

PRESENTACIÓN

En 1994 se conmemoró el centenario luctuoso de uno de los escritores que surcaron a contracorriente una parte del prolongado imperio de la reina Victoria: Robert Lewis Balfour Stevenson (1850-1894), nacido en Edimburgo, miembro de una familia presbiteriana que le había imaginado un destino como ingeniero civil y a la que desafió convirtiéndose en novelista, es, con plena seguridad, uno de los escritores de lengua inglesa más frecuentados por los lectores infantiles del mundo gracias a su célebre *La isla del tesoro* (1883), obra que le ganó, ya en vida, el reconocimiento reservado para los clásicos. Stevenson —que retiró el apellido materno y alteró la escritura de su segundo nombre de pila para su *nom de plume*— vivió, sin embargo, lejos de las sociedades literarias europeas y murió casi en el aislamiento en Vailima, la villa que construyó en Samoa como retiro, venerado sólo por los habitantes de la isla que lo habían nombrado "Tusitala" (el que tiene el don para contar historias). Su legado literario manifiesta en sus obras más perdurables una vocación de rebeldía que lo hizo no sólo desprenderse de la moral victoriana sino, en ocasiones, enfrentársele franca y abiertamente. En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, relato que ha dado varias veces la vuelta al mundo en traducciones, adaptaciones teatrales y radiofónicas, películas, parodias y plagios, Stevenson logró lo que para la gran crítica literaria es metáfora irreprochable de la duplicidad de la ética burguesa e incursión en los laberintos de la esquizofrenia humana. En ensayos, cuentos y novelas de

aventuras, poemas y en algunos momentos de sus hoy olvidadas piezas teatrales, el escocés creó un conjunto de vidas imaginarias que —ya por su beligerante espíritu épico, ya por su refinado sentido crítico contra el puritanismo social— se convirtieron en una obra apartada de los cánones de la gran novela decimonónica.

A lo largo de la era victoriana se afirmaron, en la literatura de lengua inglesa, muchas reglas implícitas que la narrativa europea había adoptado en variable medida desde principios del siglo XVIII. Aun cuando tratara cualquier tema, una novela terminaba viéndoselas con los "problemas del corazón", el amor que se manifestaba bajo múltiples sinónimos, desde las historias de enredos con encuentros y desencuentros sentimentales a granel, hasta las ficciones producidas en serie con romances y melodramas previsibles. Subgéneros como la novela de cortejo llegaron a ser muy variados, dando lugar lo mismo a textos muy cercanos a la pornografía total que a libros de educación sentimental que prescribían comportamientos austeros, placeres sencillos, pasiones medidas. El lector burgués del siglo XIX británico optó casi siempre por este último tipo de lecturas, desprovistas de exigencias e incomodidades. No es gratuito que incluso grandes creadores con cierto prestigio crítico como Charles Dickens, hayan sido impelidos en más de una ocasión a rematar sus obras con finales felices o, al menos, con desenlaces menos crueles y abruptos para hacerlas más aceptables. La mayoría del público lector de la incipiente sociedad industrializada no quería saber de libros que reflejaran complejos conflictos psicológicos ni que plasmaran las cotidianas angustias de su mundo emocional. La avidez por una literatura optimista, trivial, agradable y conformista fue correspondida con la composición de grandes monumentos novelísticos que funcionaban como tangencial advertencia contra los riesgos de las inconstancias conyugales, los matrimonios mal avenidos y los *amores locos*. Quizá sin un programa filosófico articulado, pero sí con una

serie de principios e ideas que hablan por boca de sus personajes, escritores como William Thackeray, George Eliot, Anthony Trollope y el propio Dickens concibieron páginas en que se percibe una intención mesiánica, el deseo de dotar a la literatura de una misión moral en que el triunfo de la bondad y del amor fuese dramatizado e idealizado.

Stevenson compuso con *Olalla*, aparecida por vez primera en 1881, su mejor pieza narrativa involucrada con el amor que no termina por emerger y tiene que refugiarse en las sombras, produciendo una sensación de incompletud misteriosa. Al contrario de muchas obras de sus contemporáneos, su relato tiene como tema un "afecto problemático" y, aunque no es una estampa manifiesta del cinismo y la hipocresía sociales, sí refiere un orden de cosas en el que es preferible vivir en secreto ante los ojos reprobatorios de una comunidad que acecha y teme. Muy dotado para la recreación de ambientes recubiertos por una sordidez indescriptible, el novelista consigue generar en estas páginas una especie de terror suspendido, letárgico, adormecido entre el insólito paisaje español que escogió para su historia. Muy cerca de Sheridan Le Fanu y de Henry James, Stevenson apela en *Olalla* al recurso de la vieja casona solariega como principio narrativo, y desata en las profundidades de una residencia campestre la angustia y el desasosiego de un personaje que intenta desentrañar los sentimientos que lo invaden buscando tras cada puerta el soplo vital que lo ha empujado al vértigo y a las alucinaciones. Como en *Otra vuelta de tuerca*, el lector se ve envuelto en un estado de ficción pura, electrizante, cautivadora. El pasmo ante el desenlace interrumpido sólo reconfirma la admiración ante uno de los grandes hallazgos de la narrativa inglesa: la creación de ámbitos claroscuros y de resoluciones enigmáticas. ¿Al cerrar el libro no encontraremos a Olalla en la habitación contigua?

Héctor Orestes Aguilar