

CAPÍTULO XV

CUMBRES BORRASCOSAS

La firma de Thomas Cautley Newby, situada en la calle Mortimer 172, Cavendish Square, recientemente creada, buscaba talentos desconocidos. Cuando la madre de Trollope, la exitosa novelista Frances Trollope, salió a ofrecer, un tanto avergonzada y sin esperanzas de éxito, el primer manuscrito de su hijo a varios editores (Trollope dijo que sabía «que ella no creía que él tuviera la inteligencia necesaria para esa clase de trabajo»),¹ se dirigió a Newby. Sucedió el mismo año en que los Bell le enviaron a Newby sus manuscritos. Es muy significativa la reacción de Newby ante las dos ofertas. A causa de la fama de la señora Trollope, aceptó publicar el libro del joven Trollope sobre la base de una participación del 50% en las ganancias, pero obligó a los Bell, unos desconocidos, a participar en los gastos de producción. Por una edición de 300 ejemplares, los Bell debían entregarle cincuenta libras por adelantado, que él se comprometía a reembolsar una vez vendidos 250 ejemplares. Sus métodos fueron sistemáticamente fraudulentos: una vez adquiridos los relatos de los Bell, envió a los autores las galeradas y en agosto de 1847 detuvo la producción. Las reiteradas cartas

1. Trollope, *Autobiography*, World's Classics, p. 64.

que le enviaron no tuvieron respuesta. *Jane Eyre*, que aún no estaba terminada cuando acordaron con Newby la publicación de *Cumbres Borrascosas* y *Agnes Grey*, vio la luz el 16 de octubre de 1847 y se estaba vendiendo bien antes de que Newby decidiera retomar la impresión del volumen. Para entonces ya se había percatado de que podía ganar algo con el nombre de los Bell. Además, fue mezquino con los autores en cuanto a la edición: no introdujo ninguna de las correcciones que ellos habían hecho en las galeradas. Lo descubrieron muy apenadas cuando al fin recibieron sus ejemplares de cortesía a mediados de diciembre. Los libros estaban encuadrados en una tela rugosa de color rojo muy oscuro, profusamente estampada con guardas defectuosas y los títulos estaban impresos en caracteres dorados en el lomo. *Cumbres Borrascosas* ocupaba los dos primeros volúmenes y *Agnes Grey* el tercero. En la carta que escribió el 14 de diciembre a sus excelentes editores, Charlotte deploró la mala suerte de sus hermanas: «Los libros no están bien hechos, tienen muchos errores de imprenta. Siento mucho que Ellis y Acton no hayan recibido de Newby el mismo tratamiento justo que yo recibí de Smith & Elder».² Contenta desde el principio con la «conducta de caballeros» de sus editores, Charlotte intentó muchas veces arrancar a sus hermanas de las manos del artero Newby, pero fue en vano; Emily y Anne, a pesar de sus múltiples decepciones, siguieron fieles a su «pícaro», como lo habían sido a los Gondal y también a sus inversiones en los ferrocarriles, a pesar de las advertencias. En el caso de Newby fueron ellas las equivocadas y Charlotte quien tenía razón. Pero prefirieron afirmar su independencia antes que seguir un consejo. Los peligros que veía Charlotte se confirmaron más de una vez durante 1848, a medida que quedaban al descubierto los métodos de Newby, pero nada podía convencer a Emily para que cambiara de editor. Con su equivocada lealtad a Newby, era la primera vez que su carácter revelaba una intratabilidad creciente, la cual no tardaría mucho en invadir todos los aspectos de su vida.

2. W&S, ii. 162.

La publicación de *Jane Eyre* el 16 de octubre, seguida, a mediados de diciembre, por *Cumbres Borrascosas* y *Agnes Grey*, tuvo la desafortunada consecuencia de despertar en los críticos más curiosidad por la identidad de los autores que por sus obras. A este respecto, a *Jane Eyre* le fue mejor que a los dos libros que le siguieron. Cuando apareció *Cumbres Borrascosas*, diecisiete periódicos londinenses y siete de provincias ya habían reseñado *Jane Eyre*. El Athenaeum opinó que «merecía elogios y un lector especial». Tanto por los comentarios elogiosos de Thackeray, que enviaron a Charlotte sus editores, como por la crítica «muy indulgente» de G. H. Lewes en *Fraser's Magazine* (diciembre de 1847), Currer Bell tenía motivos para alegrarse: colocaban su libro en la senda del extraordinario éxito que tuvo.

Con la publicación de más novelas de los Bell, los críticos deslizaron en sus comentarios una nota de sospecha. El *Athenaeum*, al reseñar *Cumbres Borrascosas* y *Agnes Grey* el 25 de diciembre de 1847, en su rúbrica «Nuestra mesa literaria», señaló:

Como se recordará, *Jane Eyre* fue editada por el señor Currer Bell. Tenemos aquí dos historias relacionadas con la primera en cuanto a pensamiento, episodios y lenguaje que despiertan nuestra curiosidad. Si bien la primera entrega sigue siendo la mejor, podría ser que las tres pertenezcan a la misma mano. A pesar de su gran fuerza e inteligencia y de su verosimilitud en cuanto a la vida en los rincones remotos de Inglaterra, *Cumbres Borrascosas* es una historia desagradable. Tal parece que los Bell prefieren los casos dolorosos y excepcionales; las fechorías o la opresión de la tiranía, las excentricidades de la «fantasía femenina». No se privan de hacer hincapié en los actos físicos de crueldad –cuya contemplación el buen gusto rechaza–, y si los Bell, individual o colectivamente, están pensando en seguir expresándose en el futuro en el terreno de la Ficción, esperemos que nos ahorren interiores tan tenebrosos como el aquí elaborado con tan lúgubre minuciosidad. A este respecto, *Agnes Grey* nos parece más aceptable, aunque menos poderosa.

Como puede comprobarse, las novelas de los Bell fueron juzgadas comparándolas entre sí y no por sus méritos individuales. La sospecha de un fraude pergeñado por un bromista bajo tres nombres diferentes siguió ocupando la mente de los críticos y también de los lectores. Fue una sospecha hábilmente difundida por el astuto Newby. Los editores de Charlotte le informaron acerca de los rumores que circulaban en los ambientes literarios.

Me ha hecho mucha gracia lo que me cuenta de las diversas conjeturas acerca de la identidad de los hermanos Bell [*les escribió el 10 de noviembre*]; si se resolviera el enigma, probablemente se descubriría que no valía molestarse en aclararlo, pero lo dejaré así; nos conviene guardar silencio, y en realidad no perjudicamos a nadie. El crítico que reseñó el librito de poemas en *Dublin Magazine* conjeturó que los tres soi-disant personajes en realidad era uno solo... Fue una idea ingeniosa del crítico, muy original y sorprendente, pero inexacta. Somos tres.

La confusión con respecto a la identidad de los Bell empezó como un simple rumor, pero a finales de año, cuando aparecieron en la prensa acusaciones de «superchería» y «artimaña», alcanzó grandes proporciones. Charlotte escribió a sus editores el 31 de diciembre:

No debería avergonzarme de ser considerado el autor de *Cumbres Borrascosas* y *Agnes Grey*, pero como no merezco realmente ese honor, prefiero que no me lo atribuyan, privando así a sus verdaderos autores de su justa recompensa... Todavía no comprendo a qué se refieren con los cargos de superchería y artimaña. Escribir una historia no es una artimaña, ni es una superchería por parte de los señores Smith & Elder publicarla. ¿Dónde está la superchería o el ardid?

Newby conocía la respuesta. Cuando vio las ventas vertiginosas de *Jane Eyre* y se enteró de que se esperaba la publicación de una segunda edición, no dudó en difundir el rumor, lle-

3. *SLL*, i. 379.

gando a decir que las tres novelas de los Bell eran obra de *su* autor: Ellis Bell. La irritación de Charlotte nos permite adivinar la reacción de Emily ante semejante procedimiento: «El señor Newby, según parece, cree oportuno hacer su publicidad favoreciendo un malentendido. Si el señor Newby tuviera sagacidad suficiente, vería que Ellis Bell es lo bastante fuerte como para no necesitar apoyarse en Currer Bell, quien desdeña lo mismo que Ellis Bell desdeña por encima de todo: las artimañas».⁴

No había método que fuera más detestable para la intransigente Emily, y a pesar de ello su libro salió auspiciado por Newby. Hay que tener esto presente cuando se trate de examinar las razones que llevaron a Emily a dejar de escribir.

Los críticos no censuraron *Cumbres Borrascosas*, aunque tampoco la ignoraron; simplemente no la entendieron. El crítico del *Athenaeum* juzgó la historia desagradable, los interiores «tenebrosos», sus detalles «lúgubres». Nadie aplicó otro criterio para juzgarla hasta después de la muerte del autor, en 1850, cuando Sydney Dobell reconoció su calidad. Sin embargo, siguió atribuyendo la autoría a Currer Bell. Afirmaba que ciertas páginas de *Cumbres Borrascosas* eran «la obra maestra de un poeta» y que no estaba seguro de «encontrar en la prosa moderna... tal riqueza y economía, tal aparente facilidad, tal arte instintivo»;⁵ pero la consideraba una obra inmadura de Currer Bell, escrita mucho antes de Jane Eyre.

A sus primeros críticos, *Cumbres Borrascosas* les pareció una historia «desagradable». El *Atlas* dijo que «en general, el efecto es indeciblemente doloroso», aunque admitía que había «ejemplos en cada capítulo de una fuerza vigorosa». «No conocemos en toda nuestra literatura de ficción nada que represente de manera más chocante las peores formas de humanidad.» Compararon, desfavorablemente, *Cumbres Borrascosas* con otros libros igualmente pesimistas hoy olvidados. La historia, «deshilvanada», en opinión del crítico, se sostenía solamente

4. CB a WSW, 22 de enero de 1848. *SLL*, i. 388-389.

5. Sydney Dobell, «Currer Bell», *The Palladium*, septiembre de 1850; *BST* 1918.

gracias a la «singular malignidad del genio malvado que gobierna». «No hay en los *dramatis personae* un solo personaje que no sea absolutamente detestable o completamente despreciable. Si uno no detesta a la persona lo desprecia a él, y cuando no lo desprecia, lo detesta con toda el alma.» La única recomendación que hizo el crítico a los desorientados lectores fue que recordaran que las escenas y caracteres que les invitaba a leer «no estaban situados en una mansión de Londres, sino lejos de los lugares que frecuentan los hombres civilizados». ⁶ El crítico de *Britannia* compartía esa opinión: suponía que «los personajes estaban sacados de lo más bajo de la vida; que son los habitantes de un distrito aislado e incivilizado, o que están sometidos a una influencia demoníaca». En conjunto, su veredicto fue que «para ser novelista, el autor tiene que aprender los principios fundamentales de su arte». ⁷ El reseñador del *Douglas Jerrold's Weekly* se sintió en la obligación de confesar que *Cumbres Borrascosas* era un libro «que desconcierta a la crítica actual». Si bien admitía su fuerza, pensaba que dicha fuerza no tenía objeto. Advertía que «ciertos detalles de crueldad, inhumanidad, odio y venganza son susceptibles de escandalizar al lector, disgustarlo y hacerlo enfermar», pero recomendaba el libro «a los que aman la novedad... pues podemos asegurarles que nunca antes han leído nada parecido». ⁸

La «falta de arte» era otro de los reproches que los críticos hacían a Ellis Bell. *Britannia* se quejó de que los personajes «poseen la angulosidad de los que crecen deformes, y en este sentido contrastan de modo sorprendente con las formas regulares que estamos acostumbrados a encontrar en la novela inglesa... son tan nuevos, tan grotescos, tan absolutamente desprovistos de arte que dan la impresión de salir de una mente con una experiencia limitada». ⁹

No sabemos con certeza si Emily halló más satisfacción en

6. Véase E. Weir, «Contemporary Reviews of the First Brontë Novels», *BST* 1947.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

los escasos comentarios elogiosos de los críticos (muchos dijeron que el libro tenía fuerza y originalidad; *Atlas y Britannia* compararon su «grandeza salvaje» con el estilo del pintor Salvator Rosa) que en sus injurias. Lo principal les había pasado desapercibido. El *Examiner* fue un caso aparte por su buena voluntad, al manifestar su «confianza en un autor que se atreve a internarse por sus héroes en la desolación de los páramos».¹⁰ Cuando *Cumbres Borrascosas* cruzó el Atlántico, la opinión de los críticos ya había cristalizado; el autor de la reseña para la *North American Review* estigmatizó al héroe de la novela llamándolo «demonio bruto», y a su autor, «obstinado, brutal y moroso», a pesar de considerarlo «un hombre de inusitado talento».¹¹

La señora Gaskell, que obtuvo la información directamente de Charlotte, habló de los sufrimientos de Emily a causa de la incompreensión de los críticos. En septiembre de 1853 visitó a Charlotte en Haworth y desde allí escribió a una amiga: «Para Emily –pobre Emily– era terrible su decepción cada vez que salía una reseña de *Cumbres Borrascosas*. La señorita B. dijo que no recordaba ningún instante de placer o alegría relacionado con *Jane Eyre*; no podía sentir nada de eso viendo la entereza de Emily y sabiendo lo que en el fondo ella sentía».¹²

A pesar de la precocidad de los Brontë cuando eran niños y del lugar eminente que ocupó la lectura en sus vidas, su iniciación a la literatura contemporánea fue absolutamente parcial. Si bien es cierto que la biblioteca de su padre contaba con las obras de los poetas más importantes, y que conocían a Byron de memoria en una época en que los demás niños recitaban a Cowper y Wordsworth, su conocimiento de la literatura en prosa contemporánea se limitaba a los escritores que colaboraban en los periódicos *tory*, *Blackwood's*, *Fraser's*, y las publicaciones anuales del momento. Así pues, tuvieron ocasión de leer

10. *Ibid.*

11. *BST* 1956.

12. Gaskell, Letters, 247.

las novelas rosas de la señora Norton, pero no a Jane Austen, como lo revela la última correspondencia de Charlotte con G. H. Lewes. Es evidente que *Blackwood's* influyó en su preferencia por lo escocés en sus lecturas, incluso en los primeros dichos y anécdotas de Emily que se conocen: cuando le preguntaron qué hombres eminentes deseaba que habitaran en su isla de ensueño (la isla de Arran), eligió a Sir Walter Scott, el señor Lockhart y «Johnny Lockhart». La poesía, la historia y las novelas de Scott (en ese orden) fueron, como hemos visto, las principales influencias de Emily en su juventud. A diferencia de Charlotte, que después se puso al día con Jane Austen y Dickens, Emily probablemente no los leyó nunca. No pudo haber tenido tiempo de leer a Thackeray, quien se dio a conocer al mismo tiempo que ella con su novela *Vanity Fair*, publicada en 1847, un año antes de la muerte de Emily. No accedió al género de la ficción a través de su corriente principal, el realismo victoriano (incluso Bulwer Lytton, que Emily sí leyó, estaba dentro de la tradición romántica). Es improbable que en el periodo impresionable de su adolescencia hubiera leído otras novelas además de las de Scott y las que aparecían en *Blackwood's* por entregas; estas últimas, a juzgar por las referencias a números antiguos, eran marcadamente «góticas».

Aunque Joseph, Zillah, Ellen y el doctor Kenneth deben su existencia a una observación inteligente de los tipos rurales, Emily sabía sin duda, por comparación con los personajes de Scott, que esos seres no eran quimeras de la imaginación, irreconocibles para sus semejantes; no eran el monstruo de Frankenstein compuesto de piezas sin vida. Scott le proporcionó la vara para medir la veracidad de sus creaciones. El modelo establecido por él para la ficción tocó una fibra receptiva en ella, incluso cuando, inconscientemente, puso al descubierto sus falacias en la única novela que escribió. Sólo entonces se puede comprender que, a pesar de las semejanzas, la mente de Scott y la de Emily eran polos opuestos. Pese a que los paisajes eran esenciales en las historias de Scott, el papel de la naturaleza en sus manos fue casi siempre pintoresco. Ningún pintor paisajista tuvo un ojo más fino para situar un castillo en ruinas,

la ladera escarpada de una colina o un grupo de árboles. Emily, en cambio, no se servía de estos detalles como fondo, sino que eran parte integrante del drama humano. Tenían un significado y una relación estrecha con los actores de la obra, como en Wordsworth. Podríamos decir que si Scott fue inconscientemente su modelo como novelista, Emily siguió siendo fundamentalmente una poeta, con el ojo subjetivo del poeta que da sentido a lo que ve.

Scott no era un místico, pero sentía una gran compasión por todo lo que era humano y tenía un auténtico sentido de la historia, como el de un anticuario, lo cual le permitía entrar, dramáticamente, en la visión del místico y, de ser necesario, hablar con su lenguaje. A la hora de su juicio, tortura y muerte, el pobre predicador cameroniano de Scott, el Efraín de Macbriar en *Old Mortality*, desafía a sus jueces con estas palabras: «La carne y la sangre pueden encogerse bajo los tormentos que me infligís, y la pobre naturaleza frágil verter lágrimas y aullar de dolor, pero yo sé que mi alma está firmemente anclada en la roca de los tiempos».¹³ Las palabras son indudablemente bíblicas, pero prefiguran la sustancia y la imagen de estos últimos versos de Emily:

... Vanas son las miles de creencias
que mueven el corazón de los hombres...
para sembrar en alguien la duda...
tan firmemente anclada
a la roca inamovible de la inmortalidad...¹⁴

A medida que evolucionaba, Emily, con su actitud de desafío al Destino y su aceptación del Mal, se apartaba de Scott. La influencia, en esa etapa adolescente, fue indiscutiblemente Byron y la escuela del horror que se deriva de sus primeras obras. Escritores como Mary Shelley, Hoffmann o James Hogg no se contentaban, como la señora Radcliffe, con aterrorizar a sus

13. *Old Mortality*, capítulo 36.

14. Hatfield, 191.

lectores: aspiraban a tomar al Diablo por los cuernos y sacarlo a relucir. *Blackwood's* publicaba o reseñaba las obras de todos estos escritores. En cualquier caso, Emily tuvo, tarde o temprano, acceso a ellas y casi con seguridad las leyó. Todas estas historias presentan un tema en común: todas se refieren a una identidad ajena que existe al mismo tiempo que la propia identidad de un hombre o una mujer determinados. Mary Shelley lo proclamó en su novela *Valperga*, publicada en 1823 y citada extensamente en el número de marzo de *Blackwood's* de ese año. Trata sobre el otrora virtuoso y amable Castruccio, convertido en un tirano en Florencia y que se ha transformado en un monstruo de crueldad. Una de las víctimas de sus crímenes, Beatrice de Ferrara, sitúa directamente al personaje en la tradición romántica al acusarlo con estas palabras: «Huiré de ti porque eres un basilisco y si te veo, tus ojos me matarán», que no sólo recuerdan «el encanto del basilisco» del *Giaour* de Byron, sino la imagen de su sucesor: Heathcliff. Poseída por un poder maligno que no duda en atribuir al Diablo, Beatrice de Ferrara expone su teoría del universo. «Escúchame», le grita a quien la rescata de su cautiverio, la inocente condesa de Valperga, en una escena ambientada en unas mazmorras que evocan las de Gondal,

te anuncio la victoriosa influencia eterna del mal que circula como el aire entre nosotras... Pero ¿no la ves?, ¿eres ciega? ... se refleja sobre la vida doméstica, en la discordia, el odio y la falta de caridad que perfora nuestros pechos cada vez... ¡Oh! Seguramente la mano de Dios es la mano que corrige, ¡la mano de un padre que atormenta a sus hijos! Creó al hombre, el más miserable de los esclavos. ¡Oh!, ¿no sabes lo que es un hombre miserable, qué mina de infinito dolor es su tan celebrada alma humana? Mira dentro de tu corazón... o en el mío; me lo desgarraré para que puedas verlo. Hay allí odio, remordimiento, dolor, una insoportable, imponente y eterna miseria. Dios me creó, ¿soy acaso la obra de un benefactor?¹⁵

15. *Blackwood's Magazine*, marzo de 1823.

El crítico de *Blackwood's*, después de citar este pasaje y a todas luces impresionado por las blasfemias que contenía, dudó entre la admiración por «lo inteligente y divertido» que era ese romance y la consideración de que pertenecía «a cierta escuela, muy moderna y maliciosa por cierto, pero esperemos que nunca, bajo ningún concepto, las damas se cuenten entre sus discípulos».¹⁶

El poema escrito en mayo de 1837 muestra hasta qué punto la joven Emily estaba en armonía con esos sentimientos impropios de una dama:

Yo soy el único ser por cuyo destino
no hay lengua que inquiera ni ojos que lo lloren.

Los versos finales semejan una paráfrasis del fragmento de *Valperga* antes citado:

Fue doloroso pensar que los hombres
eran vanos, serviles e hipócritas,
pero peor fue confiar en mi corazón
y hallar allí idéntica podredumbre.¹⁷

El tema de la posesión del mal ejerció una singular fascinación en ella. Aparece en los episodios de Gondal mucho antes que en *Cumbres Borrascosas*, en unos versos en los que supuestamente habla Alexandrina, la hija de Augusta:

Te amo, niño: todos tus rasgos
resplandecen de divinidad.
querido entusiasta, un bendito eres,
demasiado bueno para este mundo loco de guerras,
demasiado celestial también, aunque predestinado
a ser como el Infierno en corazón y desgracia...¹⁸

16. *Ibid.*

17. Hatfield, 11.

18. Hatfield, 112.

En una serie posterior, el tema se refiere a un «niño melancólico» que no tiene ángel de la guarda y a una niña radiante, la

¡Criatura deliciosa! De cabellos brillantes como el sol
y ojos azules, profundos como el mar...¹⁹

(una anticipación del personaje de Catherine Earnshaw), en la que se produce un cambio aterrador, descrito en otro pasaje:

Estoy segura de haber visto antes
estas formas, hace muchas, muchas primaveras;

Y sólo él tenía mechones de luz,
y ella el pelo muy negro, muy negro...²⁰

Una contribución específica a la novela sobre el tema de la «posesión del mal» fue la del escritor alemán Hoffmann con *Los elixires del diablo*, como señaló, en el número del mes de julio de 1824, el crítico de *Blackwood's*. Se trataba de su idea del *doppelgänger*, una «visitación de otro yo, un doble que tiene la misma apariencia del sujeto y que, en su nombre y bajo su aspecto, comete todos los crímenes atroces de los que nunca se hubiera creído capaz». Ésta fue la noción que usó James Hogg en sus *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, publicada anónimamente en 1824. Como en *Cumbres Borrascosas*, la apariencia de una realidad sobria hace que la historia sea aún más obsesiva. Ambientada en Edimburgo a comienzos del siglo XVIII, los detalles circunstanciales, su estilo desprovisto de exageración, el trazo bien definido de sus personajes, la fuerza de los episodios la colocan incomparablemente por encima de otras obras del mismo género y sugieren más de una analogía con *Cumbres Borrascosas*. El tema del *doppelgänger* está explotado hasta su lógica conclusión: el Diablo, capaz de asumir cualquier aspecto, especialmente el de sus víc-

19. Hatfield, 187.

20. Hatfield, 153.

timas, y actuando a través de la persona del *Pecador Justificado* del título, lo induce a cometer una serie de crímenes que culminan en el asesinato de sus propios medio hermano, madre y padre inocentes. Hay similitudes en cuanto a episodio y personajes con *Cumbres Borrascosas*: la apertura de la sepultura del suicida, el personaje del viejo criado santurrón (John Barnet es un Joseph perfecto) y el nombre del impresor, Linton. Pero, sobre todo, la figura del «ilustre extranjero»; en fuerza, apariencia y expresión, es quizás el único personaje que se puede comparar con Heathcliff en la narrativa del siglo XIX. Es, por supuesto, el Diablo, pero sus ingenuas víctimas creen que es el emperador de Rusia. No difiere mucho de Heathcliff, imaginado como «emperador de China».²¹ El tema del libro, al igual que en *Cumbres Borrascosas*, es en apariencia una herencia, pero su verdadero significado es la posesión de un alma. Un tema de esta naturaleza, en el caso de que Emily lo hubiera leído de niña, era susceptible de dejar una huella profunda en ella. Al investigar los contenidos de los números de *Blackwood's*, de los cuales los pequeños Brontë tuvieron conocimiento (la revista no publicó las *Memorias privadas y confesiones*, pero se refirió al libro en varios de sus números),²² es preciso tener presente que Emily sólo pudo llegar a comprender cabalmente esa novela mucho más tarde. Los manoseados números atrasados de «Maga», como le dijo Branwell al director en 1835, fueron «leídos y releídos» en la infancia,²³ y con una avidez que no disminuyó a lo largo de los años. Muchas historias de la época de la infancia de Emily la habían impresionado antes de poder leerlas por sí misma.

Era una persona adulta cuando *Blackwood's*, en su número de noviembre de 1840, publicó *The Bridegroom of Barna* [El novio de Barna], de autor anónimo.²⁴ Este relato también tiene

21. *Cumbres borrascosas*, capítulo 7.

22. Véanse los números de agosto de 1823; junio de 1824 y de julio de 1824.

23. PBB al director de *Blackwood's*, diciembre de 1835. Oliphant, *Annals of a Publishing House* (1897), ii. 178.

24. El autor ha sido identificado por John Hewish como Bartholomew Simmonds.

aspectos en común con *Cumbres Borrascosas*. Es la historia del amor trágico de Hugh Lawlor y Ellen Nugent, hijos de familias rivales de Tipperary, cuyos padres se oponen a su boda. El hermano de Ellen ha librado un duelo con Lawlor y ha sido herido y Ellen se ha sumido en un «decaimiento». En consideración a ello y al requerimiento del hermano agonizante, el padre cede y consiente en que se casen. Toda la comarca asiste a las celebraciones. El novio y la novia se describen como «una pareja elegida por la naturaleza para ser memorable»; él es moreno y «ceñudo», tiene un «bello rostro atezado y ojos relampagueantes»; ella es rubia, «con un cabello dorado claro, mejillas sin color, una silueta tenue, como de hada que danza al claro de luna». Un mendigo al que le falta un brazo, llamado Tom Bush, le cuenta la historia a un invitado mientras cabalgan rumbo a la fiesta de la boda en Barna. Durante la ceremonia, que se celebra en el interior de la casa, estalla una tormenta de extraordinaria violencia. En el momento de mayor regocijo, cuando todos están bailando y divirtiéndose, Tom Bush protagoniza una riña intencionada y Hugh Lawlor lo echa de la casa. Jura vengarse, anda cuatro millas en medio de la tormenta para buscar a un magistrado, el mayor Walker (cuya confortable residencia vista desde el exterior es una reminiscencia de Thrushcross Grange), y le informa de que Lawlor es un hombre buscado por un antiguo crimen político. La víctima de Lawlor había sido un pretendiente de Ellen. El mayor parte de inmediato a Barna, a pesar de la tormenta, para arrestar a Lawlor. Mientras la novia y el novio están bailando la danza *Sir Roger de Coverley*, irrumpen los guardias de infantería y los policías, pero, prevenido por una adivina –Nance, que siempre ha favorecido a los jóvenes–, Lawlor huye a las montañas. Tras permanecer oculto durante meses, regresa una noche de septiembre, cuando el padre de Ellen está ausente, y consigue acceder al dormitorio de Ellen. Los enamorados se reencuentran como Heathcliff y Catherine Earnshaw, pues Ellen también está al borde de la muerte. Nance se disfraza de Lawlor para rechazar a la policía mientras Lawlor huye una vez más. Pero el dolor destroza a Ellen y muere. Es sepultada en el terreno de una aba-

día lejana, adonde, tres días después del funeral, llega Lawlor para desenterrarla. Mientras él la estrecha entre sus brazos, los policías, advertidos por Bush, llegan para detenerlo. Antes de que le den muerte, logra matar de un tiro a Bush. Lawlor es enterrado en la tumba de Ellen porque sus familiares no se atreven «a separar en la muerte a la desventurada pareja que no pudo unirse en vida».²⁵

Es comprensible que una lectura semejante dejara ciertas cosas grabadas en la mente de Emily. La profanación de sepulturas figura en *The Bridegroom of Barna* y en las *Memorias privadas y confesiones* de Hogg. En *Cumbres Borrascosas* la profanación corresponde perfectamente al personaje de Heathcliff. El misterio de los orígenes de Heathcliff, nunca desvelado en la novela, se ajusta a la tradición literaria de ese tipo de personajes. Byron había iniciado la moda con *Lara* y el *Giaour*; Hogg lo explotó en las *Memorias privadas y confesiones*. Nelly Dean seguía preguntándose en el último capítulo de *Cumbres Borrascosas*: «... ¿De dónde vino la negra criaturita, recogida por un buen hombre, para su propia ruina?».²⁶ Y la esposa de Heathcliff, tras dos años de matrimonio, preguntaba: «¿El señor Heathcliff es un hombre? Si lo es, ¿está loco? Y si no, ¿es un demonio?».²⁷

El rasgo esencial de este género de novelas era la naturaleza inhumana del héroe/villano. (Siguiendo el modelo de la muy exitosa *Melmoth* el errabundo, de Charles Maturin, inundaban el mercado de la época, pero nada indica que Emily las conociera.) Esta idea o convención tenía que atraer forzosamente a Emily, quien la adaptó a su propia trama. No pierde ocasión en subrayar el carácter animal y sobrenatural de Heathcliff. Isabella describe sus dientes de «caníbal», sus «ojos de basilisco»,²⁸ lo llama «duende en carne humana», y concluye: «No es un ser humano y no tiene derecho a mi caridad».²⁹ «Un tigre o

25. *Blackwood's Magazine*, noviembre de 1840.

26. *Cumbres Borrascosas*, capítulo 34.

27. *Ibid.*, capítulo 34.

28. *Ibid.*, capítulo 17.

29. *Ibid.*

una serpiente venenosa no podrían inspirarme tanto terror como él»,³⁰ y habla del «demonio que fulgura en sus ojos.»³¹ Hasta Nelly Dean, que es una persona razonable, admite que «no me sentí como si estuviera en compañía de un ser humano»,³² y lo describe con los dientes rechinando y echando espumarajos por la boca «como un perro rabioso».³³ Al amanecer, después de la muerte de Catherine, Nelly ve a Heathcliff, que «... levantando los ojos, rugió, no como un hombre, sino como una fiera...».³⁴ Dicha comparación, en la pluma de Emily Brontë, revela más compasión que condena, y hay que considerarla en el contexto de un poema que había escrito unos años antes:

¿O me reiría del lobo que aúlla a la muerte
porque es flaco y repelente?³⁵

Es fundamental para la concepción de Heathcliff que su creadora lo viera con más compasión que odio. A este propósito, el maltrato que sufrió de niño es la circunstancia atenuante del hombre cruel que fue después. Consciente de que pocos compartirían su compasión (su propia hermana Charlotte no lo hacía), la autora de *Cumbres Borrascosas*, expresándose por boca de una campesina sensata, Nelly Dean, conocedora de las supersticiones locales, hace suya la tradición romántica popular de sus modelos a la hora de juzgar a Heathcliff. Cuando éste se encuentra más cerca de su Cielo y cree ver «la dicha de su alma», Nelly da con él apoyado en el marco de la ventana abierta, repara en la luz que iluminaba su rostro y se sobresalta por lo que ve: «¡Aquellos negros y profundos ojos! ¡Aquella sonrisa y palidez espectral! No me pareció el señor Heathcliff sino un mal espíritu». «¿Y si fuera un vampiro?», piensa Nelly,

30. *Ibid.*, capítulo 13.

31. *Ibid.*, capítulo 17.

32. *Ibid.*, capítulo 15.

33. *Ibid.*, capítulo 16.

34. *Ibid.*, capítulo 9.

35. Hatfield, 123.

recordando que «había leído sobre esos horribles demonios en forma humana», una manera de admitir su familiaridad con la novela gótica, es decir, la de Emily.

En su prefacio a la edición póstuma de 1850 de *Cumbres Borrascosas*, Charlotte no dudó en afirmar: «Heathcliff no tiene redención». Más adelante confirmó su filiación con la tradición gótica: «Deberíamos decir que no era una criatura de Lascar ni un gitano, sino la forma de un hombre animada por la vida de un demonio, un *gul*, un *efrit*».

A pesar de que las semejanzas en cuanto a sucesos y personajes entre *Cumbres Borrascosas* y las novelas de los predecesores inmediatos de Emily y de sus contemporáneos son fenómenos aislados, el carácter general de su libro es bien diferente. Para comprender *Cumbres Borrascosas* hay que considerar el conocimiento que ella tenía de la vida, por limitado que fuera. Y como ya hemos dicho al referirnos a la época del colegio en Law Hill,³⁶ la historia del constructor de la casa, Jack Sharp, guarda cierto paralelismo con el cuento de Emily del «cuco» de Heathcliff. Tienen aspectos demasiado parecidos como para ser mera casualidad.

Ambas historias tratan acerca de propiedades, de casas antiguas de la época *tudor*: Cumbres Borrascosas y la mansión Walterclough. Los amos de esas casas, el señor Walker y el señor Earnshaw, adoptan a un chico movidos por un sentimiento de bondad. El chico se vuelve «muy arrogante», como dijo Caroline Walker, y suplanta a los herederos legítimos. Con la muerte del señor Walker y del señor Earnshaw, regresa el heredero a su hogar. Como Hindley Earnshaw, llega con su novia en una calesa, directamente de la celebración de su boda en Thirsk. John Walker, de carácter muy pacífico y más parecido a Edgar Linton que a Hindley Earnshaw, trata de suavizar la relación con su primo, pero la nueva señora Walker exige su desalojo y la restitución de los derechos de su esposo sin demora. A partir de ese momento, Jack Sharp se comporta como un malvado: acosa a su primo y a su esposa de todas las formas

36. Véase más arriba, capítulo VII.

imaginables, los obliga incluso a vivir un tiempo en casa de parientes mientras construye su nueva morada, a escasísima distancia de Walterclough. Cuando por fin los Walker entran en posesión de su propia casa, descubren que no está «en condiciones de ser habitada», que Sharp ha destrozado «todas las instalaciones y reliquias de familia, despojando la casa y sus dependencias de todo lo que pudo llevarse», que no quedaba más que «una ínfima cantidad de la platería familiar» y «no se podía entrar en las habitaciones».³⁷ Esto nos recuerda la ruina en que convirtió Heathcliff la casa confortable de un caballero.

Jack Sharp se venga de la familia de sus benefactores arruinándolos económicamente. Uno de los métodos que emplea es jugar a los naipes por mucho dinero. Caroline Walker recordaba que sus padres nunca tenían suficiente dinero a causa de lo mucho que perdía el señor Walker jugando con Jack Sharp y los préstamos que estaba obligado a pedirle. Cuando Sharp descubrió que ya no podía sacarle más dinero a su primo, se propuso degradar sistemáticamente a Sam Stead, como Heathcliff degrada a Hareton Earnshaw; y cuando Sharp se arruinó en los negocios, el chico abandonó Walterclough y se refugió en casa de los Walker. Les pagó la bondad que recibió de ellos maltratando a los sirvientes y enseñando a los niños a decir palabrotas.

Pero a la historia contada por Caroline Walker le faltaba un elemento: el romance. La historia de la familia Walker, típica del distrito y de la época, tenía que ver con propiedades, negocios y herencias, pero no con el amor. A la trama —como Shakespeare, que completó y transformó historias antiguas para escribir sus obras—, Emily le añadió los niños, los amantes y el paisaje, y le dio un toque mágico a un argumento que era de por sí prosaico.

La creación de los niños fue un golpe maestro. Catherine y Heathcliff nunca nos habrían conmovido si los hubiéramos conocido como adultos, llenos de defectos e indiferentes ante el desastre que supusieron para la vida de los demás. Las semillas de su pasión se sembraron en los niños cuando aún eran

37. Diarios de Walker.

generosos, inocentes y sumisos. Su amor proporciona el motivo que no tiene la historia original y del que emanan todas las consecuencias. La avaricia, la ingratitud y la venganza son rasgos humanos perfectamente reconocibles, pero no bastan, parecía creer Emily, para llevar la trama a su previsible final y captar nuestro interés. Para que los protagonistas puedan cargar con el peso abrumador que les impone Emily, es preciso que sean infinitamente más grandes que los actores un tanto mezquinos de los diarios de Walker. Tienen que mostrar desesperación y valor, entrega y locura, pecado y muerte, como los héroes y las heroínas de Gondal que había concebido en el pasado. No existía un modelo para ellos en toda la literatura contemporánea (salvo en la obra de Chateaubriand, en parte autobiográfica y en parte ficción, *Memorias de ultratumba*). Para hallar personajes equivalentes, los lectores debían recurrir al teatro clásico y shakespeariano y a los poetas épicos; de ahí la perplejidad de los primeros críticos del libro, que no sabían con qué criterio juzgarlo.

Para encontrar niños y amantes como los de *Cumbres Borrascosas*, los críticos tenían que haber buscado en lo más recóndito e íntimo de Ellis Bell, sus poemas de Gondal, aún inéditos: allí, las figuras de los niños –frágiles niñas de cabello «brillante como el sol» y «niños melancólicos», «predestinados a ser como el Infierno en corazón y desgracia»– dominan la escena. La vulnerabilidad de la infancia y la piedad que ésta despierta, la evanescencia de sus alegrías, la pérdida de sus visiones eran temas constantes y recurrentes en las series de Gondal. Emily, sin duda, en el fondo de sí misma, sentía todo esto de manera muy intensa como una amenaza a la felicidad prometida en la adolescencia y la madurez; los veía latentes en la criatura que iba a crecer como una fuerza palpable del mal. En julio de 1837 escribió:

Te vi, niño mío, un día de verano
dejar de repente de jugar alegre.
Tendida sobre la hierba, discreta,
tus tristes suspiros escuché.

Yo sabía cuál era el deseo que avivaba esa queja,
yo sabía de qué fuente manaban esas lágrimas:
ansiabas que el hado retirase el velo
que ensombrecía tus años venideros...³⁸

Salidos naturalmente de los estrechos vínculos y amores entre niños (las series del niño y la niña en los primeros fragmentos de Gondal),³⁹ las figuras del hombre predestinado y de la mujer⁴⁰ infiel que se lamenta son introducidas en las últimas series. Sobre ellos ha caído el destino que vaticinan los primeros poemas: el «querido entusiasta, niño bendito» ha sufrido las «leyes implacables que no admiten / la virtud verdadera y la verdadera alegría aquí abajo» y se «echa a perder y se arruina». El «hombre de hierro», antaño «un niño ardiente», sensible a toda la belleza del mundo y al amor de su hogar, se ha «perdido para la belleza toda». Es inmune al remordimiento; en realidad, es incapaz de experimentar semejante sentimiento. En vano su antigua compañera espera que el cielo «bendiga el alma redimida por amor»; una sola mirada le dice que él es irredimible. Para Emily Brontë, «el niño que crece» no estaba amenazado únicamente por las «sombras de la casa-prisión» o la pérdida de la alegría, sino por la pérdida de la bondad.

¡Oh, Inocencia, no puedes vivir
con esa angustia que oprime el corazón!
¡Querida Inocencia infantil,
perdóname, te he hecho daño!⁴¹

Consideraba que el cambio que se producía en las personas como consecuencia de su desarrollo no traía consigo nada bueno. Esta idea es la que subyace en un misterioso poema escrito en octubre de 1839:

38. Hatfield, 14.

39. Véase Hatfield, 99, 111, 112, 113.

40. Véase Hatfield, 7, 11, 27, 64, 86.

41. Hatfield, 153.

... Viejos sentimientos me hostigan
como buitres rodeando a su presa.

Antes fueron tiernos y queridos,
ahora son fríos y tristes;
querría que sus sombras obstinadas perecieran
cuando de mi frente se haya ido su luz.

Como el anciano que simula
la dulzura de un niño,
así mi alma endurecida, alterada,
se aplica a satisfacer sus locas fantasías...⁴²

Entre el «hombre de hierro» de los poemas de Gondal, «el desventurado privado de la sonrisa de su Hacedor», y Heathcliff, el parecido es evidente, aunque es posible que, para cuando empezó a escribir *Cumbres Borrascosas*, en 1845-1846, ya hubiese modificado su primera concepción del personaje, convencida de que podía redimirlo por amor. Podemos suponer que el hecho de que Emily se involucrara cada vez más en la tragedia de Branwell, el peso de la vida real que a diario se grababa en su mente, afectó al final su juicio sobre el arte y la vida. En su visión de la redención ocupaba un lugar central, como lo demuestran sus poemas de Gondal, el pecador que se vuelca a amar la tierra, la belleza y el mundo glorioso que lo circunda. El mensaje, aunque parecido, no es idéntico al del «Viejo Marino»; no era el simple amor «de todas las cosas grandes y pequeñas» lo que podía regenerar al hombre malvado. Para Emily, el amor capaz de abrir el corazón más aprisionado brotaba de una comunión total con la naturaleza. El grado de maldad en el «hombre de hierro» es entrevisto por su antigua compañera de juegos cuando se percata de cuán impermeable se ha vuelto a «toda la belleza que está ahí afuera».⁴³

Emily Brontë vio el vínculo entre inocencia y naturaleza

42. Hatfield, 120.

43. Hatfield, 99.

como una condición de la infancia para la mayoría de las personas, y la pérdida de ese vínculo como la maldición fundamental de la madurez del hombre.

Fuera cual fuese su experiencia o inexperiencia en la naturaleza del amor, comprendía que para ser excluido de la unión con el objeto amado –como la niña-fantasma es apartada de su antiguo hogar en *Cumbres Borrascosas* y gime del otro lado de la ventana rogando que la dejen entrar; o como Heathcliff, excluido del amor de Catherine– había que conocer la desesperación. El alarido que lanza Heathcliff a Catherine, «¡Quédate siempre conmigo, pues, toma cualquier forma!»,⁴⁴ en lugar de dejarlo en el abismo donde no puede hallarla, es la última expresión de la agonía del amor negado. Y a esa edad Emily ya podía comprender eso sin necesidad de haber vivido una experiencia amorosa.

Los lectores que se preguntan cómo, en tales circunstancias, fue capaz de describir los tormentos y los celos de un triángulo amoroso como el que existe entre Catherine, Heathcliff y Edgar Linton, podrían encontrar la clave en ciertos fragmentos de Gondal que describen una situación similar entre Augusta, Lord Alfred (parecido al amable Edgar) y Fernando. Los amantes de Augusta eran numerosos y sus características intercambiables; los atributos de Heathcliff no se limitaban a Fernando, también se aplicaban a Douglas. En noviembre de 1838, cuando estaba escribiendo «¡Ilumina tu morada!»,⁴⁵ ya había imaginado un estado de desesperación en un amante capaz de transformar su amor en odio. Antes de expirar, Fernando maldice a Augusta con estas palabras:

Oh, si supiera que el mismo sufrimiento te partió el alma,
podría soportar este destino, podría tolerar esta angustia.

Palabras y sentimientos estos equivalentes a los de Heathcliff cuando le dicen que Catherine ha muerto: «¡Ojalá despier-

44. *Cumbres Borrascosas*, capítulo 16.

45. Hatfield, 85.

te atormentada!...Yo no rezo más que una oración y la repetiré hasta que mi lengua se entumezca: ¡Catherine Earnshaw, Dios haga que no descanses mientras yo viva!».⁴⁶

Puede argumentarse que sin la novela gótica la figura de un amante-demonio como Heathcliff no se podría haber concebido nunca, pero también podemos afirmar que fue necesario una Emily Brontë para transformar el tipo byroniano en un rudo campesino del norte. En un análisis último de los logros de Emily en *Cumbres Borrascosas*, tal vez sea la cercanía al mundo de la novela gótica su mayor contribución al género. Mary Shelley situó sus seres demoníacos en Italia (como la señora Radcliffe antes que ella), y la esencia de los personajes góticos era su exotismo. Emily Brontë los trajo de vuelta a su patria. *Cumbres Borrascosas* no es simplemente una historia de Yorkshire, es inglesa de cabo a rabo. Es el clima, las casas isabelinas, la naturaleza sin restricciones de los personajes, más que el inglés parco de su estilo, lo que resulta intraducible a otros idiomas, como pudieron constatar todos los traductores del libro. Emily crea el drama y contempla su representación en un radio de dos millas alrededor de su hogar. Conocía tan bien esos lugares que nunca se molestó en describirlos para sus lectores, sólo hizo alguna que otra alusión de pasada. En la alquería Top Withins de la época *Tudor* había visto «los pocos abetos achaparrados al final de la casa», «los magros espinos que tienden sus miembros todos a un mismo lado, como pidiendo limosna al sol». Fue el año «1801», grabado sobre la puerta principal de Ponden House, el que marcó para ella la fecha del clímax del drama. Y el interior de Ponden, que tantas veces había visitado en su adolescencia, con sus altas chimeneas y sus vigas de roble, pasó a convertirse en el de las casas de los Linton y los Earnshaw. Sin conocer la distancia exacta de Ponden a Withins, las cuatro millas que separan Thrushcross Grange de *Cumbres Borrascosas* no hubieran sido un detalle topográfico tan esencial en las vidas de las dos familias. Sin el agujero en la roca que domina el valle de Ponden, con su paso

46. *Cumbres Borrascosas*, capítulo 16.

por debajo y las leyendas locales, no hubieran existido en *Cumbres Borrascosas* la «cueva encantada bajo el Risco de Penistone»⁴⁷ o las «brujas que empuñan piedras para herir a los novillos». No hubo libro más arraigado a su tierra natal, más condicionado por la forma de vida y las costumbres locales de su autor que *Cumbres Borrascosas*.

Pero encontrar fuentes similares en la obra de otros autores y en las convenciones literarias de su época no significa menospreciar la originalidad del trabajo de Emily, sino más bien subrayar su carácter personal. En lo que respecta a la narración de la historia, que Emily confía en su mayor parte al ama de llaves Nelly Dean, podría afirmarse que seguía la tendencia literaria inaugurada de manera brillante por Maria Edgeworth en *Castle Rackrent*, en la narración de Thady Quirk. Sin embargo, Emily Brontë se estaba sirviendo de un ejemplo mucho más cercano, que eran las historias que le contaba Tabby, a quien le debía todos sus conocimientos sobre la tradición popular. A la forma de hablar de Tabby debía el carácter local de su narrativa, la eliminación de los artificios literarios, la preferencia del epíteto simple al rebuscado. Gracias a la influencia de Tabby, de la que no era consciente, Emily optó por no escribir «un romance gótico» de «amantes demonios», sino «una historia de locos».⁴⁸

Al encuadrar *Cumbres Borrascosas* dentro de las posibilidades de la experiencia de su autora, cabe recordar que en agosto de 1845, después de que los Robinson lo despidieran, Branwell fue enviado a Liverpool a cargo de John Brown. Era la época en que desembarcaban las primeras tandas de inmigrantes irlandeses, muchos de los cuales morían en los sótanos de los depósitos de los muelles. Sus imágenes, especialmente las de los niños, ilustraban de manera inolvidable las *Illustrated London News*: asustados y hambrientos, harapientos y con greñas de pelo negro que endurecían sus facciones. La importancia de estos sucesos, que ocurrían a un día de viaje de Haworth (se hicieron colectas en la iglesia para las familias de la hambruna

47. *Cumbres Borrascosas*, 12.

48. *Cumbres Borrascosas*, 4.

irlandesa), explicarían que Emily hubiera elegido Liverpool para la escena del encuentro del señor Earnshaw con «ese crío de gitanos», Heathcliff, «un chico sucio y harapiento, de cabellos negros», «tan oscuro como si viniera del demonio». Hablaba un galimatías «que nadie entendía», como los niños hambrientos que no conocían más que el *erse* (gaélico irlandés). Emily dejó a sus lectores intencionadamente con la duda acerca de sus orígenes; podía ser el «heredero del emperador de la China» o, como pensaba Charlotte, «un gul, un *efrit*». Pero ¿quién dice que su cuerpo y su persona no procedían en primer lugar de los relatos de Branwell acerca de los niños inmigrantes que recorrían hambrientos las calles de Liverpool? Branwell visitó Liverpool en agosto de 1845; *Cumbres Borrascosas* se escribió entre el otoño y el invierno de ese mismo año.