

LA TRADUCCIÓN DE  
*TAKEN CARE OF*  
UNA PROPUESTA EDITORIAL

Trabajo académico de 4º curso

María Riera Velasco  
Universitat Pompeu Fabra  
Facultad de Traducción e Interpretación  
Tutora: Olivia de Miguel  
20 de junio de 2011

## ÍNDICE

Introducción.....	2
1. Biografía de Edith Sitwell .....	3
1.1. Los primeros años .....	3
1.2. Edad adulta y vejez.....	5
2. Edith Sitwell y su contexto literario .....	8
2.1. La poesía británica de la primera mitad del siglo XX.....	8
2.2. La poesía de Edith Sitwell.....	11
3. <i>Taken Care Of</i> .....	20
3.1. La gestación.....	20
3.2. Sinopsis .....	21
4. Cuestiones editoriales .....	23
Conclusiones.....	26
Bibliografía.....	28
Anexo .....	30

## INTRODUCCIÓN

Edith Sitwell (1887 – 1964) fue una poeta británica cuya muerte condenó a un largo olvido. En vida, sin embargo, gozó de gran popularidad y fue considerada por los poetas de su generación (como W. B. Yeats o T. S. Eliot) una de las figuras más influyentes del modernismo anglosajón, no sólo por sus versos experimentales y satíricos, sino también por su excéntrico comportamiento. Los extravagantes recitales de poesía que solía organizar junto con sus hermanos, sus enfrentamientos con aquellos críticos que desdeñaron su obra y sus numerosas apariciones en televisión llevaron al crítico F. R. Leavis a afirmar que los Sitwell (en referencia a Edith y sus dos hermanos, Osbert y Sacheverell) no pertenecen al mundo de la literatura, sino al de las relaciones públicas. (Leavis, 1932: 73)

Al final de su vida, Edith Sitwell escribió sus memorias, publicadas póstumamente en 1965 bajo el título *Taken Care Of*. El objeto del presente trabajo es proponer la traducción de dicha obra, autobiografía de una poeta modernista cuya vida estuvo marcada por polémicas constantes. Con el fin de determinar en qué medida procede recuperar su voz en el panorama editorial español y por qué es recomendable hacerlo empezando por sus memorias, primero analizaré cuál fue el papel de Edith Sitwell en el panorama poético británico de la primera mitad del siglo XX, posteriormente me adentraré en su obra poética y finalmente trataré de esbozar cuál ha sido su recepción a lo largo del tiempo en distintos ámbitos lingüísticos europeos.

El trabajo se divide en cuatro apartados: en el primero expongo el recorrido biográfico de la autora. En el segundo me centro exclusivamente en su papel como poeta: primero introduzco una visión general del panorama poético británico de la primera mitad del siglo XX y posteriormente ofrezco una aproximación a la poesía de Edith Sitwell. Tras situar a la autora y su obra, dedico un apartado a la descripción de *Taken Care Of*, objeto de mi propuesta de traducción. En este apartado expongo cuáles fueron las circunstancias en que se gestó la obra y esbozo una breve sinopsis de su contenido. El último apartado está dedicado a consideraciones editoriales: la recepción de la obra de Edith Sitwell en las culturas europeas y el encaje de mi propuesta en el panorama editorial español.

En el anexo se incluye mi traducción del primer capítulo de *Taken Care Of* a modo de muestra.

## 1. BIOGRAFÍA DE EDITH SITWELL

### 1.1. Los primeros años

Edith Sitwell nació en 1887 en Scarborough, en el condado de Yorkshire, Inglaterra. Fue la primera hija del matrimonio de conveniencia entre Lady Ida y Sir George. Lady Ida, una mujer atractiva, sociable y amante del hedonismo era mucho menor que Sir George, un hombre austero y solitario, con quien apenas compartía unos orígenes aristocráticos. Sir George era el cuarto *baronet* de Renishaw Hall. Lady Ida, por su parte, era hija del primer conde de Londesborough y descendiente de la dinastía Plantagenet.

La familia de Edith era sumamente inusual: Sir George, su padre, era un hombre excéntrico, cuyas aficiones abarcaban desde la jardinería hasta el estudio de materias tan diversas como la historia medieval, la genealogía, la heráldica y la arquitectura. Solía pasar horas encerrado en su despacho, donde no sólo leía libros extravagantes, sino que también elaboraba infinidad de teorías propias. No soportaba que lo distrajeran mientras estudiaba, y menos aún que lo contradijeran, hasta el punto de que en la puerta de Renishaw Hall colgó una nota que rezaba: «I must ask anyone entering the house never to contradict me in any way, as it interferes with the functioning of the gastric juices and prevents my sleeping at night.» (Sitwell, W.: 2011)

El nacimiento de la pequeña Edith supuso una gran decepción para Sir George, que concebía su descendencia como una extensión vital de su personalidad y a quien jamás se le había ocurrido que su primogénito pudiera ser una niña. Cuando Edith nació, Lady Ida tan sólo tenía diecisiete años y fue incapaz de brindarle a su hija el cariño que le reclamaba. Los posteriores nacimientos de sus dos hermanos, Osbert y Sacheverell, fueron recibidos con la mayor de las alegrías y relegaron a Edith a un perpetuo segundo plano.

Edith Sitwell percibió el rechazo de sus padres desde muy pequeña; más adelante, en su autobiografía, escribiría: «I was unpopular with my parents from the moment of my birth» (Sitwell, 1965: 15). Fue una niña difícil, descarada, desobediente y tremendamente lista. Además, siempre fue consciente de la excepcionalidad de su condición intelectual; cuando, siendo aún una niña, una amiga de la familia le preguntó: «What are you going to be when you are grown-up, little E?», ella respondió: «A genius.» (Sitwell, 1965: 20). En cuanto a su aspecto físico, Edith no heredó la belleza de su madre, algo que terminó de disgustar al ya contrariado Sir George, que la despreció

también por ello: nunca soportó que tuviera la nariz torcida y la columna vertebral curvada (Edith sufría escoliosis). En una ocasión, cuando en 1900 el pintor John Singer Sargent retrató a la familia en un gran lienzo, Sir George le pidió, tras ver la primera versión, que se esmerase en realzar la irregularidad de la nariz de su hija. Sargent, sin embargo, no quiso ser cómplice de su crueldad y, en vez de retocar la nariz de Edith, añadió una sutil desviación en la de Sir George. Cuando Edith llegó a la adolescencia, sus padres la obligaron a llevar aparatos ortopédicos, extremadamente dolorosos, para tratar de corregirle las desviaciones de la espalda y la nariz.

Sin embargo, la mayor crueldad que cometieron sus padres consistió en privarla de una educación formal. Tras leer el poema de Tennyson «La princesa», Sir George se convenció de que la universidad tenía el poder de volver a las mujeres poco femeninas y decidió que Edith recibiera una educación privada de la mano de diversas institutrices en la casa familiar. De niña, Edith se escapaba de su primera institutriz y leía a Shakespeare, Keats y Shelley a escondidas de su padre. Sentía una gran atracción por el arte y se pasaba horas transcribiendo poesía.

En su madre tampoco encontró una figura de apoyo. En *Taken Care Of* la describe como una mujer distante y propensa a la depresión y a los excesos. Lady Ida era conocida por los grandes banquetes que organizaba y Edith recuerda que cuando no tenía invitados a los que impresionar con su generosidad «she spent, invariable, her mornings in bed [...] and this she did because there was nothing to do if she got up». (Sitwell, 1965: 9)

Lady Ida nunca llegó a madurar y fue durante toda su vida una niña emocionalmente frágil. De entre las muchas manifestaciones de su irresponsabilidad, cabe destacar un episodio que tuvo lugar en 1915: cuando Edith tenía ya 27 años, su madre se vio envuelta en un escándalo por fraude que terminó con una sentencia de tres meses de prisión. Con el afán de actuar con rectitud moral, Sir George se negó a recurrir a su fortuna para resolver el asunto, por lo que Lady Ida tuvo que cumplir condena en la prisión de Holloway.

Privada del apoyo de sus padres, su figura de referencia fue Helen Rootham, una institutriz que llegó a Renishaw Hall cuando Edith cumplió dieciséis años. Helen, mujer culta con inquietudes intelectuales, formó musicalmente a Edith, que al llegar a la adolescencia ya había demostrado un gran talento para el piano, y la introdujo en el mundo del arte moderno y en la lectura de la poesía simbolista. (Más tarde, la poesía de Arthur Rimbaud devendría, para Edith Sitwell, una inagotable fuente de inspiración.)

Cuando el escándalo de Lady Ida se hizo público, Edith ya había conseguido escapar de su familia: en 1914, año en que estalló la Primera Guerra Mundial, se había mudado a Londres acompañada de Helen Rootham. La marcha de Edith desató la furia de su madre, que fue incapaz de comprender la actitud tolerante de Sir George ante semejante acontecimiento. Edith y Helen se instalaron en un pequeño apartamento situado en el londinense barrio de Bayswater. Allí vivieron en precario a expensas de Sir George, que les pagaba el alquiler y poco más.

## **1.2. Edad adulta y vejez**

La producción literaria de Edith Sitwell ya había empezado en 1912, pero se intensificó cuando se instaló en el apartamento de Bayswater, a partir de 1914. En la gran ciudad conoció a artistas, músicos y escritores, que en seguida se sintieron atraídos por su talento, su sinceridad y su fina ironía. W. B. Yeats, T. S. Eliot, Siegfried Sassoon, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Robert Grave, F. M. Forster y Graham Greene fueron algunos de los escritores que acudían con frecuencia a las reuniones de lectura y té que Sitwell organizaba en su pequeño apartamento. Siempre dispuesta a ayudar a los jóvenes escritores, Sitwell empezó a editar la revista de poesía moderna *Wheels* en 1916, que puso de manifiesto su gran capacidad para descubrir a nuevos talentos. Aldous Huxley, Wilfred Owen, Dylan Thomas y Muriel Spark fueron algunos de los poetas que dio a conocer en *Wheels*.

Gracias a las amistades que cultivó en Londres se le abrieron nuevas oportunidades y pronto llegaron sus primeras publicaciones. Edith Sitwell fue objeto de fuertes polémicas desde sus inicios, pero la controversia se acrecentó cuando, en 1922, creó *Façade*, un espectáculo de poesía y música que suscitó gran revuelo entre la crítica del país. Sitwell reaccionaba a las opiniones adversas con la misma intensidad con que agradecía los halagos. Profesaba una lealtad absoluta hacia sus amigos, a quienes exigía que correspondieran en la misma forma: era incapaz de perdonar la más mínima traición. Sin embargo, y aunque siempre estaba rodeada de amigos, en el fondo se sentía sola, vulnerable y falta de afecto. En aquella época se apoyó en Helen Rootham y en sus hermanos menores que, en su condición de herederos únicos de la fortuna de los Sitwell, siempre la ayudaron económicamente. Pero la relación con sus hermanos empezaría a degradarse en 1925 y Helen moriría en 1938.

La apariencia de Edith Sitwell, una mujer alta e imponente, ataviada con largas túnicas isabelinas y turbantes turcos, y con los dedos repletos de anillos extravagantes,

resultaba francamente chocante. Edith creía que la elección del vestuario era de vital importancia; en una ocasión le dijo a Elizabeth Salter, la que fue su secretaria durante los últimos ocho años de su vida: «One must never try to soften one's worst features. I am tall and I have an acrid profile. So I draw attention both to my tallness and my acrid profile and make it look as though I were glad of them.» (Salter, 1967: 31) Convencida de que, por el hecho de ser mujer, una actitud modesta conllevaría su muerte como poeta, su comportamiento excéntrico iba acorde con su forma de vestir, a pesar de que se empeñaba en negar su excentricidad: «I am not eccentric. It's just that I'm more alive than most people.»<sup>1</sup>

Nunca se casó ni tuvo hijos, pero le confesó a Helen Rootham que estaba enamorada del pintor homosexual Pável Chelishchev, a quien conoció en 1927. Aunque nunca llegaron a mantener una relación amorosa, Edith se convirtió en su musa y con el tiempo forjaron una gran amistad. La sexualidad de Edith quedó frustrada para siempre. A los setenta años, le contó entre lágrimas a su secretaria que nunca había experimentado una relación carnal con nadie, a pesar de que sentía que su cuerpo había sido concebido para ello (Salter, 1967: 89). Recientemente ha salido a la luz la extensa correspondencia que Edith mantuvo con el pintor ruso: Richard Greene incluye, en su biografía sobre Edith Sitwell (Greene, 2011), largos fragmentos de dichas cartas.

Edith Sitwell fue una mujer altamente polifacética que cultivó, además del género poético (con una decena de títulos publicados), el género de la crítica literaria (*Poetry and Criticism*, 1925; *Aspects of Modern Poetry*, 1934), el de la novela (*I Live Under a Black Sun*, 1937), el de la crítica social (*The English Eccentrics*, 1933) y el de la biografía (*Alexander Pope*, 1930; *Fanfare for Elizabeth*, 1946; *The Queens and the Hive*, 1962; y *Taken Care Of*, 1965). La etapa adulta de Edith Sitwell fue, pues, literariamente muy productiva. A su obra publicada cabe añadir la gran cantidad de recitales y espectáculos en los que la poeta participó a lo largo de su vida, desde su primera actuación oficial en *Façade*, con 34 años, hasta sus últimos días.

No eran pocos los que veían sus apariciones en público con malos ojos. De hecho, la famosa frase del crítico F. R. Leavis que acusaba a la familia Sitwell de pertenecer al mundo de las relaciones públicas en vez de al de la literatura (Leavis, 1932: 73) se debe, en gran medida, a la cantidad de espectáculos en los que tomaban parte tanto Edith

---

<sup>1</sup> Ésta fue la respuesta que obtuvo Robert Muller cuando, en el curso de una entrevista para el periódico londinense *Daily Mail*, publicada el 10 de septiembre de 1959, le preguntó sobre su excentricidad. (Citado en: Salter, 1967: 14)

como sus hermanos y que los convertían en un blanco fácil de las burlas, la más memorable de las cuales probablemente sea la novela de D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (1928).

Los Sitwell conocieron a D. H. Lawrence en 1926, poco antes de que éste empezara a trabajar en la novela *Lady Chatterley's Lover*. Su amistad, sin embargo, jamás prosperó debido a que Edith se convenció de que *Lady Chatterley's Lover* era una parodia de su familia (Greene, 2011: 186-7). En *Taken Care Of*, Sitwell (1965: 124) expone su opinión sobre la novela, que describe como «a very dirty and completely worthless book, of no literary importance, and unworthy of the man who could write “The Snake” and “The Mountain Lion” —two beautiful and most moving poems». Cuando, en 1957, una productora pidió permiso a la familia para filmar en su propiedad de Renishaw la versión cinematográfica de la novela de Lawrence, Edith montó en cólera y rechazó la oferta con indignación.

Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Sitwell sufrió una gran conmoción que supo plasmar en su producción poética. En esta época empezó a interesarse por la religión y el espiritualismo, y en 1955 se convirtió al catolicismo. La fe la ayudó a sobrellevar la última etapa de su vida, marcada, de nuevo, por innumerables polémicas. Edith Sitwell siempre se caracterizó por tener una salud frágil, que se veía amenazada cada vez que algún crítico se mofaba de ella o de su obra. Tenía fuertes dolores de espalda, sufrió una infección de riñón y pasó casi diez años en una silla de ruedas. Con la edad, además, empezó a beber y su adicción al alcohol le costó varios ingresos en el hospital. Sin embargo, sus problemas de salud no la privaron de continuar organizando fiestas y apareciendo en público, tanto en espectáculos poéticos como en programas televisivos. La enfermedad, la invalidez, el alcoholismo y los problemas económicos marcaron sus últimos años, pero la angustia de la poeta se vio compensada por su nombramiento de «Dame Commander» de la Orden del Imperio Británico en 1954.

En 1957, ya confinada en la silla de ruedas, Edith contrató a su secretaria Elizabeth Salter, una escritora de novelas policíacas australiana que la ayudó a redactar *Taken Care Of*, las memorias que Sitwell escribiría poco antes de morir. Edith Sitwell murió el 9 de diciembre de 1964 en el hospital de Saint Thomas, en Londres, tras sufrir una hemorragia cerebral a los 77 años.



## 2. EDITH SITWELL Y SU CONTEXTO LITERARIO

### 2.1. La poesía británica de la primera mitad del siglo XX

En su introducción a la poesía británica que encabeza la antología *Modern Verse in English, 1900-1950* (1958), el académico David Cecil afirma que para comprender la revolución de la poesía modernista de la década de 1920 es preciso remontarse al siglo XVIII. Fue entonces cuando comenzó lo que Cecil denomina la «situación romántica»: los principios de la poesía neoclásica empezaban a desmoronarse y el poeta romántico, aun sintiendo la necesidad de escribir poesía con el fin de desarrollar una función humana primordial, era incapaz de explicar en qué consistía dicha función. Cada poeta trató de buscar la respuesta en sí mismo, en su experiencia subjetiva, por lo que el estilo poético de la generación romántica devino heterogéneo e idiosincrásico. En palabras de Cecil, «the idea of the “correct” went out to be replaced by the idea of the “original”». (Cecil, 1958: 27) En su búsqueda subjetiva de la belleza y la armonía, el poeta descubrió que el mundo que lo rodeaba era hostil, caótico y mucho más cercano a la fealdad que a la belleza. La conciencia de la discordancia como elemento primario de la experiencia fue el rasgo distintivo de la poesía romántica.

En el siglo XIX las voces poéticas siguieron encauzadas en la situación romántica. En una época marcada por los descubrimientos científicos y la revolución industrial, los poetas se sentían cada vez más confrontados con un universo regido por fuerzas mecanizadas que entraban en contradicción con el sentimiento y los ideales humanos. En este contexto, el poeta empezó a verse a sí mismo como un genio rebelde, un individuo que seguía a su instinto más íntimo contra un universo que lo trataba con indiferencia. Wordsworth, Keats, Yeats, Hardy y Kipling son algunas de las voces que expresaron esa gran preocupación por el vacío irreconciliable que escindía el ámbito ideal del real.

Poco a poco, los ideales románticos se fueron debilitando, hasta que, a principios del siglo XX, una nueva generación de poetas británicos irrumpió en escena. Eran los poetas georgianos, que deben su nombre a la antología de cinco volúmenes *Georgian Poetry* publicada por Edward Marsh entre 1911 y 1922. Los denominados poetas georgianos eran de índole muy diversa y, de hecho, lo único que los unía era su presencia en las páginas de dicha antología. En el texto introductorio del primer volumen de *Georgian Poetry*, Marsh define la generación georgiana como el inicio de una nueva era poética que supone una rotura respecto de la poesía romántica y

victoriana. Sin embargo, muchos son los críticos (entre ellos algunos poetas como T. S. Eliot y Edith Sitwell) que han afirmado que la poesía georgiana no es sino una continuación provinciana y convencional de la poesía victoriana. De hecho, el término «georgiano», pronto adquirió connotaciones peyorativas.

Como reacción al convencionalismo georgiano, los años veinte fueron testigo de la mayor revolución de la poesía británica: el modernismo. En general, el término «modernismo» hace referencia a un conjunto de movimientos artísticos y literarios de la primera mitad del siglo XX (como el cubismo o el surrealismo) que habían surgido como reacción ante la modernización del mundo, a su creciente mecanización y al horror de la Primera Guerra Mundial. Si nos centramos en el ámbito de la literatura británica, debemos fijarnos en W. B. Yeats y T. S. Eliot, líderes de un nuevo movimiento poético que, según David Cecil (Cecil, 1958: 30), pretendía explicar el destino del hombre y su relación con el mundo en términos claros y precisos, partiendo de un intelectualismo crítico contrario al sentimentalismo romántico.

[Yeats and Eliot] were still individualistic, still absorbed in the inner life, still acutely conscious of the discrepancy between the real and the ideal. But the mood in which they approached these facts was different. They were not content lyrically to lament their lot [...], nor did they feel inclined to try to rise above it on the wings of imagination. Rather they wished to define and analyze it and also themselves; and to chart their relationship to the world around them and to past ages in clear-cut intellectual terms and realistic unsentimental tones.

A diferencia de los románticos, que dirigían una mirada escéptica hacia el mundo pero creían ciegamente en el valor de las respuestas emocionales del poeta, los modernistas como Eliot miraban hacia sí con el mismo escepticismo con el que observaban el mundo. Empezó a perderse, pues, la confianza en el sentimentalismo y la imaginación como mecanismos para superar los problemas planteados por un mundo cruel. En este contexto estalló la Primera Guerra Mundial y con ella proliferaron los seguidores del verso moderno. Las atrocidades cometidas por la humanidad acrecentaron la desconfianza hacia la individualidad sentimental y, por si eso fuera poco, el psicoanálisis de Freud sugirió que las exaltaciones emocionales del hombre, lejos de ser veneradas, debían reprimirse por ser meras manifestaciones inconscientes del instinto animal que gobierna al hombre. Al poeta sólo le quedaba, pues, una salida: desligarse

por completo de la situación romántica. Así, el círculo de poetas modernos empezó a ensancharse. «The Waste Land» (1920), de T. S. Eliot, se estableció como el texto fundacional del modernismo y representó el salto del imaginismo (movimiento predecesor del modernismo que floreció en Inglaterra y Estados Unidos como oposición al romanticismo) al modernismo propiamente dicho. En la presentación de su antología del verso moderno, Yeats (1938: xxi) atribuye la siguiente explicación al éxito de Eliot:

Eliot has produced this great effect upon his generation because he has described men and women that get out of bed or into it from mere habit; in describing this life that has lost heart his own art seems grey, cold, dry.

Con el desprestigio de la vida interior del hombre, la moralidad y tradición victorianas también quedaron obsoletas. La sátira y la ironía tomaron gran protagonismo como nuevas formas para explicar la tragedia, como ejemplifica el poema modernista por excelencia «The Waste Land».

Explicar las características del verso moderno no es fácil, pues aunque la poesía modernista se erija como una reacción al individualismo romántico sentimental, sigue siendo individualista y no obedece a claras tendencias homogéneas. A grandes rasgos, el principio moderno consistía en romper con las rígidas reglas poéticas de la época anterior e introducir el verso libre.

Ezra Pound, poeta norteamericano y líder del imaginismo, estableció que la poesía debía tener las mismas características que la prosa bien escrita. Según John Press (1969: 2), un poema, para ser considerado moderno, debe combinar «an easy, conversational diction with naked intensity of utterance»; además, añade que «we may detect also in modern verse a passionate simplicity of emotion coexisting with intellectual complexity and technical sophistication».

Los poetas modernistas entendían el lenguaje como una forma de absorber cualquier tipo de idea, pensamiento o experiencia. Las consideraciones métricas y la necesidad de seguir un discurso lógico quedaron relegadas a un segundo plano; nació el llamado impresionismo intelectual, que veía en el lenguaje la posibilidad de reproducir pensamientos con su misma apariencia de pensamiento, y se incorporó el símbolo como forma de expresar sensaciones vagas que un lenguaje lógico no puede expresar. David Cecil (1958: 35) define el lenguaje poético de Yeats y Eliot en los siguientes términos:

Yeats and Mr. Eliot sought a language that conveyed ideas, not as impersonal abstractions but shaped and coloured by the cloud of associations sensuous, imaginative, emotional, that had collected round them as they floated through the mind of the individual thinker.

Los simbolistas franceses brindaron a la poética modernista el modelo perfecto para delinear su estilo. Según los simbolistas, cada pensamiento o sensación es irrepetible, esencialmente distinto de cualquier otro pensamiento o sensación, y la función del poeta es encontrar un lenguaje que permita expresar pensamientos y sensaciones. Los poetas franceses escogieron un lenguaje evocativo (no representativo) y concibieron el símbolo como el único elemento capaz de expresar un pensamiento. El lector del poema, pues, debía interpretar a qué idea hacía referencia cada imagen.

Cuando Edith Sitwell empezó a escribir, el modernismo se encontraba en su etapa más incipiente. La escena poética estaba aún dominada por el canon georgiano y T. S. Eliot era un gran desconocido. En el siguiente apartado analizaré cuál fue la aportación literaria de Edith Sitwell en este contexto.

## **2.2. La poesía de Edith Sitwell**

El perfil poético de Edith Sitwell es inclasificable, no sólo por la especificidad personal e independiente de su estilo, sino porque además su obra se divide en tres etapas que podrían considerarse contradictorias. Es más, no son pocos los críticos que pusieron en entredicho la calidad literaria de la poesía de Edith Sitwell (Julian Symons [1964: 63], por ejemplo, dijo de sus poemas que eran fruto de una retórica artificial que ignoraba de un modo decepcionante el mundo de los objetos en que vivimos), mientras que otros tantos alabaron enfáticamente su atrevimiento (para Richard Greene, su biógrafo más reciente, Sitwell representa, junto con T. S. Eliot, la voz poética más impactante de la vanguardia británica, y W. B. Yeats (1936: xviii) escribió: «I find her obscure, exasperating, delightful»). Sin embargo, existe cierta unanimidad a la hora de considerar que su poesía constituye una reacción contra el convencionalismo de la cultura victoriana.

Edith Sitwell empezó a escribir alrededor de 1912. El *Dialy Mirror* publicó su primer poema («Drowned Suns») en 1913. Desde entonces y hasta 1915, el mismo periódico le publicaría un total de once poemas. Su primer libro de poesía (*The Mother and Other Poems*) no se publicó hasta 1915. Al poco tiempo, Edith Sitwell fundó

*Wheels*, una revista que tal vez constituyó su aportación literaria más importante. Coeditada por los tres hermanos Sitwell entre 1916 y 1921, *Wheels* era un intento de promocionar nuevas voces poéticas marcadamente críticas con el imperialismo y, sobre todo, de poner en evidencia el canon poético tradicional y decoroso asociado a la edad victoriana y adoptado también por los georgianos. Algunos de los poemas publicados en *Wheels* brotaron de las plumas de Aldous Huxley, Siegfried Sassoon, Wilfred Owen y, por supuesto, los tres hermanos Sitwell (Edith, Osbert y Sacheverell).

*Wheels* generó un gran impacto entre el público británico y tuvo un papel determinante en la introducción del verso moderno. Tal como indica Victoria Glendinning (1981: 46), una de sus biógrafas, a pesar de que a principios de siglo el modernismo anglosajón empezaba ya a gestarse, cuando Edith Sitwell empezó a escribir poesía y a editar *Wheels*, la escena poética inglesa estaba aún dominada por los poetas georgianos:

In 1911, when Edgard Marsh edited and published his first anthology of *Georgian Poetry* —thus giving a name to the genre— his new poets seemed to many like a breath of fresh air. [...] The great Victorians —Tennyson, Swinburne, Meredith, Kipling— were dead, dying, or doting. Yeats published a *Collected Poems* in 1909, but he was born in the same year as Kipling. Eliot was working on «The Love Song of J. Alfred Prufrock» and getting to know Ezra Pound and Wyndham Lewis. But in the years that followed, it was Marsh's Georgian poets who were bought and read.

Como Pound, Yeats y Eliot, Sitwell sintió la necesidad de introducir un cambio en el panorama poético. Así lo explica en «Some Notes On My Own Poetry», el prólogo de sus *Collected Poems* (Sitwell, 1982: xv):

At the time I began to write, a change in the direction, imagery, and rhythms in poetry had become necessary, owing to the rhythmical flaccidity, the verbal deadness, the dead and expected patterns, of some of the poetry immediately preceding us.

La primera etapa poética de Edith Sitwell, que incluye los poemas que escribió durante el periodo de *Wheels*, fue experimental: empleó las técnicas expresivas que había aprendido, gracias a su institutriz Helen Rootham, de los simbolistas franceses. Sus

primeros poemas están llenos de imágenes que, en ocasiones, a ojos del lector no presentan ninguna relación con la realidad. Aprendió también de los simbolistas que las relaciones entre distintos sonidos pueden evocar significados que van más allá de los que pueden expresarse a través del lenguaje natural. De ahí surgió su obsesión por el ritmo y el sonido: creía que en el sonido residía principalmente el significado de un poema y aseguró compartir con su admirado y amigo T. S. Eliot la sensibilidad por el ritmo. (Es sabido que, meses antes de escribir «The Waste Land», Eliot había estado escuchando la famosa serie de óperas wagnerianas *El anillo del nibelungo*, razón por la que algunos críticos literarios vinculan el ritmo de *Four Quartets* a la música de Wagner.)<sup>2</sup>

«Gardener Janus Catches a Naiad», un poema incluido en el volumen *Bucolic Comedies*, ejemplifica las experimentaciones con el ritmo y la rima que caracterizaron la primera etapa poética de Edith Sitwell:

Feathered masks,  
Pots of peas,  
Janus asks,  
Naught of these.  
Creaking water  
Brightly stripèd,  
Now, I've caught her —  
Shrieking biped.  
[...]

La intención de Sitwell al escribir estos versos era, tal como revela en «Some Notes on My Own Poetry» (Sitwell, 1982: xxix), evocar elementos naturales, como el brote de una margarita o la fuerza con que un chorro de agua impacta en la tierra: «the shortness and roundness of the lines produce the effect of small uncouth buds breaking from the earth — daisy-buds, for instance; or they spur like a hard, shrill jet of water».

Sus primeros poemas recibieron muy buenas críticas. Aldous Huxley, por ejemplo, creía que sus métodos producían «interesting and often fantastically beautiful results» (Greene, 2011: 150). Sin embargo, la secuencia de poemas titulada *Façade*, la culminación de su experimentación poética, obtuvo un recibimiento menos entusiasta.

---

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, John Press, 1969: 77-78.

El proyecto de *Façade* cristalizó en un recital de una serie de poemas de Edith Sitwell con el acompañamiento musical de William Walton. La primera actuación tuvo lugar en 1923 en el Aeolian Hall de Londres ante un público selecto formado por pintores, músicos y poetas. Tras un discurso introductorio de Osbert Sitwell, Edith recitó sus poemas a través de megáfono y escondida tras el telón, mientras William Walton dirigía un sexteto de músicos que interpretaban su composición. La intención de Sitwell era divertir a los asistentes, es decir, había concebido el proyecto como un espectáculo de entretenimiento. Sin embargo, la crítica tildó la *premiere* de *Façade* de fracaso estrepitoso; algunos periódicos titularon: «Drivel they paid to hear» o «Last night at the Aeolian Hall, through a megaphone we heard Edith bawl» y la propia Sitwell declaró: «I had to hide behind the curtain. An old lady was waiting to beat me with an umbrella.» (Sitwell, W., 2011). No obstante, en 1949, el mismo espectáculo fue recibido con gran entusiasmo en Nueva York.

Los poemas de *Façade* se publicaron finalmente en 1950. Esta colección recoge una serie de poema abstractos, que Sitwell (1982: xvi) describe en los siguientes términos: «My experiments in *Façade* consist of inquiries into the effect on rhythm and on speed of the use of rhymes, assonances, and dissonances, placed [...] in most elaborate patterns.» Uno de los poemas más famosos de esta secuencia es «Said King Pompey»:

Said King Pompey, the emperor's ape  
Shuddering black in his temporal cape  
Of dust, 'The dust is everything —  
The heart to love and the voice to sing,  
Indianapolis  
And the Acropolis,  
Also the hairy sky that we  
Take for a coverlet comfortably.'  
Said the Bishop, 'The world is flat'  
But the see-saw Crowd sent the Emperor down  
To the howling dust — and up went the Clown  
With his face that is filched from the new young Dead.

Sitwell advierte en el prólogo de *Collected Poems* (Sitwell, 1982: xviii) que algunos de sus poemas «are about materialism and the world crumbling into dust» y que sus

protagonistas son sombras moviéndose en un universo mecanizado. Éste es el caso de «Said King Pompey»: el emperador Pompeyo es un mono vestido con una capa de polvo que está a punto de desvanecerse. *Pompey* es, por su sonido, la sombra de *emperor* y del eco que este último término produce en *temporal*. En definitiva, el poema constituye una parodia del imperialismo británico.

Su obsesión por el ritmo y la práctica de nuevas técnicas poéticas la llevaron a dejar de lado el contenido del poema. Así, sus experimentaciones pueden resultar, a veces, en meros juegos lingüísticos carentes de sentido. Sobre «Said King Pompey», Sitwell (1982: xviii) escribe: «The poem deliberately guttered down into nothingness, meaningless».

La segunda etapa poética de Edith Sitwell comprende tres colecciones: *The Sleeping Beauty* (1924), *Troy Park* (1927) y *Rustic Elegies* (1927). Sitwell dejó atrás su periodo de experimentación y adoptó un estilo romántico. Empezó a escribir sobre el pasado y la infancia, y priorizó el contenido sobre la forma. En estos poemas de tono nostálgico y elegíaco Sitwell presenta una imagen idealizada de su infancia. Este cambio tanto temático como estilístico puede verse, por ejemplo, en los siguientes tres versos de «The Child Who Saw Midas»:

Those magical bright movements of a dream  
Flashing between the lustrous leaves evoke  
One memory of childhood, still undimmed.

En esta misma época, Sitwell escribió un largo poema de 17 páginas titulado «Gold Coast Customs» (1929), que versa sobre la artificialidad y el barbarismo del comportamiento humano y que significó un retorno a la esencia vanguardista de *Façade*. «Gold Coast Customs» es un poema situado en un doble escenario: el protectorado británico de Gold Coast (África) de 1875 y el Londres de la década de 1920. En la nota que precede al poema, Sitwell precisa que la palabra *customs* del título hace referencia a las ceremonias nacionales que, siglos atrás, la etnia africana de los ashanti celebraba durante los días subsiguientes a la muerte de una personalidad rica o importante. A lo largo de la celebración se sacrificaba a pobres y esclavos para poder lavar los huesos del difunto con sangre humana. En el poema, Sitwell identifica la corrupción y los excesos de la vida moderna del Londres de los años veinte con la idea



que tiene, desde su subjetividad occidental, de los actos barbáricos de las tribus colonizadas durante el siglo XIX.

El verso, rítmico y lleno de aliteraciones, emula, según Glendinning (1981: 132), «the tom-tom and the rhythms of jazz; her technical expertise is put to horrid effect».

The cannibal drums still roll in the mud  
To the bones of the king's mother laved in blood  
And the trophies with long black hair, shrunken heads  
That drunken, shrunk upon tumbled beds.  
[...]  
The heaven turned into monkey hide  
By Lady Bamburgher's dancing fleas,  
Her rotting parties and death-slack ease,  
And the dead men drunken  
(The only tide)  
Blown up and down  
And tossed through the town  
Over the half of my heart that lies  
Deep down, in this meaner Death, with cries.  
[...]  
And London fall, rolling human skin drums  
Surrounded by long black hair, I hear  
Their stones that fall,  
Their voices that call,  
Among the black and the bellowing bones.  
[...]

Durante la siguiente década, Sitwell escribió únicamente en prosa: a lo largo de los años treinta colaboró en diversas publicaciones como crítica y ensayista; en 1933 publicó su famoso ensayo *The English Eccentrics*, donde proporciona una visión satírica de una serie de personalidades británicas, y en 1937 publicó su única novela, *I Live Under a Black Sun*, basada en la biografía del irlandés Jonathan Swift y con la que pretendía ganar algo de dinero.

La etapa final de la obra poética de Edith Sitwell se inaugura con «Still Falls the Rain» (1940), un poema de tono apocalíptico que relata su experiencia durante los

bombardeos que asolaron Londres en 1940. Forman parte de esta etapa las colecciones *Street Songs* (1942) y *Green Song* (1942), ambas inspiradas en la Segunda Guerra Mundial, y los tres poemas que configuran el ciclo «Three Poems of The Atomic Age» (1948), inspirados en el estallido de la bomba atómica en Hiroshima. Conmovida por las atrocidades que el hombre era capaz de cometer, Sitwell dedicó sus últimos poemas a la crítica social y a la búsqueda de los valores espirituales, aunque su reacción ante los acontecimientos de mediados del siglo XX, más que ideológica, fue visceral.

Su verso se volvió más largo y cargado de una imaginería sumamente compleja. En «Some Notes on My Own Poetry», Sitwell (1982: xli) define su última etapa poética en los siguientes términos:

My time of experiments was done.

Now, for the most part, I use lines of great length — these need considerable technical control — sometimes unrhymed, but with occasional rhymes, assonances, and half-asonances, used, outwardly and inwardly in the lines, to act as a ground rhythm.

En esta época, Sitwell había empezado a interesarse por la religión católica, un interés que culminaría con su conversión al catolicismo en 1955, a los 68 años. No es de extrañar, pues, el tono espiritual y la gran presencia de imágenes religiosas que caracterizan «Still Falls the Rain»:

Still falls the Rain —

Dark as the World of man, black as our loss —

Blind as the nineteen hundred and forty nails

Upon the Cross.

Still falls the Rain

With a sound like the pulse of the heart that is changed to the hammer-beat

In the Potter's Field, and the sound of the impious feet

On the Tomb:

Still falls the Rain

In the Field of Blood where the small hopes breed and the human brain

Nurtures its greed, that worm with the brow of Cain.

Los poemas de la guerra de Edith Sitwell cosecharon una recepción muy dispar: la poeta volvió a subir a la palestra de la fama gracias a los críticos que vieron en sus últimos poemas una mayor profundidad y madurez técnica, mientras que al mismo tiempo fue blanco de numerosas críticas que desaprobaban la simbología repetitiva y el tono apocalíptico de sus versos.

Ciertamente, la obra de Edith Sitwell no se encuadra en ningún movimiento concreto: aunque por su esencia vanguardista presenta puntos en común con la poesía de Pound, Yeats y Eliot, no cumple los principios típicamente modernistas estipulados por Pound. Sitwell cuenta en sus poemas aquello que no puede contarse en una conversación; de hecho, está convencida de que los patrones rítmicos que rigen su poesía evocan imágenes e ideas imposibles de transmitir en prosa o en un contexto de oralidad espontánea. Edith Sitwell optó por la independencia en todos los sentidos: a nivel personal, a los veinte años se alejó de su familia (de sus padres, aunque no de sus hermanos), nunca se casó y tampoco tuvo hijos; a nivel poético, fue siempre fiel a su conciencia, tanto en su papel de antóloga como en el de poeta y ensayista, sin comprometerse con ningún modelo ni tendencia y deviniendo una voz original y única. ¿Cómo podrían explicarse, si no, las distintas fases de su producción?

Sin embargo, su aportación a la vanguardia poética es innegable. Como crítica, antóloga y poeta, gozó de un gran reconocimiento en vida que a partir de la década de 1950 empezó a desvanecerse. La figura de Edith Sitwell cayó en el olvido injustamente, pues aun admitiendo las dudas acerca de su credibilidad en tanto que poeta, la historia de la literatura no debería obviar su importancia como modernista pionera, descubridora apasionada de nuevos talentos (Wilfred Owen y Aldous Huxley, entre otros) y como ejemplo de artista de corazón solitario y ajena a su época. ¿A qué se debe, pues, la polémica acerca del lugar que debe ocupar Edith Sitwell en la escena británica de la vanguardia poética?

Una posible explicación es la que ofrece Richard Greene en su biografía de Edith Sitwell (Greene, 2011: 4), según la cual «the generation of Philip Larkin imposed as orthodoxy a painfully narrow, indeed incoherent, account of where poetry comes from». Según esta visión, los miembros del llamado «Movimiento poético», liderados por Philip Larkin y caracterizados por el amor hacia lo autóctono, la realidad cotidiana, el realismo y el lenguaje sencillo, fueron los responsables de crear una imagen desvirtuada de Edith Sitwell, que se les antojó, de entre los poetas de su generación, la figura más

fácil de derrocar por sus excentricidades, su descendencia aristocrática y también por ser mujer.

Por su parte, la biógrafa Victoria Glendinning (1981: 4) atribuye la división de opiniones respecto a la calidad literaria de Edith Sitwell al hecho de que la poeta publicó demasiado. En el prólogo de *Edith Sitwell. A Unicorn Among Lions*, Glendinning explica que las imágenes y los patrones de sonido que se van repitiendo en muchos de sus poemas provocaron que algunos de sus detractores vieran en la obra de Sitwell simples juegos lingüísticos repetitivos y vacíos de significado. Asegura que si sólo hubiera publicado sus doce mejores poemas, ahora se la consideraría, indiscutiblemente, una de las grandes poetas del siglo XX.

Finalmente, el crítico británico John Press (1969: 157) vincula las divergencias sobre Edith Sitwell a la procedencia y los prejuicios sociales y culturales de sus críticos:

Few if any judgments about literature are purely literary; the divergences over Edith Sitwell are inseparable from the personal, cultural, social and educational principles and prejudices which have inspired them. Given the background from which a critic has emerged, and the circles in which he moves, one can make a pretty fair guess at his attitude towards Edith Sitwell.

En cualquier caso, los poemas de Edith Sitwell forman parte de las principales antologías de poesía moderna: *The Oxford Book of Modern Verse* (1936), editado por W. B. Yeats, incluye una selección de seis poemas de Edith Sitwell; *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* (1973), editado por Philip Larkin, contiene cuatro de sus poemas, mientras que en la antología compilada por David Cecil y Allen Tate, *Modern Verse in English, 1900-1950* (1958), encontramos ocho.

En España, sin embargo, la recepción de la poesía de Edith Sitwell es prácticamente nula. Tal vez sea hora de introducir en el panorama literario español una de las figuras más fascinantes que ha dado el siglo XX.

### 3. TAKEN CARE OF

Mi propuesta editorial es la traducción inédita del inglés al castellano de *Taken Care Of*, la autobiografía de Edith Sitwell publicada póstumamente en 1965. Como hemos visto, Edith Sitwell no sólo ha pasado a la historia por su obra literaria, sino también por el carácter excéntrico de su personalidad. En su autobiografía, la poeta ofrece una visión subjetiva de algunos de los episodios más relevantes de su vida al tiempo que relata de forma original el final de la época victoriana.

Sitwell nos habla de su sufrimiento personal con un tono que es a la vez trágico y satírico, pero también reflexiona acerca de la poesía, el proceso creativo de su obra y cómo debe entenderse el resultado. Constantemente preocupada por las malas interpretaciones que pudieran hacerse tanto de su obra como de su vida, escribió *Taken Care Of* en un intento, más que de justificar su trayectoria, de sincerarse con su público y de revelar las inquietudes y los sinsabores que la acompañaron a lo largo de su vida.

#### 3.1. La gestación

La idea de publicar las memorias de Edith Sitwell fue de Graham Nicol, uno de los referentes de la editorial británica Hutchinson, que con paciencia y una gran capacidad de persuasión consiguió que la poeta accediera a redactarlas. Por aquel entonces, Sitwell tenía 75 años y estaba ya aquejada de graves problemas de salud. Su secretaria, Elizabeth Salter, se mostró contraria a la propuesta porque creía que si Sitwell revivía los episodios de su infancia, la muerte de Helen Rootham y sus enfrentamientos con viejos enemigos, su estado de salud empeoraría. La estabilidad emocional de Sitwell era ahora más frágil que nunca. Sin embargo, las necesidades económicas y el deseo de volver a estimular su instinto creativo, llevaron a la poeta a escribir *Taken Care Of*.

El título original propuesto por Edith Sitwell fue *More in Sorrow*, en homenaje al famoso verso de Shakespeare «more in sorrow than in anger»<sup>3</sup>, pero la editorial prefirió publicar la obra bajo un título menos fatalista, el definitivo *Taken Care Of*. El editor, Graham Nicol, decidió visitar a Edith Sitwell una vez por semana hasta que la obra estuviera terminada. Cada mañana, Sitwell escribía unas cuantas páginas, una tarea que la dejaba exhausta; por las tardes, discutía con Elizabeth Salter sobre el progreso del

---

<sup>3</sup> La expresión *more in sorrow than in anger* fue utilizada por primera vez en 1603 por Shakespeare en *Hamlet* (primer acto, segunda escena), cuando Horacio describe a Hamlet la apariencia del fantasma de su padre: «A countenance more in sorrow than in anger». Así es, pues, cómo se sentía Sitwell en la etapa final de su vida: más triste que enojada.

libro. Sitwell había estado escribiendo notas autobiográficas a lo largo de toda su vida, y ahora había llegado el momento de poner en orden todo ese material. La ayuda de su secretaria en las tareas de recopilación fue fundamental. De hecho, años más tarde ésta escribiría *The Last Years of a Rebel*, una biografía sobre los últimos años de Edith Sitwell, donde la autora dejaría constancia del largo proceso de trabajo conjunto que requirió la confección de *Taken Care Of*. Cuenta Elizabeth Salter (1967: 174) que Edith Sitwell solía leerle en voz alta lo que iba escribiendo, sobre todo si estaba satisfecha con el resultado.

Con el paso del tiempo, la redacción del libro fue convirtiéndose en un trabajo cada vez más abrumador. Su estado de salud no mejoraba y se sentía muy cansada; escribir las memorias era una verdadera carga y reabrir viejas heridas le estaba pasando factura. Sin embargo, Sitwell era plenamente consciente de que para mantener su apartamento y pagar las facturas médicas necesitaba ganar dinero. Además, la insistencia por parte de la editorial y los pagos avanzados le generaban un sentimiento de confianza en su talento como escritora.

En mayo de 1964, Elizabeth Salter se percató de que Sitwell se estaba quedando sin fuerzas y de que el libro era aún un compendio de fragmentos inconexos. Así, decidió reunir todo el material que pudo para dotarlo de forma: «Gathering up as much of her material as I could lay my hands, I got to work with scissors and paste. [...] By the end of the month it was ready for the agents.» (Salter, 1967: 193)

Por supuesto, Edith Sitwell revisó y corrigió el trabajo de Salter. Finalmente, el resultado satisfizo tanto al editor de la edición británica (publicada por Hutchinson) como al de la edición norteamericana (publicada por Atheneum), y Sitwell empezó a planear una fiesta para celebrar la inminente aparición del libro. El 8 de diciembre, Graham Nicol acudió al apartamento de Sitwell para mostrarle las ilustraciones que incluiría en el libro. Esa misma noche, Edith Sitwell sufrió una hemorragia y fue trasladada al hospital, donde falleció al cabo de unas horas. La obra se publicó póstumamente unos meses más tarde.

### **3.2. Sinopsis**

*Taken Care Of* es un relato de la vida de Edith Sitwell contado desde la perspectiva que da la madurez, una reflexión sobre su personalidad y los acontecimientos vividos. Gravemente enferma y consciente de que sus memorias se erigirían como su última

obra, *Taken Care Of* es la despedida, triste y satírica, de una poeta excéntrica y de una mujer herida y solitaria.

En los primeros capítulos, Sitwell recrea el atmósfera y los personajes de su infancia. Ofrece descripciones de sus padres, Lady Ida y Sir George, de sus hermanos, Osbert y Sacheverell, de sus institutrices y del entorno donde se crió. Define su infancia como un infierno y da a entender que desde muy pequeña aprendió a cultivar la soledad. En los últimos capítulos, Sitwell describe, también desde la tristeza y la ironía, a los distintos artistas con quienes tuvo relación. El retrato que ofrece de sus antiguas amistades presenta una relación directa con las opiniones que éstos expresaron respecto su obra: aquéllos que la alabaron (como su amigo Aldous Huxley) son tratados con cariño, mientras que sus grandes detractores (como el crítico F. R. Leavis) son víctimas de su desdén. Acerca de este último afirma (Sitwell, 1965: 170):

Dr. F. R. Leavis's pronouncements are a constant pleasure to one. For one thing, he has a transcendental gift, even when he is writing sense, of making it appear to be nonsense. With this, he has a genuine, natural, and cultivated gift for wincing—which, from time to time, makes him resemble a ruthless, yet graciously antiseptic young dentist discovering the root of the trouble and explaining it to the patient.

Sin embargo, en las pocas páginas que conforman el libro, es imposible que su autora dé cuenta de todas las peleas que protagonizó. Lejos de ser un relato fiel y exhaustivo de los acontecimientos destacables de su vida, sus memorias encarnan una visión subjetiva de la trayectoria de una de las personalidades literarias más importantes de la época. La autora da una versión apasionada y humorística de los episodios más desgarradores de su vida y deja entrever sin vergüenza su enorme vulnerabilidad.

*Taken Care Of* es la obra de una poeta que se despide como una gran figura literaria, fiel a su estilo personal. A lo largo de las páginas de sus memorias, Edith Sitwell nos convierte en cómplices de su melancolía, de sus pensamientos, de su modo de entender la poesía y de su soledad.

#### 4. CUESTIONES EDITORIALES

Desde el punto de vista editorial, la figura de Edith Sitwell ha gozado de una atención diacrónicamente dispar fuera del Reino Unido. Durante la primera mitad del siglo XX se publican apenas tres traducciones al francés (*La reine Victoria*, Gallimard, 1938; *Chanson verte et autres poèmes*, Confluences, 1946; y *Fanfare pour Elizabeth*, Albin Michel, 1953) y hay que esperar hasta finales de la década de 1980 y principios de la de 1990 para que se inicie una cierta recuperación de la obra de la poeta británica en las principales literaturas europeas. Así, durante esos años, se publican diversas traducciones de su obra. En Italia, *La regina Vittoria* en dos volúmenes separados por diez años (1987 y 1997) y, entre uno y otro, en 1989, *Una vita protetta* (la traducción de *Taken Care Of*). En Francia, a las traducciones ya mencionadas se les incorporan *Les excentriques anglais* (1995) y *Femmes anglaises* (2006). En Alemania, finalmente, se publican no sólo *Englische Exzentriker* (1991) y *Mein exzentrisches Leben* (1994), otra traducción de *Taken Care Of*, sino también la biografía de Edith Sitwell escrita por Victoria Glendinning (1995).

Aunque a partir de la década de 1950 la popularidad de Edith Sitwell empezó a desvanecerse, lo cierto es que en la cultura anglosajona siempre ha habido un círculo de académicos que han reivindicado su papel como una de las figuras más destacables de su época. Baste con enumerar las biografías sobre su persona publicadas durante el último medio siglo:

- BOWRA, Cecil Maurice. *Edith Sitwell*. Múnaco: Lyrebird Press, 1947.
- SALTER, Elizabeth. *The Last Years of a Rebel*. Boston: Houghton Mifflin, 1967.
- LEHMAN, John. *A Nest of Tigers*. Boston: Little, Brown, 1968.
- GLENDINNING, Victoria. *Edith Sitwell. A Unicorn Among Lions*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1981.
- ELBORN, Geoffrey. *Edith Sitwell: A Biography*. Londres: Sheldon Press, 1981.

A esas cinco biografías, hay que sumar la más reciente, la exhaustiva obra de Richard Greene, *Edith Sitwell. Avant Garde Poet, English Genius*, publicada en 2011 por la



editorial Vertigo y que viene a corroborar una tendencia de recuperación de la obra de Sitwell en su país. De hecho, en determinados círculos académicos<sup>4</sup> se habla de un *revival* de la figura de Edith Sitwell (favorecido acaso por una aproximación a su obra desde la óptica feminista).<sup>5</sup> Esta idea se ve reforzada, por ejemplo, con la inclusión de la obra de la poeta en el proyecto Bloomsbury Reader,<sup>6</sup> con el que la editorial Bloomsbury pretende poner a disposición del público, a partir de septiembre de 2011 y en formato digital, obras ya no disponibles en su versión impresa.

Por contraste, Edith Sitwell goza aún de un reconocimiento muy limitado dentro de la cultura española (lo que supone un cierto desequilibrio en comparación con las grandes tradiciones editoriales europeas), donde la recepción de su figura se antoja ligeramente insuficiente. De hecho, existen tan sólo dos obras suyas traducidas al español: *The English Eccentrics*, publicada por Tusquets en 1989 como *Ingleseas excéntricos* y por Lumen en 2009 como *Excéntricos ingleses*, y *Fanfare for Elizabeth*, publicada por Planeta en 1991 como *Trompetas para Isabel*.

Comparativamente, es razonable argumentar que la carencia más notable en la bibliografía española de Sitwell es posiblemente la ausencia de una traducción de *Taken Care Of*, obra a la que, como hemos visto, sí tienen acceso desde hace años los lectores tanto alemanes como italianos. Por otro lado, y por sus características, esta obra podría constituir una buena vía de aproximación a la figura de la poeta para un público que, recientemente, ha mostrado un innegable interés en otra figura similar: en 2010, Lumen publicó la *Poesía Completa* de Marianne Moore (con traducción de Olivia de Miguel), obra que ha cosechado un gran éxito de crítica y ha gozado de una notable presencia en medios y librerías (hecho reseñable para un libro de poesía que difícilmente podremos adscribir a ningún tipo de *mainstream*). Tratándose de una poeta de un período y naturaleza similar a la de Edith Sitwell, no resulta descabellado aventurar que el desequilibrio anteriormente mencionado no responde necesariamente a una falta de lectores interesados, sino más bien a una falta de oferta editorial.

A tenor de lo visto, la editorial mejor posicionada para publicar la traducción española de *Taken Care Of* sería, desde luego, Lumen (que en lo tocante al género biográfico ha publicado las *Memorias* de Arthur Koestler, *Rimbaud*, biografía escrita por Edmund White, *Las dos vidas de Gertrude y Alice*, de Janet Malcolm, o *Momentos*

---

<sup>4</sup> El académico Gyllian Philips señala que «much of the recent revival of Sitwell scholarship takes a feminist approach, one often based in Kristevan psychoanalysis». (Philips, 2010: 78)

<sup>5</sup> Véase: [http://muse.jhu.edu/journals/tulsa\\_studies\\_in\\_womens\\_literature/v026/26.2bryant.html](http://muse.jhu.edu/journals/tulsa_studies_in_womens_literature/v026/26.2bryant.html)

<sup>6</sup> Véase: <http://www.bloomsbury.com/whatsnew/details/249>

*de vida*, de Virginia Wolf, y que recientemente inició el proyecto de traducir la obra de Edith Sitwell), aunque tampoco hay que descartar otras opciones como por ejemplo El Acantilado, que cuenta en su catálogo con numerosas biografías (o autobiografías) de personajes como W. M. Hudson, Antón Chéjov, G. K. Chesterton, Diderot, Tolstói, Chagall y Picasso.

## CONCLUSIONES

A lo largo de mi investigación sobre Edith Sitwell y su obra he podido corroborar que, si bien es cierto que la poeta fue objeto de incontables críticas y polémicas, no hay duda de que desempeñó un papel fundamental en el contexto poético de la primera mitad del siglo XX. Su forma de entender la poesía, el uso de símbolos para evocar imágenes que el lenguaje natural no puede expresar, la experimentación rítmica y sonora de sus primeros poemas y las incursiones en el verso libre, siempre al servicio de las exigencias rítmicas de cada estrofa, convierten a Sitwell en una de las principales exponentes del modernismo poético. Sin embargo, su estilo, único e inclasificable, no permite equipararla a ninguna otra voz de su generación. Su obra poética fue objeto tanto de críticas feroces como de sinceras alabanzas; y sea cual fuere su credibilidad como poeta, lo cierto es que sus poemas forman parte de las grandes antologías poéticas del siglo XX.

Reconocer la aportación de Edith Sitwell en la historia de la literatura implica, como hemos visto, reconocer su papel de crítica, antóloga y ensayista, así como su faceta de anfitriona de reuniones literarias y de promotora de extravagantes espectáculos poéticos. La vida de Edith y sus excentricidades forman parte de su leyenda, y su obra sólo puede entenderse a la luz de su biografía. Por ello la traducción de *Taken Care Of*, sus memorias, se antoja como la mejor carta de presentación de la figura de Edith Sitwell.

La poeta gozó de una gran popularidad en vida que, tras su muerte, fue apagándose, hasta el punto de que en España es aún para muchos una gran desconocida. He constatado que la presencia de Sitwell en el panorama editorial español es casi nula, mientras que su penetración a través de la traducción en otras culturas europeas (como la alemana, la italiana o la francesa) es mucho mayor. Por otro lado, durante mi búsqueda de fuentes de referencia en las que basar mi investigación, descubrí que en la cultura anglosajona el interés por Edith Sitwell está experimentando una reactivación palpable. La reciente biografía de Richard Greene, publicada en 2011, es tal vez el síntoma más evidente del *revival* de Edith Sitwell en el siglo XXI.

La recuperación de Edith Sitwell parece ser, pues, una asignatura pendiente en el panorama editorial español. Por ello propongo la traducción de *Taken Care Of*, que al tratarse de su autobiografía, no sólo ofrece una presentación de su figura y su obra, sino

que además constituye una crónica original del final de la época victoriana y los inicios del modernismo.

Cabe destacar que, en 2009, la editorial Lumen inició el proyecto de introducir la obra de Edith Sitwell en la cultura española (con la publicación de *Excéntricos Ingleses*). El inicio de este proyecto convierte a Lumen en la editorial idónea para la publicación de la traducción de *Taken Care Of*, una obra que revela no sólo el ingenio y la agudeza de Edith Sitwell, sino también su apuesta por la independencia y, al fin y al cabo, la soledad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOWRA, Cecil Maurice. *Edith Sitwell*. Mónaco: Lyrebird Press, 1947.
- CECIL, David; TATE, Allen. *Modern Verse in English, 1900-1950*. Londres: Eyre and Spottiswoode, 1958.
- ELBORN, Geoffrey. *Edith Sitwell: A Biography*. Londres: Sheldon Press, 1981.
- GIBERT MACEDA, María Teresa. «Edith Sitwell (1887-1964)», en *Aldaba* 10, 1988, 39-44.
- GLENDINNING, Victoria. *Edith Sitwell. A Unicorn Among Lions*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1981.
- GREENE, Richard. *Edith Sitwell. Avant Garde Poet, English Genius*. Londres: Vertigo, 2011.
- HAMILTON, Ian. *The Companion to Twentieth Century Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 1994.
- LARKIN, Philip. *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse*. Londres: Oxford University Press, 1973.
- LEHMAN, John. *A Nest of Tigers*. Boston: Little, Brown, 1968.
- PERKINS, David. *A History of Modern Poetry*. Massachusetts: Harvard University Press, 1976.
- PHILIPS, Gyllian. «Imaginary Africa and London's urban wasteland in Edith Sitwell's "Gold coast custom"», en *Twentieth-Century Literature*, primavera de 2010: 71-91.
- PRESS, John. *A Map of Modern English Verse*. Londres: Oxford University Press, 1969.
- SALTER, Elizabeth. *The Last Years of a Rebel*. Boston: Houghton Mifflin, 1967.
- SITWELL, Edith. *Taken Care Of*. Nueva York: Atheneum, 1965.
- , *Collected Poems*. Londres: Papermac, 1982.
- , *La Reine Victoria*. París: Gallimard, 1938.
- , *Chanson verte et autres poèmes*. Lyon: Confluences, 1946.
- , *Fanfare pour Elizabeth*. París: Albin Michel, 1953.
- , *Les excentriques anglais*. París, Gallimard, 1995.
- , *Femmes anglaises*. París: Gallimard, 2006.
- , *Englische Exzentriker: Eine Galerie höchst merkwürdiger und bemerkenswerter Damen und Herren*. Belrín: Wagenbach, 1991.

———, *Mein exzentrisches Leben. Autobiographie*. Frankfurt: Fischer, 1994.

———, *La regina Vittoria*. Milán: TEA, 1987.

———, *Una vita protetta: autobiografia*. Milán: SE, 1989.

SITWELL, William. «Between the Lines», en *Telegraph Magazine*, marzo de 2011. [En línea] <http://sitwellsociety.com/documents/WilliamSitwellBETWEENTHELINES.pdf>

SYMONS, Julian. «Miss Edith Sitwell have and had and heard», en *The London Magazine*, IV, 1964, 63.

YEATS, W. B. *The Oxford Book of Modern Verse*. Londres: Oxford University Press, 1936.

## ANEXO

### Traducción del primer capítulo de *Taken Care Of*

#### Capítulo 1

#### Una niña extremadamente violenta

Kierkegaard, en sus *Diarios*, escribió: «Soy un Jano bifronte: me río con una cara y con la otra lloro.»

Me parezco a Savonarola en lo que sigue, y en nada más, pues su discurso, aunque atañía únicamente a su pueblo natal y no al universo, fue, sin yo saberlo, predecesor del mío.

Una señora me preguntó por qué, la mayoría de las veces, iba de negro.

—¿Está usted de luto?

—Sí.

—¿Por quién guarda luto?

—Por el mundo.

«Fuiste una niña extremadamente violenta», decía mi madre, sin ningún tipo de animadversión.

El verano de 1887 fue especialmente caluroso. Una tarde de la primera semana de septiembre, mis abuelos, lord y lady Londesborough, o mejor dicho, mi abuela (puesto que mi abuelo era un hombre discreto que parecía regirse por la máxima del *laissez-faire*) convirtió la habitación de mi madre de Wood End, nuestra casa en Scarborough, en el campo de una de las peores batallas ni siquiera mi abuela había provocado jamás. Aquellas dos sombras —una alta y extremadamente oscura (conocía a una institutriz alemana que, al verlo cabalgar por Hyde Park, pensó que debía de tratarse del embajador español), y la otra, la de mi abuela, como una efigie de la dinastía Plantagenet, de la que descendía, una efigie a la que la Furia, su Pigmalión, había insuflado vida— daban la espalda a la ventana del gran jardín de invierno, un fondo de enormes hojas y plantas tropicales del que, de vez en cuando, salían volando grandes flores como pájaros que entraban en la habitación de mi madre.

Esta exuberancia tenía una atmósfera muy victoriana: «cordones de seda, gasas grises, terciopelos verdes y discos de cristal que se oscurecen como bronce al sol.»<sup>7</sup>

Mi abuela vociferó, precipitando mi llegada prematura a este mundo con aquella riña de excepcional atrocidad. Mi preciosa madre de dieciocho años, harta de tanto alboroto (al que posiblemente nada, salvo las guerras entre naciones, haya igualado ni antes ni después del terremoto de San Francisco), yacía en la cama y esperaba mi nacimiento. Yo, por mi parte, consagraba mi estado de nonata a propinar patadas y puñetazos contra los muros de mi prisión, por si surgía la posibilidad de escapar. Lo que no sabía era con qué mundo iba a encontrarme, con qué *siècle aux mains*.

«A menudo me he preguntado», decía mi madre rememorando este episodio, «si esa violencia respondía a que deseabas nacer o a que querías atacar a tu abuela».

A poca distancia de la casa, el mar se arrastraba como un león acechando a su presa, con tanta suavidad que uno no podía imaginarse los tremendos rugidos de los que era capaz aquella criatura de tierna apariencia, más allá de la arena amarillo león.

La furia de mi abuela parecía llenar el universo.

Durante un tiempo estuvo anonadada por la lluvia incesante de esmeraldas, que nada tenía que envidiarle al esplendor de las cataratas del Niágara, que los joyeros vertían sobre ella a petición de mi abuelo.

No fue hasta el día al que me refiero cuando descubrió que mi abuelo tenía el hábito de visitar a señoritas a quienes podríamos describir como náyades que se ocultaban tras esas cortinas de lluvia; ninfas que, por lo demás, ocupaban su tiempo brincando y graznando en los escenarios de diversas comedias musicales. Después de cada una de esas visitas, a mi abuelo lo carcomían los remordimientos, de ahí las esmeraldas.

Mi abuela soltó todo lo que le vino a la cabeza. Pero se quedó las esmeraldas.

El 7 de septiembre, dos días después de la batalla, mi abuelo, que era el presidente del Festival de críquet de Scarborough, ofreció un gran almuerzo en el campo de críquet, bajo una carpa decorada con tinas llenas de plantas en flor y por las barbas negras y las cejas como ramas de abetos invernales del Dr. W. G. Grace y otros jugadores de críquet.

Todo fue bien hasta que se hizo evidente a ojos de los presentes que yo me disponía a hacer mi entrada en el mundo. Mi madre estuvo a punto de tenerme en el

---

<sup>7</sup>«Flores», poema en prosa de Arthur Rimbaud.



campo de críquet, pero se la llevaron precipitadamente a Wood End, donde, en el espacio de una o dos horas, nací.

En una ocasión creí recordar mi nacimiento. Tal vez lo que recordé fue mi primer contacto con la luz. En *Principios de psicología* William James escribió: «Cuando vemos la luz por primera vez, más que verla somos luz. Y todo nuestro saber posterior gira en torno a lo que nos proporciona esa experiencia: la primera sensación que percibe un niño representa para él el universo.»

Esta primera sensación permanece en todo artista entregado a su vocación, con independencia de la disciplina que cultive. Ha permanecido en mí. «El niño», prosigue William James, «se encuentra con un objeto que contiene todas las categorías del entendimiento. Contiene objetividad, causalidad, en el sentido último en que cualquier objeto posterior o sistema de objetos contienen tales cualidades».

Mis padres no entendían nada de lo que, desde mi infancia, se fraguó en mi cabeza.

En un artículo acerca de una exposición de cuadros de monsieur Masson, monsieur André de Bouchet dijo: «Al tiempo que el arte del pintor devenía más agudo, [...] los soles dieron a luz a innumerables soles más [...] un sol intenso que vibra sobre las peleas de gallos, un sol mariposa que vibra sobre la cabeza del pintor, un sol de pan tras la panadera que trabaja la masa.» Yo vi todo esto a través de la visión no del pintor sino del poeta. En cierto modo, tenía los sentidos de una bestia salvaje, la mirada de un pintor. Los artistas de todas las disciplinas deberían tener ojos y nariz de león, la agudeza de los sentidos del león, y, con ella, lo que monsieur André Breton denominó *la construction solaire*, el sol de la razón humana.

Pero ya entonces, como sucedería también más tarde, gigantescos fantasmas proyectaban sus sombras sobre mi temprana vida: fantasmas gigantescos como el viento del silencio sobre el muro.

No es mi intención ser cruel con una pobre fallecida. Ya hace mucho tiempo que perdoné la infelicidad, y si ahora escribo sobre ella es porque, de lo contrario, tras mi muerte podrían malinterpretarse muchas cosas más. Ahora sólo siento pena por mi madre, una pobre criatura que, en contra de su voluntad, se casó y se sometió a una suerte de vínculo de esclavitud con un joven igualmente desdichado y digno de compasión. Tampoco parece que tuviera el menor conocimiento de «los hechos de la vida». Pocos días después de casarse, mi madre se escapó y regresó a casa de sus padres. Pero mi abuela la obligó a volver. Ajena a mi familia, nací nueve meses después

de que empezara aquella esclavitud. No es de extrañar, pues, que mi madre me odiara durante mi infancia y adolescencia, si bien se reconcilió tiernamente conmigo cuando la desgracia cayó sobre ella, tras un año en que protagonizó un incesante acoso que consistió básicamente en lanzar las más viles acusaciones contra mi personalidad moral.

Entonces, de pronto, me perdonó por mi existencia. Una noche (en Renishaw, yo dormía en la habitación contigua a la suya), me llamó:

—Edith, ¿alguna vez has sido feliz?

—Sí, madre —respondí—. ¿Y usted no?

—Nunca he sido feliz como una perdiz —contestó—. Pero tengo tres hijos maravillosos.

Entonces, con un suspiro, volvió a la cama.

Mi madre era una mujer joven de gran belleza y de carácter italiano. Recordaba vivamente a uno de los cuadros de Miguel Ángel expuesto en la Galería Uffizi, un dibujo de una joven de una extraordinaria belleza en sazón frente a una mujer vieja (ella misma, de mayor), que, sin embargo, aún conserva rasgos de aquella «pompa de mediados de verano», de aquella belleza majestuosa.

Al mismo tiempo, mi madre guardaba un cierto parecido con este magnífico verso que describe las Furias: «Las hijas estériles de la noche fructífera». Nada nació de su estéril cabeza, pero mis hermanos y yo nacimos de su noche fructífera.

De joven era muy alegre y generosa, y siempre estaba dispuesta a derrochar en los demás todo lo que poseía. Había en ella algo infantil. En su vejez, tras haber caído en manos de ladrones, su apariencia aún conservaba vestigios de aquella belleza en sazón, pero parecía como si un velo negro la cubriera. Seguía teniendo una melena oscura, como si permaneciera a la sombra del ala de una Furia. Continuaba siendo generosa y desmesuradamente hospitalaria.

En Montegufoni se animaba y se regocijaba organizando aquellas espléndidas comidas y cenas a las que ella y mi padre eran grandes especialistas en invitar, indefectiblemente, a enemigos mortales para que se conocieran. Sin embargo, en Renishaw, privada de esos ratos de frenética hospitalidad, el Tiempo no era para ella nada más que una ronda vacía entre noche y noche, una repetición de la triste nada, como el latido que sonaba en el interior de su vestido de polvo; para ella, los momentos caían como lágrimas tristes y sin sentido.

Sabía que de un modo u otro debía cruzar el desierto de sus días, nada más. Para ella, toda la grandeza se redujo a la insignificancia y la inutilidad de un grano de arena;

esos granos, las pequeñas cosas de la vida sin sentido y sin savia se amontonaron sobre ella hasta que quedó enterrada bajo su peso. «Yo vivo el día a día», solía responder cuando le preguntaban sobre su estilo de vida. Podría haber añadido: «y para las pequeñas distracciones del momento». Sus ataques de cólera eran la única realidad de su vida.

En Renishaw, pasaba todas las mañanas en la cama (como hago yo, salvo que mis mañanas están francamente ocupadas), y eso era así porque, de haberse levantado, no habría tenido nada que hacer. También permanecía en cama porque le dolían los pies, de los que tan orgullosa estaba, debido a su insistencia a encargar zapatos de un número menor al suyo. Así que, tumbada en la cama, leía los periódicos; pero incluso eso era algo inútil, ya que al caer la noche no podía recordar ni un solo hecho de los que había leído, ni siquiera una frase; lo mismo le sucedía con las novelas, de las que era una lectora voraz.

«¿Lo he leído ya?», preguntaba cuando alguien mencionaba un libro.

«No me importa lo que leo», decía, «sino leerlo. Ayuda a que el tiempo corra.»

Así pasaba la nulidad de sus días, el hueco que se extendía entre una hora y la siguiente. No conocía el olvido, puesto que el incesante sonido hueco del Tiempo le hacía tomar conciencia, no de sí misma (pues su persona, reducida a un hatillo de pequeños miedos y penas y de furias gigantescas, no tenía entidad), sino de que los días pasaban, en una oscura y triste procesión hacia la tumba.

Y, en el muro que había tras ella, la sombra de este ser liviano e insignificante parecía mucho mayor que ella, como si se tratara de una esfinge en ruinas: los movimientos de aquella sombra mayúscula e insomne tenían una cualidad furiosa, de desesperación, como si vaticinasen la muerte.

A pesar de sus ataques de cólera (consecuencia de miserias medio olvidadas y de decepciones), también tenía momentos de mayor ternura hacia mí que solían preceder la emboscada en la que caía materializada, como cuando organizaba cenas benéficas para el baile del hospital de Scarborough: «¡Por supuesto que va a haber codorniz, cariño!» O como cuando con una mirada idealista y lejana decía: «Sin duda alguna, lo que más me satisfaría es encerrar a tu padre en un manicomio.»

El aspecto de mi padre en la vejez era absolutamente distinto al que yo recordaba de cuando era niña. Por aquel entonces presentaba un atractivo insulso debido, en gran parte, a su modo de pestañear, con sus párpados rosados, cuando alguien le llevaba la contraria o cuando estaba a punto de avergonzarse por algo; cuando hablaba de dinero,

por ejemplo, como en la ocasión en que yo, siendo extremadamente pobre, gané quince libras (que para mí suponían una gran fortuna).

«Espero», me dijo, «que estés ahorrando para los hombrecitos», sus nietos. (Pobres criaturitas quijotescas, ¡la sugerencia les habría horrorizado!)

No recuerdo qué respondí, pero él guardó silencio con gesto indescriptiblemente mezquino, como si estuviera posando ante un retratista (con dos sombreros, uno encima del otro, y un abrigo gastado de piel), apoyado en el escaparate de una oficina de préstamos.

En la vejez perdió esos atributos y ganó belleza y un porte más noble; con aquellos ojos extraños, pálidos, desorbitados y de aspecto solitario, y su barba rojiza recordaba al retrato de un Borgia o de algún otro tirano italiano de la época.

Sin lugar a dudas, la principal preocupación de mi padre era mi madre, que tenía el reprobable hábito de permitirse lujos. Al morir mi madre, el bueno de Henry Moat, criado de mi padre y amigo de toda la vida de mis hermanos y mío, dijo: «Al menos ahora Sir Geroge sabrá dónde pasa las tardes la señora.»

Mi padre era físicamente muy activo, y al llegar a la vejez adoptó la costumbre de recorrer de un extremo a otro los largos pasillos de Renishaw porque, según decía, cultivando ese hábito podía uno dejar de preocuparse por si los días eran lluviosos y fríos o tórridos y asfixiantes, o por si se hacían más cortos o más largos. Si no prestabas atención a un hecho, dejaba de existir. Sin embargo, era consciente de que el clima era muy útil como tema de conversación (en las comidas se refería con aprobación a una clase de mujeres insignificantes, verdaderas cotorras, que «nunca dejaban que el ambiente decayera», es decir, que soltaban estupideces sin cesar desdibujando por completo el paso del tiempo). Salvo estos interludios, tan sólo el sonido de sus pasos y los cuidados que procuraba a su salud lo mantenían vinculado a la realidad. Sin embargo, no creía en el riesgo, y a pesar de ser agnóstico de profesión, rezaba una oración cada noche, por si acaso fuera una buena inversión.

Merodeaba por los pasillos con paso muy lento, ocupando el mayor lapso de tiempo posible para que la casa le pareciera aún más grande de lo que era; le gustaba pensar que era enorme. De vez en cuando (una o dos veces al día), si oía voces que provenían de alguna de las habitaciones se detenía frente a la puerta, no porque quisiera escuchar a escondidas o espiar, pues no le interesaba nada de lo que pudiera oír, sino porque eso le permitía establecer contacto durante un momento con el mundo en que los demás se movían, pensaban y actuaban, sin estar obligado a formar parte de él, algo que

hacía que se sintiera real, real en su aislamiento, en la separación de su identidad del mundo con el que, sin embargo, podía entrar en contacto cuando lo deseara. Por este motivo, fingía estar al corriente de informaciones secretas a través de una fuente desconocida: «Resulta que sabemos...», solía decir, y cuando llegaba una carta para mi madre con una letra que no reconocía, preguntaba: «¿Cómo están?» Dejaba sus cosas por toda la casa, las repartía entre las distintas habitaciones (dejaba el sombrero en una habitación, el bastón en otra, la funda de sus quevedos en una tercera) porque cuando se encontraba cara a cara, en el transcurso de sus paseos, con esos testimonios de su personalidad se acordaba de sí mismo, y eso le resultaba agradable, y también porque con ello reivindicaba su derecho de habitante exclusivo en cada habitación de la casa. Si cualquier otra persona entraba en alguna de las habitaciones en cuestión, mi padre la seguía y, transmitiendo de repente la impresión de estar ya muy mayor, daba a entender con su actitud que tenía la intención de descansar allí y que había confiado en que nadie lo molestaría. Tras haber espantado al intruso continuaba con su paseo.

Cuando no merodeaba por los pasillos, mi padre pasaba la mayor parte del tiempo fuera de la casa, andando de un lado para otro, y entonces conseguía parecer una procesión formada por una persona, de la cual era la cabeza, el principio y el fin.

Uno era consciente del paraguas del estado. En esas ocasiones empezaba andando rápido, a paso ligero y con aparente determinación; pero podía constatar que giraba el pie izquierdo hacia dentro, buscando el cobijo del derecho; al cabo de un rato se hacía evidente que no se dirigía a ningún lugar en particular; parecía caminar tan sólo para poder sentir la tierra firme bajo sus pies. Apenas hablaba con los miembros de su familia ni con las visitas. De hecho, parecía como si una llanura interminable, un lapso de siglos, tal vez un continente con todas sus diferencias climáticas o el enorme espacio que se abre entre éstas, lo separara de ellos. De vez en cuando, sin embargo, un gesto o un saludo con la mano, una sonrisa de gran bondad atravesaba como un rayo la llanura, de un planeta a la tierra. Tenía el hábito de conversar, no con los demás, pero sí consigo mismo, hablaba entre dientes y con una voz desacostumbrada: «¡Aunque crean que lo haré, no pienso hacerlo!» O, inclinando un poco la cabeza, le susurraba a un hombro confidente: «Y si lo hacen, yo tomaré la dirección contraria». A continuación, de vez en cuando, soltaba una carcajada extraña, oxidada y chirriante, cuyo sonido se asemejaba al de una puerta que lleva cerrada tanto tiempo que ahora le cuesta girar sobre sus bisagras y aún más abrirse de par en par. Entonces se sacaba el reloj y lo miraba avergonzado, aunque el Tiempo no significaba nada para él. De modo que continuaba

yendo de aquí para allá, y el sonido de sus pasos era como el tictac del Tiempo en una casa vacía, un sonido como el goteo de la lluvia al caer de las hojas, que retumbaba por toda la casa. Cuando no merodeaba de aquí para allá, meditaba sobre intrincadas teorías. Tenía, por ejemplo, un gran interés por la teoría de la relatividad de Einstein, que afirmaba entender y de la que disentía, y había desarrollado infinidad de teorías propias (por lo general descabelladas) sobre esto y aquello.

Dejando de lado su matrimonio con mi madre, la principal preocupación de mi padre era que el mundo no entendía que había sido creado para probar sus teorías. Como uno de los personajes de *Lavengro*, podría haber afirmado: «El mundo debe existir para adoptar forma de pera. Y el que el mundo tiene forma de pera, y no de manzana, como dicen algunos idiotas, lo he probado yo satisfactoriamente. Por otro lado, si el mundo no existiera, ¿qué sería de mi teoría?»