

***Fan* (1892) de W.H. Hudson: claves de lectura para una novela fracasada**

EVA LENCINA

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
evalencina@live.com.ar

Recibido: 1 de mayo de 2023- Aceptado: 25 de junio de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.87.2023.p55-82>

Resumen: A partir de una lectura de *Fan, the Story of a Young Girl's Life* (1892) que apunta a reponer un vacío de la crítica especializada, pretendemos extender líneas de indagación que exploren las razones del supuesto fracaso de la obra y del abandono de W.H. Hudson de ese formato de escritura (la folletinesca *three-volume novel*), las proyecciones identitarias hudsonianas en la obra, la representación literaria del espacio urbano y, finalmente, la relación del autor con las poéticas de George Gissing y Thomas Hardy, y sus reposiciones de la tradición del realismo dickensiano.

Palabras clave: Hudson, *Fan*, Gissing, Londres, Literatura Comparada anglo-argentina – Hardy

***Fan* (1892) by W.H. Hudson: reading keys for a failed novel**

Abstract: Based on a reading of *Fan, the Story of a Young Girl's Life* (1892) that aims to fill a gap in specialized criticism, we intend to explore lines of inquiry that examine the reasons for the supposed failure of the work and W.H. Hudson's abandonment of the three-volume novel format, the Hudsonian identity projections in the novel, the literary representation of urban space, and finally, the author's relationship with the poetics of George Gissing and Thomas Hardy and his repositioning of the tradition of Dickensian realism.

Keywords: Hudson, *Fan*, Gissing, London, Anglo-Argentine Comparative Literature – Hardy

Introducción

Fan, the Story of a Young Girl's Life (1892) es una de las obras menos leídas de W.H. Hudson, tanto por la crítica como por el público lector. Constituye la única incursión del anglo-argentino en el formato de la novela en tres volúmenes, popular en la época. Fue publicada bajo el pseudónimo de Henry Harford, el mismo que utilizara con *Ralph Herne*

(1888) y recibió asimismo críticas en su mayor parte negativas. Hudson se negó a verla publicada de nuevo hasta el final de su vida, cuando sugirió él mismo su recopilación póstuma únicamente por las ganancias que generaría para la RSPB¹ (Roberts, 1924: 127).

La obra fue publicada en tres volúmenes por la editorial Chapman & Hall en 1892² y cierra el primer período de la escritura literaria de Hudson, aquel que comienza con *The Purple Land* en 1885 (anticipado por “Pelino Viera’s Confession” en 1874) y que abarca sus primeros y poco exitosos intentos de establecerse como escritor en la Londres victoriana. La obra literaria inmediatamente anterior a *Fan* había sido la novela breve *Ralph Herne* (1888). Luego de *Fan* se dedicaría exclusivamente a sus ensayos al aire libre (esa mezcla de autobiografía y observación de la naturaleza), hasta que en 1902 regresa brevemente a la ficción con los cuentos de *El Ombú* y la novela *Green Mansions*, la que le granjearía el mayor reconocimiento en vida.

Veinte años después de que *The Mystery of Edwin Drood* quedara inconclusa con la muerte de Dickens, la literatura inglesa había alcanzado la cúspide de ese eclecticismo literario que caracterizara toda la era victoriana. El temperamento del *fin-de-siècle* se hacía ver de alguna manera en la literatura: cinismo, expectativa, pesimismo, esteticismo y decadencia como marcadores culturales (Meštrović, 1992). La ficción circulaba entre el realismo social, el naturalismo y el decadentismo importado de Francia, pendulando entre lo epigonal y la ansiedad por la innovación.

En el mismo año de *Fan*, Arthur Conan Doyle publicó no menos de nueve clásicas historias de Sherlock Holmes; y Rudyard Kipling se encontraba en plena actividad y empezaba a concebir los cuentos que formarían parte de *The Jungle Book* dos años después. Joseph Conrad, con quien a menudo se asocia a Hudson debido a la similitud de sus extranjerismos, estaba todavía en altamar. Por su parte, Arthur Machen se encontraba escribiendo *The Great God Pan*, que sacudiría sensibilidades dos años más tarde y el esteticismo decadentista de Oscar Wilde, previo al escándalo que le costaría su reputación y prácticamente la vida, se encontraba en plena actividad, con *The Picture of Dorian Gray* recién publicada. Pero quizá las obras de estos años que resulten más relevantes para nuestro análisis sean la de Thomas Hardy, autor de un realismo siempre crítico del supuesto progreso

¹ *Royal Society for the Protection of Birds*, de la que Hudson fuera un miembro en particular activo y a la cual legó los derechos de toda su obra.

² Nos referiremos en nuestro análisis a la segunda versión, revisada por Hudson para su reedición en 1923, como parte de sus obras completas. Según John Payne, “a copy of the first edition containing extensive textual revisions by Hudson for the Collected edition is in the G.M. Adams Collection at the University of Michigan” (1977: 40).

y la moral victoriana, que apenas un año antes había publicado *Tess of the d'Urbervilles*, y la de George Gissing, amigo de Hudson y practicante de un realismo descarnado que concentraba su atención en la representación de las clases bajas, quien acababa de publicar *New Grubb Street*, ambientada en el mundillo literario y editorial londinense de la época, y que, de modo contemporáneo a *Fan*, publica *Born in Exile*.

La novela de Hudson narra la juventud de Fan Harrod, una muchacha paupérrima que crece en las calles de Londres, entre Paddington y Marylebone. A los quince años, sus padres la obligan a mendigar por las calles durante todo el día y luego gastan lo poco que ganó en bebida. Su madre termina muriendo en una sórdida pelea callejera con otra mujer y Fan escapa ante la posibilidad de tener que sufrir los maltratos de su padre, pues le fue confesado que el hombre no es más que su padrastro. La joven es en realidad hija de un *gentleman*, esa indefinida pero clara línea divisoria entre clases sociales que previno que su progenitor desposara a la madre, tan sólo una criada. Pero, después de que la pobreza y los sufrimientos de Fan se tornan insoportables³, su suerte cambia rotundamente cuando la muchacha es acogida y educada por una mujer rica, Miss Mary Starbrow, quien decide que el apellido de Fan es demasiado vulgar y debería usar el de su madre, de modo que la muchacha pasa a llamarse Fan Affleck.

El resto de la historia de Fan involucra una larga nómina de personajes y peripecias, que será mejor repasar brevemente debido a lo poco cartografiado de la obra a nivel crítico: al comienzo de su nueva vida en Dawson Place, Fan es atormentada por una criada celosa, Rosie. Miss Starbrow, habiendo decidido que por la delicadeza de sus rasgos no está destinada a una vida de servidumbre, la envía a estudiar costura y bordado en una academia de Regent Street, y es luego acosada y secuestrada por el infame capitán Horton, con la finalidad de alejarla de su benefactora, cuya mano pretende. Fan logra escapar y arreglar este malentendido al reencontrarse con Mary, con quien desarrolla una relación de amistad y adoración.

Más adelante será enviada a estudiar al campo con Miss Constance Churton -en Wiltshire, un escenario que se repite en la obra de Hudson y donde se sitúa *A Shepherd's Life*-, quien se convertirá en otra entrañable amiga. En casa de los Churton, Fan ocupa un segundo plano en lo que constituye casi una novela enmarcada dentro de otra: doce capítulos donde asistimos a los desencuentros entre Constance y su madre, Mrs. Churton, en materia de religión.

³ Aquí Hudson demuestra conocer de cerca aquella *mathesis* económica de la pobreza, en especial en las escenas en que se efectúan los complicados cálculos de la comida en el sistema de divisa predecimal que sólo Inglaterra mantuvo hasta bien entrado el siglo XX (1923a: 4,41).

Después de un año de estudios en el campo, Fan es desamparada económicamente por Mary debido a los celos irracionales que ésta alberga respecto de Constance. La muchacha decide regresar a Londres con su maestra, donde consigue trabajo como dependienta en una prestigiosa tienda -una vez más, será aceptada contra todo pronóstico tan sólo debido a su aspecto delicado-. Constance emprende la profesión de escritora y se casa con Merton Chance, un antiguo pretendiente de Mary que alberga planes delirantes para escalar socialmente. En contra de la voluntad de Constance, el matrimonio corta toda relación con Fan para mantener las apariencias sociales y no relacionarse con una empleada. Fan insiste en rastrearlos, convencida de que todo ha sido un malentendido, pero estos se han mudado secretamente a Whitechapel, en busca, paradójicamente, de contacto con las clases bajas e inspiración para sus escritos socialistas. Mientras tanto, Arthur Eden, un joven de la alta sociedad, se encapricha con Fan y decide cortejarla, proponiéndole que se conviertan en amantes. Fan lo rechaza, ofendida, y cuando Arthur se entera de que el apellido que lleva la joven es el materno, descubre que se trata de su media hermana. Se suceden aquí unas escenas apasionadas y de sugerencias incestuosas, hasta que el joven recupera aparentemente la cordura y Fan accede a su herencia y cambia su nombre por última vez a Fan Eden. La trama se desenreda por medios novelescos y hasta cierto punto sobrenaturales: el difunto padre de Fan jamás llegó a saber de su existencia, pero tuvo un sueño premonitorio donde su hija le pedía ayuda desde la pobreza. Dejó la búsqueda en manos de su hijo. Gracias a este sueño⁴ y al parecido de sus ojos con los de su padre⁵, Fan es finalmente reconocida. Logra reencontrarse con sus dos amigas y el resto de la novela se irá en intentar que éstas entablen relaciones entre ellas. Pero antes, ayuda al matrimonio Chance, a quienes encuentra en una extrema pobreza, con Merton moribundo y Constance escribiendo todo el día. Luego de que Constance enviuda, las tres amigas se retiran por una temporada al campo con sus pretendientes.

Hudson, en el fondo un optimista, no puede evitar la tentación de invertir la trágica estructura argumental de la *fallen woman* hardiana⁶ (Tess), y la lleva hacia la resolución de

⁴ Teniendo en cuenta la curiosidad epocal de ciertos intelectuales victorianos, como Conan Doyle o H.G. Wells, por el espiritismo y las teorías mentalistas, podemos relacionar el marco cultural en que funciona este recurso hudsoniano del sueño profético con su creencia en la telepatía: cfr. la anécdota sobre Maude en Hudson, 2011: 47-51.

⁵ Acerca de los ojos grises de Fan, que parecen ser indicio de su temperamento delicado y de su origen de clase alta: si bien Hudson describe en *Idle Days in Patagonia* (1893) cómo condujo un estudio de observación para determinar el color predominante del ojo inglés, tanto en la clase alta como en la baja, el gris es un color presente en ambas (204-206). Sin embargo, la descripción de sus caminatas por la ciudad, observando la gente en distintas zonas, está sin duda en la base de lo retratado en *Fan*, en especial, si tenemos en cuenta que concibió ambas obras por la misma época.

⁶ De hecho, en repetidas ocasiones se hace mención de lo increíble que resulta para los demás personajes que

una *little orphan girl novel* con sus correspondientes elementos de *Bildungsroman*. Por otra parte, pese a constituir en última instancia una novela de medro social, la resolución compositiva denunciatoria no se vuelca hacia la tragedia, sino que invierte también las novelas de consecución de pareja de Jane Austen: aquí todas las protagonistas terminan felices pero solteras.

Después de los primeros capítulos psicogeográficos, en los que Hudson se detiene en la descripción de una Londres nocturna y populosa, sórdida pero llena de vida, *Fan* pasa rápidamente de ser una *slum novel*⁷ a una suerte de clásica *Victorian courtship novel*⁸, que enseguida, sin embargo, deviene una *New Woman fiction*⁹, típica del período finisecular, bastante alejada de la picaresca rural plagada de aventuras que encontramos en *The Purple Land*, pero quizá más cercana a las peripecias urbanas de *Ralph Herne*.

Fan quizá sea la obra en que Hudson tiene más oportunidad de medirse con la literatura inglesa de su época, aquella en la que despliega un eclecticismo genérico que no encontramos en el resto de su ficción. En *Fan* resurgen las lecturas dickensianas de Hudson, especialmente en las descripciones extrañadas de la ciudad¹⁰ e incluso en su imitación del medro

Fan haya conservado su pureza moral, y en esto debemos interpretar que también su castidad, a pesar de haberse criado en una pobreza tan sórdida.

⁷ La *slum novel* fue un género crecientemente popular en las últimas dos décadas del siglo XIX, que atraía la atención de los lectores por mezclar naturalismo con el tratamiento de un tema que atañía a *the Condition of England*, motivo recurrente de preocupación social. Las *slum novels* fueron herederas de la veta de crítica social dickensiana, aunque despojadas de su sentimentalismo. Cultores de este género fueron Gissing, Somerset Maugham y el primer Kipling.

⁸ Las *Victorian courtship novels* son las novelas de consecución de pareja que comienzan con Samuel Richardson, Fanny Burney y Jane Austen, y constituyen un género que, de alguna manera, en tanto estructura narrativa más o menos presente, atraviesa toda la novela victoriana, a pesar de su creciente complejidad de tramas y motivos hacia el final del período (Giebel Chavis, 2021: 112). La narrativa del cortejo es fácilmente incorporada en otros géneros y en *Fan* se entreteje con el *Bildungsroman*.

⁹ La *New Woman fiction* surge a fines del período victoriano en consonancia con los cambios sociales que atañen al papel de la mujer en la sociedad -*the Woman Question*-, y aspira a reemplazar los antiguos ideales femeninos de sumisión y castidad por las nociones de educación, profesionalización e independencia económica. Si bien es un género principalmente practicado por mujeres -Charlotte Brontë, George Eliot, Elizabeth Gaskell y Frances Trollope, entre muchas otras-, tiene contribuyentes masculinos, entre los cuales vale la pena destacar a George Meredith y, no coincidentemente para nuestro análisis de *Fan*, a Thomas Hardy y George Gissing, quien escribió en 1893, desde una perspectiva pesimista, aunque no necesariamente conservadora, *The Odd Women*, acerca del creciente número de mujeres inglesas de clase media y alta que elegían permanecer solteras. Miss Mary Starbrow y, en última instancia, Fan, pueden ser consideradas como ejemplos de estas *odd women* hacia el final de la obra de Hudson, aunque en una resolución mucho más luminosa.

¹⁰ Es típico en la literatura inglesa victoriana ejercer una descripción de Londres a partir de cierto efecto de distanciamiento imagológico, el propio de la mirada del recién llegado, reproduciendo así el puesto del hombre

providencial de la protagonista. En lo que respecta a Hudson, Fan es su Pip en *Great Expectations*, es Esther en *Bleak House* y, acaso, Hudson coincidiera con George Gissing en considerar a esta última como la mejor obra de Dickens. Pero, como veremos, el dickensianismo hudsoniano se ve atemperado por lecturas más modernas, como Gissing y Hardy¹¹.

Tres volúmenes muy desdeñados

Con respecto a la recepción crítica de *Fan*, cuando no es descalificada por una supuesta falta de mérito literario (Jurado) o relevancia respecto del proyecto creador de Hudson (Miller), la mayoría de los críticos y biógrafos apenas la despachan en unas pocas páginas, lo cual apunta quizás hacia la posibilidad de que la obra, debido al lugar incómodo que ocupa dentro del mismo corpus hudsoniano, haya caído en el limbo de una tácita vacancia de auténtica recepción.

En el momento de su publicación, la obra fue prácticamente abucheada por los críticos de *The Spectator* y *The Athenaeum*, dos publicaciones culturales que reseñaban la literatura de la época. Incluso el propio Hudson desdeñó posteriormente el recuerdo de la novela, y se ha especulado con que únicamente emprendió su escritura como un medio para aliviar su pobreza (Miller, 1990: 11). Morley Roberts, amigo y biógrafo de Hudson, asentaría años más tarde la supuesta condición peyorativa de la obra: “Though there are passages in it which show the pen of a naturalist, the book is without enough merit to keep it sweet” (1924: 127). A esto debemos sumar la voz del mismo Hudson, que, en carta de 1920 a su amigo y editor Edward Garnett, descartó toda consideración positiva al decir “About the old novel: the title was ‘Fan,’ but it is useless to bother about it as it is no good. Or at any rate it is a book spoiled by one bad thing in it—the character of the heroine, a poor girl of the slums who develops into an impossibly refined creature” (1923b: 182). En su biografía del autor, Alicia Jurado [1971] mantiene la opinión de que *Fan* no posee mayor mérito artístico: “Desde el punto de vista novelístico, Fan está llena de defectos que es fácil señalar. El argumento es apenas verosímil, los diálogos artificiales; los personajes obran en forma a veces inexplicable y sus caracteres carecen de matices” (1988: 119).

de su época, que, aislado de todo sentimiento comunitario, se siente un recién llegado a esa modernidad laberíntica y hostil que representaba la masiva metrópolis industrializada: oscura, abrumadora, inasimilable en un solo golpe de vista (Williams, 2011: 271-290).

¹¹ Recordemos también que en la biblioteca de la casa de los Hudson no había ficciones ni novelas, debido a la tradición religiosa de la familia. Esto es esencial para entender la obra literaria de Hudson: cuando en ocasiones la crítica señala ciertas “desprolijidades” diegéticas, debe tenerse en cuenta que el autor creció en su mayor parte ajeno a la tradición literaria. Excepto por Dickens y la Biblia, Hudson no incorporó el “módulo literario”, como diría Chomsky, hasta sus lecturas en la British Library.

Dennis Shruballs sostuvo un juicio análogo (1978: 29), de la misma manera en que Felipe Arocena hace un repaso de la trama y considera que *Fan* es una obra “en verdad [...] muy mediocre” (2009: 142), a pesar de lo cual admite como rescatables los diálogos sobre religión, la crítica al socialismo de Merton Chance como una postura basada en el resentimiento y la capacidad de Hudson para describir la ciudad (141-142). La de Arocena es, en el mejor de los casos, una lectura de superficie, pero al menos alcanza a reconocer la posible influencia de Gissing (143). Incluso podríamos argumentar que tanto Jurado como Arocena le endilgan a la obra supuestos defectos que más bien responden a características de la novela inglesa de su época. Entre otros aspectos, ambos críticos mencionan con cierta ligereza lo que perciben como una inverosimilitud en la construcción de los caracteres femeninos y sus tratos íntimos y contacto físico, rayanos en lo amoroso, cuando, en verdad, entre Fan y Miss Starbrow funciona una dinámica de adoración propia de esa suerte de safismo decimonónico que era tolerado y hasta bien visto por connotar cierta delicadeza y puerilidad femenina¹². Baste mencionar cómo en *Bleak House*, uno de los posibles modelos de *Fan*, Esther se refiere a su mejor amiga, Ada, como “my love”.

Otros críticos han percibido algunos perfiles dignos de interés en la novela. Ruth Tomalin, si bien no constituye una defensora a ultranza de *Fan*, sí considera que “Harsh experience as well as imagination went into his picture of London poverty” (1982: 121), y que el interés de la obra reside en los primeros capítulos que retratan la pobreza en los tugurios londinenses, a partir de los cuales establece una rica comparación con Gissing. Asimismo, Jason Wilson continúa parcialmente el análisis de Tomalin, desde donde aclara que considera a Fan como una figura alteregoica hudsoniana, que comparte con el autor el refinamiento a pesar de la pobreza de origen, así como el gusto por la naturaleza; y que Miss Starbrow “is based on his musician wife Emily” (2015: 248), coincidiendo con un juicio anterior de Jurado. El valor de *Fan* radicaría principalmente en la transformación autoficcional de la experiencia biográfica de Hudson: “This realist novel, with accurately observed dialogues and constructed on coincidental meetings, follows Fan out of London poverty, a beggar-girl-to-riches tale. It’s a Dickensian pastiche, a potboiler. [...] Hudson’s extensive London rambles, his poverty and his being a foreigner can be read back into this novel through Fan” (Wilson, 2015: 248-249).

Está visto que *Fan* tiende a quedar postergada frente al resto del corpus hudsoniano y sus valoraciones críticas oscilan entre la fría referencia, la lectura biografista o un llano menosprecio que más bien pareciera perpetuar mecánicamente la posición básica de la crítica.

¹² Acerca de “the politics of female touch” en la literatura decimonónica inglesa, cfr. Livingston-Martin, 2015.

Sin embargo, la sola prepotencia de su extensión, que alcanza las 576 páginas en su edición de 1923, exige acaso una atención crítica más exhaustiva. La mera referencia a la recepción epocal y a la modesta valoración ejercida por el propio autor¹³ resultan epistemológicamente insuficientes para elaborar un juicio axiológico en torno a la novela. Ya el pseudónimo que comparte con *Ralph Herne* -obra en la que Hudson esconde y vuelca gran parte de su *angst* de expatriado y su crisis originaria como “inglés incompleto”- habilita, en su enmascaramiento autoral y en la libertad de su molde folletinesco, una potencia y una autenticidad expresivas acaso no atendidas por la crítica.

Además de su ética de la modestia, vale recordar cómo Hudson solía declararse naturalista antes que escritor (Shrubsall y Coustillas, 1985: 131). Consideraba su escritura literaria como una ocupación de segundo orden y que, si bien creía en una verdadera literatura, ésta no era la suya. Esto ayuda a comprender las razones de su humildad cuando le dice a Garnett que *Fan* “is no good”. La típica sobriedad hudsoniana no evita, sin embargo, que la obra misma trascienda tal idiosincrasia ni que cristalice en ella, de modo privilegiado, el sistema mental del autor, su íntima visión del mundo. Hoy podemos leer *Fan* y percibirla al fin como profundamente hudsoniana.

Uno de los núcleos fuertes de la escritura de Hudson –la veta americana que abreva en su identidad escindida de origen– puede quizás haberse instalado en la crítica como un prejuicio en detrimento del resto de su obra. Un horizonte de expectativas imagológico —que, desde la recepción inglesa, reclama el exotismo americano, mientras que, desde la Argentina, emblematiza la representatividad de “lo nacional”— suele sesgar el innegable perfil inglés que Hudson despliega en obras cuyo *locus* ya no es americano. Precisamente, Morley Roberts sostiene que “Whenever in *Fan* or any story there are to be found traces or even suggestions of other writers, Hudson is never at his best. His greater fiction has its pure source in Spanish America [...]” (1924: 138-139).

Importa deconstruir el supuesto fracaso de Hudson escribiendo en el formato de novela en tres volúmenes, a la vez que desarticular la misma idea de “fracaso” que ha sobrevolado la

¹³ Baste esta apreciación de David Miller sobre un juicio de Ford Madox Ford: “Ford is [...] correct in saying that [Hudson’s] disclaimers about being concerned with ‘art’ were also ‘a sort of humility’. Because Hudson’s dismissive statements about his fiction are sometimes quoted as actual proof of a lack of genuine interest on his part (a notion that can be undercut through reference to his persistence in writing and publishing fiction [...])” (1990: 10). Como hemos mencionado anteriormente (ver *n2*), *Fan* también formó parte de esta persistencia de Hudson en reescribir y reeditar. Por otra parte, Gatrell también destaca el principio de modestia con que Hudson juzgaba sus obras, motivo por el cual no puede tomárselo de parámetro en la valoración objetiva de éstas: “he was almost always dismissive of his own work, and when he discriminated it was always with some similar throwaway comment” (2008: 308).

valoración crítica de *Fan* de manera más o menos implícita -y por lo general sustentada en criterios contingentes de su recepción contemporánea- mediante una lectura del lugar que ocupa la novela dentro del proyecto total del naturalista y en relación con la tradición literaria en que se inserta.

En *Fan* asistimos a un Hudson atípico, abiertamente versado en cuestiones de clase social (1923a: 315) y religión. Un Hudson mundano y nada ingenuo, alejado de la cuidada imagen de autor a la que contribuirá el resto de su obra. Y quizá por esta misma atipicidad es que *Fan* ilumina un perfil de Hudson que siempre queda arrojado a un cono de sombra y que, en todo caso, se hace más ostensible cuando atendemos a su correspondencia sobreviviente. No revisitaría ese formato de escritura en el futuro. Ahora bien, más allá de la calidad que Hudson atribuyera a *Fan*, lo cierto es que con el paso del tiempo se torna evidente que esta novela ya no es coherente con la imagen de autor que intenta proyectar: una imagen nimbada de sobriedad y templanza, incluso de cierta virilidad de aventurero, un hombre consagrado a la trascendencia de la naturaleza y, por esto mismo, distanciado de su propio tiempo, imagen que ha llegado hasta nuestros días como la de una figura biográfica asimilable a los pasajes más reflexivos y pastorales de su escritura¹⁴. Todo lo contrario, a la feminidad de gineceo que prevalece en *Fan*, sumada a ciertas escenas pasionales e incestuosas por las que quizá luego Hudson temiera resultar desprestigiado. Y si la crítica en su momento, con su reprobación de la novela, modeló el derrotero de su proyecto de autor, poco le importó treinta años más tarde, cuando insistió en la inclusión de *Fan* en la edición de sus obras completas. Pero las tres décadas que separan la primera edición de *Fan* de la segunda implican un enorme viraje social en Inglaterra, entre un cambio de siglo y una guerra mundial. Lo que resultaba escandaloso en 1892 -Hardy describiendo veladamente la seducción y violación de Tess a manos de Alec-, parecería poco comparado con lo que le esperaba al público al leer el modernismo del orgásmico monólogo final de la Molly Bloom de Joyce o el de D.H. Lawrence, el declarado heredero de Hardy, que en 1928 publicaría *Lady Chatterley's Lover*, cuya sexualidad explícita causó que se publicara sin censura en Inglaterra recién en 1960, dando lugar, incluso entonces, a un juicio por obscenidad¹⁵.

Pero el alejamiento de Hudson de la novela de largo aliento y de recursos narrativos tan folletinescos acaso no responda únicamente a motores intrínsecos a su proyecto o a las malas

¹⁴ Famosa es la anécdota de las miles de cartas que Hudson quemó antes de su muerte, pretendiendo legar más un emblema de sí mismo que un sujeto cuya biografía pudiera ser morbosamente escrutada y psicoanalizada.

¹⁵ Quizá como era de esperarse debido al cambio generacional, Hudson no gustaba de la obra de Lawrence: “he got on with Lawrence’s work even less well, describing in 1915 an unnamed volume, probably *The Prussian Officer*, as “an unpleasant book [...] rather nasty in places like all that man’s books” (Gatrell, 2008: 306).

críticas recibidas, sino al colapso, en 1894, de la industria editorial que privilegiaba la novela en tres volúmenes, acontecimiento que quizá podría compararse, por sus repercusiones estéticas y culturales, con la abolición del código Hays de autocensura en 1966 y su repercusión en el cine norteamericano.

La novela en tres volúmenes fue el formato narrativo más popular en la Inglaterra decimonónica, inaugurado con la novela histórica *Kenilworth* de Walter Scott en 1821. Como estrategia comercial atraía a los autores, pues reportaba ganancias, si bien exiguas, seguras y sin margen de riesgo gracias al sistema de bibliotecas ambulantes, las cuales podían permitirse tres lectores simultáneos de cada obra. Las exigencias del formato, sin embargo, sometían a los autores a condiciones cercanas a la explotación, tanto por los tiempos sobreproductivos de redacción como por el rigor con que pautaban los modos de estructurar el relato y alentaban una dilatación diegética artificial, formulada con todo un repertorio de *cliffhangers*, efectismos y truca folletinesca. En 1894, un cambio rotundo en las condiciones económicas de la industria editorial desalentó fatalmente la producción del formato, que fue prácticamente abandonado (Griest, 1970).

Es probable que muchas de las debilidades atribuidas a *Fan* por la crítica puedan endilgarse a este sistema de limitaciones de formato. En la edición de 1923 puede observarse cómo los subtítulos que encabezan cada carilla impar van cambiando y revelando las exigencias de avance diegético por parte de los editores. En este aspecto, el agotamiento del formato evidentemente no sólo responde a su crisis material, sino también a la caducidad de sus restricciones formales y sus constreñimientos creativos. Hacia el final de la obra, la propia narración de Hudson, en un guiño metaliterario, ya formula una crítica a la escritura de novelas en tres volúmenes, casi a modo de justificación, pero de lo cual también puede extraerse una explicación de por qué no retornaría al formato:

[...] the tale [Constance] had written, which he had submitted to a publisher, who had offered a small sum for the copyright. The book, the publisher had said, was moderately good, but it formed only one volume; **readers preferred their novels in three volumes, even if they had to put up with inferior quality.** [...] The price being so small, Constance was not strongly tempted to accept it. Then she wanted to get the manuscript back. The thought of appearing as a competitor for public favour in the novel-writing line began to produce a nervousness in her [...]. She had not taken pains enough, and could improve the work by introducing new and better scenes; she had imprudently said things she ought not to have said, and could imagine the reviewers [...] tearing her book to pieces in a fine rage [...].

Mr. Northcott smiled at her fears. He maintained that the one fault of the book was that the style was too good—for a novel. It was not well, he said, to write too well. On the contrary, a certain roughness and carelessness had their advantage, especially with critical readers, and served to show the hand of **the professed novelist who, sick or well, in the spirit or not, fills his twenty-four or thirty-six quarto pages per diem.** A polished style, on the other hand, exhibited care and looked amateurish. He had no very great opinion of this kind of writing, and advised her to get rid of the delusion that when she wrote a novel she made literature. [...] It was clear that, unless she was prepared to live on bread-and-cheese, she could not afford to re-write anything. **As for the reviewers, if they found her book tiresome, they would dismiss it in a couple of colourless or perhaps contemptuous paragraphs; if they found it**

interesting, they would recommend it; but about her religious opinions expressed in it they would not think it necessary to say anything. (1923a: 561-562, los resaltados son nuestros)

Si tenemos en cuenta esta imposibilidad de reescritura, sello que diferenciaría la literatura artística de la novela comercial, cabe recordar cómo Shruballs y Coustillas señalan que, precisamente, Hudson corregía mucho sus textos: “When writing for publication Hudson worked slowly and carefully, frequently revisiting his drafts” (1985: 4). En aquel pasaje de *Fan*, Hudson pareciera también anticiparse a la recepción de la obra: el inmediato desdén y el hecho de que nadie atendería a su contenido religioso, lo cual es fácilmente comprobable cuando comparamos esta aguda “premonición” acerca del ambiente literario con la reseña que escribiría el crítico de *The Athenaeum*, quien, decidido a no explayarse demasiado, fue tan breve como contundente al expresar que “‘Fan [...]’ is as dull and badly put together as it is coarse and repulsive. It is unnecessary to say more about a book which appears to be its author’s first experiment in fiction. It is to be hoped it may also prove his last, if this is his idea of a readable novel” (Anónimo, 1892b: 92).

Valdría, en todo caso, reivindicar por su parte al crítico de *The Spectator*. Quizá Hudson recordaría luego, sesgadamente, su contenido (“I remember the “Spectator’s” good criticism, which was that the book made you angry because it was no better”, 1923b: 182), pues ciertamente podría ser considerada hasta elogiosa:

Fan is one of those novels to which even a really competent as well as honest critic is likely to do either more or less than strict justice. It is immeasurably superior to the average product of the circulating libraries, and yet, in spite of its superiority, it is disappointing. It is, in fact, so good that we are inclined to feel irritated [...] that it is not better. [...] the book is interesting because it is not a piece of mere conventional work -because the author has studied character at first-hand, and is able to give the results of his study in satisfying concrete form. This means that Mr. Harford is, within a certain range, a creator, not a mere copyist [...]. It is not *Fan*, but *Fan*’s friends [...] who make the book interesting; and they are characters which have just the kind of interest which belongs to so many people in real life and to so very few people in fiction. [...] if the whole of *Fan* had been equal to the best parts of it, Mr. Harford would have written an unusually able book. As it stands, his first novel is a thing of general promise rather than of all-round performance. (Anónimo, 1892a: 296)

El agudo y casi profético guiño metaliterario de Hudson demuestra su plena comprensión del campo literario y editorial inglés finisecular. *Fan*, con sus imperfecciones compositivas, articula una escritura completamente autoconsciente del lugar que ocupará en su medio. Ni las críticas de su época ni sus editores y amigos aciertan a mencionar siquiera las “religious opinions” de la obra, aspecto donde, a juzgar por el propio Hudson, debía residir su mayor interés.

La pregunta acerca de su “calidad” literaria es quizás ociosa, y la dejamos aquí abierta, pues resulta acaso más productiva dejada a la consideración privada de sus lectores actuales. Más atendible, en cambio, es la operación de desarticular algunos nodos discursivos de la crítica más superficial, e incluso el desdén del propio Hudson, a la vez que reconocer que -por

el lugar excepcional que ocupa entre el resto de la producción hudsoniana, por lo discordante entre sus recursos genéricos, su *mathesis* (el saber del texto, como diría Barthes) y su espesor autoficcional-, *Fan* pareciera perpetuar una y otra vez una recepción espinosa. Aspiramos aquí a allanar ese camino por medio de algunas claves de lectura.

***New Women*, religiosidad y proyecciones identitarias**

Si en sus personajes alteregoicos (John Smith en *A Crystal Age*, Richard Lamb *The Purple Land* y Ralph Herne en la novela homónima) Hudson proyecta diversas cristalizaciones ficcionales de su identidad escindida, encarnada a menudo en la figura de un inglés que llega a la Argentina -o a alguna tierra utópica en la que cifra el campo en que creció-, en *Fan* hallamos otro tipo de proyección. Es una clase de proyección en que, por primera vez, cifra experiencias desagradables, por lo general evitadas por Hudson en la rememoración. Quizá justamente por esta innovación es que, al compartir con *Ralph Herne* la máscara autoral de Henry Harford -que habilita un anonimato que facilita la creatividad y exploración de líneas argumentales de común no abordadas en su escritura-, la inversión genérica encuentra en la huérfana de los *slums* el receptáculo ideal para ciertos perfiles biografemáticos.

En el resto de la obra de Hudson, los personajes femeninos no están desarrollados en profundidad. Sirven más bien como efigies de adoración para sus protagonistas masculinos: Paquita en *The Purple Land*, Yolanda en *A Crystal Age*, Lettice en *Ralph Herne*, Rima en *Green Mansions*. Esto puede haber contribuido al prejuicio de que Hudson no exhibe gran pericia a la hora de crear psicologías, sino que se mueve con mayor comodidad en la narración de aventuras -donde brillan caracteres masculinos- y, principalmente, en la descripción de la naturaleza. Pero en *Fan*, Hudson demuestra un perfil desconocido. Revela un gran poder de observación de la “psicología femenina”. Las crueldades y mezquindades de Miss Starbrow y su sirvienta Rosie, tan sutiles y ácidas como verosímiles; mientras que la extraña toxicidad de la relación de adoración-capricho entre Fan y Miss Starbrow encauza una creatividad inusual en su escritura.

Además de disimular la pobreza experimentada por el propio autor, Fan comparte con Esther de *Bleak House* y con la Tess de Hardy un punto de partida, no por remanido menos eficiente: la estructura de la huérfana de origen plebeyo que llegaría¹⁶ al final de la novela descubriendo y accediendo a los beneficios de su noble o alta cuna. Este esquema actancial Sujeto-Objeto, en apariencia tan sencillo, cumple la doble función, infalible, de legitimar

¹⁶ El uso del condicional aquí se debe a que, en los casos de Dickens y Hardy, esta iteración no se concreta: es Hudson quien se niega, en todo caso, a esquivar el final feliz, y lleva la estructura larval a su concreción resolutive.

social y moralmente a la heroína, a la vez que le permite un contacto con *the nether regions*: una justificada sensibilidad social o empatía por los que, igual que ella, sufrieron; esto, además, la distancia por completo de la imagen de la quebradiza *damsel in distress* de raigambre gótica de la novela de protagonista femenino. La pobre huérfana elevada socialmente es una estructura novelística básica, cuya tematización de la movilidad de clase se vuelve cardinal en la cultura victoriana, tanto como ficción compensatoria, como en su potencia para escenificar un *socius* total de la época.

La proyección autoral en esta obra se produce de modo bifurcado, pues también en Constance, como veremos, Hudson cifra parte de sus tribulaciones religiosas y su labor como escritor. Wilson incluso lo lee desde un punto de vista autoparódico: “Hudson mocked himself as aspiring novelist through the struggling writer Constance [...] within his novel and through Constance, portrayed his own creative turmoils” (2015: 250). No es casual, entonces, que sea en las pretensiones literarias de Constance donde el autor concentre su crítica de la cuestión de las *three-volume novels*.

Hay dos aspectos clave en la caracterización y evolución de Fan: su innato amor por la naturaleza, marca hudsoniana por excelencia, y un iracundo espíritu de rebeldía que se despierta poco a poco frente a las injusticias sufridas. Otro aspecto importante es el hecho de que ni Fan ni Constance son verdaderas damiselas en apuros necesitadas de un rescate. Por el contrario, será en el ascenso social, ya sea por la repentina adquisición de riqueza o por casamiento, donde ambas, paradójicamente, arriesgarán su independencia y autonomía. De hecho, las tres agonistas femeninas exhiben en la novela un notable arco evolutivo: Fan pasa de la debilidad y el desamparo a la fortaleza de valerse por sí misma; Mary¹⁷ comienza siendo una mujer infantil y caprichosa que impone su voluntad a los demás, que desprecia a las mujeres y prefiere la compañía de sus aduladores pretendientes, para llegar finalmente a rechazar un amor pasional, a optar por una soltería en compañía de sus amigas y a doblegar su voluntad ante la firme bondad de Fan; Constance, quien se plantea desde el principio como un personaje sólido, sabe reaccionar con entereza y honorablemente a la sucesión de infortunios de su vida.

Una *mathesis* específica sobrevuela como sustento de estas opciones narrativas. Constance considera en un comienzo que la evolución intelectual de la mujer es inextricablemente

¹⁷ La principal inspiración de Mary Starbrow esté quizás en la Miss Havisham de *Great Expectations* -ambas mujeres adoptan o recogen a una niña para que las amen, en quien vuelcan cruelmente sus frustraciones-, antes que en Emily Wingrave, esposa de Hudson, como opina Jason Wilson (2015: 248), pues si bien Mary y Emily comparten el hecho de ser cantantes -la *mathesis* del canto y la música transmitida por su esposa fue seguramente lo que Hudson usó en la construcción de este personaje-, no hay registros que indiquen que Emily tuviera una personalidad despótica, el principal rasgo distintivo de Mary.

dependiente del hombre: “man is to us a kind of *melior natura*, without whose sustaining aid we degenerate in abject cowards” (123a: 182). Pero, por paternalista que pueda sonar la reflexión de Constance, no llega a ser verdad dentro de la obra. Si bien las charlas de Constance con Merton y Mr. Northcott le resultan un estímulo intelectual, finalmente ejerce su labor en soledad y por mérito propio. De los muchos personajes masculinos de la obra, un bestiario de ebrios, violentos, mentirosos, manipuladores, etc., pocos llegan a alcanzar la categoría de figuras positivas para la vida de estas mujeres -tan sólo Mr. Northcott, Mr. Tom Starbrow, Mr. Cawood y el redimido capitán Horton- y, menos aún, a ejercer una influencia determinante en sus evoluciones morales.

Para comprender cabalmente la importancia de la postura de Hudson, serviría comparar su abordaje del tema con la posición de James Burnett, que en 1895 publicó un libro acerca de la psicología del desarrollo infantil donde argumentaba que, si una niña se extenuaba usando demasiado su cerebro, su fertilidad se vería afectada. Burnett incluso concluye con una frase interesante: “The New Woman is only possible in a novel, not in Nature” (1895: 90-91). A fines de la época victoriana, la educación formal era aún considerada potencialmente perjudicial para la salud femenina -pensemos que en 1900 un psiquiatra alemán, Paul Julius Moebius, pudo publicar un panfleto titulado *Sobre la imbecilidad fisiológica de la mujer*-. Si las heroínas hudsonianas parecen por momentos caracteres forzados o irreales, recordemos que la mujer moderna se estaba forjando primero en las páginas de los libros, donde todo era posible, incluyendo los finales felices.

El hecho de que las tres protagonistas terminen la obra solteras unas -Fan y Mary- y viuda la otra, rechazando la idea de volver a contraer matrimonio -Constance-, constituye, sin embargo, un desenlace que implica cierta ambigüedad. Por un lado, el *happy ending* eudaimonístico constituye una contribución optimista al debate que por esa época ocurría en la *New Woman fiction* y para el que autores como Hardy y Gissing encontraban respuestas más crudas en su realismo. Por el otro, no puede negarse que, de alguna manera, las protagonistas hudsonianas siempre se mantienen castas y puras: la evolución de Fan, Mary y Constance las conduce a una *imago* idealizada que no haría, en el fondo, más que chocar con los ideales de la mujer moderna.

Como Hudson mismo anticipó al final de *Fan*, pocos repararían en el contenido religioso que quiso imprimir a esta obra de trama folletinesca -Alicia Jurado se cuenta entre los pocos que apenas lo comentan (1988: 119-120)- y que, sin embargo, forma parte significativa de la maduración de ciertos temas en el pensamiento hudsoniano.

La dupla Mrs. Churton y su hija, Constance, cuyos desencuentros espirituales son materia de amplia y detallada discusión (1923a: 223), deben contarse entre los personajes donde más se concentra el efecto de complejidad psicológica delineado por Hudson y forman parte cardinal en la construcción novelesca de caracteres en *Fan*. Mientras que su madre defiende una religiosidad conservadora y practicante, Constance es una joven intelectual que se declara incapaz de asistir a la iglesia. Segregada por la comunidad rural en que habita, no se identifica

con el cristianismo. Pero Hudson deja entrever que, pese a sus “philosophical beliefs”, ella posee el “true Christian spirit”, ajeno a toda confesión (1923a: 184). La trama de los Churton en Eyethorne constituye un relato enmarcado durante el cual la acción se retrae al campo, el único escenario donde Hudson considera que estas reflexiones pueden articularse con calma.

Gran parte de la *angst* autoral se encuentra discursivamente proyectada en Constance, la joven que desde el campo añora desarrollar su intelecto en la ciudad, se obnubila más tarde con ella (1923a: 286), sólo para luego arrepentirse y extrañar la naturaleza (1923a: 314). Cuando Constance comienza a desilusionarse de su vida en la ciudad y descubrir que no es como la imaginó, el Hudson que llamaba a Inglaterra *home* antes de haberla conocido, el que desembarcó del *Ebro* en 1874 para pasar los siguientes años entre el frío y la pobreza de Londres, regresa a esas imaginaciones: “That was the reality, the true life, and this that was called reality only a crude and base imitation” (1923a: 315).

Quizás incluso cabría especular acerca de cuánto de la madre de Hudson puede encontrarse en Mrs. Churton (1923a: 224), en términos biografemáticos, como también lo hace Wilson (2015: 249). En *Far Away and Long Ago* (1918) Hudson relata su crisis de fe juvenil y cómo ésta comenzó luego de que un médico lo desahuciara a partir de una fiebre reumática (302). En su adolescencia, Hudson se debatía entre su dificultad para creer en la inmortalidad del alma, su terror a la muerte y su amor por la naturaleza por encima de Dios. A pesar de sus luchas espirituales, no considera haber encontrado una respuesta o postura fija: “[...] when I go back in memory to that sad time, it seems almost incredible to me that that poor doubtful faith in revealed religion still survived, and that the struggle still went on, but go on it certainly did” (311). La muerte de su madre sucede tiempo después, en 1859, y Hudson describe el amor materno como una fuente de esperanza en la trascendencia: “I cannot say [...] that I had lost her. A mother’s love [...] burns with so clear and steady a flame that it appears like the one unchangeable thing in this earthly mutable life” (314).

Hudson nunca habló más que generosamente acerca de su madre y tampoco relata ningún desacuerdo o discusión a causa de su crisis de fe. Al contrario, describe su paciencia e incondicionalidad. Sin embargo, la diferencia de posturas estaba allí y se ve quizás amplificadas en las discusiones de Constance y su madre¹⁸.

Fan y Constance representan también dos perfiles de un cisma en la concepción religiosa de Hudson. Mientras que en Constance se cifra un intelectualismo que rechaza la religión

¹⁸ A esto quizás habría que sumarle la similitud entre Constance y Maude, la niña que Hudson alguna vez quiso adoptar y con quien se identificaba debido al ostracismo que sufría por sus diferencias religiosas con su familia (Tomalin, 1982: 219 y Hudson, 2011: 47).

institucionalizada -no así el *verdadero* cristianismo-, en Fan se condensa un agnosticismo renuente a los conflictos y la fascinación por la naturaleza, un indicio de que la muchacha percibe el *alma* de la naturaleza (1923a: 235). Lo que en esta obra se encuentra aún escindido, encontrará síntesis plena en *Far Away...*, cuando un Hudson ya maduro dé con las palabras justas para explicar el animismo -“the sense and apprehension of an intelligence like our own but more powerful in all visible things” (1918: 225)- e incluso brinde ejemplos de un “cristianismo animista” en Inglaterra, la conciliación entre la religión cristiana y la concepción de un *anima mundi* (233-234).

También es de destacar que, en su proyección autoral en figuras femeninas, más activa en esta obra que en ninguna otra de Hudson, el naturalista no tiene reparos en poner a dos mujeres jóvenes a discutir de religión y a definirse contrarias a ésta, sin necesidad de un hombre, sin caer en comportamientos reprobables ni llegar a la infamia (1923a: 243). Aunque Fan elija seguir el ejemplo de Mr. Cawood, el carpintero no se postula como un maestro, de hecho, nunca se entera de la admiración de la muchacha; mientras que Constance misma pareciera ser un producto de su propia iluminación y estudio. Este pensamiento femenino independiente y autónomo es producto del optimismo hudsoniano y constituye su contribución a la *New Woman fiction* desde una perspectiva no fatalista y cercana a la religiosidad.

La muerte de Merton Chance (1923a: 490-502) es, sin duda, uno de los puntos altos de la obra en términos de confluencia entre motores novelescos y ética religiosa. Hudson logra burlar el horizonte de expectativas del lector -que acuerda seguramente con Fan y Mary en que Merton es un hombre inconsistente e indolente-, sólo para luego revelar el punto de vista de su viuda, Constance:

[...] I know that he never understood and never appreciated my husband -I know that in his heart of hearts he thinks, as you think, Fan, that my loss is a gain. I understood him as you and Harold never could. You knew only his weakness, which he would have outgrown, not the hidden strength behind it. I know what I have lost [...]. This was unspeakably painful to Fan - chiefly because the words Constance had spoken were true. (1923a: 502)

La redención póstuma de Merton constituye el vértice de compasión de la obra, como lo es la vieja Claclá en *Green Mansions*, el punto donde Hudson quiere concentrar la atención del lector, ejercer incluso una suerte de pedagogía moral a través de su literatura.

Por su parte, la redención del infame Jack Horton revierte quizá más importancia de la aparente, en especial si tenemos en cuenta lo que Hudson le comenta a Gissing acerca de Uriah Heep, el supuesto villano de *David Copperfield*, en carta del 30 de septiembre de 1897:

[...] I became strangely interested in the book. In the end I was inclined to think more highly of Dickens than I had done before; but at the same time his peculiarities exasperated me in a far greater degree. To build a bad character and then lash him with hatred and scorn was a convention of Dickens time—an early Victorian fashion; but the extremes to which it carries

him in the case of Uriah Heep almost makes one doubt of his sense of humour. It struck me that Uriah was one of the small minority of sane persons in the book. (1985: 30-31)

Lo grotesco de los villanos de Dickens no acordaba con la visión misericordiosa que Hudson reservaba para sus personajes. Horton es planteado desde un principio como un hombre disoluto, que pretende a Mary, pero también mantiene relaciones con una de sus criadas. Después de encapricharse con Fan, la secuestra con engaños e incluso la ataca, desmayándola. Cuando la muchacha logra escapar, él desaparece. Su infamia es explícita, su redención casi imposible. Sin embargo, Hudson lo trae de vuelta hacia el final de la obra, convertido en un hombre nuevo que ha saldado sus cuentas de juego y cultiva un perfil bajo, arrepentido. De hecho, la obra se cierra con una conversación entre Fan y Mary acerca de Jack Horton, en la que reflexionan acerca de hasta qué punto pueden perdonarse los pecados. Mary pregunta: “is this man, in whose repentance you really believe, less a child of God than other men, that you make this strange distinction?”; a lo que Fan, el compás moral de la obra, responde: “I can't explain it, but I do feel that there is a difference—that it is not wrong to make such a distinction. It is in us already made, and we can't unmake it” (1923a: 575-576), resolviendo de un plumazo todos los dilemas de Mary acerca de si debía permitirse volver a amar a Horton. La decisión de Mary fue incluso recalcada por el crítico de *The Spectator*, contándola entre los elogios que dedica a la novela: “[...] her action with regard to the suit of her repentant lover provides one of those surprises which our most intimate friends occasionally spring upon us” (Anónimo, 1892a: 296).

Fan es la única novela de Hudson situada en el mundo contemporáneo a su escritura, en el que efectivamente vivió, y no en un mundo añorado, recordado o idealizado. Nos muestra a un Hudson inusual, más vivo, a tono con los debates de su época. Más allá del artificio de ciertos inevitables hilos narrativos movidos por las restricciones de su formato, circula por *Fan* una complejidad de representaciones y recursos que la hace fundamental en el corpus de su autor. Una obra que indudablemente reclama tanta atención crítica como la que han concentrado canónicamente sus clásicos americanos.

Sin *Fan*, la percepción de Hudson como escritor, tanto en la Argentina como en Inglaterra, queda fatalmente incompleta y sesgada. Si una posible medida axiológica de calidad literaria consiste en la complejidad y fuerza imaginativa de la transferencia del material biográfico y social al plano ficcional, entonces *Fan* sea quizá merecedora de una renovada atención crítica. Por otra parte, no podemos evitar preguntarnos cómo se habría visto enriquecido el corpus hudsoniano de haber continuado y desarrollado esta vertiente narrativa.

Las muchas Londres de Hudson

Al abordar la concepción de urbe en la obra de Hudson conviene empezar señalando que la utopía hudsoniana es esencialmente agrícola: cuando Hudson se sentó a pensar la sociedad utópica que delinearía en las páginas de *A Crystal Age*, en 1887, no halló necesidad de incluir ciudades. El resto de su vasta y variada obra es también mayoritariamente de ambientación rural y su popularidad llegó gracias a sus ensayos al aire libre, que despertaban en los

londinenses de la segunda revolución industrial los resabios de un pasado pastoral e idílico. Sin embargo, Hudson demuestra en *Fan* que conocía Londres y que era capaz de navegarla geográfica y socialmente, revelándose un habitante consciente de esa urbe.

Con respecto a la primera ciudad que conoció y que lo fascinó por sus contradicciones, Buenos Aires, Hudson la menciona en sus recuerdos infantiles en *Far Away and Long Ago* (1918) y la usa como ambientación en su novela breve *Ralph Herne* (1888). En ambas obras, lo urbano sin embargo ocupa un polo claramente negativo en su escala de valores, indefectiblemente opuesto a la naturaleza. La Buenos Aires retratada por Hudson en estas obras es una ciudad enferma, moral y médicamente, cuyos habitantes están condenados debido al abandono del contacto con la naturaleza. De hecho, cuando la visita en *Far Away...* Hudson narra cómo cree que el agua de Buenos Aires le causa tifus; y cuando volvemos a ver la ciudad en *Ralph Herne* el tema es la epidemia de fiebre amarilla debido a las paupérrimas condiciones sanitarias.

Hudson llegó a Londres en 1874, un hito conocido en su biografía. Las razones de su viaje son complejas, nunca del todo explicitadas, y abordadas por sus biógrafos en el orden de la especulación, pero lo cierto es que Hudson veía a Inglaterra como una patria espiritual, el lugar de origen de su abuelo paterno y donde esperaba poder desarrollar una carrera como naturalista, que pronto devino en otra cosa: primero en escritor de ficciones y luego en *nature writer*, debido a su reticencia y falta de formación científica. Hudson percibía la naturaleza desde una dimensión espiritual y poética, poco traducible a las frialdades del positivismo decimonónico.

Si bien había leído a Dickens, es probable que las iniquidades que encontró a su llegada superaran sus expectativas, acostumbrado como estaba a la economía de una sociedad preindustrial como era la Argentina. El mismo año en que Hudson llega a Londres, James Greenwood, uno de los pioneros del periodismo investigativo, publica *The Wilds of London*, uno de los muchos libros que en la época denunciarían la pestilencia de la ciudad, la miserabilidad de las clases bajas y trabajadoras, la prostitución, etc. Ese mismo año, Greenwood incluso reporta en sus tenebrosas aguafuertes haber atestiguado como espectáculo una pelea entre un enano y un perro. Era la Londres de los *slums* que Gustave Doré retrataría para el libro de W. Blanchard Jerrold (*London: A Pilgrimage*, 1872), la que pronto y casi el mismo año daría a luz en la imaginación popular a Sherlock Holmes y a Jack the Ripper. Esta es la Londres a la que llega Hudson y cuyas indignidades pronto experimentaría en carne propia.

Con la ciudad decimonónica y tumultuosa nace en la historia humana la concepción del hombre como masa (Williams, 2011: 273-279), algo por completo contrario al espíritu libre e individuado con que había crecido Hudson. Si en su juventud en las pampas se hallaba a menudo solo en medio de un espacio gigantesco, como tan bien lo describe en *Idle Days in Patagonia*, en la ciudad, en cambio, se encontró formando parte de una masa gigantesca en un espacio reducido.

El trauma es innegable

Es célebre el comentario que Hudson le hiciera a Morley Roberts y que éste incluye en el retrato que escribe luego de la muerte del naturalista: “Perhaps I may say that my life ended when I left South America” (1924: 7). Hudson mismo admite y marca el cisma de su vida. En Londres siente que no vive, y escapa por eso a la campiña, donde puede recordar. Su obra está dominada por la rememoración antes que por la invención, incluso en su vertiente literaria. Cuando en 1880 conoce a Morley Roberts, ambos acostumbraban a charlar después de la cena en 11 Leinster Square. Se sentaban en la plaza y pasaban horas hablando de la Australia que Roberts había conocido brevemente y de la pampa en la que su amigo había crecido. Podría decirse que Hudson inauguró el camino de la memoria y la nostalgia muy temprano en la vida.

Hudson vivió en Londres casi medio siglo, el tiempo que tarda una literatura en pasar de Dickens a Virginia Woolf. Desde el corazón de la era victoriana hasta el período de entreguerras. Teniendo en cuenta que el centro poético de la obra de Hudson siempre estuvo en sus descripciones de la naturaleza y que su relación con la ciudad es desnaturalizada, uno no puede evitar preguntarse cómo es que terminó viviendo el resto de su vida en Londres. Ya sea por precariedades económicas o por una conjunción de factores, sabemos por lo menos que equilibraba la sensación de estar encarcelado en la ciudad con frecuentes viajes a la campiña y caminatas silvestres, que inspiraron obras como *A Shepherd's Life* y *Afoot in England*.

La vida privada y familiar de Hudson en Londres transcurrió principalmente entre Notting Hill y Hyde Park, cuando esta zona no era, por supuesto, el atractivo turístico que es hoy. Durante su primera década en Londres, el domicilio de Hudson alternó entre 40 St Luke's Road y 11 Leinster Square (Wilson, 2015: 154), ambas direcciones en Notting Hill. Él y su esposa terminarían viviendo definitivamente en el primero, que Ford Maddox Ford describió como “a fantastically gloomy house in the most sooty neighbourhood of London” (Wilson, 2015: 158). Hubo tan sólo un breve desvío hacia el oeste en la época más acuciante, cuando el matrimonio residió un tiempo frente a Ravenscourt Park, Hammersmith, pero incluso allí se consolaba Hudson a diario con las vistas de la naturaleza enclaustrada en el parque. Desde Notting Hill el naturalista visitaba casi a diario Kensington Gardens, en busca de una naturaleza que se le hacía imprescindible. También sabemos que en sus primeros años llegó incluso a pernoctar en Hyde Park, de modo que este parque sirvió para Hudson como un refugio no sólo espiritual, sino también material. Los parques de Londres deben haber sido para Hudson casi como parches de pampa reclusa.

H.J. Massingham, quien lo conociera cuando Hudson ya era un autor reconocido y respetado, dice: “[...] desde el principio hasta el fin él fue el gran primitivo, completamente distanciado de la comunidad urbana e industrial en medio de la cual vino a vivir desde las pampas salvajes” (Massingham, 1941: 76). Pero su reticencia no cambia la realidad de que la vida de Hudson transcurrió en Londres y que la esfera pública de sus actividades delinea el

mapa del West End, y comprende los lugares a los que Hudson acudía con miras a desarrollar su carrera literaria: la British Library, donde durante sus primeros años en Londres se refugió del frío y la pobreza mientras forjaba su biblioteca mental; el restaurante Mont Blanc en Gerard St., donde uno de sus editores, Edward Garnett, auspiciaba sus almuerzos de los martes; las oficinas de muchos de sus editores, la sede de la RSPB e incluso el domicilio de Mrs. Cunninghame Graham, quien organizaba tertulias literarias y uno de los pocos sitios de clase alta a los que Hudson acudía, en deferencia a la madre de su amigo, con quien lo unía un vínculo esencial a través de la Argentina. Imaginemos a Hudson transitando esta ciudad, moviéndose entre la niebla y el hollín industrial.

Entre ambos polos geográfico-espirituales -el noroeste y el centro-noroeste de Londres-, podemos superponer una tercera capa: la Londres nocturna de *Fan* en sus primeros capítulos, que se interpone entre la esfera privada y la pública en la vida diurna de Hudson, casi como un umbral que debía atravesar. Quizás el mundo de Fan, nada alejado del de las prostitutas de Whitechapel que cayeron bajo la hoja de Jack the Ripper -y como son representadas en *From Hell*, de Alan Moore-, fuese lo que Hudson observaba de regreso a casa cada noche.

El mundo nocturno de Fan se interpone entre el íntimo y el público de su autor, representa el umbral que Hudson debía cruzar cada día durante sus recorridos, desde su casa y refugio hasta los almuerzos que auspiciaba Edward Garnett en Mont Blanc, sus horas de lectura en la British Library, las caminatas con Gissing y Morley Roberts, etc. La de Fan es la Londres nocturna, como quizá Hudson habría deseado no conocerla, pues no se solaza en la sordidez.

Justamente por esa disparidad es que me interesan particularmente los primeros capítulos de *Fan*, pues su mundo, esa franja alrededor de Edgware Road, se interpone entre la Notting Hill privada y el West End público de Hudson. La trama de la obra se complejiza más adelante con muchísimos recorridos por la ciudad, delineando quizás una cuarta esfera, la de una Londres de clase alta, que cobra vida entre las mejores tiendas, restaurantes y paseos dominicales. Hudson tuvo contacto con esa clase alta que constituye el mundo de Miss Starbrow, pero resulta innegable que la mayor densidad descriptiva se concentra en la representación de la pobreza. Creo que Hudson erige esa Londres literaria casi como una barricada simbólica, geográfica y espiritual entre la esfera pública de una Londres a la que le costaba integrarse y el mundo doméstico que había logrado construir en Notting Hill, a pesar de que el ambiente de clase media alta no le agradara. En el medio, la sordidez, la denuncia de la otra cara de Londres.

La Londres de *Fan* en esos primeros capítulos es la de los más sórdidos *slums* retratados por Doré o por los *city mysteries* que impregnaron los *penny dreadfuls* de la época, esa Londres que identificamos más fácilmente con Whitechapel o Seven Dials. Raymond Williams habla acerca de cómo libros como el de James Greenwood contribuyeron en la época a asentar el imaginario social de una ciudad infernal y moralmente enferma, a pesar de que los problemas sociales se mantenían minoritarios y la experiencia urbana no era extendida en Inglaterra: “La imagen predominante de la oscuridad y la pobreza de la ciudad, cuyo

ejemplo simbólico era el Londres del este, llegó a ocupar un lugar central en el pensamiento literario y social” (Williams, 2011: 278). En ese sentido, *Fan* viene a formar parte de una tradición contemporánea de obras acerca de la sordidez urbana, que aúnan la denuncia con la fascinación por el artefacto moderno que es la ciudad y sus sinsabores.

Esa Londres nocturna y sórdida que nos parece tan alejada de la obra del naturalista es lo que Hudson forcluye, lo que esconde detrás de sus paseos por la campiña y lo que secretamente los alimenta. La escritura de Hudson acerca de la naturaleza y su rememoración comienza justamente cuando se ve encerrado por razones económicas en la ciudad, cuando la naturaleza se transforma en lujo en vez de cotidianeidad.

Morley Roberts insistía en que al naturalista no le gustaba recordar los malos tiempos. De esto derivaba la certeza de que los primeros tiempos de Hudson en Londres habían sido bastante duros, pues si hubiesen sido felices, habrían sido objeto de historias y anécdotas. En cambio, todo lo que pudo sonsacarle fueron referencias crípticas a su vida en aquella época (Roberts, 1924: 16). Lo cierto es que su época como recién llegado a Londres fue dura, llegando incluso -como dijimos- a pasar la noche en Hyde Park (Miller, 1990: 8). Roberts aseguraba entonces que, excepto por escasas menciones, Hudson no había relatado esos primeros tiempos oscuros de pobreza. Podría decirse que lo hizo, aunque de forma velada y ficcional, con esos primeros capítulos de *Fan*, que, como Ruth Tomalin (1982: 121-123) y Jason Wilson (2015: 248-250) notan, puede ser leída en clave autobiográfica, constituyendo la protagonista un alter-ego invertido de Hudson.

Un detalle importante que apunta hacia la “verdadera identidad” de *Fan* son los instintos de la muchacha al comienzo de la obra, cuando quiere escapar de su situación huyendo hacia un campo abstracto e indeterminado y toma hacia el norte por Edgware Road. Arriba finalmente a una campiña desierta, pelada por el invierno y donde no encuentra sustento ni alternativa para su realidad, de modo que vuelve a casa, a mendigar. Pero más adelante, cuando su suerte ya ha cambiado, encuentra finalmente solaz en la naturaleza enclaustrada de Hyde Park, al igual que Hudson en sus visitas diarias a Kensington Gardens. Hudson no podía permitirse el lujo del campo en esos años, pero siempre supo hallar resabios de naturaleza. Como el Marcovaldo de Italo Calvino, Hudson y sus personajes no se sienten a gusto en la ciudad y su atención torna constantemente a los retazos de naturaleza que sobreviven en la urbe. Cuando Hudson desembarcó del *Ebro* en Southampton, en vez de seguir camino a Londres con el resto de los pasajeros, se quedó a explorar la zona y sus aves (1958: 27-34). Y cuando finalmente llegó a Londres, recorrió sus calles con compulsión hasta encontrar un parque donde poder descansar (Tomalin, 1982: 103-104). Al final de *Ralph Herne*, cuando la epidemia ha diezmado ya la población de Buenos Aires, el consuelo surge como briznas de pasto entre el empedrado de la calle.

Si en *Far Away...* y en *Ralph Herne* la ciudad ocupa fácilmente un polo negativo -y esa ciudad es Buenos Aires-, en *Fan* se hace más difícil encasillar una ciudad tan laberíntica y fascinante como Londres, que se opone al campo, pero constituye igualmente un signo

ambiguo, complejizando la clásica oposición naturaleza-ciudad en Hudson, que suele ser maniquea. Fan y Constance representan dos perfiles de la reacción de Hudson al enfrentarse con la ciudad: Fan extraña inmediatamente la paz del campo, pero Constance, quien ha crecido en una asfixiante sociedad rural (1923a: 181), se maravilla al verse en “the great intellectual laboratory” (1923a: 286).

Gissing, pesimismo y aporofobia

Ahora quisiera poner a Hudson en relación con George Gissing, su contemporáneo. Autoproclamado heredero de Balzac —aunque quizá más cercano, en última instancia, a Émile Zola—, Gissing produjo una obra de un realismo crudo y aporofóbico en su representación de las clases bajas de la Londres victoriana y de un pesimismo inquebrantable en su opinión de la sociedad de su época. Gissing practicaba una amargura que Hudson siempre quiso conjurar.

Como vimos, *Fan* constituye una obra anómala en la producción hudsoniana, cuyo origen acaso se encuentre en esta amistad literaria entre Hudson y Gissing. Morley Roberts, amigo que tenían en común, los presentó el 24 de marzo de 1889 y, junto con el ilustrador Alfred Hartley, conformaron un grupo de amigos que Roberts apodó *The Quadrilateral*, en referencia al sistema de fortificaciones italianas del siglo XIX. Ambos hombres tenían bastante en común: un origen humilde o desclasado, con respecto al cual se sentían merecedores de un mejor lugar en la sociedad. Compartían también las lecturas en la British Library y la afición por las caminatas solitarias a través de la ciudad. Ruth Tomalin reconoce el ojo avizor que caracterizó a ambos: “Probably no men in London knew the street life of the eighties better than these two, the naturalist and the social observer” (1982: 122)¹⁹. También Morley Roberts se referiría al carácter observador de Hudson, que no se apagaba porque se encontrara en sociedad, sino que se adaptaba a las personas como si fueran aves: “He was as much the field-naturalist in London as in the country” (Roberts, 1924: 22-23).

También en su valoración del pasado como tierra de purezas, Hudson y Gissing están de acuerdo. Morley Roberts retrató a su compañero del Owens College de modo semi-ficcional en *The Private Life of Henry Maitland*: “He lived in the past, and was conscious every day that something in the past that he loved was dying and must vanish” (Roberts, 1912:174). Gissing tenía una opinión sobre la ciudad que seguramente compartió con Hudson. En una introducción a *Oliver Twist* escribió: “Londres como un lugar de miserable misterio y terror,

¹⁹ Si bien equivoca el año en que se conocieron y consigna 1884 en vez de 1889, Tomalin hace un interesante resumen de su amistad y de los puntos de confluencia entre ambos escritores (1982: 121-122).

de lo inexorablemente grotesco, de oscuridad laberíntica y de fantástica fascinación” (1900: XVII).

Sin embargo, Hudson encontraba la obra de Gissing dolorosa, pues el pesimismo de su visión del mundo le resultaba difícil de tolerar y le recordaban sus propias penurias (Miller, 1990: 9). Sobre Gissing y Hudson, Roberts agrega:

[...] Gissing found in Hudson's [books] something alien, strange and yet soothing. For Hudson the other writer's books were a pain: they recalled poverty and stress in the past and foreshadowed it in the future. Gissing's perpetual bitter humour about Marylebone Workhouse was never comforting: he more than half believed in it as his destiny. And Hudson, though he said nothing of it, had suffered and was to suffer again. (1924: 38)

Si Hudson no se solazaba en pasadas desgracias, el carácter de Gissing parece haber sido todo lo contrario, mucho más adepto a explorar morbosamente sus peores momentos. Pierre Coustillas, biógrafo de Gissing, menciona cómo el círculo de amistades de *The Quadrilateral* hacía que el novelista olvidara la soledad en que estaba sumido a fines de la década del ochenta, con énfasis en el afecto inmediato que Gissing sintió por Hudson (Coustillas, 2012: 49). El de Gissing es un carácter mucho más oscuro que el de Hudson, más pasional en sus odios, algo que nuestro autor evidentemente reprimía y lograba equilibrar gracias a su amor por la naturaleza. Sin embargo, algo de la rabia de Gissing resuena en Hudson y cabría especular que *Fan* es la novela de Hudson *en la línea de Gissing*, a la que no volvería a recurrir.

Hay una vacancia crítica importante en la relación Hudson-Gissing, específicamente en la puesta en relación -aunque fuera mínima- de sus obras y estilos literarios. Esto no fue hecho ni al principio por Morley Roberts, quien los presentara en 1889 y escribiera luego de sus muertes sendas obras biográficas sobre sus amigos, abordando -en la de Hudson al menos- la relación entre ambos; ni en épocas más cercanas, como 1985, cuando Shruballs y Coustillas, biógrafos y especialistas en Hudson y Gissing respectivamente, compilaron la correspondencia sobreviviente entre ambos escritores. En la introducción a este epistolario, sin embargo, no hay más que una reseña biográfica sobre Hudson y su relación con Gissing, sin mención de la relación que también sus obras inevitablemente entablan entre sí. Después de todo, se trata de la amistad entre dos escritores.

Las cartas sobrevivientes de Hudson a Gissing comienzan en 1893. Las de Gissing a Hudson comienzan con una de 1889 y saltan luego a 1893. No hay o no se conserva correspondencia contemporánea a la escritura ni a la publicación de *Fan*, así como tampoco mención explícita de la novela. Los críticos incluso especulan con que Gissing desconociera la obra, debido a que Hudson la publicó bajo pseudónimo (Shruballs y Coustillas, 1985: 40, *nj*).

Jurado menciona la influencia de Gissing, pero insiste en buscar en Dickens el origen de la psicogeografía hudsoniana (1988: 43). Tomalin es quizá quien más contactos nota entre las

obras de Hudson y Gissing: “In *Fan* he showed how well he knew that knife-edge existence of ‘the unclassed’, in a limbo outside society” (1982: 122-123). Reconoce también la influencia de Gissing y nota que “Fan’s situation at her mother’s death recalls that of Ida Starr in Gissing’s early novel *The Unclassed* (1884)” (Tomalin, 1982: 121). La crítica repasa la amistad de Hudson y Gissing y nota que “Though widely different in many ways, Hudson and Gissing had in common their experience of poverty and of writing, as well as the love of books and the habit of solitary wandering.” (Tomalin, 1982: 122). Sin embargo, destaca que “for Hudson it was not a happy association. He admired the truthfulness and social awareness of Gissing’s books, particularly *Born in Exile* (1892); but he also found them painful, since they often stressed poverty and misery, recalling the dark years of the mid-eighties” (Tomalin, 1982:122).

Hacia el final de su vida, Hudson admite a Roberts que sentía que Gissing “was rather mouldy now” -aunque Roberts considera que seguramente se arrepentiría de este comentario enseguida-, que había vendido todos sus libros, excepto el que consideraba el mejor, *Born in Exile* (Roberts, 1924: 213). Esta obra también es una novela en tres volúmenes, formato que Gissing practicaba asiduamente; quizás esta amistad es la que inspiraría a Hudson a probar la pluma en este tipo de publicaciones. Por otro lado, en términos genéricos, es una *Bildungsroman* postdarwiniana, amarga y socialmente desilusionada que lidia con los conflictos entre religiosidad social y racionalismo científico, algo que podría decirse que comparte con *Fan*. Sólo que, mientras que Godwin Peak, el protagonista de Gissing, opta sin remordimientos por la hipocresía de apoyar falsamente la religión para medrar socialmente, Constance acepta sufrir las consecuencias de no hacerlo.

Al contrastar *Born in Exile* con *Fan*, ambas de 1892, podría especularse con otra de las claves por las que la novela de Hudson tuvo mala crítica y escasa recepción. Gissing estaba de moda y tenía cada vez más éxito en la década de 1890. El estilo de Hudson en *Fan* es el de un suave y anacrónico dickensianismo, que nos hace olvidar que nos hallamos más cerca del escándalo de Oscar Wilde que de la Gran Exposición de 1851. Hudson escribe en un estilo que ya estaba pasando de moda. Gissing se adentra en los matices psicológicos y detalles expresivos de personajes transidos por su clase social. En contraste, los de Hudson no pueden evitar parecer menos profundos. Por otra parte, el pesimismo hace que Gissing ponga en escena sus peores perfiles, mientras que el optimismo le permite a Hudson “cambiar la realidad” en una escritura escapista.

El realismo de Hudson en *Fan* se basa en la ya entonces anticuada idea de destino, que siempre lleva al protagonista a buen puerto a pesar de las vicisitudes, como suele suceder en Dickens. El realismo de Gissing, en cambio, es moderno en tanto se basa en la idea de determinismo social. Podría incluso decirse que está a medio camino entre el naturalismo y el decadentismo, principalmente por el *morbus* hacia el descenso de los personajes: aunque Godwin Peak se sienta superior a sus pares en términos intelectuales o morales, aunque esté convencido de su merecimiento y de su “destino intelectual”, no podrá escapar al peso mental que tiene la condena de su origen social, al igual que su padre. Este pesimismo gissingeano,

entre el odio de clase y el complejo de inferioridad, entre el determinismo del escritor naturalista y la neurastenia del decadente, no se abrió paso hasta la obra de Hudson, pero sin duda resonó en su sensibilidad.

Las décadas de 1870 y 1880 están marcadas por una *Long Depression* que afectaría a toda Europa occidental y a Estados Unidos. Parte del contexto fundamental para hablar de Hudson en Londres consiste en cómo cambió una Argentina próspera por una Inglaterra pauperizada para la clase media y obrera. De allí también el opresivo pesimismo en la obra de Gissing en general y, en particular, en ese período, pero del cual *Born In Exile* no sería quizá el mejor ejemplo, sino más bien sus tres obras más conocidas de esa misma época: *The Nether World*, *New Grubb Street* y *The Odd Women*, en las cuales abundan los personajes de clase baja.

En una conferencia acerca de Gissing y la representación del hambre y la miseria económica en su obra, Ivan Kreilkamp resalta cómo el autor incluso llegó a experimentar con el estado de lucidez que produce el ayuno extendido (Department of English, 2021). Estas experiencias no eran ajenas a Hudson, quien recordó cómo en la década del ochenta él y su esposa llegaron a sobrevivir una semana con tan sólo una lata de cacao (Tomalin, 1982: 122). De la misma manera, cuando Fan intenta ilusionarse con subsistir a base del barrido de escaleras en las zonas pudientes, la mujer anónima que la aloja durante un par de noches en un *slum* tira abajo sus esperanzas con rapidez, haciendo referencia a cuánta comida por día exactamente necesita una muchacha en crecimiento como Fan y a cuánto puede ganar como máximo barriendo escalones (1923a: 41-42). Fan puede tener esperanzas, pero la realidad del hambre es innegable.

Por todo esto, la influencia de Gissing, en todo caso, no debería buscarse en los personajes, sino en los escenarios de *Fan*. En ese sentido, los primeros capítulos son testimonio del perfil gissingeano de Hudson, de su relación con la ciudad, algo poco explorado pero presente inevitablemente como sustrato en muchas de sus obras. Si justamente cifró todo eso en esta obra y después no quiso volver a publicarla, quizá no fue meramente porque la creyera mala, sino porque escondía una marca de origen, algo que Hudson se esforzó mucho por ocultar mientras se abría paso y devenía inglés a los ojos de la sociedad. Estos primeros capítulos se asemejan a una miniatura de *The Nether World* (1889), novela de Gissing enteramente ocupada en la pobreza de las clases bajas, donde no se presenta ningún contraste con las clases altas.

Podría especularse con que Hudson quiso que *Fan* fuera su obra gissingeana, pero a los pocos capítulos no logró soportar el pesimismo de la escena y “derrapó” hacia lo que a él mismo no le habría costado reconocer como poco verosímil, una suerte de fantasía compensatoria.

Al comienzo de su relación con Linda Gardiner, Hudson le menciona que de las obras de Gissing “*Thyrza* [1887] and *Demos* [1886] are the two I like best. The first is one of the saddest stories ever written, but very beautiful and very true” (Gatrell, 2008: 306). Parte de la

crítica a las hipocresías que Hudson veía en el socialismo y que cifró en el voluble Merton Chance encuentran eco, justamente, en *Demos*, donde Gissing retrata la vida de un socialista.

New Grub Street (1891) es una novela que resultó cardinal en la representación ficcional tanto de la dinámica autor-agente, como del mundillo de las publicaciones en la Londres finisecular (Nesta, 2007). Especialmente si se tiene en cuenta que allí volcó Gissing su extenso conocimiento sobre el tema, junto con el resultado de los minuciosos registros que mantuvo en vida. En esta obra, Gissing discute en detalle lo que Hudson trata hacia el final de *Fan*, cuando Constance y Northcott hablan de los sufrimientos y sacrificios que debe abordar el escritor. A pesar de la brevedad de este pasaje en comparación con el resto de la extensa obra, la intensidad de sus argumentos evidencia que se trataba de un tema que también turbaba a Hudson.

Una última figura literaria que vale la pena tener en cuenta en relación con *Fan* es la de Thomas Hardy. En su biografía, Tomalin trae a colación en varias ocasiones la conexión entre Hudson y Hardy, quienes nunca se conocieron, y los equipara por la falta de formación formal y por el compartido amor por la naturaleza y el pasado (1982: 187).

Ya mencionamos cómo el punto de partida de *Fan* es el mismo que el de *Tess of D'Urbervilles* (1891)²⁰: jovencita de familia pobre y padre alcohólico, que descubre que es de origen “noble” en la clase alta. Esto es lo que pone la acción en marcha en ambos casos. Hardy había creado una heroína merecedora de un destino ejemplar; y había demostrado, sin embargo, cómo la sociedad condenaría sus acciones sin más. El final de *Tess* es tan espectacularmente trágico, que causó la indignación del público. Resultaba intolerable que *Tess*, hecha para la felicidad, terminara en la desgracia. Podría decirse que Hudson se cuenta entre aquellos que no pudieron tolerar esa resolución compositiva y escribió *Fan* para conjurar la angustia que le provocaran sus lecturas de Hardy y de Gissing.

Quizá *Fan*, novela sentimental, aborto de realismo crudo, permita reponer el sustrato urbano que nutre, por oposición, la mitologización pastoralista de la naturaleza en la obra de Hudson. Si toda literatura es inevitablemente una transfiguración de la experiencia, podemos leer *Fan* como el mapa que completa la biografía de Hudson. Sobre la topografía de los *slums*, sobre el hollín de la Londres tiznada, el naturalista erigirá el espectro del campo y de la edad dorada de su infancia en libertad.

²⁰ Curiosamente, *The Athenaeum* también es responsable de destruir críticamente una novela de Algernon, hermano de Gissing, cuya trama también recordaba demasiado a la de *Tess* (Shrubsall y Coustillas, 1985: 25, nv).

Referencias bibliográficas

- Anónimo, 1892a, “Recent Novels”, *The Spectator*, 27 de agosto, Vol 69, N° 3348, 296-297.
- Anónimo, 1892b, “Novels of the Week”, *The Athenaeum*, 16 de julio, N°3377, 92-93.
- Arocena, Felipe, 2009, *De Quilmes a Hyde Park. Las fronteras culturales en la vida y obra de W.H. Hudson*, Buenos Aires: buenosairesbooks.
- Burnett, James, 1895, *Delicate, Backward, Puny and Stunted Children*, Londres: Homoeopathic Publishing Company.
- Coustillas, Pierre, 2012, *The Heroic Life of George Gissing, Part II: 1888-1897*, Londres: Pickering & Chatto.
- Department of English, Arizona State University, 2021, “Ivan Kreilkamp - ‘Living on Peanuts: George Gissing in the Long Depression’”, Ponencia, 4 de noviembre. <https://www.youtube.com/watch?v=iN8RwTzFsZw>.
- Gatrell, Simon, 2008, “The Letters of W.H. Hudson: A Review Essay”, *English Literature in Transition, 1880-1920*, Volumen 51, N° 3, 302-314.
- Giebel Chavis, Geri, 2021, *Peril and Protection in British Courtship Novels: A Study in Continuity and Change*, Nueva York: Routledge.
- Gissing, George, 1900, “Introduction to *Oliver Twist*”, Rochester Edition, XVII.
- Greenwood, James, 1874, *The Wilds of London*, Londres: Chatto and Windus.
- Griest, Guinevere L., 1970, *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel*, Bloomington - Londres: Indiana University Press.
- Hudson, William Henry, 1893, *Idle Days in Patagonia*, London: Chapman & Hall.
- Hudson, William Henry, 1918, *Far Away and Long Ago. A History of My Early Life*, Londres: Dent & Sons.
- Hudson, William Henry, 1923a, *Fan: A Young Girl's Life*, Londres: J.M. Dent & Sons.
- Hudson, William Henry, 1923b, *153 Letters from W.H. Hudson*, Londres: Nonesuch Press.
- Hudson, William Henry, 2011, *Una cierva en el Parque de Richmond*, Buenos Aires: buenosairesbooks.

EVA LENCINA

- Hudson, William Henry, 1958, *William Henry Hudson's Diary Concerning His Voyage From Buenos Aires to Southampton on the Ebro*, Hanover - New Hampshire: Westholm Publications.
- Jurado, Alicia, 1988, *Vida y obra de W.H. Hudson*, Buenos Aires: Emecé.
- Livingston-Martin, Molly, 2015, "Touching Scenes: The Politics of Female Touch in Nineteenth-Century British Literature", Tesis doctoral, Georgia State University.
- Massingham, H.J., 1941, "Hudson, el gran primitivo", Pozzo, Fernando (ed.) *Antología de Guillermo Enrique Hudson*, Buenos Aires: Losada, 75-80.
- Meštrović, Stjepan G., 1992, *The Coming Fin De Siècle. An Application of Durkheim's Sociology to Modernity and Postmodernism*, New York: Routledge.
- Miller, David, 1990, *W.H. Hudson and the Elusive Paradise*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Nesta, Frederick, 2007, "The Commerce of Literature: George Gissing and Late Victorian Publishing, 1880-1903", Tesis doctoral, University of Wales.
- Payne, John R., 1977, *W.H. Hudson. A Bibliography*, Folkestone: Dawson–Archon Books.
- Roberts, Morley, 1912, *The Private Life of Henry Maitland*, Londres: Eveleigh Nash.
- Roberts, Morley, 1924, *W.H. Hudson. A Portrait*, Nueva York: E.P. Dutton & Company.
- Shrubsall, Dennis, 1978, *W.H. Hudson. Writer and Naturalist*, Tisbury: Compton Press.
- Shrubsall, Dennis y Coustillas, Pierre (eds.), 1985, *Landscapes and Literati: Unpublished Letters Of W.H. Hudson and George Gissing*, Salisbury: Michael Russell Publishing.
- Tomalin, Ruth, 1982, *W.H. Hudson. A Biography*, Londres: Faber and Faber.
- Williams, Raymond, 2011, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.
- Wilson, Jason, 2015, *Living in the Sound of the Wind*, Londres: Constable.