

La escritura de Emily Brontë o la creación del creador

Analizar la novela familiar y sus etapas nos puede facilitar el acceso a las fuentes de la creación: el novelista resulta a la luz de estos estudios un «urdidor de historias» soñadas desde la infancia.

De acuerdo con las dos etapas que se observan en la evolución psíquica del ser humano, la del expósito y la del bastardo, Marthe Robert lleva a cabo un análisis que tiende a destacar los rasgos que identifican la figura del Robinson de Defoe o del Quijote cervantino como efectos del regreso del novelista a la etapa del expósito, mientras los argumentos de *Rojo y negro* o de *Mme. Bovary* pertenecen al esquema de la etapa del bastardo. Las obras de esta última característica resultan llenas de realismo y verosimilitud, las del expósito son obras fantásticas, alejadas de lo real, en las que el protagonista, huérfano y sólo, se hace a sí mismo —es el caso del Robinson—, o se autotitula caballero, accediendo a una nueva clase social —como le ocurre a Don Quijote—; su deseo se hace ley y consigue, en ese paraíso del que nunca anheló salir y al que su imaginación le ha permitido volver, reinar sin contrincantes en un imperio a su medida.

La identificación del autor con sus personajes es un hecho indiscutible, el urdidor de historias se vive en las vidas que relata. Novalis dice:

«Una novela es una vida vista en su aspecto de libro. Cada vida tiene un epígrafe, un título, un editor, un prólogo, un prefacio, un texto, notas, etc. Tiene o puede tener todas estas cosas»¹.

Napoleón, el Napoleón histórico y real, prototipo del aventurero de oscuros orígenes, capaz de escalar las cimas más altas del poder en la sociedad, al instalarse en la imaginación de miles de ciudadanos se con-

1. Robert, M.: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973, p. 13.

vierte en el modelo de la novela del siglo XIX. El mismo es consciente de su circunstancia y exclama: «¡Qué novela mi vida!». Y Flaubert llega a afirmar con toda lucidez: «Madamme Bovary soy yo» y a describir las sensaciones que le hacía experimentar en su propia persona la redacción del envenenamiento de Emma Bovary.

En el caso de *Cumbres borrascosas* la novela comienza con la llegada a la vieja mansión de un inquilino, el Señor Lockwood, portavoz del autor-lector que se asoma a las vidas que en las sucesivas páginas van a ser narradas, y ya en las primeras líneas la identificación se hace patente:

«Es ésta en verdad una hermosa región —dice—, no creo que me hubiera podido fijar en toda Inglaterra en un paraje del todo tan apartado del mundanal ruido; es un perfecto *paraíso para misántropos*, y el señor Heathcliff y yo una pareja ideal para compartir esta desolación»².

Y más adelante afirma que aquel hombre «parecía más exageradamente reservado que yo» e insiste:

«Pero no, corro demasiado, le estoy concediendo a él, con excesiva generosidad, mis propias cualidades»³.

El héroe de la novela del expósito también es por lo general un misántropo que añora aquel estado paradisiaco de la infancia que le permitía reinar solo en su reducto. La vida de Robinson Crusoe es en verdad el resultado de su misantropía que le impulsa a huir de los hombres y a hacerse a sí mismo en su isla desierta. Las primeras páginas de *Cumbres borrascosas* nos sitúan sin dilación en la posibilidad de identificar el estado psíquico al que se remonta su autora, según el esquema de la novela familiar. Emily Brontë y sus personajes, primero Lockwood y después Heathcliff, forman un todo idéntico cuyos rasgos temperamentales se hacen coincidir con bastante exactitud.

En unas notas biográficas elaboradas por Elizabeth G. Gaskell, Charlotte Brontë comenta, respondiendo a críticas poco halagüeñas tras la aparición de *Cumbres borrascosas* en 1847, poco antes de morir su hermana Emily:

«En lo que concierne a la delineación de caracteres personales, el caso es diferente. Debo confesar que ella tenía tan poco conocimiento de los campesinos entre quienes vivía, como puede tenerlo una monja de las gentes del campo que pasan ante las rejas de su convento. Mi hermana era de naturaleza muy poco comunicativa, las circunstancias favorecían y fomentaban su tendencia al aislamiento, excepto para ir a la iglesia o dar un paseo por las colinas, rara vez traspo-

2. Brontë, E.: *Cumbres Borrascosas*. Madrid, Editorial Cátedra, 1989, pp. 131-132.

3. Idem, p. 134.

nia los umbrales de nuestra casa. Aunque simpatizaba con las gentes que la rodeaban, jamás buscaba tener trato con ellas; sin embargo, conocía sus costumbres, su dialecto, sus tradiciones familiares que oía con interés y de las que podía hablar con absoluta precisión y gráfico realismo; pero con aquellas, raramente cambiaba palabra. De aquí que lo que su mente recogió de las realidades que les concernían, quedara confinado demasiado exclusivamente sólo a aquellos trágicos y terribles hechos que quedan más profundamente impresos en la memoria al escuchar la relación de los secretos anales de aquella ruda gente»⁴.

De carácter huraño y reconcentrado, poco dada a la comunicación con sus vecinos, Emily Brontë se interesa por expresar profundamente la difícil psicología de los campesinos de la comarca de Yorkshire e identificarse con ellos. Sus personajes son agrestes también, duros y poco dados a exteriorizar sus emociones:

«Observo que la gente de estos parajes adquiere con respecto a la gente de las ciudades el mismo valor que una araña en un calabozo con respecto a una araña en una casa de campo, para sus respectivos ocupantes; sin embargo, lo más profundo de este interés no se debe por completo a la situación del observador. Estas gentes viven más en serio y menos en la superficie cambiante y frívola de las cosas externas. Me imagino que aquí es casi posible un amor para toda la vida, yo que nunca creí en un amor de un año de duración», dice el Sr. Lockwood al ama de llaves cuando apenas acaba de llegar a la comarca⁵.

Heathcliff resulta caracterizado, ya desde la infancia, por su rudeza y por su capacidad para soportar el dolor, no con resignación, sino más bien con la insensibilidad que puede llegar a producir el excesivo sufrimiento:

«Parecía un niño hosco y paciente, endurecido, quizás, por los malos tratos: soportaba los golpes de Hindley sin parpadear ni verter una lágrima, y mis pellizcos le hacían sólo suspirar y abrir los ojos como si se hubiera lastimado por casualidad y sin que nadie tuviera la culpa»⁶.

Cuando los tres niños enferman de sarampión Neli, la criadita encargada de atenderlos, comenta:

«Cathie y su hermano me fastidiaban terriblemente, él se quejaba menos que un cordero, pero era por dureza, no por ternura por lo que daba poco trabajo»⁷.

No podemos menos de comparar esta característica que Emily atribuye a su Heathcliff con el relato de los padecimientos por su enfermedad que nos hace Charlotte Brontë:

4. Gaskell, E. G.: *Vida de Carlota Brontë*. Barcelona, Ediciones Nausica, 1945, p. 368.

5. Brontë, E.: *Op. cit.*, p. 193.

6. *Idem*, p. 168.

7. *Ibidem*.

«La salud de mi hermana me inspira mucho más cuidado que la mía. La tos y el resfriado de Emily son muy persistentes. Temo que le duela el pecho y a veces noto que respira con dificultad aunque no haya realizado ningún esfuerzo. Está muy pálida y delgada. Su carácter retraído me hace sufrir mucho; es inútil preguntarle nada, pues no contesta. Todavía resulta más inútil recomendarle remedios, porque jamás quiere tomarlos»⁸.

Tras la muerte de Patrick-Branwell la salud de Emily empeora de forma fulminante y en apenas dos meses muere. Sus últimos momentos, descritos por Charlotte, mantienen la misma tónica de silencio y dureza ante el propio dolor:

«Mi hermana Emily fue la primera en declinar... Jamás, en toda su existencia, había flaqueado ante ninguna tarea que se le presentara, y tampoco flaqueó ahora... Lo terrible era que mientras siempre estaba llena de compasión para los demás, no tenía piedad para ella misma; el espíritu era inexorable para la carne, pues a su temblorosa mano, sus labios exangües, sus velados ojos, les exigía el mismo servicio que habían rendido cuando estaban bien»⁹.

La persona de Emily Brontë soportando en su tenaz silencio el dolor, como Heathcliff en la novela, encuentra su explicación en esa vida igualmente enfrentada al dolor que marcó a la familia Brontë. La madre, al morir el 15 de septiembre de 1821, deja seis pequeños huérfanos, Emily de tres años, que ya están acostumbrados a vivir en un clima de dolor y dificultad impropio de una infancia normal y feliz. Un visitante en la época de enfermedad de la señora Brontë comenta:

«No hubiera usted creído que hubiera un niño en la casa: tan tranquilos y silenciosos se mantenían aquellos juiciosos pequeños. María, que tenía entonces siete años tan sólo, se encerraba con un periódico en el cuarto de los niños y cuando salía era capaz de dar una referencia exacta de todo cuanto había leído: debates en el Parlamento y qué sé yo cuantas cosas más. Era una verdadera madrecita para sus hermanas y hermano. Jamás hubo mejores niños que aquellos. Llegué a pensar que carecían de energía al verlos tan diferentes de los demás muchachos. Eran unas excelentes y juiciosas criaturas. Emily era la más bonita»¹⁰.

El sufrimiento resultaría, pues, un compañero demasiado frecuente para los pequeños Brontë que se verían obligados a crecer lejos de las condiciones de bienestar, protección y felicidad que la infancia requiere. Leyendo la novela es fácil percibir hasta qué punto las vivencias de un hogar de huérfanos están presentes en la autora, que acentúa la desprotección de los niños tras la muerte de los señores Earnshaw al compararlos

8. Gaskell, E. G.: *Op. cit.*, p. 393.

9. *Idem*, p. 394.

10. *Id.*, p. 72.

con los Linton en la Granja de los Tordos. Tras una escapada de Heathcliff y Catalina a la granja, se relata así el ambiente de los hermanos Linton:

«...no habían puesto las contraventanas y las cortinas estaban sólo medio corridas. Los dos podíamos mirar adentro puestos de pie en el zócalo y agarrándonos al antepecho, y vimos —¡qué bonito era!— una espléndida habitación con alfombra carmesí, sillas y mesas cubiertas de carmesí y un techo blanquísimo ribeteado de oro, con una cascada de gotas de cristal pendientes de cadenas de plata en el centro, y resplandeciendo con pequeñas y suaves bujías. Los viejos Linton no estaban allí. Edgar y su hermana completamente solos. ¿no debieran haberse sentido felices? Nosotros nos hubiéramos creído en el cielo»¹¹.

La escapada concluye, después de ser descubiertos por los propietarios, con la discriminación entre Catalina y Heatcliff, el «gitano», «negro» o «vagabundo» recogido por el difunto señor Earnshaw, de quien se profetiza en su presencia:

«¡Mira, querida María!, no te asustes, no es más que un niño, pero su maldad se muestra claramente en su rostro. ¿No sería un bien para el país ahorcarle ya, antes de que muestre su natural en los hechos y no sólo en la cara?»¹².

La trayectoria vital de Heathcliff se fija, así, de acuerdo con dos datos fundamentales: su origen (es un vagabundo, pobre y abandonado), su aspecto (es renegrado y va descuidado y sucio). El mal, los aspectos negativos, imprimen a su vida, a pesar de su voluntad y de sus propias inclinaciones tempranas, una dinámica de la que no logrará zafarse. Poco después de la escapada descrita, le dice a la criada que les cuida a Catalina y a él con más afecto:

«—Neli, ponme decente, voy a ser bueno»¹³.

Simone Weil, la importante pensadora judía cuya dimensión analiza Maurice Blanchot en *El diálogo inconcluso* con gran profundidad, expresa en su libro *Pensamientos desordenados acerca del amor a Dios*¹⁴:

«El mal no es ni el sufrimiento ni el pecado, es ambas cosas a la vez, algo común a uno y otro, pues se relaciona entre sí: el pecado hace sufrir y el sufrimiento hace malo, y esta mezcla indisoluble de sufrimiento y pecado constituye el mal en medio del cual nos hallamos a pesar nuestro, y sentimos horror por esta situación».

11. Brontë, E.: *Op. cit.*, p. 178.

12. *Idem.*, p. 180.

13. *Id.*, p. 186.

14. Weil, S.: *Pensamientos desordenados acerca del amor a Dios*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 14.

En este estado de espíritu respecto al mal, que es a la vez diáfano y oscuro, diáfano en su enfrentamiento lúcido, oscuro en percibir su complejidad, se gesta, creemos, *Cumbres borrascosas*.

El mal radical, el mal en el origen, la culpa, se encuentra aquí substituido por la negatividad en el origen. Heathcliff no es malo desde sus orígenes, es malo, o se espera que cumpla su destino en el mal, porque no tiene origen, porque su origen es la carencia, la privación, la negatividad. Ahora bien, estar situado en un punto cero, en un espacio anterior al origen, imprime al desarrollo creativo, de esa obra o de esa vida, la novela *Cumbres borrascosas* o la vida de Heathcliff, la condición de absoluta radicalidad y, por tanto, la absoluta apertura: la salida de toda determinación.

Si comparamos la figura de Heathcliff con otras figuras del mito o de la literatura, por ejemplo con la de Edipo o con el Adán y la Eva bíblicos, advertimos que el sentido de la radicalidad del mal en el hombre adquiere matices diferenciadores en unos y otros. Edipo es también un niño abandonado, pero sus orígenes son conocidos excepto para él. El mito nos lo identifica como el hijo abandonado por Layo y criado por Pólipo, su origen no sólo no es desconocido, sino que es más bien doble, por dos veces Edipo es arrojado del hogar por el destino y, de acuerdo con esta duplicidad originaria, las sucesivas interpretaciones de su sentido profundo lo caracterizarán como el prototipo del absoluto inocente, de aquel en quien el destino se consume más allá de su libre intervención, o por el contrario el paradigma de la culpabilidad radical, puesto que su destino trágico lo configura como asesino e incestuoso, más allá de su posible elección.

Por otra parte, Adán y Eva padres de la humanidad según la tradición judeocristiana, tienen un origen divino, son creados por Dios a su imagen y semejanza, y es un soplo divino lo que condifere la dignidad de humano al barro del que están hechos. El mal es un accidente en su trayectoria, una degradación, una caída que les arrastrará a un estado del que toda la humanidad pugnará después por salir.

Decíamos que Heathcliff no es malo desde sus orígenes sino que su origen es la carencia, el personaje de *Cumbres borrascosas* es la carencia misma de origen y este dato sitúa la novela en una profunda radicalidad. Georges Bataille en su comentario a esta obra de Emily Brontë en *La literatura y el mal* cita una frase de André Breton que alude a «el punto desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contradictorios...»¹⁵.

Cumbres borrascosas acota un espacio, espacio imaginario, de ficción y, por tanto, utópico, espacio radical y originario, abierto a todos los desarrollos, indeterminado como la creatividad misma.

Si comparamos la utopía sadiana con la utopía brontiana encontrare-

15. Bataille, G.: *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, p. 150.

mos similitudes y diferencias reveladoras. Se habla de la utopía sadiana como de la utopía del mal. El castillo de Silling o los espacios sadianos vienen a ser todos ellos idénticas repeticiones de un espacio de ficción que a la larga se revela en su caracterización de no espacial. El lugar sadiano es un reducto en el que se erigen sucesivas barreras: nieve, barrancos, puentes levadizos, murallas, subterráneos, los libertinos de Sade se esconden, al modo como un animal se replegaría a lo más profundo de su madriguera. En esta disposición el lugar sadiano, en las profundidades de la tierra, o de la montaña, o del páramo, es un lugar, no para hacer, sino para decir, es, no la utopía del mal, sino la utopía de la palabra¹⁶. Un topos físico para llevar a la práctica el mal serían más bien los campos de exterminio, y en ellos nada se oculta, todo es «legal» y «localizable», aunque no sea público.

Por su parte *Cumbres borrascosas*, ese lugar fuera de todo lugar, ejerce una atracción centrípeta sobre las vidas de todos los personajes. Si recordamos de nuevo *Edipo Rey*, encontramos también allí una fuerza si bien de carácter inverso, centrífugo, que no atrae hacia un lugar. Tebas, a los personajes de la historia, sino que empuja al propio Edipo a un vagabundeo que, de Delfos a Corinto pasando por Tebas, el lugar de la tragedia, concluirá en Colona. En un contraste sorprendente en la *Orestíada* la casa paterna ejerce un influjo centrípeta, todos los personajes irán acudiendo, primero Agamenón, después sus hijos, como atraídos misteriosamente. André Green analiza estos dos movimientos en ambos mitos:

«Estas dos imágenes evocan dos tipos de movimientos del inconsciente. El primero en el cual lo reprimido sufre incesantes desplazamientos que alejan cada vez más la expresión de su contenido mediante deformaciones y disfraces, el segundo en el cual, al contrario, el inconsciente se ofrece con una transparencia insólita, portando una sobrecarga de significante, y donde lo que comúnmente aparece velado o minimizado se expresa con una crudeza que hace pensar en alguna falla en la simbolización»¹⁷.

De modo contrario a *Edipo Rey* y en consonancia con el mecanismo de la *Orestíada*, el proceso simbólico en *Cumbres borrascosas* adquiere una gran transparencia ya desde las primeras páginas de la obra. *Cumbres borrascosas* es el punto donde una atracción centrípeta concentra las vidas de todos sus personajes que se nos ofrecen como vinculados por una potencia de carácter superior que no les permite huir ni alejarse del lugar; viene a ser la formulación de ese punto cero, punto de origen, donde los contrarios se conjugan, donde lo que estaba arriba y lo que está abajo no parecen oponerse. Luis Buñuel nos confirma con claridad la idea con el título de su película sobre *Cumbres borrascosas*: *Abismos de pasión*.

16. Barthes, R.: *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas, Monte Avila, 1977.

17. Green, A.: *El complejo de Edipo en la tragedia*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 68.

El lugar, cima o abismo, es un paraíso o un infierno, un espacio fuera del espacio. En ese lugar, punto cero o espacio radical originario que es a la vez cumbre y abismo, aparece una noche Heathcliff; lo trae el padre envuelto en su gabán, en lo que parece una curiosa formulación de fantasías infantiles para explicar el origen de la vida, de dónde vienen los niños:

«Al dar las once, el pestillo de la puerta se levantó suavemente y entró el amo. Se echó en una silla, entre risas y gemidos, y les pidió a todos que se apartaran porque estaba medio muerto; no volvería a hacer semejante caminata ni por todo el oro del mundo.

—Ha sido horroroso —dijo, abriendo el ancho gabán que tenía arrebujado en sus brazos—. ¡Mira, mujer! Nada en mi vida me ha subyugado tanto: tienes que tomarlo como un don de Dios, aunque es tan moreno que más bien parece del diablo»¹⁸.

El pequeño que el señor Earnshaw ha recogido, el que muestra tras este embarazo paterno, habla «en una jerga que nadie entendía»¹⁹ y habría sido encontrado «muerto de hambre, sin techo, y como enmudecido, en las calles de Liverpool»²⁰.

Al nuevo habitante de Cumbres borrascosas se le impone acto seguido un nombre; el sin hogar, aquel que carece de origen, el que proviene de la nada recibe el nombre de «Heathcliff, que era el de un hijo que murió de niño»²¹. De esta manera, de nuevo vida y muerte se confunden en este punto cero que la novelista elige para urdir su historia.

El pequeño Heathcliff desconoce su origen, nadie sabe su procedencia más allá de lo narrado por su benefactor, pero además, en la nueva familia recibirá el nombre de un muerto, de alguien que ya no es. Su persona encarnará una especie de negatividad pura que si bien en un principio quedará abierta a la virtualidad del bien, se irá perfilando cada vez de manera más decidida como una personalidad en la que todos los impulsos tienden a la exacerbación, a lo desmedido y en último término al mal.

En su novela familiar Emily Brontë proyecta por medio de Heathcliff ese intento de narración, del que nos hablara Marthe Robert en sus estudios sobre la novela, que procura en una primera etapa dar cuenta de los propios orígenes por medio de una fabulación, una vez que los orígenes reales han sido borrados o, lo que es lo mismo, negados. *Cumbres borrascosas* es la historia de un personaje, Heathcliff, que a diferencia de Robinson Crusoe o de Don Quijote de la Mancha o de K, el agrimensor, no resulta un hombre que veladamente, con un sutil trabajo de enmascaramiento, aparece sin antecedentes porque las circunstancias le han arrojado

18. Brontë, E.: *Op. cit.*, p. 166.

19. *Idem*, p. 167.

20. *Ibidem*.

21. *Idem*, p. 168.

do a la isla desierta, a un rincón oscuro de la Mancha o a la aldea que depende del señor del castillo. La novela de Heathcliff describe la gestación del expósito, podríamos decir desvela el punto en el que se instala el creador, descende a las profundas fuentes de la creatividad, espacio o punto cero que viene cargado con las tendencias de un conflicto:

«Tan pronto como los novelistas han captado su arte al nivel profundo en el que se encuentra su verdad, y no en la superficie, al nivel de sus propias cohartadas, siempre han sabido que la novela es inmoral independientemente de su contenido y de las tendencias moralizantes o mesiánicas en las que, por naturaleza, se complace —a causa precisamente de su fondo—. Después de haber intentado hacer de la novela un instrumento del «bien», Tolstoi ve en ella un instrumento del diablo y la condena inapelablemente. Por la misma razón, Gogol arroja al fuego *Las almas muertas* y Kafka, quien también quema gran parte de su obra, habla del «salario del diablo» que representa para él el gozo mismo de la creación»²².

Emily Brontë cristaliza en Heathcliff un sueño infantil, sin origen ni antecedentes el niño recién llegado está libre de todas las determinaciones que puedan empequeñecerlo y frenar sus afanes megalomaniacos. La propia novela hace explícitos estos sentimientos que apenas pueden ser disimulados. Ante un Heathcliff que desea ser «bueno», formar parte de la comunidad, que ansía la acogida y el afecto, el mantenimiento de la norma, la normalidad en lugar de la marginalidad a la que parece destinado, y que envidia a los niños de la Granja de los Tordos, blancos, rubios, ricos, Neli formula su solución: soñar, urdir historias:

«—Un buen corazón te ayudará a tener un rostro agradable, hijo mío, aunque fueras negro, y uno malo cambiará en algo peor que fea la más linda cara. Y ahora ya que hemos terminado de lavarte, de peinarte y de gruñir, dime si no te encuentras bastante guapo. Te digo que yo sí, podrías pasar por un príncipe disfrazado. Quién sabe si tu padre era un emperador de la China, y tu madre una reina india, capaz cada uno de ellos de comprar, con las rentas de una semana, Cumbres borrascosas y la Granja de los Tordos juntas, y que te raptaron unos marineros malos y te trajeron a Inglaterra. Si yo estuviera en tu lugar me inventaría grandes fantasías de mi nacimiento, y la noción de lo que había sido me daría valor y dignidad para soportar la opresión de un pequeño agricultor»²³.

Podríamos decir con Neli: si tu origen no te agrada, o si lo desconoces, créate un origen, invéntatelo.

Emily Brontë pone ante nosotros el despliegue de la actividad creadora misma, crea al creador, y *Cumbres borrascosas* resulta así la novela de la novela, la puesta en escena de la génesis del novelista. Sus personajes se

22. Robert, M.: *Op. cit.*, p. 52.

23. Brontë, E.: *Op. cit.*, p. 188.

sitúan en ese punto, cumbre y abismo, donde la oposición de los contrarios desaparece, punto de máxima tensión, a partir del cual sus vidas se van a «vivir» en relación al conflicto que se convierte en el de mayor importancia para el ser humano: el de su origen, con su necesidad de genealogía y su anhelo de autogeneración en la libertad. Conflicto de modelos y, por tanto, de crimen y de culpa, de enfrentamiento entre bien y mal, de transgresión.

Albert Camus alude en *El hombre rebelde* al sentido de la figura de Heathcliff con relación a la temática del mal.

«Heathcliff —dice Camus— en *Cumbres borrascosas*, mataría a la tierra entera para poseer a Cathie, pero no se le ocurriría la idea de decir que ese asesinato es razonable o está justificado por el sistema. Lo realizaría y ahí termina toda su creencia. Eso supone la fuerza del amor y el carácter. Como la fuerza del amor es rara, el asesinato sigue siendo excepcional y conserva entonces su aspecto de quebrantamiento»²⁴.

Más adelante vuelve a decir:

«Cuando en *Cumbres borrascosas* Heathcliff prefiere su amor a Dios y pide el infierno para reunirse con la que ama, quien habla no es solamente su juventud humillada, sino también la experiencia ardiente de toda una vida»²⁵.

El psicoanálisis nos enseña que el objeto de la sexualidad no tiene nada que ver con los impulsos de autoconservación. No se desea la leche, sino el seno. Se da en consecuencia un desplazamiento y es el sustituto del objeto perdido lo que se quiere recobrar y lo que jamás se consigue recobrar ya que mientras la necesidad puede en un momento colmarse, el deseo nunca se sacia, o por lo menos su satisfacción es tan sólo parcial.

En la *Comedia*, la muerte hace que Beatriz sea para Dante la formulación de la eternidad del deseo. El amor de Dante no cesa con la muerte, el deseo es experimentado más intensamente, más eterno, cuanto eterna es la separación. Beatriz con todo, no es una alegoría o la imagen del amor platónico o ideal, es la evidencia de la indestructibilidad del deseo y su imposibilidad a causa de la muerte. El amor de Dante por Beatriz se da en la muerte, en la ausencia como circunstancia incrementante. Por otra parte, en la *Comedia*, Dante sitúa en el Infierno, en el círculo de los lujuriosos, a dos amantes célebres en su tiempo: Paolo y Francesca. La joven Francesca, casada engañosamente con un hombre mucho mayor que ella, se enamora del hermano de su marido. Descubierta la falta, el marido burlado mata a los amantes. Dante los encuentra en el Infierno, allí su condena es el eterno penar juntos, la eterna permanencia en el deseo; de nuevo la indestructibilidad del deseo frente a la muerte:

24. Camus, A.: *El hombre rebelde*. 4.^a ed. Buenos Aires, Ed. Losada, 1963, p. 101.

25. *Idem*, p. 114.

«Amor, que a nadie amado amar perdona, \ por él infundió en mí placer tan fuerte \ que, como ves, ya nunca me abandona» le dice Francesca al Dante²⁶.

Como el de Dante, el deseo en Heathcliff se acrecienta en el constante enfrentamiento con la muerte. La muerte de Catalina destruye su cuerpo, pero no su presencia para Heathcliff en Cumbres borrascosas:

«Cuando me sentaba en la casa con Hareton —dice—, parecía que al salir la iba a encontrar; cuando andaba por los páramos, que la encontraría viniendo; cuando salía de casa, me apresuraba a volver, tenía que estar en alguna parte en las Cumbres, estaba seguro. Cuando dormía en su alcoba me sentía rechazado, no podía estar acostado allí: en el momento que cerraba los ojos ella estaba fuera de la ventana, o se deslizaba por los paneles, o entraba en la alcoba, o aún descansaba su querida cabeza en la almohada, como hacía cuando era niña. Tenía que abrir los ojos para ver, y así los abría y cerraba cien veces cada noche, para sufrir cada vez un desengaño. ¡Me atormentaba! A menudo gemía en voz alta, hasta ese viejo malvado de José, sin duda, creyó que mi conciencia estaba poseída por el demonio. Ahora, desde que la he visto, estoy un poco más tranquilo. Era aquella una extraña manera de matar, no por pulgadas, sino por fracciones del grosor de un pelo, para engañarme con el espectro de la esperanza, ¡durante dieciocho años!»²⁷.

También Victoria Ocampo en su excelente introducción a *Cumbres borrascosas* reconoce la proximidad de Cathie y Heathcliff a las figuras del Dante, pero en su comentario la diferencia que separa ambas parejas es la orientación de sus pasiones: mientras Paolo y Francesca pecan contra la carne, Cathie y Heathcliff pecan contra el espíritu²⁸.

Por nuestra parte insistimos en señalar la coincidencia en esa insaciabilidad del deseo que transforma a los seres agitados por la pasión en víctimas sin reposo ni en este mundo ni en el otro.

La pasión que consume a Heathcliff no puede entenderse más que en el límite, en la separación, en la ausencia, en la transgresión o en la muerte, puesto que es bajo estos signos bajo los que ha nacido la relación de ambos. Resulta muy clarificador reparar en un extraño dato: durante la infancia las horas de Catalina y Heathcliff transcurren con frecuencia en una habitación que Emily Brontë describe en los comienzos de la novela con las palabras asombradas del huesped, Sr. Lockwood:

«Demasiado atontado para ser yo también curioso, cerré la puerta y eché un vistazo buscando la cama. Todo el montaje consistía en un armario, una silla y un extraño mueble de roble con unas aberturas cuadradas en la parte de arriba, que

26. Alighieri, D.: *Comedia*. Infierno. 2.^a ed. Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1982, p. 55.

27. Brontë, E.: *Op. cit.*, p. 418.

28. Ocampo, V.: *Emily Brontë (terra incógnita)*. Prólogo a *Cumbres Borrascosas*. Trad. de M.^a Rosa Lida. Barcelona, Edhasa, 1987, pp. 38 y ss.

parecen ventanillas de coche. Me acerqué a aquel artefacto, miré dentro y vi que era una especie de singular lecho antiguo, convenientemente diseñado para obviar la necesidad de que cada miembro de la familia tuviera una habitación propia. de hecho, formaba un pequeño gabinete y el antepecho de la ventana, a la que estaba adosado, le servía de mesa»²⁹.

Los sueños del Sr. Lockwood le llevan seguidamente a un primer encuentro con el espíritu de Catalina Linton que pugna por entrar en su antiguo cuarto:

«Esta vez recordé que estaba tumbado en aquel gabinete de roble y oía claramente las ráfagas del viento y la abundancia de la nieve. oía también la rama del abeto que repetía su molesto golpear y lo atribuí a su verdadera causa, pero me irritaba tanto que resolví silenciarlo, a ser posible. Creí que me levantaba y trataba de abrir la ventana. El cerrojo estaba soldado en la armella, detalle que observé cuando estaba despierto, pero se me había olvidado.

—Tengo que romper esto, como sea —murmuré, rompiendo con los nudillos el cristal y alargando el brazo para coger la rama importuna, pero en lugar de esto mis dedos se cerraron en los de una manita helada.

Un intenso horror de pesadilla me sobrecogió, intenté retirar el brazo, pero la mano se aferraba a él, al tiempo que una melancólica voz sollozaba:

—¡Déjame entrar, déjame entrar!

—¿Quién eres? —pregunté, luchando mientras tanto por desasirme.

—Catalina Linton —contestó, temblando— (¿por qué pensé en Linton? Había leído veinte veces más Earnshaw que Linton) —¡Vuelvo a casa, me he perdido en el páramo!»³⁰.

Resulta evidente, pues, la asociación entre el lecho y el ataúd, y se hace todavía más evidente la identificación cama de tablas\ataúd si reparamos en que Heathcliff muere en esta habitación y en esta cama:

«Después de conseguir entrar con otra llave, corrí a abrir los paneles, porque la alcoba estaba vacía, rápidamente los aparté y miré adentro. Allí estaba el señor Heathcliff tendido boca arriba. Mis ojos se encontraron con los suyos tan agudos y feroces, que me asusté; luego pareció sonreír»³¹.

Hemos aludido con anterioridad a la evidencia de una identificación profunda entre el autor y sus personajes en las creaciones literarias. Si nos detenemos en el caso de Sade, por ejemplo, Jean Paulhan en su libro *El Marqués de Sade y su cómplice* establece la identificación plena entre Justine y Sade:

29. Brontë, E.: *Op. cit.*, p. 148.

30. *Idem.*, pp. 154-155.

31. *Id.*, p. 462.

«Y Sade lo sabe demasiado bien. El lo sabe demasiado bien porque Justine, es él. (...). Extraño secreto el de Justine. Lo que nos lo hace difícil no es que sea innombrable. No, es todo lo contrario. Es que ya ha sido nombrado; es que incluso ha sido nombrado quizá de antemano, con el nombre de aquel buen novelista austriaco, que vino al mundo cien años después de Sade, cuyas heroínas crueles iban vestidas con un látigo y a veces con un abrigo de visón»³².

Justine representaría así, en la interpretación de Jean Paulhan, la parte masoquista de Sade.

«Uno de sus personajes más crueles, Saind-Fond —comenta Camus analizando la obra de Sade en su conjunto—, no niega de modo alguno a Dios. Se limita a desarrollar una teoría gnóstica del demiurgo maligno y a deducir de ella las consecuencias que corresponden. Saint-Fond, se dice, no es Sade. No, sin duda. Un personaje no es nunca el novelista que lo ha creado. Hay probabilidades, sin embargo, de que el novelista sea todos sus personajes a la vez»³³.

En este sentido podríamos decir que Emily Brontë es tanto Heathcliff cuanto Catalina o Eduardo Linton. Estos tres personajes forman el conjunto central sobre el que gravita la novela; sus vidas transcurren íntimamente ligadas de modo que la presencia de cada uno de ellos es para los otros experimentada con la ineluctabilidad del destino.

Heathcliff, Cathie y Eduardo Linton forman un todo donde los contrarios se concilian y los idénticos se despliegan. En un momento de confidencias a Neli, Cathie dice:

«Me degradaría ahora casarme con Heathcliff; él no sabrá nunca cuánto le amo, y eso no es porque sea guapo, Neli, sino porque es más que yo misma. De lo que sea que nuestras almas estén hechas, la suya y la mía son lo mismo, y la de Linton es tan distinta como la luz de la luna del rayo y la helada del fuego»³⁴.

La pasión que liga a Cathie con Heathcliff es algo «humillante», algo socialmente impresentable y en cuyo oscuro fondo se percibe el tabú del incesto. Cathie y Heathcliff se han criado juntos, han sido como hermanos, recordemos además el «embarazo» paterno que vela poéticamente la verdadera realidad del origen de Heathcliff para ofrecernos, enmascarada en la novela, una atracción incestuosa. Sus personalidades son a la vez idénticas e incompatibles. Por el contrario, el amor de Eduardo Linton es para Cathie socialmente viable ya que representa el definitivo establecimiento en un nivel acomodado y personalmente representa también la

32. Paulhan, J.: *Le Marquis de Sade et sa complice*. Bruxelles, Editions Complexe, 1987, p. 78.

33. Camus, A.: *Op. cit.*, p. 127.

34. Brontë, E.: *Op. cit.*, p. 212.

oportunidad de la unificación de los contrarios, de «la helada y el fuego», en una complementariedad que estabiliza y unifica.

La existencia del triángulo Cathie, Heathcliff, Eduardo da lugar al conflicto ante la necesidad de conjugar deseos y aspiraciones.

Cada miembro de las parejas Catalina-Heathcliff y Catalina-Eduardo desempeña funciones diferentes: En la primera pareja, cada uno de ellos es un doble de sexo contrario, a la vez idéntico e incompatible: su incompatibilidad nace de su propia identidad, de su origen fraterno:

«Mis grandes sufrimientos en este mundo han sido los sufrimientos de Heathcliff, los he visto y sentido cada uno desde el principio. El gran pensamiento de mi vida es él. Si todo pereciera y él se quedara, yo seguiría existiendo, y si todo quedara y él desapareciera, el mundo me sería del todo extraño, no parecería que soy parte de él. Mi amor por Linton es como el follaje de los bosques: el tiempo lo cambiará, yo ya sé que el invierno muda los árboles. Mi amor por Heathcliff se parece a las eternas rocas profundas, es fuente de escaso placer visible, pero necesario. Neli, yo soy Heathcliff, él está siempre, siempre en mi mente; no como un placer, como yo no soy un placer para mí misma, sino como mi propio ser. Así pues, no hables de separación de nuevo, es imposible...»³⁵.

Pero además Heathcliff lleva en sí mismo, ya lo hemos dicho más arriba, esa carencia originaria que lo configura como una formulación de lo sin origen, anterior a todo origen, originado en lo que no es. Heathcliff es un suplemento, un suplemento no es un añadido, es algo que se caracteriza por estar en lugar de, por llenar un vacío, por ser en ausencia de. Un suplemento tiene además la ambigüedad como sentido profundo de su ser. No es positivo ni negativo, sino todo a la vez, como Heathcliff niño llevaba en sí mismo bondad y maldad en tanto que potencialidades. El carácter suplementario de Heathcliff viene dado por ese sentido suyo que reside en ser y a la vez no ser Catalina. Ambos funcionan con respecto al otro como ese cara y cruz de la misma moneda que no se puede simultanear, que se esfuma al intentar asirse. Cada vez que Heathcliff intenta tener a Catalina ella se le escapa en una trayectoria inexplicable. Sólo la muerte parece establecer un verdadero nexo entre ellos, sólo en la muerte llegan realmente a pertenecerse. Heathcliff exclama ante la muerte de Catalina:

«Catalina Earnshaw, que no descanses mientras yo viva. Dijiste que yo te maté, persígueme, pues. Los muertos, yo creo, persiguen siempre a sus asesinos. Yo sé que hay espíritus que vagan por la tierra. Quédate conmigo, en cualquier forma, ¡vuélveme loco! Sólo no me dejes en este abismo donde no te pueda encontrar. ¡Oh, Dios, esto es impronunciable! ¡No puedo vivir sin mi vida, no puedo vivir sin mi alma!»³⁶.

35. *Idem*, p. 214.

36. *Id.*, p. 299.

A los numerosos personajes que hacen patente la relación de la figura del doble con la personificación de lo demoníaco, estudiados por Otto Rank, Freud, o Sarah Kofman, entre otros autores, podría sin duda añadirseles también el personaje de Heathcliff. Emily Brontë insiste a lo largo de toda la obra en destacar su carácter maligno. Isabel Linton, la hermana de Eduardo Linton, dice en una ocasión refiriéndose a Heathcliff, su marido en esos momentos:

«Si le alimentaban los ángeles del cielo o sus parientes del infierno, no lo podría decir, pero no ha hecho una comida con nosotros desde hace casi una semana. Volvía a casa al amanecer, subía a su alcoba, se encerraba, como si alguien soñara codiciar su compañía. Y allí se quedaba rezando como un metodista, sólo que la deidad a quien imploraba era polvo y ceniza inertes, y Dios, cuando a Él se dirigía, quedaba curiosamente confundido con el demonio»³⁷; y más adelante insiste, diciendo: «Heathcliff no miraba hacia mí, yo sí le miré y contemplé sus facciones con tanta tranquilidad como si se hubiera convertido en piedra. Su frente que un tiempo creí tan varonil, y ahora considero tan diabólica, ...»³⁸ y aún vuelve a remachar: «Le miré a la cara y me reí sarcástica. Las nubladas ventanas del infierno fulguraron un momento hacia mí, pero el demonio que solía asomarse por ellas estaba tan oscurecido y anegado que no temí aventurar otra risa burlona»³⁹

También Hindley, el hermano de Catalina Linton, dice después de una pelea con él:

«...cada pulgada de mi cuerpo me duele como si hubiera estado luchando con una legión de diablos»⁴⁰; y Eduardo Linton dice hablando con su hija y refiriéndose a Heathcliff. «...es un hombre diabólico que se deleita haciendo daño...»⁴¹.

A su vez Catalina es partícipe de un cierto grado de malignidad que vuelve a confirmar la identificación profunda que existe entre ambos personajes. El propio Heathcliff le dice en un violento diálogo con ella a las puertas de la muerte:

«—¿Estás tan poseída del demonio —prosiguió con ferocidad— que me hablas de este modo, cuando te estás muriendo?»⁴².

El conjunto Heathcliff-Catalina recoge así el carácter amenazador de las formulaciones simbólicas del desdoblamiento en las que la mente

37. *Id.*, p. 305.

38. *Id.*, p. 311.

39. *Id.*, p. 313.

40. *Id.*, p. 312.

41. *Id.*, p. 353.

42. *Id.*, p. 291.

lucha por conciliar los deseos de permanencia y de inmortalidad con los sentimientos de muerte y de autodestrucción. La expresión de estos conflictos por medio de la novela se percibe desde las primeras páginas y confiere a toda la obra ese inquietante y angustioso clima de enfrentamiento a lo desconocido que tan singularmente la caracteriza. La muerte, se podría decir, es el verdadero personaje central de *Cumbres borrascosas*; su presencia, si es que de presencia de la muerte puede hablarse, siempre intuída por una Emily en cuya familia enfermiza se vive pendiente de su amenaza, queda evidentemente expresada con las palabras que Emily Brontë pone en boca de Elena ante el cadáver de Catalina:

«No sé si es una peculiaridad mía, pero me suelo sentir feliz cuando estoy velando en la habitación de un muerto, siempre que el que comparta este deber conmigo no sea un enloquecido o desesperado deudo. Yo veo un reposo que ni la tierra ni el infierno pueden romper; y siento la seguridad de un más allá sin fin y sin sombras —la eternidad en la que ellos han entrado— en donde la vida no tiene límites en su duración, ni el amor en su solidaridad, ni el gozo en su plenitud. Me dí cuenta entonces de cuánto egoísmo hay aún en un amor como el del señor Linton al lamentar tanto la bendita liberación de Catalina»⁴³.

Por otra parte, la muerte de Catalina Linton divide sutilmente la novela en un antes de... y un después de... en el que la autora estructura dos novelas que se suceden. La primera, más velada artísticamente, ya lo hemos visto, despliega las ocultas tensiones de la novela familiar, el conflicto en torno a los orígenes, la personalidad de tinte histérico que con la pareja Heathcliff-Catalina plasma en la obra el trasfondo emocional de Emily Brontë. La segunda novela se lanza abiertamente a describir, ya sin veladuras, las relaciones familiares: el amor entre los primos Catie, hija de Catalina, y Linton, el hijo de Heathcliff, primero, y Catie y Hareton, el hijo de Hindley y sobrino de Catalina, después, que configuran un nuevo triángulo; un amor también esta vez imposible, truncado por la muerte de Linton y finalmente salvado en la pareja Hareton-Catie.

Como en la primera parte, la gran mansión, Cumbres borrascosas, es también el espacio primordial y originario al que vuelven los personajes y en cuyo ámbito se explicitan, esta vez de modo mucho más evidente, las tendencias endogámicas subyacentes en la novela. Se percibe en esta segunda parte un descenso de la tensión, al tiempo que la distancia entre la Granja de los Tordos y Cumbres borrascosas convierte este último espacio en un espacio idealizado, en un ideal inalcanzable. En una conversión entre Neli Dean y la pequeña Catie, la hija de Catalina Linton, se dice:

«—Elena, ¿cuánto tiempo pasará hasta que yo pueda ir hasta la cima de esos montes? Me pregunto qué habrá al otro lado... ¿Es el mar?

43. *Id.*, p. 297.

—No, señorita Cati —contestaba yo—, hay más montes, lo mismo que éstos.

—Y ¿cómo son esas rocas doradas cuando se está debajo de ellas? —preguntó una vez.

El abrupto despeñadero del Roquedal de Peniston le llamaba particularmente la atención cuando el sol poniente brillaba en él, en los picos más altos, mientras que, abajo, toda la extensión del paisaje quedaba en la sombra. Le expliqué que eran masas de piedra desnuda, con apenas suficiente tierra en sus grietas para alimentar un árbol raquítico.

—¿Y por qué brillan tanto después que aquí ha oscurecido?

—Porque están mucho más altos que nosotros, no podrías trepar hasta ellos, son demasiado altos y empinados. En invierno, la helada está allí antes de que llegue a nosotros, y muy adelantado el verano he encontrado nieve en ese hueco negro en el lado noreste»⁴⁴.

La Granja de los Tordos supone esta vez la expresión de la realidad ordinaria que aspira al ideal. Es curioso el cambio de perspectiva: desde Cumbres borrascosas, la Granja de los Tordos suponía para Heathcliff y Catalina niños un ideal de paz, bienestar y calor afectivo, en suma el equilibrio del hogar. Ahora, en la segunda parte de la novela, los dos espacios renuevan una vez más las líneas que los caracterizaban y Cati, la segunda generación, mira hacia Cumbres borrascosas y ve ese ideal de elevación e intensidad inalcanzable, ese punto cero, punto de origen que todo ser humano aspira a desvelar. La mirada pragmática de Neli Dean le recuerda, no obstante, el peligro de esterilidad que, a pesar de la belleza, acecha en los riscos, al igual que en las complicadas profundidades de sus habitantes.

Por último queremos recordar las frases con las que concluye esta gran obra, debido a su indudable sentido en el marco del estudio que planteamos, y en especial en relación al sentido de la creatividad.

Cuando la muerte ha reunido por fin a Heathcliff y Catalina, y tres sencillas tumbas acogen los restos mortales de los protagonistas, nuestra narradora, Emily Brontë misma, agotada su experiencia de vida y de creación concluye:

«Busqué, y pronto descubrí, las tres lápidas en el declive próximo al páramo: la de en medio, gris y medio enterrada en brezos. Solamente la de Eduardo Linton armonizaba con el césped y el musgo que crecía al pie. La de Heathcliff estaba aún desnuda. Me demoré bajo aquel cielo benigno, contemplé las alevillas revoloteando entre brezos y campánulas, escuchando el rumor de la suave brisa entre el césped, y me preguntaba cómo nadie podía atribuir sueños inquietos a los que dormían bajo una tierra tan sosegada»⁴⁵.

44. *Id.*, p. 321.

45. *Id.*, p. 465.

Esa última pregunta «cómo nadie podía atribuir sueños inquietos a los que dormían bajo una tierra tan sosegada» nos parece una última y expresiva mirada sobre la tarea creadora, sobre la función de ese novelsita urdidor de historias. «Atribuir sueños inquietos», urdir, imaginar, crear, es tarea sorprendente, pero, además, tarea que se asienta sobre esa realidad inmediata en la que lo único real es la muerte, la aniquilación absoluta, la tierra que cubre, floreciente y pujante de vida, a los antiguos héroes.

Ana María LEYRA
(U.C.M.)