prologuista de una reciente antología en castellano de sus poemas^[2]: «Hardy no sólo inaugura la modernidad poética en Inglaterra, sino que es el autor más representativo de esta modernidad y el autor de más calidad literaria».

Sin duda la poesía en lengua inglesa debe estar agradecida a aquella decisión radical de Thomas Hardy que le llevó al abandono de su dedicación a la escritura y publicación de novelas. Las razones que pudiera haber detrás de semejante decisión permanecen poco claras. Lo que sí parece claro, y el lector que lea con detenimiento los prólo-

gos a las diferentes ediciones de *Tess* que acompañan a esta edición podrá sacar algunas conclusiones al respecto, es que en el abandono de la actividad narrativa influyó la atmósfera de incompreensión moral, cuando no de intolerancia, que el autor detectó y sufrió tanto con la publicación de *Tess* como, y de manera más acendrada, al editarse la que sería su última novela, *Jude el Oscuro*. La crítica de su tiempo, si bien no dejaba de reconocer «la fuerza» narrativa de sus obras y le concedía maestría en el planteamiento de tramas y personajes, no dejaba de señalar «la incorrección moral» de sus argumentos, la perturbación que ofrecían sus ideas y la inconveniencia de una visión del mundo en el que poco o nulo lugar se dejaba al optimismo superficial de una burguesía británica ilustrada y todavía imbuida de autosatisfacción imperial.

Sabemos hoy que el subtítulo, «Una mujer pura», a pesar de que el propio Hardy advierte que fue introducido en el último momento, no fue una decisión arbitraria. Algo de provocación, de reto y de orgullo en el más noble sentido del término, hay en la osadía que tal subtítulo supone, y comprobamos claramente que aun cuando el autor advierte que «mejor no escribirlo», lo mantuvo tozudamente en todas las reediciones. Para un lector de hoy es difícil imaginarse el grado de provocación que tal rótulo pudo suponer para una sociedad como la victoriana que había hecho de la hipocresía, y de la hipocresía sexual muy especialmente, bandera y seña de identidad. El tema de la doncella seducida y abandonada no era una novedad radical en la novela inglesa. *Ruth* de Elisabeth Gaskell y *Adam Bede* de George Eliot son novelas que habían planteado un motivo argumental semejante. Lo novedoso en *Tess de los d'Urberville* es el especial empeño, presente a lo largo de toda la obra, en mostrar la inocencia vital del personaje tanto antes como después de «la caída», sin dejar en ningún momento que las desventuras o el trágico final de la protagonista permitiesen una lectura asociable al castigo de «la culpa».

En ese canto a la pureza «a pesar de» reside la piedra de escándalo que la novela ofrecía a los lectores.

Pero si la palabra *pureza*, aplicada a un personaje «manchado socialmente» como *Tess*, desasosegaba a las almas filisteas de las lectoras y los lectores, en el lenguaje de Hardy las buenas almas literarias también encontraban inconveniencias y asperezas. Acostumbrados a leer la imagen de la Inglaterra rural en un tipo de novela nostálgica, pastoral y paternalistamente aristocrática, los críticos de Hardy levantaban con gesto de censura su oído cuando la prosa de aquellas novelas que parecían encuadrarse, aunque fuera de manera abrupta, en la novela regional, alteraba su expectativa lingüística, el registro idiomático predecible para su código narrativo. Los campesinos, se censuraba, no hablaban como campesinos. El narrador utilizaba en ocasiones unos tonos lingüísticos cercanos al lenguaje de las ciencias, otras parecía reproducir el mal gusto del habla rural, estropeando así la mirada, es decir, la prosa, elegante de quien mira y narra desde la educación distante y literaria que ha de compartir con sus lectores.

Fue precisamente Raymond Williams quien mejor explicó esas características del «sonido» Hardy que perturbaban —y siguen en parte perturbando— al tradicional oído literario inglés. Señala este crítico que «al convertirse en arquitecto y entablar amistad con la familia de un vicario (el tipo de familia de la que provino su esposa), Hardy se desplazó a un punto diferente en la estructura social, con conexiones con la clase de los sectores cultivados, aunque no con la de los propietarios. No obstante haber ascendido, continuaba, a través de su familia, manteniendo sus vinculaciones con el cuerpo en movimiento de los pequeños empresarios, comerciantes, artesanos y granjeros que no se distinguían del todo de los meros trabajadores. Dentro de la escritura literaria su posición es similar. No es propietario ni administrador, comerciante o trabajador, sino observador y cronista, alguien que no se siente demasiado seguro de sus relacio-

nes reales de clase. Esto se agrava por el hecho de que Hardy no escribía para esos sectores, sino sobre ellos, ante un público metropolitano y sin vinculación con ese mundo... Considero debilidades lo que en general se han considerado sus puntos fuertes: la forma narrativa de la balada o la prolongada imitación literaria de giros tradicionales de habla. Se trata de esas cosas para las que sus lectores estaban preparados: una «tradición», más que de seres humanos. Estos procedimientos no podían, en cualquier caso, ser útiles para sus obras mayores, en las que precisamente debía plasmarse la ruptura y no la continuidad. Sería sencillo vincular los problemas de estilo de Hardy con los dos lenguajes de su personaje, Tess: por un lado, el conscientemente educado; por el otro, el inconscientemente tradicional. Pero esta comparación, aunque sugerente, no es adecuada. La verdad es que ningún lenguaje podía servir para transmitir la experiencia de Hardy: ninguno había alcanzado el grado suficiente de articulación; el lenguaje educado era bajo en intensidad y limitado en cuerda humana; el tradicional, defectuoso por ignorancia y complaciente en el hábito. En Hardy están presentes las huellas de su sujeción a los dos, aunque el cuerpo central de su literatura de madurez constituye un experimento más difícil y complicado... En sí mismo, el estilo maduro de Hardy es cultivado y carece de la menor ambigüedad en ese sentido. En él, la extensión del vocabulario y la complicación de la construcción son elementos necesarios para alcanzar la intensidad y precisión de observación que constituyen la posición y atributos esenciales de Hardy... «la voz del observador educado pero todavía en profunda ligazón con el mundo que mira».

Nos hemos permitido tan extensa cita porque sin duda es Williams quien mejor ve de dónde provienen las dificultades de los lectores contemporáneos de Hardy para «oír» lo novedoso y arriesgado de su trabajo. Acostumbrados al encuentro con «lo bonito», con lo pastoral o lo bucólico, no acababan de situar ese sonido en el que el respeto hacia el