

El canto de la tierra: W. H. Hudson y el estado natural

Jonathan BATE

University of Liverpool

RESUMEN

Como respuesta a los estragos ecológicos provocados por la modernidad, la literatura sigue renovando sus representaciones de una edad de oro y de una comunidad orgánica perdida en la actualidad. El escritor anglo-argentino W. H. Hudson ofrece, en su novela *Mansiones verdes* (1904), una temprana exploración de la catástrofe ecológica más grande del presente, la destrucción de las selvas tropicales de Sudamérica, contraponiendo al estado natural de la muchacha-pájaro Rima el idealismo invasor y en último término destructor del hombre moderno Abel. La llamada de Rima no ha dejado de sonar en estos comienzos del tercer milenio de la era cristiana.

Palabras clave: W. H. Hudson; Ecología; Naturaleza; Selvas tropicales; Modernidad; Edad de Oro; Mito.

The Song of the Earth: the State of Nature in W. H. Hudson

ABSTRACT

Against the backdrop of the ecological crisis spawned by modern progress, literature has renewed its representations of the Golden Age and of the lost organic community. The anglo-argentine writer W. H. Hudson, in his novel *Green Mansions* (1904), offers an early exploration of today's greatest ecological catastrophe: the destruction of South America's rainforests, pitting the idealistic but destructive invasion of Abel, the modern man, against the state of nature of the bird-girl Rima. Rima's call can still be heard at the beginning of the third millenium after Christ.

Key words: W. H. Hudson; Ecology; Nature; Rainforests; Modernity; Golden Age; Myth.

Con dolorosa nostalgia anhelamos el retorno en cuanto empezamos a experimentar los vejámenes de la cultura y oímos en las tierras remotas del arte la voz tierna de nuestra madre Naturaleza.

Friedrich Schiller, «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental»

Al comienzo del tercer milenio de la era cristiana, el estado de la naturaleza es lamentable.¹ La letanía de catástrofes presentes e inminentes resulta demasiado familiar. El dióxido de carbono producido por la quema de combustibles fósiles está atrapando el calor del sol, haciendo que la temperatura del planeta aumente.

1 [Nota del traductor] Este artículo es una traducción de parte de «The State of Nature», el segundo capítulo del libro *The Song of Earth* (Londres, Picador, 2000).

Los glaciares y el permagel se están derritiendo, el nivel de los mares sube, las pautas de la lluvia se alteran, los vientos se hacen cada vez más fuertes. La diversidad de especies en el planeta disminuye. Vivimos en un mundo de residuos tóxicos, lluvia ácida y perturbadores endocrinos —sustancias químicas que estorban el funcionamiento de las hormonas sexuales, haciendo que los peces y los pájaros masculinos cambien de sexo—. El aire urbano trae un cóctel de contaminantes: dióxido de nitrógeno, dióxido de sulfato, benceno y monóxido de carbono entre otros. En economías agrícolas trabajadas intensivamente, las capas superficiales del suelo resultan tan erosionadas que el cultivo de cereales está totalmente dependiente de los fertilizantes artificiales. La alimentación de ganado vivo con volatería muerta nos ha legado la encefalopatía esponjiforme bovina («enfermedad de vacas locas»), que provoca el colapso del sistema nervioso central y es transmisible a los seres humanos.

Inevitablemente, volvemos a formular la antigua pregunta, aunque en nuevas circunstancias: ¿En qué momento empezamos a equivocar el camino? ¿Con los pesticidas y la «agricultura industrializada» de la postguerra? ¿Con el advenimiento del automóvil? ¿Con el consumismo, el capitalismo y la extinción de la «comunidad orgánica»? ¿Con la revolución industrial y la fabricación en serie? ¿Pero dónde en la historia fijamos el origen de estos fenómenos? Los historiadores de la economía parecen pasar la mayor parte de su tiempo trastocando las fechas de las revoluciones industriales y agrícolas, o argumentando que en realidad nunca tuvieron lugar.

Según el poeta Philip Larkin, en los años setenta la Inglaterra rural estaba desapareciendo bajo el hormigón y los neumáticos. Pero si los críticos ingleses F. R. Leavis y Denys Thompson, en el libro de texto escolar *Culture and Environment* (1933), acertaron respecto a la desaparición de la «comunidad orgánica» en los años treinta, sería lógico pensar que en los años setenta los prados y las veredas no se estarían «yendo, yendo» sino que estarían desde hace mucho tiempo ya idos.² ¿Y no estaba calibrando Thomas Hardy esta misma pérdida de las costumbres tradicionales en su novela *The Woodlanders* de 1887? ¿Y qué decir de William Cobbett, quien en tiempos de Jane Austen tronaba contra el auge de la nueva clase de rentistas y su explotación del entorno?³ E incluso antes, en su *Deserted Village* de 1770, Oliver Goldsmith ya estaba culpando al consumismo moderno por la desolación de la tierra.

² En el poema «Going, Going», comisionado en 1972 por el Departamento del Medio Ambiente y publicado en *High Windows* (1974), Larkin se mostró presciente acerca de la pérdida en Inglaterra de los prados de heno y la riqueza de la flora que éstos atesoraban: desde la Segunda Guerra, nada menos de 97% de su superficie ha desaparecido.

³ En *El campo y la ciudad*, Raymond Williams cita un pasaje célebre del libro *Rural Rides*, en el que Cobbett distinguía entre «una pequeña aristocracia *lugareña* residente, vinculada al suelo, que cada granjero y cada labriego conocía desde su infancia, frecuentemente entremezclada con ellos en aquellas actividades en las que se han perdido todas las distinciones artificiales, en las que se practica la hospitalidad sin ceremonias, por costumbre y no por cálculo; y una pequeña aristocracia, que sólo residía en el lugar de cuando en cuando, que no sentía afición por los deleites campestres, extraña en sus maneras, distante y arrogante en su comportamiento, que considera el suelo sólo por la renta que puede procurarle, que lo mira como a un mero objeto de especulación, no familiarizada con sus labriegos, que desprecia tanto a esa gente como a sus intereses y que para ejercer influencia confía, no en la buena voluntad del vecindario, sino en el temor que despierta su poder» (Williams 2001: 151).

Raymond Williams reflexiona precisamente sobre este problema de la perspectiva histórica en su libro *The Country and the City* (1973): la vida mejor siempre se encuentra justo detrás de nosotros, «a la vuelta de la esquina». Pero si nosotros imaginamos que existía una «comunidad orgánica» en la época de nuestros padres (quizá) o de nuestros abuelos (sin duda), ellos a su vez miraban atrás hacia los «buenos viejos tiempos» y los idilios bañados por el sol de su propia infancia. Williams representa la nostalgia rural como una cinta transportadora que se extiende cada vez más lejos en dirección del pasado. «¿Hasta dónde debemos remontarnos, pues, para hacer que la cinta transportadora se detenga?», pregunta. Y «una respuesta es, por supuesto, el Edén» (Williams 2001: 36).

¿En qué momento empezamos a equivocarnos el camino? ¿Y por dónde empezamos aunque sólo sea a intentar responder a semejante pregunta? ¿En la prehistoria, quizá, o en el mito? El Edén parece un buen sitio para empezar. Contar historias es el modo característicamente humano de humanizar las grandes preguntas.

La idealización de las comunidades supuestamente orgánicas del pasado, como la *idolización* de los pueblos aborígenes que supuestamente han evitado los males de la modernidad, sirve a menudo como una máscara para las opresiones del presente. Pero el mito de una vida mejor ya pasada no es menos importante por ser mito en vez de historia. Los mitos son imágenes necesarias, relatos ejemplares que ayudan a nuestra especie a dar sentido a su lugar en el mundo. Los mitos duran mientras cumplen alguna función útil. El mito de la vida natural que manifiesta los males de nuestra propia condición es tan antiguo como Edén y Arcadia, tan nuevo como el poema «Going, Going» de Philip Larkin y como la última adaptación de Hollywood de Jane Austen o Thomas Hardy. Tal vez haya que recordar lo que «se está yendo, yendo» como un mecanismo de supervivencia, como un control sobre nuestro instinto de auto-avanzamiento.

Un niño que juega a las construcciones, aprendiendo cómo equilibrar las piezas, podría ser un joven chimpancé. Un niño que escucha un cuento no podría serlo. Una vez que tenemos lenguaje, queremos narraciones. Nuestro ser existe siempre en el tiempo, y nuestra percepción del tiempo es dependiente de alguna noción de los comienzos. «Érase una vez»: así comienza el cuento infantil. Todas las comunidades humanas tienen mitos de origen, relatos que sirven tanto para inventar un pasado que es necesario para dar sentido al presente como para establecer una narración de la unicidad del género humano y su diferencia respecto al resto de la naturaleza. Por ejemplo: éramos los elegidos que Dios creó después de todas las demás especies y a quienes hizo señores y dueños de la tierra. O bien: éramos los elegidos a quienes los dioses legaron el don prometeico del fuego, es decir, de la tecnología. El peligro en estas narraciones progresivas es la *hybris*. La insuficiencia de ellas es su incapacidad de explicar, digamos, la guerra, la esclavitud, el suicidio, la opresión social y la degradación del medio ambiente. Para comprender estos males, nos hacen falta narraciones más oscuras, historias de nuestra caída hacia el conocimiento y la muerte, de la expulsión del Edén y la apertura de la caja de Pandora.

El equivalente grecorromano de la narración del Edén es la de la pérdida Edad de Oro. Es una narración que ha tenido una historia extraordinariamente larga y

fértil como arquetipo mítico y literario. Cuenta cómo todas las bestias tenían espaldas dorsales horizontales y una mirada dirigida hacia la tierra, hasta que viniera Prometeo, quien «adentró al hombre, volcándolo, en lo vertical» (*upended man into the vertical*), y «le levantó el mentón / para ensanchar su perspectiva sobre el cielo» (*tipped up his chin / So to widen his outlook on heaven*) (Hughes 1997: 8). En cuanto el hombre apartara la mirada de sus propios pasos, la tierra era vulnerable. El deseo de trascender, la aspiración hacia reinos superiores, fueron fundamentados en una negación del origen biológico y un abandono del *suelo*.

La más temprana versión sobreviviente de este mito de origen de la antigua Grecia es la *Teogonía* de Hesíodo. Cuenta cómo la Edad de Oro de los orígenes se degradó en la de Plata, luego en la de Bronce y por último en la de Hierro del presente. De Hesíodo y sus sucesores griegos, el mito pasó a Ovidio, quien le dio su forma definitiva en latín en el primer libro de las *Metamorfosis*. A partir del Renacimiento, Ovidio ha sido el poeta clásico favorito de los poetas. Ha sido bien tratado por sus traductores al inglés, desde Arthur Golding, cuya versión de las *Metamorfosis* de 1567 fue bien conocida por Shakespeare, hasta Ted Hughes, cuya decaída reputación cobró nueva vida con el notable *Tales from Ovid* de 1997.

La poesía de Hughes presenta gráficamente una naturaleza que es, según la frase de Tennyson, «roja en diente y garra» (*red in tooth and claw*). No obstante, a la vez que saboreaba la violencia inherente a los procesos naturales, Hughes en sus últimos años se enfurecía cada vez más ante la violencia perpetrada contra la naturaleza por el hombre. Estaba profundamente preocupado por la contaminación del campo y el diezmamiento de la población de la fauna británica. En 1970, en el primer número de una revista llamada *Your Environment*, reseñó *The Environmental Revolution* de Max Nicholson, uno de los primeros libros en enumerar el alcance total de nuestra crisis ecológica. Aquí el futuro Poeta Laureado de Inglaterra manifestó abiertamente su militancia política en los Verdes. Escribió sobre la necesidad de salvar «toda la naturaleza de las presiones y las inadvertencias de nuestras poblaciones desenfrenadas, y de la monstruosa Anti-Naturaleza que hemos creado, la ya casi autónoma Tecnosfera». Adelantó un argumento tajante según el cual «la historia de la mente exiliada de la Naturaleza es la historia del Hombre Occidental», y denunció al capitalismo moderno por su actitud de explotación hacia la tierra:

Mientras los ratones en el prado están escuchando el Universo y moviéndose en el cuerpo de la naturaleza —donde cada célula viva es sagrada para todas las demás, y todas son interdependientes—, el Constructor examina el prado a través de una visera, y detrás de él se encuentra el ejército completo de las ideas de los locos, y de accionistas ansiosos por canjear el mundo.

Un biólogo miraría con escepticismo las afirmaciones espirituales de Hughes respecto a los ratones y las células, pero el poeta respondería que el método reductor que predomina en la ciencia moderna constituye en sí una parte importante del problema. Donde Hughes encuentra alguna esperanza está en la ciencia relativamente nueva de la ecología, que hace hincapié en la interdependencia de todas las cosas. El ecologista construye un modelo que nos muestra la totalidad del orbe vivo y «la extrema complejidad y precisión de sus interdependientes partes constitu-

yentes: vientos, corrientes, rocas, plantas, animales, climas, en toda su variedad pululante y obediente a la ley». Al mismo tiempo, nos revela «la extrema pequeñez» de la tierra, «su finitud y su fragilidad». «Además, con este modelo el ecologista pone en nuestras manos el orbe entero, como algo ahora absolutamente dependiente de nuestros cuidados». Para Hughes, esta visión vincula al ecologista con el poeta (Hughes 1994: 128-135).

Al interesarse por Ovidio unos veinticinco años más tarde, Hughes encontró su paradigma mítico para la crisis del hombre occidental autoexiliado de la Naturaleza. En su traducción de la secuencia de las «Cuatro Edades», introduce un aire profundamente ecológico:

And the first age was Gold.
Without law, without law's enforcers,
This age understood and obeyed
What had created it.
Listening deeply, man kept faith with the source.⁴

La Edad de Oro precede a la llegada de la ley social. Es imaginada como un tiempo en el que los procesos naturales son reconocidos y los límites aceptados. Al comienzo, la traducción de Hughes se ciñe al texto original. Pero con el verso *Listening deeply, man kept faith with the source* («Al escuchar con hondura, el hombre fue fiel a la fuente»), Ovidio adquiere el lenguaje distintivo de Hughes. Se siente la implicación de que el Poeta es un vidente, solitario en nuestra Edad de Hierro, y que aún es capaz de escuchar con profundidad y guardar su fidelidad al origen. Al fin y al cabo, en su propia obra original Hughes había escrito siempre del lucio, del cuervo y del zorro en un estilo que procuraba ser fiel a los ciclos naturales de creación y destrucción.

La caída desde la Edad de Oro surge con la deforestación (el pino altivo cede paso al hacha), con el imperio (la leña se arrastra hacia el astillero, y pronto otras tierras son vislumbradas «desde la cumbre de la marejada», *from the lift of the ocean swell*), con la construcción de ciudades, con la guerra, la agricultura, la minería, la propiedad y el dinero. En tiempos de la Edad de Hierro, el hombre ya ha dejado de escuchar con profundidad «la armonía de la creación entera» (*the harmony of the whole creation*). Al contrario, «el oído interior, afinado al Creador, / bajo el pie se asemeja al zurullo de un perro» (*The inward ear, attuned to the Creator, / Is underfoot like a dog's turd*) y la «Madre Tierra» termina «ensuciada de sangre» (*blood-fouled*) (Hughes 1997: 12). La imagen de la tierra como una mujer violada quizá armonice con las críticas feministas que —sus ojos clavados en el cadáver de Sylvia Plath— han insistido tanto en la agresividad y la masculinidad de la poesía de Hughes, pero aquí la traducción no está siendo más que fiel al texto original. El lenguaje que identifica a la humanidad omniconquistadora como masculina y a la tierra saqueada como femenina es tan antiguo como Hesíodo. La antigua narración de las Cuatro Edades resulta, por así decirlo, *ecologizada* en el

⁴ «Y la primera edad era de Oro. / Sin leyes, sin los guardianes de la ley. / Esta edad comprendía y obedecía / a su creador. / Al escuchar con hondura, el hombre fue fiel a la fuente» (Hughes 1997: 10).

re-cuento de Hughes de una manera particularmente reveladora a partir de esa referencia al «oído interior»: la versión del poeta acentúa constantemente la noción de que la convivencia armoniosa con la tierra es una cuestión de *no moverse* y de *abrir los oídos*, mientras que el impulso rapaz del «progreso» promueve el *viajar* y el *reclamar* (los reclamos de conocimiento, conquista y posesión). En contraste con Seamus Heaney, que comenzó como un poeta de la turba, la ciénaga y la localidad, pero se ha ido haciendo cada vez más cosmopolita en sus intereses, Hughes se atrincheró en un minifundio en el lejano oeste de Inglaterra. En su última poesía, una y otra vez abandona Londres en su coche, de vuelta a la granja. En las pocas ocasiones que viajó al extranjero, los lugares que lo inspiraban eran el desértico *outback* australiano y las soledades de Alaska.

El ejemplo de los *Tales from Ovid* de Ted Hughes muestra que el mito clásico sigue respondiendo a la conciencia que tienen los poetas de la pertenencia a un lugar y de lo que hemos hecho a la tierra. Pero ya no creemos en la veracidad del Edén o de la Edad de Oro como historias de nuestro origen y de nuestra ruptura con el «estado natural». Buscamos cosas más tangibles: nombres, fechas, invenciones, hechos. La demanda por explicaciones históricas en adición a, o en lugar de, las explicaciones míticas es una de las características de la «modernidad».

La noción de que somos «modernos» en posesión de una serie de explicaciones racionales de nuestra condición, explicaciones que no estaban a la disposición de nuestros antepasados, es otra de las cintas transportadoras de Raymond Williams. La narración de la pérdida de la comunidad orgánica imaginaria representa en miniatura la narración más grande de cómo la humanidad abandonó la naturaleza. «La aparición de la modernidad» es un término taquigráfico para esa narración más grande. Al ser más grande, posee una dimensión temporal más larga. Si la narración en miniatura sitúa la pérdida hace una o dos generaciones, la otra sitúa su gran cambio hace uno o dos ciclos en la gran narrativa de la marcha de las ideas. Así, de acuerdo con el consenso general entre los intelectuales del último siglo del segundo milenio, el período clave para la aparición de la modernidad fue la llamada Ilustración de dos siglos antes. El mito, la magia, la idea de que la Naturaleza era un libro sagrado escrito por Dios: estas ideas antiguas y estrechamente relacionadas entre sí fueron cuestionadas por la nueva ciencia y la nueva filosofía del siglo diecisiete. De acuerdo con esta gran narrativa, la vida intelectual del siglo dieciocho se caracterizaba por procesos de secularización, racionalización y codificación que inauguraron decisivamente la era de la modernidad, con sus progresos magníficos en el conocimiento humano, sus avances tecnológicos y médicos, pero también con las alienaciones que la acompañaban.

Sin embargo, aun dentro de la Ilustración existía una crítica de la Ilustración. La antigua narración de la caída del hombre y la pérdida de la Edad de Oro se reformulaba en nuevos términos.⁵

⁵ [Nota del traductor] En la versión original, antes de hablar de Hudson el autor examina esta reformulación de los mitos antiguos en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* de Rousseau y el *Frankenstein* de Mary Shelley.

* * *

William Henry Hudson (1841-1922) es un escritor que ha desaparecido del canon literario británico, en parte por cierto *eduardianismo* purpúreo que arropa su prosa, pero principalmente porque representa un desafío a las categorías genéricas. Fue a la vez un naturalista (sobre todo ornitólogo, uno de los fundadores de la Sociedad Real para la Protección de las Aves, la RSPB), un escritor de viajes, un hombre del campo inglés, un novelista y un memorialista.⁶ Es poco probable que se le lea en una época que considera el ensayo de historia natural como una forma no literaria o al menos marginal. Sin embargo, quisiera sugerir que la que fue en su momento la novela de mayor éxito de Hudson se merece una nueva atención un siglo después de su primera edición. Es una de las pocas obras inglesas del pasado que enfrentan la catástrofe ecológica más grande de la actualidad, la destrucción de la selva tropical de Sudamérica. Escrito en 1904, parcialmente en reacción contra la moda de historias sobre el continente «oscuro» de África (*Heart of Darkness* de Conrad sería el ejemplo más eminente), se titula *Green Mansions: A Romance of the Tropical Forest* o, en su traducción al español, *Mansiones verdes: novela de la selva tropical*.

Antes de considerar esta novela, tanto el sabor de la prosa de Hudson como un sentido de sus lealtades espirituales pueden intuirse en un par de pasajes de otras obras suyas. En primer lugar, de *Hampshire Days*:

El cielo azul, más abajo la tierra parda, la hierba, los árboles, los animales, el viento, la lluvia, el sol y las estrellas nunca son extraños para mí; porque estoy dentro y soy parte de ellos y soy uno con ellos; y mi carne y la tierra son una misma cosa, el calor de mi sangre y de la luz del sol son uno solo, y los vientos y tempestades y mis pasiones son uno. Siento la «extrañeza» sólo con respecto a mis prójimos, sobre todo en las ciudades, donde existen en condiciones antinaturales para mí, pero para ellos placenteras. (...) En tales momentos sentimos a veces una afinidad con los muertos, nos encontramos atraídos hacia ellos, porque no eran como éstos; los que murieron hace ya mucho, mucho tiempo, los hombres que no conocían la vida de las ciudades, que no sentían extrañeza ante el sol, el viento y la lluvia. (Hudson 1923: 47-48)

El segundo pasaje es de *The Purple Land* (1885), la primera novela de Hudson, la historia de un inglés que viaja a través de Sudamérica y experimenta una conversión desde el patriotismo al amor por la naturaleza no domesticada:

⁶ Véanse los siguientes ejemplos de su obra en estos géneros: *The Naturalist in La Plata* (1892), *Birds in London* (1898), *Birds and Man* (1901), *Adventures among Birds* (1913), *Idle Days in Patagonia* (1893), *Nature in Downland* (1900), *Hampshire Days* (1903), *A Shepherd's Life* (1910, una idealización de los pequeños propietarios rurales del condado de Wilshire), *A Crystal Age* (1887, una ficción utópica/distópica del conflicto entre la industrialización y la naturaleza), y *Far Away and Long Ago* (1918, unas finas memorias sobre la infancia del autor en Argentina). [Nota del traductor: en la editorial argentina Libros de Hispanoamérica se publicaron durante los años ochenta *Un naturalista en el Plata* y *Días de ocio en la Patagonia*. Hace pocos meses, en 2004, se ha publicado en la editorial Acantilado de Barcelona *Allá lejos y tiempo atrás*].

¡Ah, sí! Todos buscamos inútilmente la felicidad siguiendo un camino equivocado. La tuvimos y fue nuestra en un tiempo, pero la despreciamos porque era solamente la antigua y común felicidad que la Naturaleza brinda a todas sus criaturas, y nos alejamos de ella en busca de otra felicidad mayor, la que un soñador —Bacon u otro— aseguró que encontraríamos. No teníamos más que conquistar la Naturaleza, descubrir sus secretos, hacerla nuestra esclava obediente, y entonces la Tierra sería un Edén, todo hombre un Adán y cada mujer una Eva. Todavía seguimos valerosamente adelante, conquistando la Naturaleza, pero ¡qué cansados y tristes nos estamos sintiendo! El viejo gusto por la vida y la alegría del corazón se han desvanecido, a pesar de que a veces detenemos por un instante nuestra marcha forzada para observar los esfuerzos de algún pálido mecánico en busca del movimiento continuo, y entonces, a sus expensas, nos permitimos una corta, seca y burlona risa. (Hudson 1999: 218-219)

Aquí vemos cómo la línea que va de Rousseau al romanticismo se extiende hacia dentro del siglo veinte. Los temas son familiares: la enervación del espíritu humano bajo el reinado de la tecnología y la industria; el abandono de la urbe como una vuelta a una vida natural en la que el hombre se encuentra integrado a su entorno; una referencia a las «criaturas» (*children*) de la naturaleza que insinúa que en la infancia podemos aproximarnos a la condición de esa tribu perdida; una crítica al sueño de dominio de raíces baconianas y cartesianas y a su correspondiente política de opresión (la Naturaleza como una mujer violada y esclavizada); una condena implícita a la ortodoxia religiosa por su abnegación de las energías vitales naturales («pálido mecánico» supone una diestra torsión de la frase célebre de Swinburne en la que éste atacaba al cristianismo por extinguir el espíritu del panteísmo clásico: «O palido Galileano, la conquista es Suya; en Su aliento el mundo ha encañecido» [*«Thou hast conquered, O pale Galilean; the world has grown grey from Thy breath»*]).⁷

No obstante, Hudson se mantiene ligeramente aparte de la corriente romántica que predominaba en la época victoriana tardía y en los tiempos del rey Eduardo, debido a sus orígenes familiares. Pasó sus primeros años en una estancia de Argentina. Nacido en 1841, no llegó a Inglaterra hasta 1874. Las memorias sobre su infancia argentina, posiblemente su libro más notable, se titulan *Far Away and Long Ago*, mientras que el título original de *The Purple Land* fue *The Purple Land that England Lost* (*La tierra purpúrea que Inglaterra perdió*). Un «gringo» en las pampas tiene un sentido muy distinto de la relación entre el yo y su entorno —una muy distinta «geografía espiritual», por usar el término del propio Hudson— con respecto al del

⁷ El poema de Swinburne es «An Interlude». En un excelente estudio, *The Nature Novel from Hardy to Lawrence*, John Alcorn sitúa a Hudson en lo que llama la tradición «naturista» de la literatura inglesa de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte, una tradición que se caracteriza del siguiente modo: «El mundo naturista es un mundo del organismo físico, donde la teología se ve sustituida por la biología como fuente de salud psíquica y autoridad moral. El naturista es un hijo de Darwin; considera al hombre parte del continuo del reino animal; reafirma la importancia del instinto como la clave de la felicidad humana; tiende a desconfiar de la vida mental; se recela de las abstracciones. Se rebela contra el dogma cristiano, contra la moralidad convencional, contra la ética dominante en una sociedad comercial. Sus temas son inevitablemente utópicos. (...) Como novelista, suele preferir una trama libremente estructurada, construida en torno a un paisaje descrito de modo muy elaborado» (Alcorn 1997: x). En breve, esta tradición podría ser Rousseau + Romanticismo + Darwin.

dueño de una pequeña parcela en la campiña inglesa. Hudson es una figura fascinante porque invierte el viaje de Darwin, viajando desde la Patagonia hasta el sur de Inglaterra. La palabra clave en el pasaje de *Hampshire Days* es la «extrañeza»: Hudson se sentía alienado no sólo del hombre urbano, sino también de la naturaleza domesticada del paisaje pastoril inglés. Escribe tan bien de la vida rural inglesa porque le parece extraña, porque la observa con los ojos poco sentimentales de un forastero. Sólo se siente en casa en una tierra que está perdida. El año después de *Mansiones verdes*, publicó el cuento infantil *A Little Boy Lost*, sobre un huérfano que camina solitario por la pampa, la sierra y la selva tropical. Un cuento como éste se inserta firmemente en la tradición, nutrida por Rousseau, de narraciones sobre niños que no sólo sobreviven sino que florecen cuando se encuentran a solas con la naturaleza: la tradición que abarca desde *Paul et Virginie* de Bernardin de St. Pierre hasta *The Jungle Book* de Rudyard Kipling y *Coral Island* de R. M. Ballantyne, y que luego se desarticula en *Lord of the Flies* de William Golding.

Hudson conocía la pampa con la intimidad de un naturalista del campo, pero también sabía que para crear un *mito* de la vuelta a la naturaleza, tendría que evocar la selva primitiva. *Mansiones verdes* se sitúa, por tanto, no en la Argentina de su infancia sino en la selva tropical de la Guayana Británica, que Hudson conocía por libros de viajes y no por su propia experiencia. Comienza rechazando el sueño baconiano de dominar la naturaleza, para que la tierra vuelva a ser Edén y «todo hombre un Adán y cada mujer una Eva». Hudson cree, como Rousseau, que hemos caído desde el estado natural. La ciencia no nos devolverá al Edén, ni hará reaparecer el estado de Adán y Eva anterior a la caída. El protagonista de la novela se llama, apropiadamente, Abel, y su viaje por la selva tropical representa el intento de un hombre nacido después de la caída para volver al Edén por medio de un deliberado primitivismo.

En el prólogo de la novela, el narrador se encuentra con Abel en Georgetown; vive en un cuarto sombrío, en el que posee un secreto oscuro y una urna llena de misteriosas cenizas. Es el Frankenstein de Mary Shelley cuando lo conoce Walton, o el Marinero de Samuel Taylor Coleridge visto con los ojos del invitado a la boda: Abel se ha alejado de la sociedad, ha penetrado hasta el corazón de la naturaleza y ha regresado con algún conocimiento terrible. Hay una semejanza estructural con *Heart of Darkness*, publicado cuatro años antes, aunque a diferencia de Kurtz, Abel sobrevive para narrar su propia historia.

El sueño de Abel ha sido el de visitar las «primitivas soledades» de la selva tropical y encontrarse con «los salvajes que allí viven, preservando sus antiguos caracteres y costumbres, no desfigurados por el contacto con los europeos» (Hudson 1938: 17). Para conseguir los documentos necesarios para el viaje, se disfraza como un aventurero en busca de conocimientos que puedan servirle en el proceso colonizador, pero en su corazón no simpatiza con las ambiciones del hombre blanco. En los límites de la selva, entre los «indios de esa especie degenerada» de los puestos comerciales más avanzados, es testigo del «último acto de la gran tragedia americana» (19), eso es, de la tragedia del sometimiento por medio de la intoxicación alcohólica.

A la medida que va penetrando cada vez más lejos en la selva, Abel abandona progresivamente su perspectiva europea. Primero, renuncia a la idea de escribir un libro sobre su viaje (dominio a través de la narración geográfica), luego a la búsqueda de oro que había guiado a Sir Walter Raleigh en la primera expedición anglófona hacia el interior de Guayana. Para propiciar a un indígena, entrega sus yescas, un signo del fuego prometeico. Se encuentra, por fin, solo y sin herramientas de cálculo o dominio en el «paraíso salvaje» de la propia selva tropical. Amparado bajo la bóveda arbórea, lo hechiza la gracia de los monos: «Con esa lujuriente naturaleza tropical, sus nubes de follaje y sus fantásticas mansiones aéreas repletas de misterio, esos seres armonizaban bien en lenguaje, apariencia y movimientos: ángeles grotescos que viven sus fantásticas vidas muy por encima del suelo en un semiparaíso a su hechura» (39-40). «Ángeles grotescos» (*mountebank angels*) y «semiparaíso» (*half-way heaven*) sugieren que el camino hacia la vida se extiende hacia atrás, hacia nuestros primos darwinianos, y no hacia arriba en busca de una divinidad supuestamente trascendente que en realidad reside en el pecho humano.

Al explorar una parte de la selva donde los habitantes indígenas temen entrar, Abel vislumbra a un ser aparentemente mitad-pájaro y mitad-muchacha, que canta en una lengua natural que él no comprende. Es entonces cuando experimenta su Caída. Se refiere a la selva como «mis queridas mansiones verdes». Su aserto de posesión, su apropiación del lugar como una casa (más aún, una mansión: no simplemente una choza humilde como la que habitó Henry David Thoreau durante un año en los bosques de Walden), es análogo al momento de la caída hacia la propiedad al comienzo de la segunda parte del *Discurso sobre el origen de la desigualdad* de Rousseau. Abel luego intenta captar y poseer a la muchacha-pájaro que encarna el espíritu del lugar, con el resultado de que durante el intento lo pica una serpiente. Corre de vuelta al pueblo en busca de ayuda, pero pierde el camino y cae físicamente por un precipicio en otro extremo del bosque. Es imposible ignorar el simbolismo de esta caída. Sin embargo, hay una variante importante con respecto a las narraciones tradicionales sobre la caída. Abel ya ha intentado matar a una serpiente, y la muchacha-pájaro se lo ha impedido; ahora la serpiente protege a la muchacha. La caída es provocada por el hombre que proviene de la urbe. La serpiente es víctima, no verdugo, y de ahí la revisión paralela de la tradición que emprendería D. H. Lawrence, un fervoroso lector de Hudson, en su poema «Snake».

Al volver en sí después de su Caída, Abel se encuentra bajo los cuidados de un viejo que vive en los límites de la zona especial de la selva junto a su nieta adoptiva Rima. Ella es la muchacha-pájaro, pero fuera de la selva es tan pálida como tímida, mientras que dentro de sus confines es animada, vibrante, viva y trémula. Rima es una encarnación literal de la influencia del entorno en el físico y el temperamento.

¿Han observado ustedes alguna vez a un picaflor que va de aquí para allá, en su danza aérea entre las flores —una gema prisionera viviente, que cambia de color con cada cambio de posición—, cómo al girar refleja el sol en su bruñida garganta y en la gorguera de plumas... verde y oro y color de fuego, y sus lampos se truecan en

partículas visibles al caer, disolviéndose en una nada, para ser alcanzadas por otras y otras? (...) ¿Y han visto ustedes a esta misma fantástica criatura detenerse de repente en un tallo cualquiera, en la sombra, con sus irisadas alas y su cola de abanico plegadas, desvanecida su gloria de colorido, y con la apariencia de cualquier pajarillo común, de opaco plumaje, que reposara adormecido en una jaula? No menos grande era la diferencia de la joven, tal como la viera en el bosque y como aparecía ahora bajo el techo humoso, al resplandor del fuego. (97-98)

El mejor Hudson se deja ver en este pasaje, en la contraposición del movimiento vital y la quietud cadavérica, del exterior y el interior, de la luz natural y la artificial, y simultáneamente en la precisión ornitológica de la descripción del colibrí y en la evocación del espíritu simbólico del vivir-en-el-estado-natural representado por Rima.

Rima es, a la vez, pájaro y mariposa y hoja y flor y mono; su voz es una voz no sólo de pájaro, sino de insecto, de viento y de agua. El enamoramiento que experimenta Abel por Rima es una narración alegórica del anhelo del hombre caído por reunirse con la naturaleza. Existe una ironía aquí: el deseo por la naturaleza, al ser representada ésta como mujer, viene acompañado inevitablemente por la posibilidad de la posesión sexual. En *The Purple Land*, Hudson había escrito en contra del impulso de «conquistar la Naturaleza, descubrir sus secretos», pero aquí en el mismo acto de volver a la naturaleza, como rechazo al impulso baconiano-cartesiano, Abel se encuentra ansioso por penetrar los secretos de Rima y en este sentido por conquistarla. Hudson registra la ironía mediante el efecto en Rima de su amor recíproco hacia Abel: después de haber vivido anteriormente en la identidad con todos los seres vivos, el hecho de enamorarse de un individuo —un hombre, además, incapaz de hablar su lengua natural— la enajena de sí misma. Es incapaz de comprender sus propios sentimientos. Podríamos decir: está muy bien para nosotros amar a la naturaleza, pero la idea de que la naturaleza nos ame a nosotros resulta incomprensible. Intentar comprender la idea significará antropomorfizar a la naturaleza, y antropomorfizar a la naturaleza quizá signifique comenzar a destruirla. *Mansiones verdes* gira sobre un nudo doble: al enamorarse de Rima, Abel será amputado para siempre de sus prójimos y de la sociedad; entretanto, al enamorarse de Abel, Rima se hace vulnerable y se expone ante los hombres.

El encuentro con Abel hace que Rima tome conciencia de sus diferencias respecto a él: «Después de conocerme había comenzado a darse cuenta de su aislamiento, y de su diferencia frente a los demás, y a imaginarse al mismo tiempo que acaso en alguna parte hubiese alguien que se le pareciera, que pudiese entender su misterioso lenguaje y participar en su pensar y su sentir» (156). Como consecuencia de esta caída en un conocimiento de la diferencia, Rima contrae el deseo de descubrir a los suyos, de buscar la tribu perdida de seres-humanos-en-el-estado-natural que le dio origen. Al haber vivido inmanentemente en la naturaleza, no se ha preocupado antes por la historia y la geografía. Ahora, gracias a Abel, emprende su propia caída desde la identidad natural hacia una identidad histórica y geográfica. Abel la lleva a la cumbre de una montaña, donde traza fronteras y amontona piedras, convirtiendo la tierra en un mapa gigante con el que enseña a Rima

los nombres de lugares del continente donde ella nunca ha estado. Informarle de otros mundos es comenzar a enajenarla de su propia morada.

Entre los nombres que oye, hay una que le convoca vagas memorias de su infancia. Es así cómo cae en la historia. La búsqueda de sus orígenes la lleva de viaje desde el bosque sagrado donde vive hasta el lugar donde el viejo que la ha criado se encontró por primera vez con su herida y embarazada madre. Al llegar, Rima descubre que la tribu se ha perdido de verdad y que su madre fue la última sobreviviente. Este conocimiento se consigue a costa de un precio terrible: al viajar en busca de su origen, Rima abandona su bosque y permite que los indígenas lo ocupen. Una vez instalados allí, logran ponerse en condiciones de matarla en cuanto vuelve, incendiando un árbol inmenso donde ella, como un pájaro, se esconde. Abel regresa con el espíritu quebrado; experimenta purgación y penitencia en el bosque, una «época de demencia moral» que conlleva el consumo orgiástico de carne y por último la destrucción del entorno así como de la tribu indígena (265). Al final, Abel extrae las cenizas de Rima de los restos carbonizados del árbol y al regresar a la civilización las lleva consigo en una urna.

Las posibilidades alegóricas son notables. El anhelo de Abel de regresar a la naturaleza ha destruido la misma naturaleza que anhelaba. La penetración en el espacio virgen lo despoja forzosamente de su virginidad: en este sentido, la historia de Abel se deja leer como una admonición profética a los ecoturistas. Lo único que queda de Rima es su nombre y un montón de cenizas en una hermosa urna marcada con una inscripción textual. En español, la lengua de la infancia perdida de Hudson, el nombre Rima es una directa alusión a la poesía.⁸ Alegóricamente, entonces, la poesía o, más específicamente, la clase de narración representada por *Mansiones verdes*, es lo único que queda del espíritu de la naturaleza. La lengua en la que Rima se comunica con los pájaros no puede ser comunicada al lector; al contrario, Rima está enjaulada en su lenguaje. El lenguaje del arte es un signo de nuestro alejamiento de la naturaleza, así como es un ir detrás de la naturaleza perdida: los poetas quieren cantar como ruiseñores o alondras porque saben que no tienen ni la libertad del vuelo ni la pura capacidad expresiva de un pájaro real. *Mansiones verdes* es una elegía por el bosque perdido que está inscrita en fibras de celulosa, reducidas a pulpa, que han sido tomadas de árboles caídos.

* * *

¿Dónde más podréis encontrar a Rima en estos días? En ninguna gira por la selva tropical disminuida, y aún en vías de disminución, de Sudamérica. No: la encontraréis, esculpida en materia inorgánica —piedra de Portland— por Jacob Epstein, en un monumento de homenaje a la vida de W. H. Hudson.⁹

⁸ Véase el excelente estudio de Jason Wilson, *W. H. Hudson: The Colonial's Revenge* (1981: 10).

⁹ Sobre la controversia en torno a la supuesta «obscenidad» del bajorrelieve y el vandalismo antisemita que ha sufrido, véase Stephen Gardiner, *Epstein: Artist against the Establishment* (1993: 232-240; 246-259).

De todas las artes, es la escultura la que exige al artista el trabajo más físico con la materia bruta. Epstein conquista a su bloque de piedra, transformando en arte la naturaleza. El bajorrelieve «Rima» es una obra magnífica pero profundamente alienada. Para parafrasear el comentario del mariscal Bosquet acerca de la Brigada Ligera, *c'est magnifique, mais ce n'est pas la nature*. La *Rima* de Epstein resulta alienada, entre otras cosas, en relación con su entorno. Lejos de la Patagonia hacia donde el HMS Beagle llevaba a Darwin y donde Hudson pasaba los días ociosos de su juventud, el monumento está situado en una mansión verde altamente artificial, un espacio intensivamente administrado para que funcione como el pulmón de la metrópolis: encontraréis a Rima al lado de un estanque ornamental en el Hyde Park de Londres.

Si las comunidades «primitivas» en su estado natural otorgaban sentido a su lugar en el mundo mediante narraciones animistas sobre dioses y espíritus naturales, nosotros poseemos sólo *representaciones* de la naturaleza. Para el hombre de Occidente, la selva tropical virgen es una *idea* poderosa. En realidad, no obstante, desde el mismo momento en que viajamos a ella —en un avión, digamos, o con una cámara de televisión—, deja de ser virgen.

La ficcionalización de Rima en Hudson y la imagen que de ella hizo Epstein llenan el vacío dejado por lo que Adorno y Horkheimer llaman «la extirpación del animismo». El parque urbano es un lugar de recreo porque es una re-creación del estado natural. Hyde Park fue trazado en el siglo diecisiete para el provecho recreativo de londinenses acomodados. La expansión continua de Londres a lo largo de los siglos ha sido el signo más evidente del desarrollo de Gran Bretaña desde una economía principalmente agrícola hasta una economía primero mercantil, luego industrial y ahora post-industrial. Los cambios sociales y económicos han significado que para una proporción cada vez mayor de la población, el mundo verde se ha convertido en el Otro. El estado natural es lo reprimido que vuelve bajo la forma de fantasías como la nostalgia por *merrie England* o el deseo de jubilarse en una casa de campo con rosas alrededor de la puerta de entrada. El parque urbano y los suburbios ajardinados son lo mejor que pueden hacer políticos y urbanistas para realizar esta fantasía.

En el siglo diecinueve, Frederick Law Olmsted comenzó su «Concepción del Plan» para el diseño del Central Park de Nueva York con la propuesta de que «el Parque es en su totalidad una única obra de arte, y como tal está sujeto a la primera ley de todas las obras de arte, es decir: será elaborado a partir de un único y noble motivo» (Schama 1996: 569). El motivo noble de Olmsted fue la preservación de un espacio verde en el centro de lo que se estaba transformando en una de las ciudades más pobladas del mundo. Cada neoyorquino debe agradecerse. El parque responde a una necesidad psicológica que todos compartimos. Al ser una «obra de arte», Central Park constituye una *representación* del estado natural. *Pero eso no hace que sea irreal*: es una representación que podemos experimentar, un espacio re-creativo en el que podemos pasear, respirar y jugar. Yo quisiera contemplar la posibilidad de que otras obras de arte, y sobre todo la poesía, pudiesen crear para la mente la misma clase de espacio re-creativo que un parque crea para el cuerpo.

Según el crítico Jean Starobinski, Rousseau argumentaba que la civilización corre un velo sobre la transparencia de la naturaleza; yo quisiera preguntar si la poesía es capaz de desvelar esa transparencia. Pienso en este trabajo como un «experimento en una eco-poética». El experimento es el siguiente: ver qué sucede cuando consideramos los poemas como parques imaginarios en los que podemos respirar un aire que no es tóxico y acomodarnos a un modo de habitar que no está alienado.

Al mismo tiempo, hace falta reconocer que los experimentos suelen tener lugar en condiciones artificiales. La imaginación es un laboratorio perfecto, depurado de las contaminaciones de la historia. El poeta verdadero tiene que ser a la vez un geógrafo de la imaginación y un historiador de las alienaciones y las profanaciones que la marcha de la «civilización» acarrea. *Mansiones verdes* fue escrito cuando el imperio británico estaba en su cenit. Aunque lamente la muerte de Rima, participa en el mito de superioridad que sanciona el genocidio de una tribu indígena. Un siglo más tarde, no podemos eludir el conocimiento melancólico de que el ecocidio y el genocidio van de la mano.

Si estamos dispuestos, en nuestra imaginación, a seguir a W. H. Hudson de regreso a la selva tropical, deberíamos quizá llevar con nosotros también la autoconciencia irónica de una poeta más moderna, Elizabeth Bishop (1911-1979). Como Hudson, ella conoció Sudamérica. Entre 1951 y 1974 pasó gran parte de su vida en Brasil.

Bishop comienza su poema «Brazil, January 1, 1502» con la belleza intemporal de la selva tropical. Cada año nuevo durante quinientos años el bosque ha seguido igual. La precisa mirada botánica de la poeta selecciona cada parte, tanto la exquisitez de lo diminuto como el asombro ante lo grande, enmarcando simultáneamente la totalidad como si fuese la Naturaleza quien la bordara:

Januaries, Nature greets our eyes
 exactly as she must have greeted theirs:
 every square inch filling in with foliage –
 big leaves, little leaves, and giant leaves,
 blue, blue-green, and olive,
 with occasional lighter veins and edges,
 on a satin underleaf turned over;
 monster ferns
 in silver-gray relief,
 and flowers, too, like giant water lilies
 up in the air –up, rather, in the leaves–
 purple, yellow, two yellows, pink,
 rust red and greenish white;
 solid but airy; fresh as if just finished
 and taken off the frame. (Bishop 1983: 91)¹⁰

¹⁰ «Eneros, la Naturaleza recibe nuestros ojos / exactamente como debe de haber recibido los suyos: / cada centímetro cuadrado relleniéndose de follaje — / hojas grandes y pequeñas, hojas gigantes, / azules,

«Como si» fuese la Naturaleza quien la bordara. Bishop suele preferir el símil a la metáfora porque las palabras *like* y *as* conllevan el conocimiento de lo *unlike*, de lo disímil y la diferencia. Típicamente, Bishop compara algo natural con otra cosa creada por el hombre. En su poema «Florida», por ejemplo, los montecillos verdes en los que brota la hierba son como *ancient cannon-balls* y las esbeltas aves zancudas son *S-shaped* (32). La imaginería de Bishop siempre respeta la naturaleza tal como es y en sí misma, a la vez que reconoce que sólo podemos comprender la naturaleza mediante esas categorías claramente humanas, la historia (la bala de cañón) y el lenguaje (la forma de la letra «S»). Así, aunque la vida biológica de la selva tropical recorra una escala de tiempo muy superior a la humana, en cuanto la poeta se haya dirigido al lugar, el entorno ya no podrá ser «virgen» o libre del contacto humano. Para escribir sobre un lugar, tenemos que encontrarle un nombre. El 1 de enero de 1502, los portugueses entraron en una bahía en la costa del este de Sudamérica, pensando que era un río, y la nombraron con la fecha: Río de Enero, Río de Janeiro. A partir de ese momento, Brasil fue condenado a formar parte de la historia europea.

Además, la percepción occidental del lugar no puede evitar la influencia de la estética de Occidente. El poema de Bishop lleva como epígrafe unas líneas del libro de Kenneth Clark, *Landscape into Art*, que es un estudio sobre cómo la representación artística de la naturaleza es siempre simplemente eso: una representación, parte del sentido de la cual son las representaciones anteriores y las formaciones simbólicas. «Naturaleza bordada... paisaje tapizado» («embroidered nature... tapestried landscape») reza el epígrafe, en alusión a una sección del libro de Clark sobre las representaciones estilizadas del *hortus conclusus*, el paradisíaco jardín cerrado de la iconografía medieval.

«Brazil, January 1, 1502» concluye con la «caída» en el imperio. El hombre europeo introduce «un placer completamente nuevo» (*a brand-new pleasure*) a la selva tropical: el deseo de poseer. Brasil se convierte en el *hortus conclusus* con el añadido del placer sexual.

Just so the Christians, hard as nails,
 tiny as nails, and glinting,
 in creaking armor, came and found it all,
 not unfamiliar:
 no lovers' walks, no bowers,
 no cherries to be picked, no lute music,
 but corresponding, nevertheless,
 to an old dream of wealth and luxury
 already out of style when they left home —
 wealth, plus a brand-new pleasure.

verdeazules, aceitunadas, / con venas y franjas a veces más claras / en el lustroso limbo inverso de la hoja; / helechos monstruosos / en relieve de gris plata / y flores, también, como nenúfares inmensos / erectos en el aire —erectos, más bien, entre las hojas— / purpúreo, amarillo, dos amarillos, rosa, / rojo herrumbre y blanco verdusco; / sólido pero aéreo; fresco como si se acabara / de terminarlo y desprenderlo del marco».

Directly after Mass, humming perhaps
L'Homme armé or some such tune,
 they ripped away into the hanging fabric,
 each out to catch an Indian for himself —
 those maddening little women who kept calling,
 calling to each other (or had the birds waked up?)
 and retreating, always retreating, behind it.¹¹

En la imagen final de la estrofa, la violación de las mujeres indígenas y la violación de la selva virgen se unen mediante la alusión directa a Rima. A los diecisiete años, Bishop escribió sobre *Mansiones verdes* de Hudson:

Yo quería que el libro hubiese sido el doble de largo cuando lo terminé, y me llenó un anhelo de partir inmediatamente hacia Sudamérica y buscar esos olvidados hombre-pájaros. Me parecía todavía inconcluso, aun más que esa región encantadora en mi mente, y yo estaba convencida de que si sólo pudiese acertar con el lugar, acertar con los arcos de árboles iluminados por el sol, y esperar con paciencia, entonces vería una figura de cabellera radiante deslizarse entre el movimiento de las sombras, y oiría la música dulce y leve de la voz de Rima.

Lorrie Goldensohn cita este pasaje en su magnífico estudio de Bishop, y luego informa que al navegar a Brasil en el *SS Bowplate*, la poeta y una tal Miss Breen «confiesan que las mismas imágenes románticas las han llevado a los trópicos, una temprana e inolvidable parte de las cuales ha sido, para ambas mujeres, la lectura en su infancia de W. H. Hudson» (Goldensohn 1992: 203-204). (Miss Breen, «una lugarteniente jubilada de la policía, de un metro ochenta de altura», aparece en «Arrival at Santo», un poema de desembarco que precede a «Brazil, January 1, 1502» al comienzo de la colección de Bishop: *Questions of Travel*).

«Asimismo los cristianos»: Bishop sabe que como visitante a Brasil, y no habitante indígena de la selva, ella está en la situación del colonizador y no en la de Rima. Elizabeth Bishop compartía con Friedrich Schiller la conciencia de que la Naturaleza nos llama con una voz semejante a la de nuestra madre primitiva. Pero junto a la conciencia romántica reconocía, con ironía moderna, que en el mismo acto de responder a esa llamada, desgarramos el velo de la Naturaleza virgen. Al hacerlo, forzamos la retirada de Rima, la retirada siempre hacia atrás, cada vez más adentro en el reino cada vez más pequeño de lo desconocido. Cuando desaparezca lo desconocido, cuando los restos de la selva tropical hayan sido despejados, es

¹¹ «Asimismo los cristianos, duros como clavos, / minúsculos como clavos y centelleantes / en armaduras que crujían, vinieron y lo encontraron todo / no del todo desconocido: / sin caminos de enamorados ni enramadas, / sin cerezas que recoger ni música de laudes, / pero algo, no obstante, en sintonía / con un sueño antiguo de lujo y riqueza / ya anticuado cuando ellos dejaron sus casas — / riqueza, más un placer completamente nuevo. / Directamente después de la misa, canturreando quizá / *L'Homme armé* o alguna otra melodía, / entraron desgarrando el tejido colgante, / atentos cada uno a atrapar una india — / esas pequeñas mujeres que enloquecían llamando, / llamándose entre sí (¿o eran pájaros que despertaban?) / y retirándose, siempre retirándose hacia atrás».

posible que entonces sólo en el arte —en la poesía— se podrá oír la llamada de Rima.

(Traducido por Niall BINNS)

BIBLIOGRAFÍA

- ALCORN, John
1977 *The Nature Novel from Hardy to Lawrence*. Londres y Basingstoke, Macmillan.
- BISHOP, Elizabeth
1983 *The Complete Poems 1927-1979*. Nueva York, Farrar Straus Giroux.
- GARDINER, Stephen
1993 *Epstein: Artist against the Establishment*. Londres, Flamingo.
- GOLDENSOHN, Lorrie
1992 *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poet*. Nueva York, Columbia University Press.
- HUDSON, W. H.
1923 *Hampshire Days*. Londres, Dent.
1938 *Mansiones verdes (novela de la selva tropical)*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
Green Mansions. Londres, Robin Clark.
1999 *La tierra purpúrea*. Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1999.
- HUGHES, Ted
1994 «The Environmental Revolution», *Winter Pollen: Occasional Prose*, Londres y Boston, Faber and Faber.
1997 *Tales from Ovid: Twenty-four Passages from the 'Metamorphoses'*. Londres, Faber and Faber.
- SCHAMA, Simon
1996 *Landscape and Memory*. Londres, Fontana Press.
- WILLIAMS, Raymond
2001 *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.
- WILSON, Jason
1981 *W. H. Hudson: The Colonial's Revenge*. Londres, University of London Institute of Latin American Studies Working Papers 5.

