



© FERNANDO SAVATER, 1976

© SANTILLANA, S. A. (TAURUS) , 1994

Juan Bravo, 38. 28006 Madrid

Teléfono (91) 322 47 00

Telefax (91)322 47 71

Ilustraciones:

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID: 24,52, 216. ARCHIVO

TAURUS: 64, 80,106,117,132,140,188,204. JESÚS

TABLATE: 96,150,176. WESTERN-FIRO FOTO: 166.

Octava edición corregida y aumentada, junio de 1994

Novena edición, febrero de 1995

Diseño de cubierta: Alfonso Sostres

Diseño de interiores: Antonio Lax

TAURUS EDICIONES, S. A. Elfo, 32 / 28027

MADRID ISBN: 84-306-2098-2 Dep. Legal: M-

4119-1995

ÍNDICE

PRESENTACIÓN DE ESTA EDICIÓN	11
DIEZ AÑOS DESPUÉS	13
PRÓLOGO	19
Capítulo primero	
LA EVASIÓN DEL NARRADOR	23
Capítulo segundo	
UN TESORO DE AMBIGÜEDAD	51
Capítulo tercero	
EL VIAJE HACIA ABAJO	63
Capítulo cuarto	
EL TRIUNFO DE LOS PROSCRITOS	79
Capítulo quinto	
LA TIERRA DE LOS DRAGONES	95
Capítulo sexto	
EL PIRATA DE MOMPRACEM	105
Capítulo séptimo	
LOS HABITANTES DE LOS ASTROS	117
Capítulo octavo	
EL ACECHO DEL TIGRE	131
Capítulo noveno	
LA PEREGRINACIÓN INCESANTE	139
Capítulo décimo	
EN COMPAÑÍA DE LAS HADAS	149
Capítulo undécimo	
FORASTERO EN SACRAMENTO	165
Capítulo duodécimo	
QUÉ SIGNIFICA TEMBLAR	175

Capítulo decimotercero	
EL ASESINO SIN HUELLAS	187
Capítulo decimocuarto	
BORGES: DOBLE CONTRA SENCILLO	203
Apéndice	
ROBINSÓN O LA SOLEDAD LABORIOSA	215
EPÍLOGO	227
DESPEDIDA	233
GUÍA BIOBIBLIOGRÁFICA DE LOS PRINCIPALES AUTORES EVOCADOS	235

A MI HIJO AMADOR JULIÁN,
PARA QUIEN SOY CENTINELA DE LOS CUENTOS

«La literatura es la infancia al fin recuperada».

GEORGES BATAILLE

«—Sabio, no hay nada escrito. —

Da la vuelta a unas hojas más.

*El rey giró otras páginas más, y no transcurrió mucho tiempo
sin que circulara el veneno rápidamente por su cuerpo,
ya que el libro estaba envenenado. Entonces el rey se estremeció,
dio un grito y dijo:*

—El veneno corre a través de mí.

El sabio Ruyán se puso a recitar:

*—Durante largo tiempo han sido jueces arbitrarios, pero pronto sus
juicios se desvanecerán como si no hubiesen existido.*

*Si hubieran sido justos, hubieran recibido un trato justo, pero
oprimieron a la gente y el destino los ultrajó con daños y tribulaciones.*

*Al amanecer un nuevo día, la lengua del destino les ha dicho:
«Esto por aquello». Y no hay quien pueda censurar a la fatalidad.*

Cuando el sabio Ruyán terminó de hablar, el rey cayó muerto».

LAS MIL Y UNA NOCHES

PRESENTACIÓN DE ESTA EDICIÓN

Cyril Connolly cifra en diez años el purgatorio que un libro debe aguardar para que pueda saberse si hay en él algo meritorio o si es tan sólo efecto momentáneo de la moda literaria. La obra que el lector tiene en sus manos va a cumplir dentro de no mucho su segunda década y estrena ahora nueva edición: me atrevo a suponer que tal longevidad indica algunos aciertos que disculpan o compensan en parte sus evidentes torpezas.

La mayoría de los capítulos se consagran a la nostalgia por autores apreciados en su día y hoy quizá ya algo menos, aunque la vitalidad de bastantes de ellos—Stevenson, Verne, Conan Doyle...—parece seguir intacta. En un par de ocasiones fui accidentalmente profético. La primera cuando comenté a Tolkien, que poco después se convirtió en una afición irrefrenable en este país y en toda Europa: me emocionó ver a mi hijo, al que dediqué la obra casi recién nacido, leer quince años más tarde con raro entusiasmo El señor de los anillos. El segundo caso es «La tierra de los dragones», el capítulo que empieza protestando por lo poco que se ha escrito sobre la enorme importancia de los dinosaurios. Bueno, hoy —tras Parque Jurásico— mi demanda ha sido satisfecha hasta lo excesivo. Por cierto, si ahora reescribiese este libro no dudaría en dedicarle una sección a Michael Crichton, algunas de cuyas novelas (De caníbales y vikingos, Congo, Esfera y, sobre todo, Parque Jurásico) me parecen estupendos ejemplos del tipo de ficción que reivindicó en La infancia recuperada. Por supuesto, ya sé que si tal hiciese me regañarían los que le tienen por escritor mediocre; son de la misma estirpe de aquellos viejos conocidos que, aceptando a Salgari o Julio Verne porque los leyeron de pequeños, nunca me perdonaron que dedicara la misma atención a un autor tan «aburrido» como Tolkien..., el cual sufría el

desprestigio de no haber caído en sus manos hasta que cumplieron treinta años. El problema no es de Crichton ni de Tolkien, sino de los lectores envejecidos en la mediocridad de la suficiencia... A otros lectores daré aquí gracias: a los que a lo largo de casi veinte años han insistido amable pero firmemente en recordarme que, escriba lo que escriba y cuanto escriba, para ellos seré siempre el autor de La infancia recuperada. Nadie me ha desanimado de modo más simpático. Como mínimo homenaje les dedico el tardío apéndice sobre Robinsón, uno de los grandes ausentes de la obra primigenia. Porque esta humilde Infancia no es sin duda el libro que yo me llevaría a una isla desierta sino la isla a la que me he llevado todos mis libros y en la que ellos han querido acompañarme para que los releamos juntos.

San Sebastián, 5 de enero de 1994.

Centenario de la muerte de R. L. Stevenson

DIEZ AÑOS DESPUÉS

«No creáis que el destino sea otra cosa que
la plenitud de la infancia».
(R. M. RILKE)

Recuerdo muy bien cuándo tuve por primera vez idea de componer este libro. Fue durante un verano de hace ahora doce años y yo me bañaba en la playa de Almuñécar. Había nadado bastante mar adentro, más en todo caso de lo que yo suelo permitirme en aguas no familiares (para mí, sólo las aguas de la Concha de San Sebastián son familiares), cuando me alarmó el paso demasiado próximo de una motora con su correspondiente esquiador a la zaga. Decidí regresar y viré hacia la playa en oblicua zambullida. Al sacar de nuevo la cabeza a la superficie, el sol rebotaba espléndidamente sobre el arrugado azul sin turbiedades y la orilla parecía felizmente inalcanzable: me consideré ya para siempre parte del mar. Me sentía mecido, dichoso, disuelto, y entonces supe que ya antes —no antes de ese preciso momento, pero aún dentro de mi vida, sino *antes de ser yo*— había gozado con idéntica fruición de la perdición en las aguas. Fue un atavismo vivido, tan claro e irrefutable como el movimiento reflejo de resguardar el rostro con la mano cuando nos arrojan un objeto. Seguí nadando y, muy lenta y dulcemente, la sensación de simpatía primigenia se fue desvaneciendo. Me acordé entonces de cierta teoría que expone Jack London al comienzo de su emocionante *Before Adam*, según la cual la sensación de caída que a veces experimentamos en el borroso lindero entre sueño y vigilia responde a la memoria atávica de los desplomes desde grandes alturas de nuestros ancestros arborícolas. Nosotros provenimos, puntualiza London, de los que lograron *agarrarse* a tiempo de alguna rama antes de estrellarse contra tierra; los otros descendieron, eso sí, pero no dejaron descendencia... La hipótesis no me pare-

ce más divagatoria que algunas sobre estos mismos temas que han recibido el *placet* de la ciencia oficial.

Y así, nadando perezosamente hacia la playa y recordando a mi querido Jack London, concebí escribir un libro sobre los mejores relatos que había leído en mi vida. Incluso anoté *in mente* algunos capítulos imprescindibles: «La isla del tesoro», «El peregrino de la estrella», del propio Jack London; «La guerra de los mundos», «El mundo perdido»... Otros que entonces me parecieron atractivos terminaron relegados en la práctica a simples menciones incidentales, como Kipling o Tarzán. En conjunto, todo lo esencial brotó de esa travesía por aguas de Almuñécar, aunque tardé más de un año en ponerme a escribir. Es mi modo de proceder y, contra los que confunden «rapidez de ejecución» con «facilidad», muy elaborado; siempre tengo en la cabeza el plan de al menos un par de libros de índole muy distinta que me gustaría escribir y para los que voy acumulando interiormente materiales: luego, cuando al fin los creo maduros y paso a redactarlos, escribo de forma continua y rápida. Mi escritura es *intensa*, por eso aburre menos que la de otros, y debo grabarla de un trazo o renunciar. Pero en el texto soy cualquier cosa menos un improvisador, mientras que en la palabra lo soy casi siempre. Volviendo a lo de antes, casi todo surgió de aquel ejercicio natatorio, salvo el título: éste, como tantas otras cosas buenas y malas de mi vida, se lo debo a Lourdes Ortiz. Un día, Jaime Gil de Biedma me reprochaba amistosamente no haber llamado a este libro «La infancia recobrada» en lugar de «recuperada» y argumentaba su protesta. Yo me defendí como supe, pero la verdadera razón del título es que parte de la cita de Bataille que lo encabeza, tomada de la traducción castellana de *La literatura y el mal* hecha por Lourdes antes de que nos conociésemos. Allí puso ella «recuperada» y «recuperada» puse yo. Luego nos conocimos y nos desconocimos, la vieja catástrofe del mundo. Pero hoy esa palabra prometedora e irónica, «recuperada», y su alternativa obvia, «recobrada», significan ya para mí solamente pérdida. Por cierto, poco después de publicar este libro supe que Graham Greene tiene un breve ensayo sobre sus lecturas juveniles favoritas que tituló precisamente así, «La infancia *perdida*». Como advirtió ciertamente Borges, «algo que ciertamente no se nombra con la palabra azar / rige estas cosas».

Desde un comienzo hubo en torno a este libro ciertos malentendidos, a los cuales quizá deba parte de su éxito si —como Cioran asegura— el éxito mismo no es más que un malentendido. En primer lugar, quizá por inducción del título, se supuso que aquí se trataba de cuentos infantiles: recuperar la infancia consistiría en releer las cosas que nos encandilaban cuando niños. Pues bien, en modo alguno se trata de eso o, al menos, nunca primordialmente de eso. De cuentos propiamente infantiles —es decir, de los que son dirigidos a un público hasta ocho o nueve años— nada se comenta en estas páginas y no, desde luego, porque sean tema indigno de mención. De lo que aquí se habla es de *relatos*, en el sentido que establezco en el largo capítulo introductorio y éstos pueden —y deben— ser leídos en cualquier época de la vida, aunque por sus características intrínsecas suelen ser más disfrutados en la adolescencia y primera juventud. El espíritu que anima este tipo de narración nos es imprescindible por razones no estrictamente literarias o, si se prefiere, no sólo estéticas sino ante todo éticas. Podríamos condensarlo en estos versos del *Poema a Colón* de Nietzsche: «Allí quiero; y yo confío en adelante en mí y en mi mano. El mar está abierto, hacia el azul impulsa mi genovés la nave». Cuando Bataille habló de la literatura como la infancia al fin recuperada (y en un libro que trataba, no lo olvidemos, de autores malditos) no se refería ciertamente a historietas suavemente pueriles, sino a la obra de ficción como experimento en el que corremos de nuevo un riesgo *fundacional*. La referencia marinera de la cita de Nietzsche antes mencionada trae a colación una anécdota que atañe a otro malentendido, éste producido por mi arbitraria y un tanto fantásica erudición. Cuando se preparaba la edición americana de este libro por cuenta de Columbia University Press, mi excelente y concienzuda traductora, Francés López Morillas, mantuvo conmigo detallada correspondencia sobre el origen de las diversas citas incluidas en el texto. Reconozco que, en este campo, mi memoria es caprichosa, la documentación de lo dicho se me pierde con frecuencia y en no pocas ocasiones me dejó llevar por el retoque, aunque casi nunca por el a veces aconsejable apócrifo. Una de las citas que más intrigaron a Francés es la que encabeza el capítulo dedicado a *La isla del tesoro*: «Mis ojos juveniles se extasiaron

en el mar infinito». Me confesó haber releído un par de veces la narración de Stevenson y no haber encontrado esas palabras en parte alguna. Nada más lógico: provienen de un disco sobre la *Isla* que yo he oído miles de veces en mi infancia y que para mí es tan auténtico como la prosa inolvidable del autor escocés. Con cierta confusión comuniqué a Francés la clave del modesto enigma y ella, generosa pero inflexible, incluyó mi aclaración en nota a pie de página de su traducción.

Otra confusión en torno a esta obra vino a resaltar que fuese tomada casi como un manifiesto contra la novela psicológica o experimental y una excluyente reclamación de la literatura «en que pasan cosas». Ciertos entusiastas me tomaron por adalid de una campaña tras la cual deberían quedar arrumbadas todas las producciones en las que no abundasen piratas, basiliscos y naves espaciales. Aún ahora veo a veces rostros de incredulidad o desengaño cuando aseguro públicamente que Samuel Beckett y Vladimir Nabokov no tienen lector más devoto que yo, por no referirme ya a Flaubert o Tolstoi. En nada soy menos segregacionista que en literatura: tener buen estómago siempre me ha parecido signo de mejor salud que guardar régimen, fuera éste de exquisiteces raras o de condumios montaraces. Precisamente mi libro venía a subrayar que la ficción narrativa cumple otras funciones que la incansable profundización en la introspección o la elaboración de formas expresivas, pero de ningún modo pretendió ridiculamente proscribir los legítimos placeres de éstas. Es delicioso explicar el propio gusto y odioso convertirlo en dogma inquisitorial. Por mi parte, nunca he sabido privarme de nada. En este mes de septiembre del 85 en que escribo estas líneas —alguien las leerá un día y sonreirá melancólicamente ante esta fecha— releo *Before Adam* de London, con la que empezó todo, y otros dos relatos prehistóricos de Edgar Rice Burroughs, *Tarzán en el corazón de la Tierra* y *Back to the Stone Age*, una novela del ciclo de Pellucidar. Alterno estas joyas con gozosos retornos a *Ana Karenina* y a una versión rítmica de la *Odisea*. *La infancia recuperada* es un libro sobre libros: un libro sobre el amor a los libros y sobre la fuerza absorta de leer. Recientemente he escrito una obrita acerca de cuál es para mí el contenido de la felicidad (*El contenido de la felicidad*, Ed. El País/Aguilar)

y allí estudio a mi modo ese proyecto ético en el que estriba lo que de verdad quiere el hombre. Sin embargo, por otro lado, sé muy bien que el contenido de *mi* felicidad es en *La infancia recuperada* donde lo he expuesto. Y tampoco ignoro que así quedó asumido de una vez por todas por quienes han sabido y querido leerme.

San Sebastián, 2 de septiembre de 1985.

PRÓLOGO

Este es un libro deliberadamente subjetivo, es decir, en el que el subjetivismo se ha empleado como *método*, no sólo como residuo incoercible o mero adorno. Lo que aquí se pretende no es, pues, en modo alguno, realizar una labor científica sobre textos literarios, de ésas que tanto entusiasman a quienes fascina lo aparatosamente vano. La ignorancia me resguarda —aunque no tanto como yo quisiera— de la lingüística, la semiología, la estilística, la informática o la sociometría. Aquí no hay diagramas: bienvenidos los que no sepan geometría. Quien se interese prioritariamente por el significante y el significado, por la literalidad, la enunciación, la prosopografía y los ejes connotativos ha llegado a su Desierto de la Muerte; que retroceda mientras le queden fuerzas para ganar la gramática generativa más próxima. A lo que más se parece este libro es a un volumen de memorias, y, en cierto sentido luego especificado, de la memoria se trata, de la memoria narrativa. Un libro de recuerdos, pues: no un tratado científico, sino un *libro-souvenir*... El lector que aún no haya abandonado con enfado estas páginas, probablemente por inercia o por deseo codicioso de desquitar de algún modo la suma alocadamente invertida en él, recibirá ahora una nueva oportunidad de librarse justificadamente de tan superflua lectura. Consulte el apéndice bibliográfico que cierra el volumen; si los autores en él reseñados no le resultan particularmente apreciados o ni siquiera le son conocidos, si no se centran en ellos las imágenes arquetípicas de su escenario mítico y los considera modestos fabricantes de historietas infantiloides, este libro carece *totalmente* de inte-

res para él. No debe engañarse tomando esta declaración por retórica de circunstancias del autor y puede abandonar con la conciencia tranquila su lectura, utilizando si quiere estas líneas como certificado de buena conducta literaria. Entre los supervivientes de estas sucesivas cribas adivino a un entusiasta equivocado que hará bien en bajarse en seguida. Este fulano concede que los autores aquí tratados pueden tener un interés como *síntomas* y que admiten lecturas más profundas de lo que adolescentes arrebatados suelen propiciarles. Pertenece al género de los degenerados que van a ver películas de Buster Keaton porque en ellas hay penetrantes sátiras del matriarcado americano o de los que comenzaron a leer cómics a los treinta años para completar su estudio sobre la función represiva de los *mass-media*. Su portaestandarte es un imbécil que en cierta ocasión, como se enterase de que me hallaba escribiendo sobre Stevenson, comentó aprobadoramente: «Muy bien hecho, porque *La isla del tesoro* es sólo un *pretexto...*». Quede claro, pues, que a mí me gustan esos narradores por las mismas razones que a los niños, es decir: porque cuentan bien hermosas historias, que no conozco razón más alta que ésta para leer un libro, y que en literatura me paso siempre que puedo de sociologías y psicoanálisis, para que el hígado no se resienta.

Los forofos de la desmitificación también deben abstenerse. Aquí no se desmitifica nada más que la necesidad compulsiva de desmitificar, pasión de individuos que ignoran lo que es un mito —la Justicia o la Igualdad lo son no menos, ni más, gloriosa e imprescindiblemente que el Honor, la Nobleza o el Valor— y carecen de reñones para la creación libre, que es lo auténticamente denostado hoy. La desmitificación se ha convertido en una mecánica del rebajamiento, absolutamente conformista respecto a la mítica imagen dominante de la sociedad racionalista y progresiva. Poco tiene que ver esto con la denuncia de los *falsos lugares* donde se quiere hacer aparecer el mito o la protesta ante su desvirtuamiento en usos consoladores o apologéticos de la Muerte, pues esta tarea, crítica y creadora a la vez, sólo puede acometerse desde la plena asunción del enfrentamiento mítico con la Muerte misma.

Desaparecidos los científicos de la literatura, los sintomatólogos y los desmitificadores, creo que ya estamos entre amigos. Queda por aclarar qué es lo que se pretende realizar en este libro, puesto que se rechazan los enfoques más consagrados de crítica y desentrañamiento de textos. Sencillamente, aquí no se lleva a cabo más que una *evocación*, una especie de conjuro literario. Lo evocado no es solamente el retumbar escrito de las grandes narraciones, sino ante todo la disposición de ánimo que las busca y las disfruta, junto con la huella gozosa que su lección deja en la memoria. Para llevar a cabo esta evocación se parte metódicamente de la subjetividad, como ya se ha dicho, utilizando todo lo que la halaga, la alarma o en lo que se reconoce: empleo citas (prefiriendo la versión de la memoria a la corroborada tras compulsar el texto), pero también pastiches más o menos declarados, anécdotas personales ligadas indisolublemente a la primera epifanía de la narración o paráfrasis voluntariamente caprichosas de algunos episodios memorables. Las ilustraciones que acompañan el texto responden también al mismo propósito. Se intenta así reconstruir —evocar— el nivel *ético* de la narración, su importancia fundacional en la adquisición de una moral que no remita ante todo a la timorata corrección de las costumbres, sino a eso que alude la expresión española «tener la moral alta, tener mucha moral»: la rebelión ante la necesidad ciega, ante el peso abrumador de circunstancias inhumanas que no parecen dejar lugar para lo humano, el libre coraje que se enfrenta con rutinas y mecanismos en los que no se reconoce y consigue afirmar el predominio de lo maravilloso, de lo inmortal. Ésta es la disposición del marino de Joseph Conrad, que logra sobreponerse a su pánico en medio de un tifón y alcanza una vigilante serenidad: «El lejano murmullo de las tinieblas se insinuó furtivamente en su oído mismo, como un hombre al abrigo de una cota de mallas examinaría la punta de una lanza».

No he seguido ningún criterio confesable para la elección de las figuras evocadas. Todas las que están me gustan, pero he dejado fuera muchas otras no menos favoritas. ¿Qué excusa tengo para omitir a *Dick Turpin*, a *Ivanhoe* o a *Los tres mosqueteros*? Rudyard Kipling o James Oliver Gurwood son mencionados de pasada,

pero no cuentan con un capítulo especial. La exclusión de Tarzán, personaje indudablemente de lo más cercano a mi corazón, quiere apoyarse en la existencia de un completo estudio sobre él escrito por Francis Lacassin: soy consciente de la debilidad de este pretexto. Sé que la razón última de estas omisiones es la pereza; quiero pensar que también han influido cierto vago temor a las repeticiones y el recuerdo de la advertencia de Voltaire: «El secreto de ser aburrido es decirlo todo». Quizá sorprenda, en cambio, la inclusión de unas páginas sobre Borges, pues sus admirables relatos son demasiado *conscientes* para poder ser considerados «narraciones» en el sentido dado al término en este libro. Sin embargo, Borges ha pensado como pocos la función narrativa: es, sin duda, uno de los más sensibles y agudos lectores que jamás ha habido. En el siempre pertinente humor de sus comentarios he aprendido a recordar y valorar lo que he leído, de tal modo que este libro le debe su posibilidad misma. Sería demasiado incompleta esta obra si eludiese a quien escribió: «Toda literatura es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo «fantástico» o a lo «real», a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte».

Temo que a veces la nostalgia del asombro intacto con que leí por primera vez los relatos evocados aquí me hayan hecho caer en lo excesivamente afirmativo, en la facilidad del entusiasmo. Era inevitable: como Merleau-Ponty, yo tampoco podré nunca curarme de mi incomparable infancia. De cualquier forma, por *peligroso* que teóricamente pueda llegar a ser, quiero mantenerme fiel a lo que me ha hecho gozar. Muchos amigos me han empujado a escribir este libro, que ha de defraudarlos: aman tanto el vigoroso arrobamiento de los cuentos que nunca podrán contentarse con este pálido y laborioso conjuro. De cualquier forma, quiero excusarme ante ellos tal como Ezra Pound, al final de sus *Santos*, se disculpó por haber intentado recrear el Paraíso: «Amigos, ¿podréis perdonarme alguna vez lo que he hecho?».

San Sebastián, agosto de 1976.



CAPÍTULO I

LA EVASIÓN DEL NARRADOR





Si yo supiera contaros una buena historia, os la contaría. Como no sé, voy a hablaros de las mejores historias que me han contado. El narrador de historias siempre acaba de llegar de un largo viaje, en el que ha conocido las maravillas y el terror. Tal como el inocente Enkidu vio turbada su existencia silvestre por un cazador con quien se encontró delante del aguadero y que fue el primer ser humano que halló en su vida. Dice el poema que «el miedo hizo nido dentro de sus entrañas, su rostro era el de un hombre que llega de muy lejos»¹. Así, tras el rostro del hombre que llega de muy lejos, espera el oscuro fluir de las historias. Pero el viaje no siempre ha consentido al viajero protagonizar la aventura; muchas veces ha debido contentarse con escuchar la peripecia de labios de otros, sentados ante un jarro de cerveza en la taberna llena de gente y de humo o atento al cuchicheo crispado de los labios del moribundo, cuyos ojos comienzan a familiarizarse con los fantasmas. Quizá ha leído la historia asombrosa en el manuscrito hallado en una botella o en ese grimorio maldito que el libre-ro, con buen acuerdo, se negaba a vender. No puedo preciarme de nada semejante. Leí las historias de las que voy a hablaros en libros adquiridos sencillamente, por compra o robo, en establecimientos corrientes y molientes... No, esto es falso; nada tan prodigioso como aquella pequeña tienda de la calle Fuenterrabía, en San Sebastián, que fue el ombligo del mundo

1. *La epopeya de Gilgamesh*, versión de Agustí BARTRA, Plaza y Janes, 1972, p. 30.

cuando yo tenía siete u ocho años. Thomas de Quincey sostiene que el boticario que le vendió sus primeros granos de opio era un ángel refulgente bajo su apariencia vulgar y adormilada, ¿no he de pensar yo lo mismo de quien un día puso en mis manos un pequeño volumen encuadernado en piel roja —inquietante ambigüedad— que contenía las aventuras de Sherlock Holmes? Al fondo de la tienda, detrás del mostrador, estaba la colección completa de las obras de Salgari, que adornaban sus contraportadas con mapas orientales. Alguna vez, en verano, entraba un viejecito de perilla blanca de chivo, que compraba novelas policíacas a las que llamaba sus «pildoras de dormir»; la dueña de la tienda me decía en un susurro de veneración: «¡Ése es don Jacinto Benavente!». Y yo, que naturalmente no había visto ni leído ninguna obra de don Jacinto (ni entonces ni ahora, la verdad sea dicha), sentía un escalofrío de admiración, porque siempre he sido dócil a la veneración de los grandes hombres y, por miedo a que no haya ninguno o a que acaben los pocos que hay, estoy dispuesto a reconocer ese título incluso a quienes quizá no lo merecen más que cualquier otro. En esa librería compré el *Viaje al centro de la Tierra*, en una edición moderna muy fea, sin ilustraciones, pero que todavía no puedo ver sin sentir la garganta atenazada por el peligro y la emoción. Y también mis primeras novelas de James Oliver Curwood (*El rey de los osos*, *Kazan*, *El valor del capitán Plum...*) o de Zane Grey. Descuidad, no es que trate de contaros mis memorias. Sólo intento deciros, para que me escuchéis con más cariño, que en una muy modesta medida yo también vengo de lejos, como a favor del tiempo y su desdicha pueden afirmar de algún modo todos los hombres. Lo que aquí inicio es la crónica de un viaje; a fin de cuentas, quiero pensar que yo también voy a contaros una historia.

Porque el problema es que no todos los que comienzan a contaros algo tienen realmente una historia que contar. Cuando descubrí esta sencilla verdad, me quedé estupefacto. Años más tarde reviví esta estupefacción en mi hermano menor, quien cierto día tomó un ensayo filosófico que tenía yo en mi mesilla y me preguntó: «¿Esto tiene argumento?», a lo que yo repuse, con imperdonable ligereza, que no, y él comentó: «No me imagino enton-

ees cómo puede ser un libro». Tenía, por supuesto, razón, y superar este asombro inicial es la primera dificultad que se plantea a quien quiere leer filosofía. Sin embargo, si el filósofo realmente *cuenta*, es decir, si vale, lo que cuenta es una historia. En último término, es más fácil adscribir al género narrativo un sistema filosófico que muchas novelas. La *Fenomenología del espíritu*, por ejemplo, es la historia por antonomasia, pero también *La ciencia nueva*, de Vico; la *Teodicea*, de Leibniz, y, por supuesto, la *Ética*, de Spinoza. Lo que varía es la forma de contar. El estatuto narrativo de la filosofía resuelve la perplejidad positivista, que a cada desarrollo especulativo pregunta: «Y esto, ¿quién me lo dice?», a lo que el filósofo-narrador responde: «Se lo digo yo», pero formula esta respuesta de una forma más exacta —«escuchadme no a mí, sino al *logos*»—, que podría convertirse en la divisa del narrador. Pero ése, mi asombro primerizo a que me refería, el que constata la ausencia de historia, no se me planteó con textos filosóficos —no leí ningún ensayo hasta los diecisiete o dieciocho años—, sino con novelas, con esas novelas «serias» que leía mi madre y que yo hojeaba a hurtadillas de vez en cuando. Recuerdo que a mis doce o trece años yo tenía un profesor particular de latín, un chico que estudiaba Derecho, con quien mantenía grandes charlas sobre todo lo divino y lo humano. Lo que él decía se me antojaba la última palabra sobre cada tema, porque me había revelado el extraño secreto de la sexualidad. La literatura era uno de nuestros temas más recurrentes: un día le dije que mi novela preferida —le dije: «El mejor libro que he leído jamás»— era *Moby Dick*, y le pregunté cuál era su predilecto. Me habló con entusiasmo de *Los cipreses crean en Dios*, de Gironella, que acababa de publicarse. Me pareció completamente ridículo comparar aquel rollazo de título pazguato y argumento irrelevante con la epopeya del *Pequod*, pero él, sonriendo benévolo ante mis pocos años, me dijo que cuando creciese pensaría de otro modo. Nunca recuerdo haber estado tan seguro de algo como entonces lo estuve de que jamás el paso del tiempo me haría poner a Gironella sobre Melville, y aquel día la estrella de mi preceptor comenzó a declinar en mi estima. Constato con satisfacción que sigo sin modificar aquel criterio mío, aunque conozco algo más del tipo de literatura que prefería mi maestro. Si entonces hubiese tenido que

explicar mi dictamen, hubiese dicho algo así como que en el libro de Gironella no pasaba nada, no se cuenta nada interesante, frente a la extraordinaria historia de Ahab y su ballena. Pero esta opinión no es fácil de sostener, sobre todo si sustituimos *Los apreses creen en Dios* por una obra de mayor entidad literaria, pero no menos carente de historia, como por ejemplo *En busca del tiempo perdido*. También Gironella —o Proust— cuentan algo e incluso un algo más útil, de rango más elevado y serio que la pesca de una ballena. Quizá ocurre, sencillamente, que yo llamaba —y llamo— ausencia de historia a una historia que no entiendo. Esto requiere probablemente un análisis más minucioso. En una primera aproximación, llamo historia a esos temas que gustan a los niños: el mar, las peripecias de la caza, las respuestas de astucia o energía que suscita el peligro, el arrojó físico, la lealtad a los amigos o al compromiso adquirido, la protección del débil, la curiosidad dispuesta a jugarse la vida para hallar satisfacción, el gusto por lo maravilloso y la fascinación de lo terrible, la hermandad con los animales... Supongo que esto es romanticismo rezagado o, como diría un sociólogo en su jerga petulante, exaltación de las virtudes individualistas y rapaces de la época feudal, recreadas por un escapismo pequeñoburgués. Algo así debe haber, naturalmente, si los expertos lo aseguran. Se trata sin duda de un intento desahuciado de recuperar el reino de lo preconventional o, si se prefiere, de las convenciones primarias, frente a ese mundo de las «convenciones secundarias» en torno a las cuales giran las novelas sin historia. Llamo «convenciones secundarias», para seguir con la sociología de urgencia, a las que nacen de la implantación del dominio de la burguesía y tienen su mejor exponente argumental en las novelas de Flaubert o de Stendhal: adulterio, medro económico, adaptación o inadaptación al medio social, problemas religiosos, triunfo de la honradez y la laboriosidad o derrota de ambas por la injusticia, perplejidades psicológicas de todos los matices, lacras de la miseria o de la corrupción viciosa... * Nuestro siglo conserva idéntica proble-

* Después de acabado este capítulo, encuentro en Schopenhauer esta anotación que, dentro de sus obvias diferencias, creo que se refiere fundamentalmente a la distinción antes establecida entre convenciones primarias

mática, con acentuación si se quiere de las confrontaciones políticas y del experimentalismo en materia sexual. Las «historias», en el sentido antes mencionado, se han degradado a subliteratura, considerada como únicamente apta para el consumo de adolescentes soñadores y público adulto con pocas pretensiones culturales. Naturalmente, no pretendo fingir desinterés o menosprecio por esa literatura sin historia que el gusto del tiempo consagra, y por eso me he apresurado a sustituir a Gironella por Flaubert o Proust, para que no quede duda respecto a la estima que merece —a mí como a cualquier otro— el género más cultivado de los últimos doscientos años. Pero, y ésta es mi «pequeña diferencia», yo sigo invariablemente fiel al mundo narrativo de la infancia, a las historias que fundaron los objetos primarios de mi subjetividad. No creo que mi sensibilidad a este respecto sea en modo alguno exclusiva. Como prueba, véase lo que pone Michael Innes en boca de un personaje de su excelente novela policíaca *¡Hamlet, venganza!*: «Veo la diferencia en mi propia vida de vigilia y de sueño. Consagro mis vigili-as a la literatura imaginativa, una literatura cuyo interés principal son los valores. Pero mis sueños, como el melodrama, están muy poco interesados por los valores. El supremo interés allí está al nivel del diente y de la garra. Ataque y fuga, cacería, emboscadas, tretas. Y, durante todo el tiempo, la conciencia de la acción física; de masas materiales dispuestas como para un duelo. Y, por supuesto, el constante sentido de oscuridad y misterio que envuelve los sueños»². Creo que Innes entiende aquí por valores lo que antes he llamado «con-

y secundarias, aunque Schopenhauer sólo considere propiamente convencionales a las segundas: «La diferencia, tan discutida en nuestros días, entre la poesía clásica y la poesía romántica, consiste en que la poesía clásica no admite otros móviles de las acciones humanas más que los verdaderos, naturales y puramente humanos, mientras que la poesía romántica admite también como reales ciertos motivos artificiosos, imaginarios y convencionales. A esta categoría pertenecen los móviles derivados del mito cristiano, los que proceden del principio fantasmagórico y extravagante del honor caballeresco y, además, los móviles dominantes, principalmente, en los pueblos germano-cristianos, que se fundan en el culto necio y ridículo de la mujer, así como también los sacados de las divagaciones lunáticas de un amor metafísico». (*El mundo como voluntad y como representación*, III, Apénd. XXXVII).

2. *¡Hamlet, venganza!*, de Michael INNES, Alianza-Emecé, 1974, p. 45.

venciones secundarias», porque, como luego veremos, las historias puras no se desinteresan de cierto tipo de valores, sino todo lo contrario. La alusión al ámbito onírico me parece particularmente relevante para caracterizar las narraciones fundacionales de las que trato aquí. En cierto modo, las historias derriban el muro convencional de la cotidianidad y hacen extenderse ante el lector, como dijo Lovecraft en uno de sus sonetos, «el mundo terrible de mis sueños».

Para superar este nivel elemental de planteamiento quiero subirme a los hombros de uno de los lectores más agudos de nuestra época, Walter Benjamin. Sobre los temas que laboriosamente he tratado aquí de esbozar, tiene Benjamin un breve ensayo sencillamente espléndido. Voy a permitirme parafrasearlo extensamente, pues su penetración ayudará a mi torpeza y nos ahorrará tanteos desafortunados y digresiones inoportunas. El breve ensayo en cuestión lleva por título *El narrador*³. Benjamin entiende por narración más o menos lo que yo he llamado aquí «historia», por contraposición al género burgués de la novela. Al comienzo de su estudio sitúa esta descripción inmejorable: «Entre aquellos que han puesto historias por escrito, los grandes son quienes en su relato se separan lo menos posible de lo que tantos otros les contaron anónimamente». Aquí se subraya la relación esencial de la narración con la memoria o, mejor, con las *formas* consolidadas en la memoria, frente a la novela, que es en gran medida invención, o lo que viene a ser igual: *innovación*. El narrador habla de algo que él no tiene derecho a cambiar sustancialmente a su arbitrio; el único derecho que tiene el novelista para hablar de lo que habla es la fidelidad a las modificaciones que su arbitrio impone a lo contado. El narrador transmite, pero no inventa; ¿qué transmite?, la experiencia que va de boca en boca, dice Benjamin, y yo diría que transmite la *esperanza* de los hombres en sus propias posibilidades. Como se ha dicho, no hay esperanza sino en los recuerdos: allí están las victorias y la lección de los fracasos, la superación de lo que parecía imposible, la intervención favorable o desfavorable de los dioses, el aniqui-

3. *El narrador*, de Walter BENJAMÍN, en excelente —como suya— traducción de Jesús Aguirre, en *Revista de Occidente*, número 119, 1973.

lamiento de todos los tiranos, los recursos de la astucia y del coraje... El narrador debe mantener viva la llama más improbable, la de la esperanza, y por eso no puede alterar a su gusto el mensaje que otros le han hecho llegar. No se puede jugar con la esperanza, aunque sólo la esperanza permita libremente jugar. No hay tarea más ajena al narrador que la *desmitificación*, que es precisamente la tarea primordial del novelista moderno..., incluso de los que hoy desmitifican la desmitificación, para en lugar de acercarse a la narración ordinaria superponer nuevas etapas que los alejan definitivamente de ella. Por eso, por ser esperanzada y esperanzadora, la narración es incurablemente *ingenua*. Pero su ingenuidad es fundamentalmente etimológica: viene de aquel *ingenuus* latino que, según Corominas, significa «noble, generoso» y, propiamente, «nacido libre». Como libremente nacen y libremente se transmiten los cuentos en la noble y generosa tarea de narrar.

Señala más adelante Benjamín: «Un rasgo característico de muchos narradores natos es la orientación al interés práctico». Y un poco más adelante: «Todo lo cual indica la naturaleza de una verdadera narración. Esta lleva consigo, encubierta o abiertamente, una utilidad. La utilidad consistirá una vez en una moral; otra, en una indicación práctica, y otra, en un proverbio o en una regla para la vida; pero, en cualquier caso, el narrador es un hombre que da un consejo a quien lo escucha». Él interés práctico y el consejo sapiencial forman parte del carácter esencialmente esperanzador de la narración. El narrador incluye a su oyente en el relato mismo, en calidad de futuro protagonista, y le advierte de unos peligros que, por el solo hecho de escuchar, comienza ya a correr. Lo hermoso de la crónica de la aventura es sentirla como prólogo e iniciación de nuestra propia aventura. De ahí el interés por los detalles prácticos, cuya utilidad puede llegar a ser inapreciable. Para rubricar este carácter preparatorio de la narración, muchas historias comienzan con un relato que pone a los protagonistas en ruta y les brinda consejos que los salvarán de futuras asechanzas: la siniestra epopeya que el viejo Bill cuenta a Jim Hawkins, narrando las peripecias del tesoro de Flint y previniéndolo contra el marinero de una sola perna; o el relato del moribundo que inicia la portentosa aventura

de *Las minas del rey Salomón*, transcrita «modesta y puntualmente» por Alain Quatermain; o el mapa y las señales en la roca que el desaparecido Arne Saknussen deja tras de sí para estimular y guiar a los viajeros al centro de la Tierra... Los narradores cuentan su historia como si sus oyentes se dispusiesen a partir. De aquí las descripciones científicas de Julio Verne o Emilio Salgari, que recomiendan las propiedades medicinales de tal fruto o previenen contra la amenaza de tal tribu caníbal, como si el lector fuese a pasar por idénticos trances que el protagonista de sus historias al día siguiente de leerlas. Algunos relatos de Salgari parecen una especie de *Guide Bku* para uso de aventureros del Indostán o del Mato Grosso. Naturalmente, la capacidad de brindar consejos depende de la validez de la propia experiencia del narrador o de su acrisolada fidelidad a la memoria que conserva lo que transmite. Si ya nadie confía en sus experiencias y el fatigado escepticismo horada los cimientos de la memoria, el consejo se convierte en burla petulante o clave de desesperación. Así traiciona a Don Quijote la experiencia acumulada de todas sus lecturas, que no sólo no lo ayudan en ningún aprieto, sino que contribuyen decisivamente a perderlo. La novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias, por la memoria misma. Lo que se degrada es la misma verdad, y por eso ya ningún consejo es cierto. «El consejo, entretejido en la entretela de la vida, es sabiduría. El arte de narrar se acerca a su fin porque se está extinguiendo el lado épico de la verdad, la sabiduría». El otro lado de la verdad es la ciencia, que ya no aconseja, sino que legisla, y que ha borrado el enérgico trazo moral que guardaba la experiencia vivida en la lección del cuento. De la sabiduría conquistada se pasa a la información adquirida.

Entre los diversos rasgos que sustancian la distinción entre narración y novela, Benjamin señala: «A la novela la separa de la narración (y de lo épico en sentido estricto) el hecho de estar esencialmente referida al libro». En la narración se conserva siempre la presencia del que se adelanta hacia la luz del fuego y del cerco ávido de sus oyentes; esto es más que una metáfora: alude a que la narración siempre puede leerse en voz alta, en rigor no hay otro modo de leerla. En la novela, el libro es un

escondite y la sede de un repliegue; una soledad ha buscado anidar en el silencio inviolable de sus páginas. No se puede contar realmente de palabra el contenido de una novela, mientras que toda narración, aun leída, se está contando realmente de palabra. Señalo que en esto la filosofía también se acuesta del lado de la narración, porque también ella pertenece al lado épico de la verdad. La opuesta relación que novela y narración tienen respecto al libro se enraiza en el origen mismo de ambas: «El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista, en cambio, se mantiene aparte. La cámara natal de la novela es el individuo en su soledad, incapaz ya de expresarse ejemplarmente sobre sus deseos más importantes, sin consejo para sí mismo y sin poder ofrecer ninguno». La narración exige para darse una comunidad, aunque sea la súbita e inesperada que la piedad por un lado y la desdicha por otro crean entre el naufrago y quien le recoge en la playa; en cambio, el novelista entona más bien el lamento por la comunidad perdida. Es posible que la narración tenga por tema la soledad, pero desde el punto mismo en que comienza a ser contada la soledad queda abolida, y no sólo en el momento fugaz que dura el relato, sino en el futuro que promete la posibilidad misma de narrar. La novela mantiene en su presente soledad el hábito narrativo que un día la desmintió, igual que el filósofo cínico continuaba hablando sin alterarse cuando su interlocutor ocasional le había abandonado.

Por otro lado, la narración también debe distinguirse claramente de la exposición informativa, a la que su gusto por el detalle práctico podría aproximarla. El primado de la información en nuestros días ha contribuido decisivamente a que el arte de narrar se haya hecho raro. En primer término, impone una verosimilitud abstracta de verificación inmediata que nada tiene que ver con la plausibilidad narrativa: «Mientras que la narración daba con gusto crédito a los prodigios, para la información resulta imprescindible sonar plausiblemente. Y así es como se prueba incompatible con el espíritu de la narración». El propósito del cuento incluye siempre una ampliación más o menos generosa del ámbito de las expectativas habituales, mientras que

la información tiende en primer término a confirmar que nuestra concepción de lo posible es adecuada. Al menos en el país remoto o para el hombre justo, para el mago poderoso o el amigo de los dioses, la necesidad suspende sus leyes en la narración, abriéndose por esta vía una fisura en la necesidad de lo necesario: la información se resigna de antemano al acatamiento de las leyes necesarias. De este modo, la narración establece en cada caso su propia ley como la más alta, mientras que la información es la voz misma de la ley confirmándose en cada incidencia. Como la esencia de aquello de que da cuenta la información es siempre idéntica, la necesidad de la ley, la pura novedad incidental es la sustancia que en cada caso pretende transmitirse y más allá de ella nada queda, salvo la ley misma. «La información tiene su recompensa únicamente en el instante en que es nueva. Vive sólo en él, y a él tiene que entregarse por entero, explicándose sin perder tiempo. La narración es otra cosa; no se derrocha. Guarda su fuerza recatadamente y durante largo tiempo se mantiene *capaz* de desarrollo». La explicación es consustancial a la información y contribuye a salvar las aristas que el suceso parece presentar a la hora de su acomodación a la ley. La novedad de la noticia siempre comporta un relativo hábito de prodigio, que la explicación concomitante contribuye suavemente a desvanecer. Esto no ocurre en la narración: «Casi la mitad del arte de narrar consiste en mantener libre de explicaciones la historia que se reproduce (...). Narra lo extraordinario, lo maravilloso, con la mayor de las exactitudes, pero no apremia al lector con el contexto psicológico de lo sucedido. Queda éste libre para disponer las cosas tal y como las entiende, con lo cual cobra lo narrado una amplitud de vibraciones que le falta a la información». Aquí radica también la esencial *ambigüedad* de toda narración, que tendremos ocasión de ejemplificar ampliamente cuando hablemos de *La isla del tesoro*. Por dos razones fundamentales la verdadera narración es siempre ambigua: porque ninguna ley necesaria agota la inexplicable concreción de sus perfiles, y porque no se completa efectivamente más que en la intimidad del oyente que la acepta, tal como ese medio anillo y ese fragmento de mapa sólo alcanzan sentido en presencia de quien aporta el pedazo que les falta. Por esto el narrador huye

como de la peste del análisis psicológico, en el que la novela encuentra con frecuencia pasto abundante. La novela psicológica acepta gustosa que la intimidad padece una ley necesaria, pero no acierta a encontrarla jamás: su empresa reúne los inconvenientes de la rigidez a que se aspira y del descoyuntamiento que se logra. Borges lo ha expresado con gracia: «La novela característica, «psicológica», propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta la saciedad que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa Libertad plena equivale al pleno desorden»⁴. Lo curioso es que aquí el desorden lo provoca la pretensión desordenada de rigor. En realidad, la psicología es aquello de donde la intimidad está completamente ausente, precisamente porque no se aspira más que a enjaularla. Por eso afirma Benjamin que «no hay nada que encarezca un relato con tanta insistencia a la memoria como esa casta concisión que lo sustrae al análisis psicológico». Cuando antes he hablado de la comunidad en que se da la narración, frente a la soledad en la que se realiza la novela, podría haber aludido a la relación de estas dos dispares condiciones con la *memoria*. «Rara vez nos damos cuenta de que la relación ingenua del oyente para con el narrador está dominada por el interés de retener lo narrado. El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es asegurarse la posibilidad de la repetición. La facultad épica por excelencia es la memoria. Sólo gracias a una vástia memoria puede la épica apropiarse por un lado del curso de las cosas y por otro hacer la paz con su desaparición, con el poderío de la muerte». La novela, en cambio, es irrepetible; jugo destilado en la entrega a la peculiaridad pura, su privacidad masturbatoria no consiente esa condición de paradigma que es a lo que la memoria se afierra para garantizar la repetición. Lo específico de la narración es suponer que cada hombre se parece más a todos los hombres que a ese impreciso y vago fantasma que llamamos «él mismo». Esta concepción no borra la peculiaridad individual,

4. Prólogo» de J. L. BORGES a *La invención de Morel*, Alianza-Emecé, 1972, pp.9/10.

pues en ser individualmente peculiares es en lo que precisamente todos los hombres se parecen; pero garantiza la transmisibilidad de la experiencia y la validez general del fundamento de las cosas, que de otro modo se estanca en la pura innovación que invalida todo el pasado y compromete todo el futuro. Esto último está más de acuerdo con la zozobra de nuestra sensibilidad actual, por lo que las aspiraciones de la narración nos son cada vez más ajenas, cuando no sospechosas. En esa repetición por la que se brega, ¿qué es lo que se pretende que vuelva? ¿El poder despótico de los señores feudales, el oscurantismo de magos y obispos, las épocas en que la maza y la espada eran la única garantía de supervivencia? Así ocurre cuando se quiere leer la repetición con los renglones torcidos de nuestro tiempo lineal; lo que amenaza volver es lo que mayor pavor nos inspira, la historia, cuyo retorno convertiría nuestros esfuerzos más o menos baldíos hacia el «progreso» en la trabajosa pendiente que Sísifo remonta sin provecho y sin reposo. Pero la repetición que la narración busca se inscribe en el tiempo cíclico de los mitos: lo que vuelve no es la historia, sino la poesía, la creación. Lo que vuelve en la narración son los pilares de nuestra condición humana: el encuentro con el mar y el bosque, nuestra definición frente al animal, la iniciación del adolescente en el amor y la guerra, el triunfo de la astucia sobre la fuerza, la reinención de la solidaridad, los merecimientos del arrojo y de la piedad. Y también las huellas del zarpazo del tiempo, la separación de los seres queridos, la explotación y la usura, la senilidad desfallecida, la muerte. La repetición, a la que Kierkegaard dedicó sus páginas más fervientes, es la plena restitución de lo habido, la restauración intacta de las fuerzas gastadas en el combate perdido o ganado, la reconstrucción del mundo, la abolición de lo irremediable. Narrar es la posibilidad de reinventar la realidad, de recuperar las posibilidades frente a lo difícil o lo adverso. Cuando pierde su función regeneradora, directamente conectada con esa esperanza sustantiva de que ya hemos hablado, la narración se agosta. La decadencia de la narración es uno de los incontables síntomas actuales de la decadencia general de la memoria, algunos de cuyos aspectos no poco evidentes son la depauperación de los estudios de lenguas clásicas o de las asignaturas históricas en el bachillerato.

Sigamos descendiendo hacia el centro de la narración, tras la huellas de ese W. B. que nos cumple el papel de Arne Saknussen. Advierto que estamos ya muy cerca de la zona más profunda de esta indagación. También al final de nuestro *descensus ad inferas* encontramos la oposición con la novela que nos ha acompañado a lo largo de todo el viaje. La novela se constituye en torno a la disociación entre la vida y el sentido, entre lo temporal y lo esencial, como señala Lukács. La reconciliación de ambos extremos o su estancamiento en lo inconciliable sólo puede alcanzarse en el intento globalizador de su peculiaridad toda que se propone el novelista. «De hecho, el «sentido de la vida» es el centro alrededor del cual se mueve la novela. Preguntar por él es más que expresar liminarmente la perplejidad con la que el lector se ve instalado en esa vida escrita. De un lado, «sentido de la vida»; de otro, «moral de la historia»: con estas dos consignas se enfrentan la novela y la narración, y en ellas cabe descifrar el *status* histórico completamente diverso de ambas formas artísticas». De algún modo ya entendemos lo que se nos quiere decir al hablar de sentido de la vida: se alude al enfrentamiento desgarrador entre la interioridad del sujeto y el acoso a que le somete el mundo exterior, junto con la vaga exigencia —tantas veces frustrada— de una perspectiva, allá en el extremo del *stream of life*, que opere una armonización suficiente. Pero eso de la «moral de la historia» aplicado a la narración no es precisamente algo obvio y reclama una elucidación. ¿Acaso no había dicho Michael Innes que la historia no tiene nada que ver con los valores? Pero ni los relatos de zarpa y cuchillo, ni siquiera los sueños, están carentes de valoración. Más aún: son los momentos de plena elección valorativa, del entrechocamiento, triunfo y derrota de tendencias de donde brota la jerarquización de los valores. Allí se enfrentan los prestigios de la astucia contra los de la nobleza, las exigencias de la fuerza y de la piedad, la exaltación del compañerismo y el enérgico tónico de la soledad. En el momento vigoroso y ambiguo que la narración relata asistimos al origen genealógico de la moral. Pero no del moralismo, y éste es el punto crucial. En la narración, al héroe —es decir, al que *selecciona* sus gestos con más entereza y pulcritud— todo se le vuelve bien, fuerza y victoria;

incluso si es derrotado y aniquilado, como Sandokan al final de su saga, en la cubierta del *Rey del Mar*, su descalabro se convierte en un triunfo poético que vale más que la preponderancia de sus enemigos. De idéntico modo, en sus adversarios, mal, debilidad y derrota son indiscernibles. En la narración, los valores *valen* realmente, no se imponen en nombre de ninguna exigencia exterior. Nadie moraliza, sino que se efectúan gestos morales. El lector sabe que al protagonista no puede pasarle nada malo, *ni siquiera aunque parezca*, y algunos ven esto como señal de irrisoria ingenuidad; pero no: noble y generosa ingenuidad, nacida libre, que aún no separa el bien del triunfo del bien, ni el mal de la derrota del mal y hace que el héroe avance seguro e invulnerable hasta el corazón mismo del infierno, probando aun allí que, a fin de cuentas, el bien es lo más práctico, lo más verdadero, lo único con que se puede efectivamente contar y que ni la muerte puede desmentir tan relampagueante evidencia. En la narración, el protagonista es siempre un *elegido*; pero es elegido porque ha elegido bien. Aquí la moral no pasa forzosamente por el doblegamiento ni se confunde con la resentida pulla contra la grandeza que no se comparte. El héroe triunfa porque es fiel, pero es fiel ante todo a su vocación de triunfo; fiel a su origen, a su curiosidad, a su fuerza, a su independencia, a lo que en realidad es. *El héroe es el que se recuerda a sí mismo*. En *Poesía y verdad* habla Goethe de cierto capitán francés que, según el consejero áulico, tenía pasión por discurrir sin estar capacitado para dicha tarea. Tal capitán estaba obsesionado por una sola idea, a la que daba vueltas de mil maneras: afirmaba que en el mundo toda virtud era debida a la buena memoria y todo vicio al olvido. Comenta Goethe, con una de sus tan frecuentes impertinencias antipáticas: «Sabía exponer esa teoría con mucha perspicacia, como, desde luego, puede afirmarse todo cuando uno se permite usar y emplear las palabras en un sentido completamente indeterminado, más lato o más estricto, más próximo o remoto»⁵. Sin embargo, a mí me parece que ese pensamiento del capitán es tan bueno, por lo menos, como

5. *Obras completas*, de GOETHE, trad. Cansinos Assens, Ed. Aguilar, tomo II, p. 1673.

el mejor de Goethe. La narración se basa precisamente en adjudicar la virtud al que tiene mejor memoria y condenar todo vicio como una forma de olvido o, mejor, toda forma de olvido como un vicio. El héroe se mueve en esa estrecha y azarosa franja en la que quien se olvida de quién es y a dónde va, perece. Y perece sin honra. Como en el cuento de los tres hermanos que van sucesivamente al castillo para rescatar a la princesa, los dos primeros no se atreven a pisar el camino de gemas y diamantes, mientras que el tercero, que no olvida a qué va, las pisotea sin contemplaciones. O en el cuento de Ruskin *El rey del Río Dorado*, los dos hermanos mayores acaban convertidos en piedra porque si bien recuerdan muy netamente el oro que han ido a buscar, olvidan la exigencia aún más antigua, fundacional, de dar agua al sediento. Lo que la narración recuerda, virtuosamente, es que no hay disociación entre intimidad y mundo exterior, entre vida y sentido; ésa precisamente es la «moral de la historia». Tras el predominio generalizado del olvido, la novela tantea en busca de una reconciliación de la que su misma presencia es prenda de imposibilidad.

En último término, puede decirse que la novela es orientada por la muerte, mientras que la narración sirve de orientación en la vida. Quien busca el sentido de la vida sólo puede hallarlo en la muerte: en ella se reconcilia por fin lo interior y lo exterior en una unidad inexpugnable. El novelista corre a lo largo del camino de la vida y se sitúa al final de él, para ver venir a su protagonista; todo lo cuenta desde el forzado escorzo de lo postrero. Hasta el final nadie es dichoso, nos dice la novela, ni tampoco radicalmente desdichado, luego si hay algún sentido brotará con la última boqueada, como el trazo que separa las cantidades que van a sumarse del resultado definitivo de la adición. Sólo al final puede hacerse balance, puede *entenderse* al cabo, de la única manera que puede entenderse la vida del individuo aislado, a modo de súbita rememoración a la luz crepuscular de la muerte. Son los apeñuscados recuerdos de la existencia pasada que asedian los últimos instantes de los ahogados, según la leyenda. ¡Qué plena y dispensadora de sentido aparece así la muerte, frente al sinsentido de la vida! Recuerda Benjamin el dicho de Moritz Heimann de que un

hombre que muere a los treinta y cinco años es en cada momento de su vida un hombre que muere a los treinta y cinco años. La impronta de la muerte sella de adelante hacia atrás. «El «sentido de su vida» sólo se nos hace patente desde su muerte. Pero el lector de novelas busca de veras hombres en los que quepa descifrar el «sentido de la vida». Por eso tiene que estar seguro de antemano de que va a vivir de un modo u otro su muerte. Y en caso de emergencia, su muerte en sentido figurado: el final de la novela. Pero mucho mejor si es la verdadera. ¿Cómo darle a entender que la muerte espera, una muerte muy determinada y en un paisaje muy determinado? Ésta es la pregunta que alimenta el interés del lector por lo que en la novela sucede». La última página equivale al último suspiro y marca el comienzo del sentido, cuyo vector señala hacia atrás. Por eso la novela es una gran invención *cristiana*, que surge de la laicización burguesa de las vidas de santos medievales, en las que el último trance de martirio, beatitud o arrepentimiento, según el caso, iluminaba una historia que no tenía otro sentido que preparar esa muerte salvífica. Las dos primeras novelas cuentan la vida de un santo y mártir, Don Quijote, y de un anacoreta, Robinsón Crusoe. La muerte, la última página, da la adecuada dimensión a ambas peripecias y las rescata, de algún modo, de sí mismas: la locura de la vida de Don Quijote desemboca en la cordura de su muerte, la soledad edénica de Crusoe en el pulular de intrigas de una nueva colonia. El sentido que la muerte da a ambas vidas es, significativamente, un desengaño. A fin de cuentas, la muerte no sabe más que *desmentir* a la vida; ¡pobre de quien espere ser confirmado por su muerte, de quien apueste por ella en espera de sentido! Por eso, la novela es un género desesperado, frente a la narración como género esperanzado y esperanzador. Pero la desesperación es atributo mucho más propio del lector de la novela que de la novela misma, pues es la vitalidad de aquél la realmente comprometida: «Lo que arrastra al lector hacia la novela es la esperanza de calentar su vida aterida en la muerte de la que lee».

En la narración, en cambio, la muerte siempre está presente, *autoritariamente* presente, diríamos, pero nunca es necesaria ni en modo alguno dispensadora de sentido. El sentido es cosa de

la vida, es la vida misma y por ello es la vida quien puede dar sentido a la muerte, nunca viceversa. La muerte es un silencio, un espacio en blanco, que necesita todo el resto del ámbito significativo para cobrar inteligibilidad y prestancia. El protagonista de lo narrado no puede esperar esa muerte sucedánea que es el final de la narración para entenderse al cabo, por la sencilla razón de que la *narración nunca acaba*. De hecho no hay narración posible en la que pierda derecho la pregunta: «¿Y cómo sigue?». Notará el lector que esta pregunta es precisamente la que jamás tiene cabida en la novela bien escrita. Por mucho que se teorice sobre la «obra abierta», la novela es el género más cerrado que hay, en el que todo queda atado y bien atado, pues precisamente la última página (la muerte) es la única imprescindible de la novela. Y es que la muerte acaba, pero la vida sigue: nótese que no sabríamos decir «la muerte sigue». La fórmula que clausura los cuentos en alemán, nos recuerda Benjamín, es: «y si aún no han muerto, es que hoy viven todavía». Indeterminación que no sólo hace hincapié en la no necesidad narrativa de la muerte, que aparece como una posibilidad excluyente, pero no única, sino que brinda la posibilidad de retomar la narración... veinte años después, por ejemplo*. La fórmula española es aún más vitalista: «y fueron felices y comieron perdices». ¿Por qué no? La rima no es forzada, sino constatación de que la felicidad debe estar íntimamente relacionada con cosas tales como comer perdices después de haber corrido aventuras. Algo de esto veremos cuando hablemos de Tolkien. En ambos casos, el final del cuento se abre sobre la vida, es decir, sobre la posibili-

* Un punto de vista sumamente diferente es el adoptado por Dieter WELLERSHOFF en *Literatura y principio de placer* (Ed. Guadarrama, 1976) cuando dice: «La mancha blanca que hay detrás de la historia es la verdad que estuvo cubierta durante un rato por evoluciones aparentes. Ahora todos están de nuevo allí, en la vacía duración del «no merece la pena seguir contando». La mancha blanca tras la historia es lo conocido desconocido, la vida de todos los días. Su horror sin semblante le sale a uno al paso desde la lacónica fórmula final de las leyendas: «y si no se han muerto seguirán viviendo todavía». En consecuencia, eso es todo lo que todavía cabe decir sobre ellos. Uno vive, pero sería exactamente igual que estuviese muerto. Después de que las personas han encontrado su *status*, tras inquietudes, errores y peligros, la vida adopta la forma de una repetición sin novedades.

dad de seguir narrando, de repetir lo narrado a otros, de sacar provecho práctico de lo narrado. El carácter iniciático y preparatorio de la narración sería absurdo si ésta desembocase en la muerte. Fundamentalmente, quien *acaba* un cuento siempre tiene *toda la vida por delante*: para repetirlo, para vivirlo, para ser felices y comer perdices o para disponerse a escuchar el próximo. En todo caso, la muerte no puede ni confirmar ni desmentir unos valores cuya eficacia se afirma precisamente contra ella; no sólo son gestos que no esperan a la muerte para cobrar sentido, sino que lo esperan todo menos la muerte, en la que el sentido mismo se encierra y disuelve en un callejón sin salida. Si a la narración le viene luz no será de delante, de este último momento a cuyo fulgor oscuro debe leerse la novela, sino de *atrás*, donde aguarda la experiencia y a donde remite la memoria. Experiencia y memoria forman un conjunto de siluetas entrelazadas al que denominamos *mundo mítico*, que es una carga pesada para nosotros, pero a donde nos lleva el rastreo de la genealogía de nuestros valores, es decir, de nuestros gestos incorruptibles. Frente a ese mundo mítico, la narración enseña a situarse; no adoctrina sobre cómo «superarlo», al modo racionalista moderno —olvidemos que la narración pertenece a la sabiduría, al lado épico de la verdad—, sino cómo la humanidad «se hace la tonta» frente al mito; nos muestra en la figura del hermano mayor cómo su suerte crece al alejarse del tiempo mítico originario; y en la figura del que partió para aprender a tener miedo nos muestra cómo las cosas que tenemos son escrutables; en la figura del prudente nos muestra cómo son de simples las cues-

Un día normal de trabajo se parece al siguiente y, como no hay nada nuevo que esperar, el pasado se coloca sobre el presente y el futuro como su modelo inevitable, siempre conocido. Así se puede comprender el *happy end* como dirección a la depresión. Como un disco rayado, se oye la voz del recitador que continúa hablando. Pero diciendo siempre y solamente «etc., etc., etc.» (pp. 77-78). Wellershoff desconoce aquí dos caracteres fundamentales del cuento: por un lado, la cotidianidad vacía es patrimonio de quien no tiene nada que contar, del que no ha ido a ninguna parte, mientras que la narración cuenta la peripecia que da a la cotidianidad su carácter de *ganada*, su espesor de premio, reposo jubilar en lo conquistado y memoria compartida de la aventura. La narración cuenta el azaroso camino que regala a quien por él se arriesga a una cotidianidad *intensa*: incluso la nostal-

tiones que plantea el mito y cómo lo es también la cuestión de la Esfinge; y en la figura de los animales que ayudan al niño prodigioso nos muestra cómo la naturaleza se sabe obligada no sólo al mito, sino que además prefiere reunirse en torno al hombre». Pero nótese bien que esto ocurre sin ruptura con el mundo mítico. La ilustración —representada en buena parte de la novela— nos cura del prodigio de nuestros orígenes volatilizándolo todo prodigio y asegurándonos que ya no tenemos nada que ver con la oscura sombra del pasado: de este mundo, como ya sabemos, se nos condena a esperar de la aún más tétrica sombra de la muerte el espaldarazo definitivo que nos confirme en una realidad que en ese postrer instante perdemos y ganamos juntamente. La narración, en cambio, nos reafirma una filiación cuyo alcance explícita. La rigidez y lejanía del mito, correspondiente a uno de sus momentos, llega a borrar los pasajes por los que se nos hace próximo, haciéndolo aparecer como extraño e incluso enemigo de la intimidad: la narración elucida nuestra vinculación con ese ámbito primigenio, disipando la sensación de alejamiento y de opresión que de ahí puedan generarse. Por el cuento sabemos hasta qué punto el mito preserva nuestra libertad de iniciativa y es familiar a los fundamentos de nuestra intimidad: en una palabra, nos devuelve la memoria. Cuando la esclerosis del mito amenaza acabar con su potencial de vitalidad, la narración la reconstruye en un plano mucho más fresco y estimulante, menos referido a los remotos orígenes y más enraizado con la forma más rica de cotidianidad. A veces, la actitud humorística o irreverente que adopta el protagonismo de la narración frente al mundo mítico es la expresión de una honda piedad para con la esencia liberadora del mito. Nació éste para desesclavizar al

gia contribuye a esto. En segundo lugar, el final de una historia siempre es provisional: acaba el cuento, no los cuentos. La historia puede proseguir en cualquier momento y tras ese «y si no han muerto, todavía viven» que marca una pausa, certificando también vitalidad, pueden latir otras tantas historias como la narrada. De todos modos, el comentario de Wellershoff tiene amplio campo de lícita aplicación a distintos *happy ends*: a los de edificantes relatos comprometidos de «tomas de conciencia» política, a los de las curaciones de los psicoanalistas vulgares, a los de las comedias americanas y a los escasos y terriblemente irónicos de algunas películas de Bergman.

hombre de la necesidad ciega y hacerle confiar en las ilimitadas fuerzas divinas que comparte y en las instituciones que su libertad crea. Pero cuando lo divino o lo instituido adoptan el pesado rostro de lo necesario para oprimir su pecho animoso, el hombre debe combatir el mito con el mito y narrarse nuevas leyendas de su valor, de su pericia y de su independencia. «Lo más aconsejable, y así se lo ha enseñado desde siempre el cuento a la humanidad y se lo enseña a los niños, es salir con astucia y arrogancia al encuentro de los poderes del mundo mítico. (El cuento polariza el coraje dialécticamente: en infracoraje, esto es, astucia y en arrogancia). El hechizo liberador del que dispone el cuento no pone a la naturaleza en juego de una manera mítica, sino que indica su complicidad con el hombre liberado. El hombre maduro siente dicha complicidad sólo a ratos, a saber en la felicidad. El niño, en cambio, la encuentra por primera vez en el cuento; y le hace feliz». La palabra importante es aquí *complicidad*. Por ella cesa la oposición entre lo íntimo y lo externo, sin tener que pagar tal concordia con un tributo de forzada sumisión. Como dice penetrantemente José Bergamín, «el hombre es libre cuando se pone de acuerdo con los dioses en vez de obedecerlos»⁶. El sentido más hondo de la narración es precisamente la recensión de ese pacto, que se consolida en la profunda intensidad del valor de la vida y se recoge en el secreto palpitar de la dicha del hombre o en el júbilo del niño. Hasta aquí hemos seguido, más o menos laxamente, el artículo de Walter Benjamín, lo que nos ha evitado muchos tanteos y nos ha regalado ideas fundamentales. Acaba Benjamín con unas palabras sobre el narrador mismo, de quien puede decirse: «Su talento es su vida; su dignidad, poder narrar *toda* su vida». Y, finalmente: «El narrador es la figura en la que el justo se encuentra a sí mismo». Así se beatifica a quien reúne la energía para alzar la voz y comenzar la historia. El justo es el *que cuenta*, en ambos sentidos: el que narra y el que importa. No hay que remontarse al respeto que en las culturas primitivas rodea al narrador, al dueño de las historias, para constatar el

6. *Fronteras infernales de la poesía*, de José BERGAMÍN, Madrid, Taurus, 1959, p. 20.

lazo infrangible que une la preeminencia moral con la función del narrador: basta con mirar los ojos de un niño mientras le contamos un cuento. En esos ojos se lee que espera que se dé a cada cual lo suyo; pero no como pura determinación exterior, que cae como una ducha fría sobre las espaldas ateridas de los personajes, sino como un fuego interior que se va desplegando y reafirmando en el encadenamiento asombroso de las peripecias. Arriesgarse a contar una historia es decidirse a instaurar un orden del que sólo responde la rectitud del narrador, es decir, su fidelidad a la experiencia y a la memoria. Cuando se comienza a narrar, hay que estar dispuesto a contarlo todo; se inaugura un ciclo interminable, que la pregunta «¿y cómo sigue?» puede prolongar inacabablemente, sin que el narrador tenga derecho a reservarse parte alguna de su existencia para sí mismo —o para el silencio—, pues la misma exigencia de rectitud que funda su relato le confirma en una perfecta transparencia discursiva. La justicia es de lo que siempre puede darse cuenta, lo contable por excelencia. El narrador jura sobre su propia vida que no ha de mentir ni, lo que es más importante, va a desmentirse: y eso es precisamente lo que cuenta, lo que importa. Ningún riesgo es mayor para quien lo elige ni más necesario para la comunidad que de ese vínculo todo lo espera.

Ya antes he aludido de pasada al decrecimiento actual del gusto por las narraciones, considerado como signo suficiente para tachar a alguien de infantilismo. Quienes aún las practican, las leen como si se tratase de novelas frustradas, de intentos fallidos que no han alcanzado a explicitar sus propósitos y han refugiado la confusión de sus parábolas en el jardín de la infancia. Bien puede ser que ese refugio sea un destierro o incluso una prisión. Leídas como si fuesen novelas, la insuficiencia de las narraciones es apresuradamente tranquilizadora; la perentoria obviedad de sus recursos las condena a lo venial o a lo alegórico y ninguna de sus demandas llega a inquietar. Quizá exigen algo que nadie está capacitado para dar, pero lo hacen en un estilo que ninguno se siente ya obligado a aceptar, vaya lo uno por lo otro y todos contentos. Quedan los niños, los adolescentes, transitorios pacientes de una condición en la que nadie sabría afincarse sin caer en lo

enfermizo. A ellos pertenecen las narraciones, que amueblan su mundo junto con la masturbación, el acné y las zozobras religiosas. Época de imaginaciones excesivas, de anhelos injustificados, en la que la soledad y el compañerismo son pasiones composibles e incluso complementarias. Allí se lee, allí se escucha y se desea... Desde ese atrás de nuestro tiempo nos llega un como zumbido apasionado desde el que sólo Freud se atrevió a inclinarse y no precisamente para bien. La lectura es entonces, según creemos recordar con pudoroso escalofrío, un placer abrumador, disparatado. Por fortuna, no dura demasiado y después jamás podemos volver a leer así, lo que evita que los libros se nos conviertan en problema y los hace compatibles con la división del trabajo y la resignación. Piadosa transmutación de nuestras ansias en el reino de la necesidad. Y, sin embargo, ya crecidos, maduritos, volvemos de vez en cuando al espacio prohibido de las historias, donde acechan todavía las selvas de ojos fulgurantes y los buques fantasmas de la infancia. Bajamos a la brumosa tierra natal de nuestra alma cloroformizados por la madurez, acolchados por esa sensación de extravío controlado que nos invade los sábados por la tarde. Izamos como divisas una palabra que para unos es censura, para otros incentivo y para todos defensa pertinente contra el veneno fatal de la nostalgia: *evasión*. Pero, de repente, ¿de dónde evadirse y para ir a dónde? Las respuestas estereotipadas son: evadirse de la realidad para ir al limbo de lo que no puede ser (de lo que nunca pudo ser, de lo que ya no puede ser, de lo que aún no puede ser o de lo que para mí no puede ser). No es imposible buscarle un tanto las vueltas a esta sólita concepción. Como toda abstracción brumosa y contradictoria, pero decepcionante, la palabra «realidad» goza de gran prestigio entre las personas de sentido común. Es una noción frecuentativa: es más real una castañera de Chamberí que un pirata, porque he visto muchas castañeras, pero ningún pirata, porque es más habitual ver castañeras que piratas o porque me caen más cerca las castañeras que los piratas. Esta forma de realismo se parece más que nada a la *pereza*, que le hace a uno preferir la mala película que ponen a la vuelta de la esquina que la buena que hay que ir a buscar al centro de la ciudad. Pero, dice el socarrón, ¿no es lastimosamente infantil apreciar lo lejano por leja-

no y lo inusitado por inusitado? En absoluto. La lejanía y la extrañeza son categorías estéticas no más (ni menos) pueriles que las demás, acicateados por las cuales emprendemos viajes para conocer paisajes y templos cuyo mérito principal reside precisamente en ellas. Quien vive al pie de la Acrópolis o frente al Cañón del Colorado disfruta estas maravillas de modo muy distinto que el peregrino que viene de lejanas tierras a contemplarlas y que en cada caso añade a su goce ese otro goce incomparable de ser peregrino. La alegría de reconocer es muy grande, pero la de conocer por vez primera aquello con lo que tantas veces se ha soñado no lo es menos, y la primera, obviamente, depende de la segunda. Por otro lado, si nos atrincheramos en el grado más ínfimo de ramplonería, toda ficción y toda crónica son igualmente irreales: el dragón Fafnir no existe, pero tampoco existe madame Bovary. Que a unos les resulte más aceptable la segunda y a otros el primero puede ser cuestión de educación y, quizá, de metabolismo. Si se argumenta que el caso de la señora que engaña a su marido es más frecuente que el del dragón que guarda un tesoro, podemos responder dos cosas: primero, que entre una señora que engañe a su marido y madame Bovary hay el mismo imposible parecido que relaciona disipadamente al lagarto a la entrada de su madriguera con Fafnir; segundo, que las señoras que engañan a sus maridos son un invento falaz de los dragones, propalado para evitar que nadie se atreva a buscar tesoros. En todo caso, no prestar crédito a lo que este mundo ha decidido proclamar «real» en él mismo parece la primera y más saludable vocación de los insumisos.

Pero el dictamen de «evasión» que cae sobre las narraciones tiene en el fondo una cierta relación con lo que se considera el pecado secreto de este género: su artificiosidad. Son relatos, se ha dicho, que buscan producir un *efecto*, no reproducir la suprema limpidez de la vida «tal como es». En cambio, la novela aspira a ser como ese espejo a lo largo del camino, según la patética y esquiva imagen de Stendhal. La clave de toda la ambición de la novela reside en la palabra «naturalismo», que no sólo designa un particular modo de novelar, sino la misma función noveladora. La narración pertenece a la órbita de lo íntimo y religioso: desde su planteamiento es un puro esfuerzo

espiritual, artificio; en cambio, la novela surge en el orbe de las ciencias naturales y se pretende reflejo espontáneo de lo real, naturalismo. Uno de nuestros contemporáneos que mejor ha sabido pensar la literatura, Jorge Luis Borges, lo expresa así: «La novela «psicológica» quiere ser también novela «realista»: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones; a lo que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada»⁷. Esta artificiosidad de la narración se apoya en su decidido carácter antropocéntrico: el universo de los cuentos tiene su centro en el espíritu humano y todo gira en torno a sus conflictos, sus creaciones y sus propósitos: la novela, en cambio, es un género descentrado, excéntrico, que mime tiza de algún modo el despliegue mecánico de las fuerzas materiales, carentes de proyecto y hostiles o ignorantes frente al proyecto humano. La narración se propone un efecto, sí, no aspira a la simple contemplación o al análisis de lo dado; en este sentido, ocupa frente a la novela la misma posición que la moral respecto a la ciencia. Hoy todo lo que nos requiere con urgencia a la valoración nos parece justificadamente sospechoso, la novela se adecúa más a nuestro gusto, con su sencilla descripción de hechos «sin adobar», entre los que los valores figuran como unos hechos subjetivos más, necesitados de hábil disección como el resto. El mundo de la narración nos parece excesivamente *libre*, pues todos los condicionamientos externos actúan sólo como problemas morales que pueden ser solventados con la elección del gesto oportuno, pero carecen de esa inerte premiosidad material que caracteriza a los obstáculos en nuestra vida cotidiana, que la novela acierta en cambio a reproducir. Sin embargo, aquí es preciso recordar que *el narrador cuenta siempre la historia desde el punto de vista del héroe* y que, desde tal perspectiva, la realidad es esencial-

7. BORGES, *op. úi.*, p. 10.

mente libre campo para la actividad del justo. El héroe no es optimista, sino enérgico; el narrador no desconoce el peso de lo inerte, pero confía en la fuerza que sabe elegir. Si así lo requiere la burocrática serenidad del alma laboriosa, cuyo único consuelo moral es su condición de víctima, puede llamarse «evasión» a esta despreocupada confianza con la que el narrador, al tomar la palabra, se instala de inmediato y sin pedir excusas en el plano de lo victorioso. ¿A dónde evadirse? Porque si fuera realmente posible abandonar este mundo por otro más conveniente, no alcanzo a ver razón alguna para no hacerlo. La cuestión reside en lo que Eluard condensó en fórmula feliz: «Hay otros mundos, pero están en éste». La narración no abandona el plano de la realidad más estricta, aunque no sea más que en razón de que eso es cuidadosamente imposible por definición: llamamos realidad a lo que no podemos dejar atrás, a lo que siempre nos alcanza. Pero es que la fuga tampoco entra en los cálculos del narrador, que comenzamos definiendo como el que viene de lejos. El narrador no se va, sino que precisamente está de vuelta. Si se me apura, está de vuelta de todo; por eso lo empieza todo desde el principio, despaciosamente, construyendo pieza por pieza otro mundo, pero para que sus oyentes conquisten, como él, el derecho a residir en éste. Según cuentan, Shakespeare destacaba en su interpretación del papel de espectro del padre de Hamlet; su alma llameante de vividor de historias se complacía en esa figura velada que vuelve de muy lejos para descubrir —recordar— a su hijo una verdad que ya sabe y que Hamlet deberá repetir a su vez como drama, para luego padecerla como venganza.

CAPÍTULO II

UN TESORO DE AMBIGÜEDAD

«Mis ojos juveniles se extasiaron en el mar infinito...».



La narración más pura que conozco, la que reúne con perfección más singular lo iniciático y lo épico, las sombras de la violencia y lo macabro con el fulgor incomparable de la audacia victoriosa, el perfume de la aventura marinera —que siempre es la aventura más perfecta, la aventura absoluta— con la sutil complejidad de la primera y decisiva elección moral, en una palabra, la historia más hermosa que jamás me han contado es *La isla del tesoro*. Raro es el año que no la releo al menos una vez; y nunca pasan más de seis meses sin haber pensado o soñado con ella. No es fácil acertar a señalar la raíz de la magia inagotable de este libro, pues como toda buena narración sólo quiere ser contada y vuelta a contar, no explicada o comentada. Recalco que no digo que sea imposible comentarla o explicarla, sino que afirmo que no es eso lo que ella *quiere*, lo que pide a la generosidad de su oyente o lector. Nada más sencillo, empero, que señalar algunos de sus evidentes encantos parciales: la impecable sobriedad del estilo, el ritmo narrativo que parece resumir la perfección misma del arte de contar, el vigoroso diseño de los personajes, la sabia complejidad de una intriga extremadamente simple... Una primera lectura podría dar la impresión de que es la historia de una figura fabulosa, John Silver; pero después se advierte que el personaje realmente desconcertante, el héroe en todos los sentidos del relato, es Jim Hawkins, cuya *mirada* fija en Silver es la que da a éste todo su enigma. Es tentador comparar la relación entre el grumete y el cocinero de la *Hispaniola* con la que une a Ismael y Ahab; pero sería erróneo considerarlas simétricas. Cierto es que tanto Ismael como Jim se

ven obligados a realizar la elección ética fundamental ante la exhibición de energía indomable de los dos feroces cojos que los agobian; cierto es que Ahab y Silver pulverizan la blandura de la moral cotidiana, gremial, mostrando la realidad *invulnerable* de la auténtica voluntad libre y no menos cierto que ambos logran aterrorizar y repeler a los civilizados, enmadrados casi, Ismael y Jim. Pero aquí se acaba el aspecto positivo de la comparación, porque las reacciones de éstos son diametralmente opuestas ante el reto de sus fulminantes tentadores. Ismael elige *desde el primer momento* contra Ahab; su fascinada simpatía por el capitán del *Pequod* se basa precisamente en el nostálgico sentimiento de saberse lo opuesto a él; Ismael ama el mar como una alternativa terrible, pero excitante a su verdadero mundo cotidiano, la tierra; Ahab ignora la tierra, a la que no pertenece, y *es* el mar, el monstruo blanco y el profundo abismo. En el océano de Ahab, Ismael desaparece; sólo sale a flote un instante, para contar su dicha anti-Ahab de sobar la grata blandura de la esperma; cuando finalmente reaparece es porque Ahab, la ballena y todo lo que ellos representan ha desaparecido en la propia negrura de la memoria, desde la que comienza a contar: *llamadme Ismael...* Pero Jim acepta el reto de Silver y combate en el terreno mismo del pirata, en realidad, como el cocinero cojo le recuerda, llega a ser el único verdadero bucanero, además de Silver: el dinámico cachorro de una raza extinta. Por eso Jim no se difumina al entrar en el peligroso terreno de los piratas —el mar, la isla sombría y pantanosa, las secretas profundidades de la goleta...—, sino que cobra más y más fuerza, se reafirma de narrador en protagonista, se *cuenta* a sí mismo (mientras que Ismael cuenta a Ahab) y al final termina por *desdoblarse*: parte de él, el tesoro, se va con Silver y parte queda con los representantes del orden establecido... ¡Ah, aún más, pues el último pensamiento de Jim al final de la novela es para las barras de plata que aún permanecen en la isla y que, dice tranquilamente, «por mí, allí pueden quedarse!». Serenidad peligrosa, profundamente ambigua, como todo en esta desconcertante historia. Esta radical ambigüedad es el secreto o, si se prefiere, el tesoro de este cuento impar. El mundo plurivalente de la adolescencia, es decir, el mundo del momento inmediatamente previo a

la invención de la necesidad, alcanza aquí su más alta cristalización literaria (si se quiere, con exclusión de *Otra vuelta a la tuerca*, de Henry James). Nunca la vocación del juicio tajante y definitivo que el moralismo se cree siempre en condición de dictar se ha visto tan irremediamente frustrada. John Silver, hipócrita, asesino y traidor, lucha por apoderarse de un tesoro que pertenece mucho más a los piratas que habían penado y padecido por ese oro que a los acomodados aventureros que tratan de hacerse con él a favor de las circunstancias. Su postura con Jim es siempre perfectamente leal, incluso cuando le engaña, como lo fue la de la serpiente con Adán y Eva; finalmente le salva la vida, la vida del asesino y ladrón que Jim ha decidido fabricarse en la isla de los bucaneros. La figura intrigante de Jim Hawkins acumula inacabables ambivalencias: espía que todo lo ve y todo lo oye, circula de un bando a otro en un tráfa-go vertiginoso y equívoco, incapaz de quietarse en un campo, fiel solamente a su condición de prófugo, de *infiltrado*. Su figura aparentemente frágil se revela a cada paso como la más fuerte del relato, como la más hábil e implacable, pero también como evidentemente infantil, es el catalizador de la acción, el que tira de nuevo los dados cuando la historia se remansa en un aparente equilibrio, el acicate inexorable de la aventura. ¿Y qué diremos de otras paradojas menores, como la de ese Ben Gunn andrajoso y millonario, pirata arrepentido, espantapájaros que arbitra irremediamente la situación? Es el más inepto y ridículo de los sicarios de Flint, pero el único capaz de hacerse pasar por Flint como voz espectral entre los árboles, porque es dueño de la herencia del pirata: ¡el verdadero legatario del capitán Flint es ese fantasma lamentable, que sus compañeros no respetan ni muerto ni vivo! Y los dignísimos *esquives* Trelawney, doctor Livesey y demás revelan una sospechosa aptitud para el fraude y la alianza más oportunista que oportuna, además de otros rasgos de ética decididamente pragmática, como su avidez auténticamente filibustera por las riquezas de la isla. Aunque no puede decirse *estricto sensu* que nadie se salga de su papel (¿excepto Jim?) y todos respetan más o menos la convención de sus respectivas condiciones, el transcurrir de la historia se encarga de poner en solfa implíci-

tamente la confianza que cada personaje deposita en su propia lógica. Todos saben hacer buenos discursos racionalizando su conducta, pero de vez en cuando se les escapa un pequeño suspiro revelador, como ese momento en que Trelawney, al iniciar la navegación hacia el tesoro, confiesa que admiraba al viejo Flint y *que se alegraba de que fuera inglés...* La palabra «peripecia» viene de la griega *peripetía*, que significa mudanza súbita de la fortuna, repentina vuelta de las tornas. En este sentido etimológico, las peripecias de Jim y de John Silver son realmente vertiginosas. De buen hijo de una modesta familia, que ayuda a sus padres al mantenimiento del negocio familiar, Jim se convierte, insensiblemente, en confidente primero y luego legatario de un viejo pirata de la tripulación del gran Flint. Sin embargo, es cómplice de otro filibustero ciego que entrega al primero la «mota negra», ultimátum al estilo bucanero, y su forma de cobrar la herencia que implícitamente le corresponde se parece bastante al hurto. De aquí pasa a detonador de la expedición, al descubrir y hacer público el mapa del tesoro; la definitiva ruptura con su vida anterior se hace evidente cuando retorna a la posada para despedirse de su madre y encuentra que ésta le ha sustituido por un chico de su misma edad para que la ayude en las faenas del albergue: ese intruso que ocupa su hueco en la normalidad le desarraiga definitivamente, le proyecta a la aventura. Se convierte en grumete de la *Hispaniola* y pinche del cocinero Silver, de quien se hace amigo y fiel oyente de las historias de piratas que le cuenta, en las que ya se prefiguran sus propios avatares. Pero él es quien espía y denuncia el complot de los filibusteros, agazapado en el barril de manzanas como si fuese el duende del barco, un *poltergeist* marinero... y silencioso. Desde que llegan a la isla del tesoro, Jim entra en frenesí de huidas: primero salta al bote de Silver, cuyo juego ha descubierto, escapando de los que se supone que forman su bando (Trelawney, Livesey, etc.); en cuanto toca tierra, huye también de Silver y el resto de los piratas, para perderse solo por la isla. Encuentra al eremita Ben Gunn, cuya desconfianza ante este desconcertante tránsfuga hace eco del excitado malestar del lector por tan nada evidente comportamiento. Vuelve a incorporarse a sus antiguos com-

pañeros los «legales» en el viejo fortín, guerrea con ellos como un soldado más y de nuevo los abandona subrepticamente al caer la noche. ¿Cuál es su objetivo? ¡Apoderarse de la *Hispaniola*! El chico de la posada, el grumete, el espía, el amigo de Bill Bones y de John Silver, convertido decididamente en pirata, se lanza al abordaje de la goleta. Y la conquista, y la timonea hasta una lejana cala y manda en ella: ya es el capitán Jim Hawkins. ¿De la Marina Real? Pese a que hace arriar la bandera negra, sus procedimientos son más bien de bucanero que de oficial de su Graciosa Majestad: dejémoslo en corsario, para ser justos. En cualquier caso, se revela como un capitán enérgico, que no vacila en matar al amotinado Israel Hands para conservar su dominio en el buque conquistado. ¿Dónde está ahora el asustadizo y piadoso criado del *Almirante Benbow*? Vuelve al fortín y *casualmente* se encuentra en pleno campo pirata, de nuevo cómplice y confidente de John Silver. A la mañana siguiente, el doctor Livesey le reprocha amargamente su comportamiento y le exhorta a que huya con él, pese a la palabra de honor de no hacerlo que ha dado a Silver. Pero Jim se niega, no *puede* irse: él, que burla sin empacho todas las promesas de obediencia que hace el capitán Smollet y a Trelawney, concede obligatoriedad inexcusable al juramento hecho al pirata, acatando así implícitamente la *omertá* de los Hermanos de la Costa. Finalmente, es con John Silver con quien parte en busca del tesoro y cabe preguntarse qué habría sucedido si hubiese sido el filibustero quien encontrase el oro de Flint; en todo caso, la paciente rapacidad de Ben Gunn el solitario lo había puesto ya a buen recaudo, evitando quizá a Jim la ocasión de otra transformación más.

La figura de John Silver, por su parte, no padece menos peripecias. La primera ha ocurrido *antes* de que comience la narración y lo ha llevado de cabo de mar del *Walrus* de Flint a tabernero de «El Catalejo», de Bristol, según sabremos al escuchar con Jim desde el barril de manzanas. De ahí pasará a cocinero de la *Hispaniola*, cargo «oficial» que simultanea con el de cabe-cilla del motín de piratas que se fragua en la goleta. Asesino implacable de los marineros leales al capitán Smollet, nada más llegar a la isla se arroga el título de «capitán» Silver, siendo,

junto con Smollet mismo y Jim, el tercero con ese grado que aparece en uno u otro momento de la novela¹. Pronto invierte los papeles y de ser el asaltante encarnizado del fortín llega a convertirlo en su refugio, dejando a los «legales» el papel de merodeadores sin cuartel. Su ambigua postura de protección y utilización de Jim le enfrenta con el resto de los piratas, que le envían la *mota negra*, pero él sofoca la rebelión exhibiendo el mapa del tesoro que los «legales» le han concedido con sospechosa facilidad. ¿Cree realmente que tiene oportunidades de encontrar las riquezas de Flint o cumple hasta el final el ritual de la búsqueda como un medio de librarse de sus peligrosos y decepcionados compañeros, a los que lleva a una trampa? Lo cierto es que, en la emboscada final, él colabora con los «legales» matando al cabecilla del reciente amotinamiento contra su autoridad. Finalmente, Silver se incorpora tranquilamente de nuevo al grupo triunfador y responde a la interpelación de Smollet: «He vuelto a mi deber, señor», a lo que el capitán legal no sabe o no quiere contestar. Radicalmente transformado, incluso participa de la fiesta de despedida de la isla, como uno más de los vencedores: «Allí estaba Silver, sentado detrás, casi fuera del resplandor del fuego, pero comiendo con fiero apetito, solícito para acudir cuando algo faltaba y hasta participando, discretamente, de nuestras risas; el mismo suave, cortés y obsequioso marinero de nuestra primera travesía». Todavía le queda por exhibir una última faceta, cuando huya con una modesta parte del tesoro, merced a la complicidad de Ben Gunn... y la tácita complacencia del resto de los «legales», felices de verse libres de él y de la problemática necesidad de juzgarle. Hay en el último capítulo un momento particularmente impresionante, cuando antes de zarpar definitivamente de la isla, la brisa nocturna trae hasta el doctor Livesey y Jim un rumor de risas o alaridos lejanos. Son los últimos piratas, que vagan espectrales por la isla, definitivamente mezclados con los restantes fantasmas de la tripulación de Flint. Sus gritos se deben a la embriaguez desesperada o al delirio de la fiebre, y el

1. Si no contamos al capitán Flint, cuyo espectro ronda a lo largo de todo el relato y al loro del mismo nombre que le sirve de irónico portavoz.

doctor Livesey se apiada de ellos e incluso piensa si su deber no será ofrecerles los servicios propios de su profesión. Silver, muy en su nuevo papel, como lo estuvo en todos los anteriores, le disuade de ello, pues aquellos hombres ni respetan la palabra dada, dice, ni entienden que otro la respete. Livesey le responde indignado que su caso no es precisamente diferente, a lo que Silver nada replica, aunque la evidencia de la diferencia salta a la vista: Silver está allí y no con los espectros, *lo que prueba que sabe muy bien a qué palabras hay que ser fiel...* Sus antiguos compañeros debieron llegar también a esta misma conclusión, como refrenda significativamente que la bala que un pirata rabioso dispara contra la goleta que se aleja pase a pocas pulgadas sobre la cabeza de Silver.

Pero lo que intriga sumamente al lector reflexivo, al de segunda lectura (que no siempre es el mejor), es la relación entre Jim y John Silver. Si algún psicoanalista se ha ocupado de esta novela, lo que ignoro, no habrá dejado de hacer notar que el relato se inaugura con la muerte del padre de Jim y se cierra con la desaparición de Silver, que oficia como *imago* paternal del muchacho durante toda la novela: vista así, toda la narración puede ser escuchada como una meditación sobre la orfandad o, si se prefiere, como esa aceptación de la soledad que señala la entrada del adolescente en la edad adulta. Silver, indigno, pero estimulante, peligroso, pero también auxiliar si sabe conquistarse su ayuda, tan virtuoso de la hipocresía que llega a convertirla en una forma insólita de franqueza, es el padre que enseña a renunciar a los padres, el padre cuya asombrosa fuerza y libertad instaura una ley que rebate toda pretensión legisladora. Sólo por vía de su propia entrega a la más radical independencia y al coraje más incondicionado, conquista Jim el derecho a ser ayudado y a ayudar a John Silver: a precio de valor y libertad vende el derecho a su complicidad al más fuerte. Pero no quiero hablar en un lenguaje que no es el mío y dejo las metáforas familiares para los profesionales de tales pasatiempos. Yo quisiera plantear el asunto en términos, por decirlo así, morales: Jim tiene que decidir si su campo es o no es el de los piratas o, por decirlo como brutalmente lo diría un niño: si John Silver es bueno o malo. Y aquí no vale retreparse en la beata superioridad del relativismo adulto, que ya sabe

que según y cómo, mire usted, y que todos somos buenos y malos. Porque estamos en la más grande aventura, entre piratas y en peligro de muerte, con un incalculable tesoro en juego, y es preciso *decidir bien* o perecer en el empeño. Jim advierte que hay dos modos de hacer las cosas, dos modos contrapuestos —el del capitán Smollet y el del capitán Silver— y que ambos son, bien jugados, capaces de insospechados recursos de fuerza y de admirables conquistas. Toda su educación primaria, todo el *lenguaje que* le ha sido dado, le inclina a respetar e imitar el del capitán Smollet, y a no buscar salvación fuera de él; pero, y éste es el argumento soterrado de la narración, los acontecimientos le proyectan al mundo de los piratas, brindándole la *profunda tentación de la piratería*, es decir, la insinuación de que para ganar un auténtico tesoro de filibustero hay que hacerse de algún modo filibustero. En este punto aparece John Silver, maestro de bucaneros, y le brinda gratuitamente su irresistible lección. El camino de Smollet no lleva al tesoro, no tiene ninguna relación de *simpatía* con el tesoro; el de Silver es la promesa constante de él. En último término, Silver se escapa con lo más precioso del tesoro, esto es, con el ánimo de Silver y su andadura: son riquezas que nadie puede robarle al pirata. Hay un momento crucial en el relato donde Jim y Silver se sinceran uno con otro, todo lo que sus respectivos papeles autorizan. Cuando Jim entra en el fortín tras esconder la *Hispaniola* y cae inesperadamente en manos de los piratas creyéndose perdido proclama todas sus actividades contra ellos —espionaje desde el barril, robo de la goleta, etc.— y admite haber llevado la batuta del juego en todo momento, ofreciéndoles con singular desfachatez interceder por ellos si le perdonan la vida. Después, se dirige a Silver y le dice lo siguiente:

«Y ahora, señor Silver, yo creo que es usted aquí el que más vale, y si las cosas vinieran a lo peor, yo le agradecería que hiciese saber al doctor la manera como he tomado esto». «Lo tendré en la memoria —dijo Silver, con un tono tan raro que no podía yo deducir, con todo mi empeño, si se estaba riendo de mi petición o si mi valentía le había llegado a impresionar favorablemente».

Este breve diálogo es particularmente significativo. Jim acaba de exponer su comportamiento piratesco, su reválida de las ense-

ñanzas de Silver y pide a éste, que es el más indicado para comprenderle, que explique a los «legales» la *inevitabilidad de tal comportamiento dada la empresa en que se habían empeñado*: si se quería vivir realmente la búsqueda del tesoro, había que vivirla como un pirata. Ahora bien, Jim, que ha probado suficientemente a Silver y a sí mismo sus aptitudes de filibustero, se ha ganado también realmente, no como resentimiento o timidez, el derecho a rechazar la piratería, que es lo que hace solemnemente en ese momento e incluso ofrece a quienes le escuchan la posibilidad del arrepentimiento. Desde ese momento, Jim comienza a desentenderse del tesoro, hasta su declaración final de que nada del mundo le haría volver a buscar el resto de las riquezas escondidas en la isla. Su prueba ya ha pasado, su elección está hecha. ¿O no...? Porque aún escruta a Silver para ver si se burla o aprueba su proceder; porque no huirá al día siguiente con el doctor, para no faltar a la palabra dada al pirata; porque, a fin de cuentas, ¿qué hubiera pasado si fuese John Silver quien llegase a encontrar el tesoro? Ni Stevenson ni nadie puede saberlo; afortunadamente, la narración no tiene otra determinación definitiva que los hechos mismos que la forman y que permanecen hasta el final reacios a cualquier interpretación concluyente.

En resumen, yo he leído y leo *La isla del tesoro* como una *reflexión sobre la audacia*. Jim Hawkins es, indudablemente, audaz desde su primera aparición en la novela, pero por sí mismo no sería capaz de explorar todos los aspectos de su don, sobre todo aquel momento transgresor sin el que no puede decirse que haya audacia verdadera. Ésta es la virtud de John Silver: mostrarle a Jim el rostro *demoníaco* de la audacia. Y no cabe duda de que Jim aprovecha la lección sobradamente, sin retroceder ante ninguno de los aspectos violentos, rapaces o desoladores de la audacia demoníaca. Y esto hasta el final, hasta su domesticada y tranquilizadora incorporación definitiva a los «legales». También este repliegue es un gesto de audacia, quizá el mayor de todo el relato, el que se venía preparando esforzadamente en todas las peripecias anteriores. A fin de cuentas, ¿no es el mismo demoníaco John Silver quien le enseña a Jim las virtudes tácticas de la oportuna incorporación a lo legal? «Señor, he vuelto a mi deber». ¡Ah, viejo zorro y qué incomparable audacia, qué espléndida

lección de libertad! ¡Desoladora y desengañada audacia de la libertad! Jim acepta el reto como un auténtico pirata, dispuesto a ir hasta el final de la aventura. En lucha sin cuartel, por astucia y muerte, ha conquistado el barco, la isla y el tesoro; ahora llega la prueba más difícil, la hora de la renuncia y tampoco flaquea su audacia en este trance. Ya puede desaparecer John Silver entre el tumulto del puerto, pues el juego ha sido jugado y bien jugado, hasta el final. Así la razón audaz ha impuesto su orden y quizá pronto Jim llegue al *squire*: pero el sueño, ¡ay!, el sueño es indomeñable. Allí sigue otra leyenda sin tregua. Allí rompe incesante la marejada contra los acantilados de la isla remota y la voz de loro del espectro sin reposo de Flint continúa gritando: «¡Piezas de a ocho!», «¡piezas de a ocho!», como si nos llamase de nuevo a la aventura.

CAPÍTULO III

EL VIAJE HACIA ABAJO

«Mira y mira bien. ¡Hay que tomar lecciones de abismo!».



El carácter iniciático de las novelas de aventuras que tienen un viaje por argumento es ampliamente reconocido incluso por los críticos más reacios a la mitologización de la narrativa. Bien mirado, el ochenta por ciento de las aventuras revisten explícita o implícitamente la forma de un viaje, desglosable siempre con suma facilidad en pasos hacia la iniciación. El esquema es obvio: el adolescente, todavía en el ámbito placentero de lo natural, recibe la llamada a la aventura, en forma de mapa, enigma, relato fabuloso, objeto mágico...; acompañado por un iniciador, figura de energía demoníaca a quien juntamente teme y venera, emprende un trayecto rico en peripecias, dificultades y tentaciones; debe superar sucesivamente pruebas y, finalmente, vencer a un monstruo o, más generalmente, afrontar a la Muerte misma; al cabo, renace a una nueva vida, ya no natural, sino artificial, madura y de un rango delicadamente invulnerable. Este esbozo es tan conocido¹ que

1. Aporto aquí un esquema más detallado de la aventura iniciática, que me parece particularmente completo en su concisión: «El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esa fuerza y entrar vivo en el reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y, sin embargo, extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al fin del periplo mitológico pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser

sólo me permito recordarlo al lector como aclaración del sólo uso que hago de la palabra «iniciación», empleada en su sentido menos pretencioso y más habitual. En este libro se habla de numerosos viajes iniciáticos: *La isla del tesoro*, *El mundo perdido*, *El señor de los anillos*, *Los primeros hombres en la Luna*, *El peregrino de la estrella* o los dos de que trata este capítulo. Un repaso mental a las obras enumeradas basta para probar que el mismo esquema de iniciación puede servir a propósitos hondamente distintos y que el resultado del ritual puede ser tanto la virilidad como la resignación, el enriquecimiento de posibilidades o la aceptación de su finitud. Lo mismo el viaje de Gilgamesh que la búsqueda del Grial son relatos iniciáticos: el desenlace del primero es la inexorabilidad de la muerte, el del segundo la inmortalidad. El viaje es siempre visto como algo significativo por la sabiduría épica: para el narrador, nunca se peregrina impunemente. Pero los estatutos del iniciado varían desde el triunfo más irrefutable de la fuerza hasta el acatamiento no menos decidido de la debilidad, de la soledad o del aniquilamiento. La iniciación no tiene lección unívoca; a su más alto nivel no le es ajena ni la sabiduría ni la ignorancia. Todas estas perspectivas han sido ya minuciosamente recensio- nadas por los críticos modernos. Quisiera insistir aquí en algu- nos aspectos de la materialidad misma del viaje, en una de sus variantes posibles: el *descenso*.

Bajar es abismarse en lo que nos sustenta, es desfondar el funda- mento que nos subyace. Peligrosa misión, incluso enloquecedo- ra, pues todo parece indicar que el suelo nos sostiene precisa-

representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han per- manecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su despo- sada, robo del fuego); intrínsecamente, es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elixir)», de *El héroe de las mil caras*, Joseph CAMPBELL., Fondo C. Econ., México, 1959, pp. 223-224.

mente en tanto conserva su opacidad, su terca cerrazón a nuestra mirada indagadora; abrirlo, de cualquier modo, es inutilizarlo en tanto que apoyo: la pesquisa que lo descubre a nuestros ojos, lo hurta por ese mismo gesto a nuestros pies. Pero no sólo nuestra estabilidad física, sino también nuestro equilibrio mental, la razón misma, pueden llegar a tambalearse en este empeño; al bajar radicalmente —es decir, no al bajar de una escalera, que es algo elevado, sino al bajar a lo que realmente está *abajo*— perdemos nuestras más estables coordenadas y debemos invertir extrañamente nuestros puntos de referencia. Lo que nos sostenía pasa a ser lo que nos cubre; lo cerrado nos rodea y nos deja paso, mientras que lo abierto cobra una lejana indeterminación opaca; los saltos nos aproximan a la piedra mientras que las caídas nos acercan al aire... La cabeza necesita sólidos cimientos, no menos que los pies, y este ejercicio de perversión geográfica puede trastornarla. En todo tiempo, sin embargo, lo que está abajo ha sido particularmente tentador: allí se encuentra el reino de los muertos, pero también los tesoros ocultos; allí los entresijos de todas las cosas, que nos permitirán controlarlas mejor cuando volvamos a la superficie; allí lo más profundo, lo más hondo, que por intuición verbal se nos antoja lo más estimable; ahí yace todo lo podrido, pero también lo olvidado, lo temido, lo que debe ocultarse, es decir, *ser enterrado*; ahí nos esperan las tinieblas más opacas —muertos o vivos acabaremos yendo a ellas, bajar vivos nos previene y prepara para el descenso definitivo—, todo lo negado a la luz del día; ahí, por último, abajo, debe estar *el centro*, pues no podemos olvidar que reptamos sobre una esfera —y ese centro no es tanto una equidistancia geométrica como un punto de poder espiritual, el terrible ombligo divino, que acumula el significado del mundo—. De lo inferior, de lo oscuro, de lo cerrado, de la tierra salimos un día; a ello volveremos cualquier noche. Se baja para surgir de nuevo otra vez, es decir, para renacer; este segundo natalicio nos proporciona fuerzas renovadas, una disposición vital impecable que el contacto con el infierno ha templado y una familiaridad con lo fundamental que hacer perder su horrible prestigio a lo irremediable. Tomaremos nuestros ejemplos de esta peregrinación esencial en Julio Verne. Curiosamente, mientras hay quien ve en Verne el

paradigma mismo del novelista iniciático (*vid.* Simone Vierre, *Jules Verne et le román initiatique*, Ed. du Sirac, París, 1973), un crítico tan agudo como Michel Foucault niega el carácter de iniciación a sus relatos, arguyendo que al final de sus viajes «nada ha cambiado, ni sobre la Tierra, ni en la profundidad de ellos mismos». Quizá aquí hubiese que distinguir entre el relato de una iniciación y un relato iniciático: *La isla del tesoro* pertenece claramente a la primera categoría y las novelas de Verne a la segunda (con relativas matizaciones, que luego veremos). El relato que narra una iniciación es la crónica de las peripecias que ocurren a un personaje en su camino hacia la luz y la madurez iniciáticas; en el relato iniciático, *el iniciado es el lector*. Efectivamente, los personajes de Verne suelen ser pura exterioridad, ojos que ven o manos que agarran, termómetros de los cambios de temperatura o fuelles que acusan las carencias de oxígeno; su mínimo trasfondo interior sólo se apunta en fenómenos primarios como la resistencia a la aventura (el Axel del *Viaje al centro de la Tierra*) o el misterio: el capitán Nemo no tiene psicología, sino un *secreto*. Tras la iniciación que indudablemente tiene lugar en sus novelas, acusan tan pocas modificaciones como el cuentakilómetros de un automóvil tras las veinticuatro horas de Le Mans: registran la distancia recorrida, pero siguen estando en la misma disposición de la que partieron. Pero han cumplido su misión de ser ojos y oídos del lector durante la iniciación. De aquí el carácter *documental* de tantas novelas de Verne, su obsesión de proporcionar al lector datos fidedignos sobre las circunstancias de una aventura que le concierne más a él que a los personajes que supuestamente la viven y que, en realidad, no son más que los *sensorium dei* del Señor que lee.

Leer a Verne es como subir en un globo sin lastre, como cabalgar en un cometa, como dejarse arrastrar al abismo por una insondable catarata: y todo ello, dentro del más estricto y hasta prosaico sentido común. Es soñar, desde luego, pero sin renunciar por ello al cálculo, a la reflexión e incluso al proyecto; es aliarse con el delirio y poner el mito a nuestro servicio, para llegar al realismo más pleno e irrefutable, para aposentarnos irrevocablemente en la estricta cotidianidad que nos rodea asumida como *imaginación realizada*. Digamos, para entendernos de

algún modo, que hay fantasías duras y fantasías blandas. Estas últimas son divagatorias, acumulativas, invertebradas, como su prototipo, la *Historia verdadera* de Luciano; las cosas portentosas, inverosímiles, o concebibles sólo en último extremo por una sensatez generosa, se suceden con la sospechosa arbitrariedad de un mundo en que todo es posible *menos el orden*. Es el reino no tanto de lo caótico, que postula al menos un cosmos ausente, con el que contrasta, sino de lo amorfo. Como es el único tipo de fantasía que conciben las personas sin imaginación y como consiente cierta dañina proclividad a lo alegórico, ha producido bodrios insoportables y pretenciosos, tales que ciertos subproductos del romanticismo alemán o algunas *revenes* francesas; recordemos mejor las obras maestras que ha propiciado: *Alicia en el país de las maravillas*, *Los cuentos de un soñador*, de Dunsany; *La búsqueda de Kaddath*, de Lovecraft... La fantasía dura, por el contrario, prefiere lo que Borges llamaría «las secretas aventuras del orden» y abomina de la peripecia gratuita tanto como de los prestigios de la inverosimilitud o del absurdo. En ella el asombro nace del rigor, no de la incongruencia, y lo más prodigioso es precisamente la gradación familiar por la que nos acercamos a lo improbable. Se dictan y se respetan unas reglas de juego, ciertamente más amplias que las habituales, pero profundamente deudoras de éstas, de las que son juntamente extrapolación y contrapunto. En la fantasía dura, las realidades más estrictamente legisladas, como la moral o la ciencia, pueden llegar a ser el núcleo del argumento novelesco: recordemos con un escalofrío de agradecimiento *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde*, las obras de Wells o de Olaf Stapledon, la *Cita con Rama*, de Artur C. Clarke... ¿Hace falta decir que Julio Verne es el paradigma mismo de la fantasía dura, que su obra admirable no sólo pretende lograr el efímero triunfo de la perplejidad, sino también las magias más perdurables y hondas de la profecía, el ritual iniciático y la liberación utópica?

Aparentemente, Verne es todo lo contrario de un escritor maldito. Su obra gozó del más amplio eco popular casi desde el comienzo de su carrera y esta fama se ha mantenido intacta, o acrecentada, hasta el día de hoy, en que sus libros han sido ya múltiples veces editados en todas las lenguas cultas. Pero no sólo

el público común lo apoyó en espontáneo y permanente plebiscito; algunos de sus contemporáneos más ilustres no dudaron en proclamar con infrecuente acuerdo su genio, tanto Tolstoi como Alfred Jarry, lo mismo Kipling o Gorki que Paul Claudel, Raymond Roussel o los surrealistas. La crítica francesa actual, los Butor, Michel Foucault, Roland Barthes o Claude Roy, han «redescubierto» —terminacho de moda— a Julio Verne, abrumando la sencilla limpidez de su obra bajo montañas de interpretaciones freudianas, diagramas estructurales o divagaciones sociológicas. Esfuerzo en el que tanto cabe admirar el ingenio como la repetición o la superfluidad; pero no insisto, porque quizá yo mismo estoy incurriendo en esta página —en este libro— en tales defectos, faltándome más que a otros aquel don. Verne era un desconocido, nos dicen, el prestigio que conquistó nace de un malentendido: confundido con un autor «menor», tomado por un simple escritor de novelas de aventuras o de anticipación científica, se ignoró su valor simbólico, los niveles míticos y políticos que lecturas más «adultas» de su obra posibilitan. Su traductor al castellano, Miguel Salabert, acusa decididamente de este ocultamiento a los mismos lectores de Verne: «Los lectores de «libros de aventuras» son malos lectores. Llevados por el interés de la peripecia, de la línea argumental, se saltan, sin escrúpulos, todo aquello que no les parece esencial. Las descripciones y digresiones aburren a los chicos». Vamos, que los lectores de libros de aventuras son malos lectores porque les gustan las buenas historias bien contadas, sin falsos rellenos; a los buenos lectores, en cambio, les gusta sufrir con lo superfluo. Pues allá ellos... pero, ¿de dónde se sacará Salabert que a los chicos no les gustan las descripciones y digresiones? El chico que esto escribe leía a Salgari con otros chicos como él y no era infrecuente que corriese a ampliar alguna de las fichas técnicas de animales o árboles que salpimentan sus relatos en las páginas del *Espasa*. Nadie más minucioso que los niños lectores, amigo Salabert. En casos como el de Verne, los críticos literarios son particularmente víctimas de sus limitaciones intrínsecas: son *ellos* los que han decidido que los escritores de aventuras o anticipación son «menores», son ellos quienes decretan que los adolescentes no gustan más que de lo pintoresco o lo venial, son ellos los que el siglo pasado limitaron

el interés de Verne a su capacidad de prever avances científicos y de hilvanar peripecias curiosas... Son ellos los que siempre se han equivocado con Verne; los niños, en cambio, acertaron desde el primer momento. Ahora se trata de rescatar a Verne no de sus entusiastas, sino de los prejuicios de la crítica «seria» contra la literatura «menor». Pero hasta en medio de este rescate aprovechan los críticos para culpar de sus *tics* a quienes conservan una frescura ante el valor de los cuentos que ellos han perdido ya en buena parte. Naturalmente que no es imprescindible la oligofrenia o el infantilismo para que un adulto se interese por Verne: basta con que no haya perdido la capacidad de gozar leyendo. Pero eso no quita para que, *efectivamente*, Julio Verne sea un escritor de aventuras fantásticas y *por ello* poseedor de un magnífico ánimo poético y mítico, tal como otros muchos escritores «menores»: Stevenson, Kipling, Wells, Salgari, Conan Doyle... Sea en el fondo del mar, en las nubes, en las selvas imposibles de nuestros terrores nocturnos o en la Luna, la voz de Julio Verne reitera su himno secreto que canta poderosamente los avatares del coraje, los milagros del razonamiento y también —¿por qué no?— los paradójicos goces de la resignación.

La primera de las dos novelas de Verne que elijo para ilustrar el viaje hacia abajo es *Viaje al centro de la Tierra*, una de las más portentosas e imborrables del ciclo. Todo Verne está en ella: el escenario insólito, la empresa prodigiosa, el adolescente tímido y renuente, pero emprendedor, el adulto enérgico que lleva a cabo la iniciación, las fuerzas indomables de lo oculto, la significación implícitamente metafísica del riesgo y del descubrimiento...

El profesor Lidenbrock decide dar lecciones de abismo a su sobrino Axel: su proyecto es nada menos que hacerle bajar hasta el centro mismo de la Tierra. La aventura comienza cuando encuentran un antiguo manuscrito escrito en ininteligibles signos rúnicos: es la palabra del Viajero, del Alquimista, que llega desde lejos, revestida de un ceremonial de ocultamiento, digno de Poe. Axel no quiere contestar a este llamado; sus objeciones reproducen las de una sensatez que pudiéramos llamar superficial, puesto que su principal argumento es que todo lo que le interesa en el mundo está en su superficie y que nada se le ha

perdido en el centro remoto. Lidenbrock, sin embargo, le convence de que llegar al centro es lo que mejor le permitirá poseer los placeres de la superficie. Es cierto lo que dijo Valéry: «Lo más profundo es la piel»; la verdad de este apotegma reside en que para reconquistar la piel hay que pasar antes por lo profundo. Axel tardará en admitir esto: tardará exactamente toda la novela, pues aun cuando al final del viaje ya parece tener tanto interés como el propio Lidenbrock por llegar al centro de la Tierra, ese interés parece ser una especie de «borrachera de las profundidades», más suicida que regeneradora. El centro, después de todo, marca sólo la *mitad* del viaje: lo cierto es que se ha bajado para subir, esta vez con sentido profundo, a la superficie. Hemos hablado de *La isla del tesoro* como de una reflexión sobre la audacia; podemos, sin duda, considerar el *Viaje al centro de la Tierra* como una epopeya del *esfuerzo*. Pocos relatos son tan palpablemente afanosos, tan rendidamente elogiosos del forcejeo y la perseverancia. Bajar, queda bien claro, es, ante todo, cuestión de empeño. Axel debe conocer todas las pruebas que el esfuerzo afronta: el hambre y la sed, la fatiga, el vértigo, la soledad en las tinieblas, los traumatismos, las quemazones, la desorientación, el vuelta a empezar, el pánico a lo desconocido, a los monstruos inferiores, la tormenta, el poder del rayo, las aguas encrespadas, el vendaval... Y también los caminos obstruidos y los callejones sin salida. Sólo la obstinación en lo emprendido permite sacar, en cada caso, de la flaqueza esas fuerzas imprescindibles para superar airoosamente la prueba. En la crónica de otras hazañas resplandece ante todo la pericia o el valor de los héroes; en ésta, destaca su terquedad. Salvo las constataciones de su paso que el remoto Arne Saknussen quiso hacer que jalonaran el camino hacia abajo y las indicaciones positivas de su manuscrito, ninguna particular iniciativa inteligente guía el descenso de los expedicionarios, que en lo fundamental se dejan llevar por la terca inercia. Más que bajar, parecen caer. Y su ascenso por el volcán no será menos indeliberado y ostentará el automatismo neumático del corcho disparado por la botella de champán. A los viajeros sólo les queda soportar el zarandeo de los diversos avatares del viaje, mientras sienten gravitar sobre sus cabezas esos miles de kilómetros de roca que, milagrosamen-

te, no se deciden a aplastarlos. En el profesor Lidenbrock, la perseverancia es una segunda naturaleza, mientras que la perspicacia de su ciencia ya es bastante menos patente. Pero en este empeñoso descenso, la sabiduría está de más. Sólo se trata de *querer*, no de saber ni tan siquiera de poder. Según desciende, Axel va encontrando más y más espacio libre donde todo debiera ser opaco, según suponemos. Tal como la moderna física atómica ha pulverizado la solidez de la materia, igualándola a la dispersa vacuidad de los espacios estelares, así las cada vez más generosas cavernas que hallan los exploradores de Verne reproducen la abierta amplitud de la superficie que habían dejado atrás. Como advirtió Hermes Trismegisto, «lo que está arriba es igual que lo que está abajo». Tras descender muchos kilómetros, Axel recupera la brisa y el mar, las nubes y la vegetación. Todo es lo mismo, pero todo no puede ser más diferente. El mundo inferior es el pasado del superficial, su mar es lo que nuestros mares han olvidado, su vegetación nos remite al perdido jurásico o más atrás, sus bestias formidables ya no fatigan el rostro exterior de la Tierra. Un gigantesco pastor antediluviano arrea un rebaño de mastodontes, entre heléchos gigantes; el polvo que cubre el suelo proviene de los calcáreos restos de moluscos prehistóricos. Tal como los recuerdos de la muda infancia se apilan en nuestro inconsciente, que es nuestra profundidad, así el pasado de la Tierra se estratifica y yuxtapone en el interior de ella. El hercúleo apacentador de mastodontes es Utnapishtim, el Antepasado Eterno, al que Gilgamesh acudió en su busca de la inmortalidad. Lo que parecía definitivamente perdido —el pasado— sólo está enterrado, hundido, a fin de proporcionar un basamento sólido a nuestro presente. Bajar es retroceder. Lo que nos sostiene es lo que nos precede. Axel no logrará llevarse a la superficie la flor de la inmortalidad, como tampoco pudo conseguirlo Gilgamesh; la sombra de Utnapishtim, congelada y fundacional, despierta su horror y postula un descenso aún más radical, del que ya no será capaz. Sólo el joven, realmente, ha cumplido el compromiso del viaje, pues el profesor Lidenbrock pertenece a la abstracta esfera científica de la disputa de las formas y el descenso le ha afectado principalmente como verificación o rechazo de las teorías vigentes. En cuanto a Hans, pertenece de lleno al silencio

feroz de lo primitivo, tal como se revela en la travesía de la balsa a la luz mágica del fuego de San Telmo: «Hans no se mueve. Sus largos cabellos desordenados por el viento le dan una extraña fisonomía, al erizarse sus puntas de haces luminosos. La espantosa máscara en que así se transforma su rostro hace de él un hombre antediluviano, contemporáneo de los ictiosaurios y de los megaterios». Sólo Axel ha bajado realmente, tras las huellas del alquimista Arne Saknussen, pero no logra completar el periplo del iniciado impecable. El centro del mundo, que quizá es definitivamente fuego, le permanece vedado; la apresurada violencia de los explosivos indignará a las entrañas de la Tierra contra él y provocará su expulsión. En realidad, es la única *iniciativa* que toma en todo el trayecto y causa el final de la iniciación, antes de cumplirla. Bajar es verdaderamente tarea de tenaces, no de emprendedores. El mismo Verne nos propone otra versión del viaje hacia abajo esencialmente distinta de la que acabamos de comentar. En esta segunda, lo que se abre bajo nosotros no es la solidez terráquea, sino la agitada piel del mar. Aquí el descenso reviste características de penetración en otro mundo paralelo al nuestro, no de buceo en las simas que subyacen y posibilitan el suelo sobre el que nos movemos. *Veinte mil leguas de viaje submarino* promete, desde su mismo título, un periplo completo por este nuevo territorio. Mundo paralelo, reflejo cualitativamente invertido de la superficie sólida que habitamos. Ahora ya no se baja para luego subir, como en el caso anterior, sino para instalarse definitivamente en pleno corazón de lo diferente. La profundidad marina es literalmente para *desterrados*. Los que la eligen, mueren a todos los efectos implicados en su vida anterior. La tripulación de ese buque errante y fantasma, el *Nautilus*, está formada exclusivamente por muertos. Su capitán ha perdido su anterior nombre y rango para llamarse Nadie, como Ulises; pero un Ulises que no realiza esta renuncia a su nombradía, como subterfugio para mejor recuperarla después, sino que por este desnombramiento quiere proclamar su definitivo abandono de la ilusión de Ítaca. Descender en el mar es un paso decisivo que no admite componendas: significa decantarse por la absoluta *libertad*. Así lo declara Nemo en su apasionado elogio del mar: «El mar no pertenece a los déspotas. En su superficie pueden todavía ejercer sus derechos inicuos, allí

pueden luchar, devorarse y trasladar ahí todos los horrores terrestres. ¡Pero a treinta pies por debajo de su nivel, su poder cesa, su influencia se apaga, su poderío desaparece! ¡Ah, señor mío, viva, viva usted en el seno de los mares! ¡Solamente aquí hay independencia! ¡Aquí no reconozco amos! ¡Aquí soy libre!». Pero esta libertad se conquista tras una previa muerte a ojos del dominio, precio que no están dispuestos a pagar ninguno de los tres huéspedes forzosos que Nemo ha recogido de la superficie del mar. Por otro lado, ese azul y frío paraíso es pródigo en espantos, y para sobrevivir en él hay que convertirse en una amenaza no menos formidable. Tomado en un principio por un gigantesco narval o algún otro tipo de peligrosa bestia marina, el *Nautilus* ostenta, efectivamente, un albedrío de fiera: su independencia se confunde con el ejercicio de la ferocidad. No de otro modo puede compararse la anegada jungla con el horror centímano de los pulpos gigantes, los carnívoros cachalotes —«que no son más que boca y dientes»— o la veloz sombra aciaga del tiburón. El capitán Nemo utiliza su prodigioso submarino para llevar a cabo auténticos desafíos a las fuerzas naturales. Por mucho que aborrezca de los poderes terrenos y sus abusos, hay mucho en él del ímpetu fáustico que mueve a los conquistadores de imperios o a los inventores de volcánicas máquinas de guerra. Pese a que la bandera que planta en la helada soledad polar sea negra, algo en su gesto nos lo asemeja más al orgullo de Alejandro que al humanismo de Livingstone. También Nemo, como sus enemigos, los déspotas, entiende la independencia como más fuerza y más resistencia. Esto explica su vagabundeo de tigre, su reto a la pesada y oprimente capa de los hielos, que le atrapa en un ataúd gélido, su terca aproximación al horno insoportable del volcán submarino o su desafío a las grandes presiones de la fosa de los sargazos, donde también el *Nautilus* cede a la tentación de bajar más y más, en busca de «esas rocas primordiales que nunca han conocido la luz de los cielos, esos granitos inferiores que forman los poderosos cimientos del globo, esas grutas profundas excavadas en la masa pétre...». Los dibujos de De Neuville recogen bien la planta altanera de este imperioso libertario, que no se contentó con un dominio compartido y buscó para él solo el ilimitado reino del mar. Sus prisioneros nunca llegaron a compe-

netrarse excesivamente con él, lo que, reconozcámoslo, tampoco era fácil. Los intereses de Aronnax eran demasiado plácidos y contemplativos como para congeniar plenamente con el pirata; la archivatoria sumisión de Consejo aún debía gustarle menos. Ned Land, en cambio, tenía un carácter bastante semejante al de Nemo, pero su perpetua rebeldía no despertó en el capitán la simpatía que pudiera haberse esperado. Después de todo, Land llevaba, ya desde su nombre mismo, la tierra en el alma; era, además, sumamente escéptico y se atrevió a formular objeciones contra su propio creador: «Que el vulgo crea en cometas extraordinarios que atraviesan el espacio, o en la existencia de monstruos antediluvianos que pueblan el interior del globo, todavía pase; pero ni el astrónomo ni el geólogo creen en tales quimeras». ¡Aquí se pone en solfa al mismo Verne, con su *Héctor Servadac* y su *Viaje al centro de la Tierra!* Nemo había elegido el mar porque amaba lo prodigioso y no podía conciliarse con un insumiso de signo tan frontalmente opuesto al suyo. Como iniciación, *Veinte mil leguas de viaje submarino* está aún más frustrada que el *Viaje al centro de la Tierra*; Axel sufre, al menos cierta transformación, entusiasmándose gradualmente por la empresa que su tío y él han acometido, pero los tres prisioneros de Nemo no modifican en nada su relación con él o consigo mismos en ningún aspecto fundamental, aunque Aronnax no deja de maravillarse ante los aspectos científicos del viaje del *Nautilus*. En sus mejores momentos, se portan como turistas y en el resto como presos ávidos de evasión. Pero, como ya hemos dicho, el iniciado que el ritual descendente de Verne espera no es el joven Axel ni el conspicuo Aronnax, sino el lector mismo. *Tua res agitur*. Para ti, atrevido lector, el cóncavo diamante, la sima llena de ecos, por la que la piedra se precipita, rebotando, y el íntimo mar de los orígenes que se espera en el centro del globo, si te atreves a descender por la boca de Sneffels que la sombra del Scartaris señala antes de las calendas de julio. Para ti, lector, que no te ahogas en un vaso de agua, la turquesa ilimitada donde bullen los seres que jamás has visto ni soñado, el tembloroso espectro de las calles hundidas de Atlantis, la destellante tortura blanquiazul del hielo —que Dante reservó para lo más profundo de su infierno— contem-

plada *desde abajo*, la maldición espiral del vertiginoso *maelstrom*... Busca tú mismo el camino que te es propio hacia el abismo, la inicial del remoto alquimista que te precedió en el descenso o el signo desafiante del gran desterrado: las «A. S.» arañadas en la roca o la «N» de oro que triunfa en la bandera negra.

CAPÍTULO IV

EL TRIUNFO DE LOS PROSCRITOS

*«—¡Que esto sea una lección para ti, Guillermo Brown! —dijo.
Pero Guillermo ya no estaba allí».*

CAPITULO IV



Siempre que encuentro alguien más o menos de mi edad, de gustos teóricos o éticos semejantes a los míos, alguien, en suma, que entiende la vida como yo (es decir, que no la entiende en absoluto), no tengo que bucear mucho tiempo en lo más íntimo y congenial de sus recuerdos para que aparezca, nimbado de gloria, Guillermo Brown. Es nuestro punto de referencia común, el único precedente necesario, de cuyo ejemplo vibrante no sabríamos prescindir: es el eslabón perdido por el que permanecemos unidos a una dicha tan lejana que ya parece imposible. ¡Guillermo Brown! Nadie, ni Tarzán, ni Sandokan, ni siquiera Sherlock Holmes nos es tan vinculante, nos *explica* tan profundamente. A los demás se les puede releer, se les puede cariñosamente desmitificar, se puede volver sobre ellos de un modo u otro, por el pastiche afortunado o la recreación cinematográfica: pero Guillermo no necesita segunda vez, no hay que hacer esfuerzo alguno para mantener vivo su culto. Basta con haberle conocido a tiempo, cuando teníamos esos once años incorruptibles que él eterniza, para conservarle siempre sentado en la alfombra del alma, jugando con su escopeta de corchos o chupando pensativo una enorme barra de regaliz. Sería blasfemo considerarle sencillamente como un acierto literario, lo que, indudablemente, *también* es; pues ante todo, Guillermo es la esperanza misma de que nunca nos faltará ánimo para salir del hoyo, el nombre del ímpetu que libera de lo irremediable, la voz del clarín que nos reclama para la liza y nos convoca a la victoria. *Extra Guillermo nuiia salus*: tal es la divisa de quienes juramos por el único anarquista triunfante que los tiempos han consentido, el capitán indiscutible de los proscritos.

Yo creo que parte del éxito de Guillermo estribaba en el lamentable aspecto de la señora de mediana edad, amiga de nuestra madre, que nos regalaba el primero de sus libros. Uno tenía, naturalmente, el más profundo y justificado desprecio por esa insulsa monstruosidad, tan grata a los mayores, conocida como «un libro para niños», libelo que solía mezclar en amalgama detestable un argumento capaz de asquear al oligofrénico peor dotado, algún consejo moral, derivado de la más rastrera idiotez o del sadismo, y unas ilustraciones cuyo mérito artístico consistía en aunar nefastamente los colores más chillones y el dibujo más relamido. Ése era, precisamente, el tipo del libro que uno esperaba de la señora de marras, y cuando en alguno de nuestros diez primeros cumpleaños nos ponía en las manos el paquetito, diciendo: «Te gustará mucho, pequeño, es un libro muy *bonito* para ti», la inmediata y más lógica reacción era tirar el sospechoso obsequio a la basura. Pero, afortunadamente, no lo hicimos. Rasgamos el papel y allí estaba Guillermo, ni más ni menos. Al principio, su aspecto confirmó nuestras peores previsiones: ¡vaya, eran las historietas de un *niño!* Es preciso hacer notar que lo más infame de los «libros infantiles» eran los niños que, invariablemente, los protagonizaban: obedientes hasta la esclavitud o traviesos hasta el crimen, afortunados o desdichados sin haber llegado a merecer ninguno de estos destinos, pacientes de la furia ejemplar de unas Tablas de la Ley que habían decidido ilustrarse a su costa, propensos a las más vacuas ocupaciones y a los juegos menos atractivos, rematadamente *estúpidos* por decirlo todo de una vez... ¡Ah, cuántas veces tuvimos luego ocasión de reírnos por haber podido pensar que Guillermo pertenecía a esa deleznable piara! ¡Y cuánto disfrutamos con el trato que el gran proscrito reservaba para los alevines de monstruo, vagamente emparentados con los usuales protagonistas de los libros para niños, que tenían la desgracia de cruzarse en su camino! La sorpresa que la lectura de Guillermo nos deparó multiplicó, de salida, nuestro entusiasmo por él: era el sol que sale por occidente cuando más lo necesitamos, lo improbable realizándose a nuestro favor... ¿Qué afortunadísimo error, qué ironía secreta de los dioses pudo incitar a la perfumada y latosa señora, cuyo gusto, en todos los campos del espíritu, no podía ser verosímil-

mente peor, a regalarnos aquella inusitada maravilla? Era como si un policía regalase ganzúas, como si un vampiro se ofreciese voluntario para donar sangre... Pero luego aprendimos, leyendo las aventuras de Guillermo, precisamente, que el mundo está lleno de estrafalarias señoras, tras cuyo alarmante aspecto se esconde la buena suerte, esperando que la dejemos acercarse a nosotros. ¡Salve, vieja dama indigna, hada madrina —hoy ya lo sabemos— que nos trajiste un día de improviso a Guillermo, como para advertirnos de que lo más precioso llegará siempre así, sin esperarlo, sin que casi seamos capaces de creer que realmente ha llegado! ¡Vuelve cuando quieras, pero no dejes de volver! ¡Que un día, tras el dulce que ya empalaga a la fatigada caricia, en esa hora de la que ya nada esperamos, salvo hastío, surja de nuevo el prodigio y resucite el milagro, tal como en aquella lejana ocasión un desesperado «libro para niños» se convirtió en la refulgente leyenda de Guillermo Brown! No deja de asombrar la facilidad con la que uno se introducía en las circunstancias vitales de Guillermo que, a fin de cuentas, eran francamente distintas a las de un niño español de mi generación. El mundo afelpado y verde de una pequeña ciudad inglesa, más pueblerina que urbana, con sus *cottages*, su vicario y señora, sus enredos de peniques, guineas y medias coronas, sus invernaderos, sus absurdos tés benéficos, todas las constantes referencias a una historia y una cultura extrañas, el aire antañón de los por otro lado excelentes dibujos de Thomas Henry, cada una de estas cosas y su conjunto debieran habernos distanciado soberanamente de las peripecias de Guillermo, haciéndonoslas poco menos exóticas que si ocurriesen en el Congo o en Indonesia. Lo cual no tendría ninguna importancia si Guillermo fuese un personaje *literario*, al que le fuese lícito e incluso recomendable lo inopinado o lo folclórico, pero podría ser fatal al compañero por antonomasia, al gran director de juegos al que acudíamos cada tarde para que encabezase nuestra pandilla y cuya principal virtud, el mérito básico que justificaba su excepcionalidad, era ser, indudablemente, *como uno de nosotros*. Precisamente porque era de los nuestros podíamos admirar su espléndida peculiaridad; el hecho de que compartiese nuestros gustos, nuestros deberes y nuestras limitaciones nos permitía

gozar, como propios, de sus triunfos. Todo lo que le alejase de nuestra cotidianidad le debilitaba, tendía a hacerle un fenómeno propio de tierras remotas. Mowgli era asombroso, pero había que tener en cuenta que era indio y había sido criado entre lobos; Ivanhoe era inolvidable, pero no todo el mundo tiene la suerte de haber nacido caballero de la Corte hurtada a Ricardo Corazón de León. Con estos personajes se podía soñar o incluso imitarlos, pero salvando siempre las distancias: las aventuras de Guillermo estaban hechas para ser *vividas* plenamente, sin mediación alguna. Con Guillermo no había distancias, nada nos separaba del modelo: era un evangelio sin énfasis ni intervenciones sobrenaturales que dificultasen la identificación con el salvador. En una ocasión, Francois Mauriac, preguntado al final de su vida quién hubiera querido ser, repuso: «*Moi même, mais réussi*». Guillermo era lo mismo, pero completamente logrado, yo en mi mejor momento, en la plena crecida de mi vigor y de mi suerte. Si no hubiera sido así, todo se habría quedado en simple literatura. Guillermo no era un ideal más o menos inalcanzable, sino el cumplimiento gozoso de la mejor de mis posibilidades. Su primera y quizá su mayor hazaña fue borrar todas las diferencias entre su ambiente y el nuestro, es decir, conservarlas como peculiaridades concretas de la aventura, pero no como rasgos exóticos que disipasen sus contornos o circunstancias en su verosimilitud. Y así todos buscamos nuestro viejo cobertizo en la villa veraniega o intentamos infructuosamente destilar esa hidromiel fabulosa, el agua de regaliz. No se trataba de «jugar a ser Guillermo», como se jugaba a ser Tarzán o Sitting Bull: se trataba de jugar *con* Guillermo y, en homenaje a los aditamentos habituales de sus hazañas (aditamentos innecesarios, pues los nuestros hubieran valido tanto como ellos, pero simpáticamente reconocibles), bebíamos agua manchada con regaliz a la salud de los proscritos.

Al releer algunos libros de Guillermo, antes de escribir estas páginas, he advertido, con cierto asombro, que están compuestos de breves aventuras independientes; aunque parezca asombroso, no lo recordaba. Guardo en mi memoria la saga del gran proscrito, como una perfecta continuidad, en la que se borran no sólo los capítulos, sino incluso los distintos libros y sólo que-

dan las diversas *jornadas* de mi vida con Guillermo, como las mañanas y las tardes de nuestra amistad. Los lectores adultos de Richmal Crompton son capaces de señalarme tal o cual peripecia de Guillermo como particularmente afortunada, mientras que otras les parecen sosas o aburridas. Supongo que, en tanto que lectores, no se les puede pedir más. Pero estos juicios nada valen, comparados con el recuerdo mágico de la amistad con Guillermo, experiencia que se tiene cuando se le lee a la edad adecuada: entonces lo que gusta es *estar* con él, aunque sea sin hacer nada, y uno incluso disfruta los remansos menos vibrantes o más fallidos, como esos jueves por la tarde, en que intentábamos tres o cuatro juegos con la pandilla y ninguno salía bien, pero quedaba el calorcillo agradecido a los amigos por estar ahí y haberlo intentado juntos. Guillermo no enseñaba a pedir, sino a estar alerta, con paciencia y vocación de buena suerte. Bastaba que él estuviera presente para que la aventura contase con las máximas probabilidades favorables; era un pararrayos de la fortuna, el gran proveedor de la sorpresa, el señor indiscutible de la oportunidad aprovechada. ¿Era? Me cuesta hablar de Guillermo en presente: será que temo contagiarle de mi miseria actual, de la abyecta sumisión de quien ha crecido... ¿Complejo de Peter Pan, síndrome de Guillermo Brown? No faltan nombres a los idiotas para envilecer la punzada abrasadora de la rebelión contra el tiempo, para justificar como «normalidad» la decadencia de la carne y del alma, el pacto con la resignación y el acomodo al espanto, la dimisión de la vocación de riesgo, de la opción por la hermandad, la entrega al prestigio abstracto de lo irremediable, la traición a la generosidad: el olvido culpable de Guillermo.

En los excelentes libros de Carlos Castaneda sobre Don Juan —quizá debiéramos hablar de libros de Don Juan sobre Castaneda; sea como fuere, constituyen el núcleo literario más profundo y original, entre los editados desde hace muchos años en Estados Unidos— se presenta como concepto fundamental el de «guerrero impecable», que Don Juan se aplica con frecuencia a sí mismo y a Don Genaro. Este concepto, más fácil de describir que de definir suficientemente (como ocurre con todas las nociones que no sólo se refieren a relaciones entre términos,

sino que exigen también para ser entendidas el concurso de un *ejemplo de acción*), remite al vigor sin fallas de quien logra reunir toda su energía para conseguir un objetivo que lo esquiva, aunando el respeto inteligente e incluso el miedo ante las leyes de lo dado con la conciencia perfectamente despierta y la plena confianza en sí mismo en el momento de la acción. Pues bien, si ha habido alguna vez en este mundo un guerrero impecable, ése es Guillermo Brown. La única diferencia entre él y los personajes de Castaneda es que éstos llegan a su privilegiada condición a través de una exigente ascesis y de una autodisciplina dirigida por el conocimiento, mientras que Guillermo es un guerrero impecable *innato* o, al menos, fruto de una experiencia incodificable, tan privada y exclusivamente satisfactoria como la masturbación. La moral guerrera que rige a Guillermo es tan vigorizante o más que la virtud de fortaleza que, según Platón, debía sofrenar el ánimo irascible del guardián de la Ciudad Ideal. Es valiente e incluso temerario en ocasiones, pero tiene fría conciencia de sus propios límites y siempre procura que su arrojo no le precipite de la diversión al martirio; disfruta con lo que la violencia tiene de desentumecimiento físico y de perspicacia en la finta, pero nunca con su aspecto cruel: la magnanimidad con el vencido es la única gloria que el triunfador no debe, ciertamente, a la suerte; es impetuoso, pero le entusiasman los calculados meandros de la estrategia; busca antes el júbilo del descubrimiento y el desafío del riesgo que el botín; prefiere los botines espirituales —la sonrisa agradecida de una rubia de ojos azules, la admiración enorgullecida de su banda— que los acumulativos y contables: estos últimos, los busca antes para los demás que para sí mismo. Después de todo, él siempre tiene la recompensa de ser Guillermo. Es sufrido, pero no ascético; fantástico, pero con lógica; romántico hasta donde esta enfermedad es compatible con la ironía, el pragmatismo y la afición a los buñuelos de crema. Según cuenta la leyenda, la diosa Atenea quería tanto al guerrero Tideo, padre de Diomedes, domador de caballos, que tenía decidido concederle la inmortalidad; esperó a verle caído en el campo de batalla y entonces corrió hacia él para darle a beber la ambrosía que le sustrayese para siempre de la muerte; pero vio con horror y repulsión cómo el feroz luchador, llevado

por el arrebató inhumano del combate, aprovechaba sus últimas fuerzas para intentar devorar el cerebro escalfado que asomaba por las fracturas del cráneo de un enemigo caído: indignada, Atenea vertió la ambrosía en el suelo y dejó morir a Tideo. No concibo que Guillermo le hubiese dado pie para esta rabie: es de esa raza luminosa de capitanes para quienes un enemigo caído deja de tener interés, incluso alimenticio. Obviamente, el canibalismo es el tipo de idea que suele despertar auténtico entusiasmo en Guillermo, pero no como dieta o venganza, sino como aventura. Aunque Robert Graves nos recordó en una ocasión que los héroes homéricos desconocían el dulce y centraban sus preferencias en los fuertes asados, nuestro guerrero impecable siente una decidida afición por la repostería: es un Aquiles goloso, un Héctor inclinado a los bombones rellenos... Y también, quizá ante todo, es Ulises, el de la palabra alada y sutil, el que urde mil historias y para salvarse es capaz de presentarse, sea como criminal o como mendigo, el que todo lo negocia, el rey del pacto y la trapisonda, el mejor abogado de su propia causa. Los recursos de Guillermo habrían dejado pálido de envidia al astuto soberano de Ítaca. La versatilidad de su talento verbal es literalmente inagotable: tan apto para el sarcasmo feroz como para la interesada zalema, no menos brillante en la hora amarga de la protesta ante la injusticia que en el ditirambo que canta el propio triunfo o exalta las gracias de la persona amada. Destaca poderosamente su arte para acertar con esa primera palabra que inicia una relación; el ciudadano medio, en ese trance, suele perderse en fórmulas convencionales que nada revelan o en alusiones recelosas, pero Guillermo pasa, inmediatamente, al centro de la cosa, abriendo el fuego con un: «¿Sabes andar con las manos? Yo sí». O informa escuetamente: «Soy un pirata». La relación menos prometedora suele hacerse interesante de golpe, por medio de semejante procedimiento. No menos admirable es su arte de seguir una conversación, cuyo sentido y contexto ignora completamente, dejando a su interlocutor hablar y respondiendo con monosílabos perfilados por adverbios, para limarles precisión: «Sí, bastante bien...», «no siempre», «pues sí, eso sí», etc. Esta habilidad se complementa con una diabólica facilidad para hacer pie en cualquier brizna de

aseveración que avance su oponente (que generalmente es una señora viejecita que lo toma por su sobrino perdido, un vicario que le considera un huérfano amnésico o incluso una joven damisela, a la que ha convencido de ser un agente juvenil de Scotland Yard con misión de vigilar a un príncipe ruso). Cuando la hipnotizada criatura sugiere a Guillermo, creyendo actuar por libre albedrío, algo así como «estoy *segura* de que eres...», o «no me extraña que tuvieses que...», le regala el punto de apoyo necesario para que su transfiguración continúe. En modo alguno puede deducirse de esto que Guillermo sea un farsante: es, sencillamente, consciente de su pluralidad y consecuente utilizador de ella en propio beneficio. Es menos mitómano que mitológico, menos actor que visionario. Dos cualidades esenciales garantizan la aventurera calidad de cada una de sus mutaciones: en primer término, siempre respeta hasta el final la lógica interna del personaje que ha asumido, es decir, si ha decidido ser huérfano o piel roja sólo utilizará en su lucha por el triunfo los recursos propios de estas caracterizaciones; en segundo lugar, cada una de sus advocaciones conserva fielmente los rasgos morales del Guillermo eterno: no es simplemente *un* gángster o *un* oso, sino Guillermo el gángster o Guillermo el oso. De este modo, es tan fiel a lo múltiple de sí mismo como a lo uno. Durante estas transmutaciones se basa, fundamentalmente, en *la palabra* para convencer a los demás y en *la acción* para convencerse a sí mismo, es decir, para disfrutar. Sabe que un discurso adecuado puede convertir a un niño con plumas en animal del espacio o a una botella de agua de regaliz en ron, pero él necesita, además, *hacer algo* respecto a lo modificado por la palabra mágica para que lo simplemente descrito sea llevado a su más alta virtualidad de juego. En ese punto agudo la contradicción de la situación suele estallar, según nos profetizaba Hegel, y la ilusión se disipa en una crisis, gracias a la cual se puede comenzar a jugar a otra cosa.

En el discurso de Guillermo conviven dos fuerzas que habitualmente suelen ser malas compañeras, pero que en este caso específico se potencian: la fantasía y la lógica. Guillermo es un soñador riguroso y coherente, cuya inaquietable imaginación extrae buena parte de su poderío de la estricta vertebración de su

forma de discurrir. Nada hay en él de blandengue, de flojamente gratuito: la constante invención de la realidad es la *revence* de quien no tiene fuerzas para afrontar la dureza de lo dado, sino la vía más rápida a la aventura para quien decide arriesgarse. Se trata de poner la fantasía en marcha: para Guillermo, en lugar de ser el sueño un refugio para huir de la práctica, es precisamente en esta última donde la capacidad soñadora encuentra manifestación y ejercicio. El vigor lógico de Guillermo sorprende por la contundencia de sus argumentaciones. La debilidad secreta del discurso dominante es elevar a exigencia lógica la inexorabilidad del dominio, condenando por esto tanto a quien lo emplea como a quien lo soporta a la heteronomía. Pero en Guillermo la lógica no es dictamen del dominio, sino ímpetu de la libertad: es una coherencia que brota de la pasión, no una limitación que impone la necesidad. De este modo, por ejemplo, Guillermo decide que en Inglaterra *debe* haber pigmeos, puesto que hay bosques, que es donde los pigmeos viven; se le arguye que, de ser así, alguien los habría encontrado, a lo que replica que no es forzoso, dado su pequeño tamaño y su habilidad para esconderse; entonces se le responde que él tampoco podrá encontrarlos, a lo que inmediatamente retruca que él es precisamente la persona idónea para hallarlos, dado que su tamaño y habilidad para esconderse son idénticos a los de los pigmeos; pero ¿no será peligroso tropezar con esos salvajes? No, dice Guillermo, pues «yo también puedo ser salvaje si ellos lo son». Resultado: los proscritos, encabezados por su invicto capitán, se ponen inmediatamente en marcha y encuentran sin demasiado esfuerzo a los pigmeos en pleno corazón de Inglaterra. Es que los pigmeos no son una categoría antropológica, ni un determinado ámbito geográfico, ni siquiera una cierta clase de cerdos (*pigs*) como Guillermo creyó en un principio, sino decididamente una llamada a la emoción, una posibilidad de aventura, objetivo final de la impecable lógica de Guillermo Brown. La vida de Guillermo transcurre en dos ámbitos que se contraponen casi punto por punto bajo todo ángulo de enfoque: por un lado, su familia y, enfrente, los proscritos. La lista de radicales oposiciones podría ser larga: lo cerrado frente a lo abierto, lo monótono frente a lo diverso, lo impuesto frente a lo elegido, lo

previsible frente a lo imprevisto, lo ridículo frente a lo sublime, lo arbitrario frente a lo pleno de sentido, el deber frente al placer... En general, la *carencia*, en todos los aspectos —misericordia emocional, estrechez en el gasto, limitación en las expectativas—, frente a la *abundancia*, considerada de modo no menos general —riqueza pasional, derroche, infinitud de lo posible—. Pero esta contraposición es demasiado rígida y podría suscitar un maniqueísmo simplista, según el cual la familia sería un compendio de todos los males, frente a la perfección sin mácula de los proscritos. De ahí a trivializar a Guillermo, convirtiéndole en un rebelde contra la tiranía familiar, no hay más que un paso, que quizá cierto gusto «progresista» sancionaría. El desprecio por los padres, sin embargo, es una vocación miserable, que la magnanimidad apasionada de Guillermo no consiente. Guillermo *adora* a su familia con todo el intenso vigor de que su espíritu brioso es capaz; la adora sin dejar de luchar contra sus limitaciones ni cejar en su activa protesta contra lo impuesto. La familia entera está, sin ella saberlo, bajo la protección de Guillermo, lo que suele ser fuente de preocupaciones para ambas partes. Las amenazas que gravitan sobre las finanzas del estoico señor Brown o sobre la salud de su lánguida y poco perspicaz esposa, los pretendientes embarazosos o irresistibles de Ethel y las actividades artísticas, políticas o mundanas de Roberto, sin contar los innumerables problemas o apariencias de tales (a juicio de Guillermo) que afligen a los pintorescos tíos, primos, tías-abuelas, etc., del clan, todo este conflictivo universo encierra un sinfín de tribulaciones que Guillermo se plantea con absoluta seriedad y afronta con una emprendedora eficacia, que los beneficiados suelen considerar *demasiado* expeditiva. Guillermo no es el disolvente, sino el *tónico* de este mundo familiar y no es culpa suya si a menudo resulta que tan gastado ámbito no logra sobrevivir a los radicales tratamientos que él le administra. La espontaneidad de nuestro héroe está, en cualquier caso, por encima de toda sospecha. Guillermo es perfectamente consciente de sus raíces y les está agradecido —su fuerza es incompatible con el resentimiento de los mal nacidos, que siempre encuentran *demasiado cerca* a los culpables de sus males—, pero no está dispuesto a permitir que eso le inmovilice o le mutile. Es demasiado fiel como

para limitarse sencillamente a la obediencia, ama demasiado a los suyos como para consentir parecerse a ellos. Los proscritos son la libertad en compañía. Tienen mucho de fratría de cazadores nómadas y bastante de tripulación de bucaneros. Guillermo es el jefe por los mismos motivos por los que Akela llegó a capitanear la manada de los lobos en la que creció Mowgli: corre siempre en cabeza, salta más alto que ninguno y tiene mejor olfato para las pistas que llevan a la presa. El enorme prestigio de Guillermo entre los suyos y la honda confianza que la banda tiene en él no dejan de ir acompañados por una permanente posibilidad de protesta de la base, que la menor contrariedad despierta: los gruñidos de sus seguidores cuando se aburren o algo sale mal sirven de permanente acicate que preserva a Guillermo de cualquier amenaza de amodorramiento o rutina. A los proscritos hay que conquistarlos todos los días: exigen así un esfuerzo permanente de su capitán, a cambio del cual le brindan su lealtad incondicional y una entrega personal que va más allá de lo exigido por el simple deber. Las órdenes de Guillermo nunca son tajantes *ultimátums* sin explicaciones, sino que forman parte de esa *narración vivida*, que es siempre el juego para los proscritos. Guillermo conserva la clave general del discurso que sustenta la diversión y reparte los papeles o propone los ejercicios en razonada relación con ella. Estos juegos no tienen nada de entretenimiento mudo ni de pasatiempo mecánico, sino que son el poético fruto de una imaginación militante. Los proscritos son indiscutibles precursores de toda otra forma de poesía en acción y Guillermo es su jefe nato, porque es quien mejor es capaz de *contarles lo que están haciendo*. Esta correlación vivida entre la acción como discurso y el discurso como acción es una constante definitiva en todos los momentos de la saga de Guillermo. ¿Quién ha proscrito a los proscritos? Precisamente el dominio que perpetúa una vida escindida entre la acogedora ternura de la familia y la libre camaradería de los amigos, entre los poderes de la fantasía y las exigencias de la lógica, entre la disponibilidad de la teoría y la necesidad de la práctica, entre la piedad y el coraje, entre lo que conserva y lo que intensifica... Esta escisión se propone como inexorable y fuerza a una elección mutiladora: hay que doblarse o huir de casa, no se puede ser juntamente pirata e hijo de familia. Pero los proscritos

se niegan a elegir; a favor de su edad intacta, lo eligen todo a la vez y burlan la escisión que los proscriben. No otra es su elección memorable: todo lo que perpetúa la dicotomía es falso. Tanto el conformista en zapatillas como el feroz rebelde que quema sus naves colaboran, igualmente, con un orden al que la irremediabilidad del dilema fortalece. *No hay que privarse de nada, no hay que renunciar a nada*: el camino que se define por exclusiones y abandonos lleva a la muerte. ¿Es esto una glorificación de la transitoria indeterminación adolescente? ¿Pero hablar así es dar por hecho que madurar es acatar la necesidad de lo necesario! Precisamente se trataba de poner en duda este tipo de sabiduría, por venerables pergaminos que la prestigien. Guillermo, Pelirrojo, Douglas, Enrique, atrincherados en su viejo cobertizo, se preparan para alguna expedición: no han de faltarles peripecias, porque la suerte no reniega de quienes han renegado de la necesidad y por ella han sido proscritos.

¿Os revelaré, finalmente, el secreto de la andadura victoriosa de Guillermo? Aquí está. En cada caso, en todo momento, Guillermo es capaz de adoptar el punto de vista del héroe. La leyenda que incesantemente cuenta, a los suyos y a sí mismo, está narrada desde el punto más alto, desde la cima triunfal, en la que todo adquiere enérgico sentido, incluso —principalmente— la derrota. Sus enemigos, los míseros Hubertos Lañes y Heribertos Franks que corren por el mundo, juegan con todas las ventajas que da el dinero adquirido sin mérito ni astucia y el apoyo incondicional de lo estatuido; pero carecen de lo más importante, de lo indispensable para la victoria, del ánimo que inmortaliza: no logran adoptar en sus manejos el punto de vista del héroe. Es una perspectiva máximamente arriesgada, que bordea constantemente lo desesperado, que debe estar incesantemente dispuesta a jugarse el todo por el todo, a no guardarse las espaldas, pero es la única que puede aspirar a la definitiva recompensa, al premio que no le viene de fuera, sino que forma parte de ella, que *es* ella misma, por así decirlo. Guillermo, en lo esencial, nunca vacila: ésa es su magia. Quisiera poder deciros algo de aquella anciana señora vestida de oscuro, Richmal Crompton, la institutriz inglesa que supo adoptar el punto de vista del héroe de modo tan intachable para contarnos la saga

de Guillermo, pero lo cierto es que no sé nada de ella. Me parece, eso sí, sumamente significativo que haya sido *una mujer* quien haya acertado tan bien a animar ese sueño viril de la perfecta adolescencia predatoria que Guillermo personifica. Después de todo, las fratrías de hombres libres e irresponsables sólo son concebibles desde el matriarcado... ¡Cuántos caminos libertarios ciegan la concepción masculina del racionalismo, basada en el olvido sistemático de lo esencial! Pero sólo faltaba, después de haber hecho tanta literatura sobre Guillermo, que me dedicase ahora a hacer antropología de urgencia. El punto de vista del héroe: ahí está el secreto. Sin él, sólo se puede ser persona de provecho, hombre de mundo, reformador bienintencionado de la sociedad, pero con él se puede ser todo eso y cualquier otra cosa, pirata, piel roja, oso, conquistador, detective, dragón, rebelde, proscrito, incomprendido, genial, como Guillermo Brown.

CAPÍTULO V

LA TIERRA DE LOS DRAGONES

«Más allá se extendían los bosques y, en el centro, resplandeciendo confusamente por entre la oscuridad, estaba el gran lago, que escondía en su seno monstruos sorprendentes. Mientras mirábamos retembló netamente en la oscuridad un grito agudo y restallante, la llamada de algún fantástico animal...».



Creo que se ha escrito poco sobre la enorme importancia de los dinosaurios. Además de su notorio interés biológico, los dinosaurios tienen una envidiable trascendencia mítica y una repercusión epistemológica de primer orden. En lo tocante a la biología, otros más doctos que yo en la materia podrían hablar largo y tendido de esta proliferación de reptiles de retumbante nombre que cubrieron las tierras, mares y hasta cielos del remoto Jurásico, convirtiéndose por sí solos en toda una zoología completa. Son sus aspectos míticos y epistemológicos los que ahora quisiera destacar. La calidad legendaria del dinosaurio consiste en responder adecuadamente a una íntima apetencia del alma romántica que Tolkien expresó en una ocasión así: «*I desired dragons with a profound desire*». Borges señaló en su estudio sobre las literaturas germánicas que el dragón contagia de puerilidad todos los relatos en que aparece; esto es, en buena medida, cierto, pero no desmiente ni aminora nuestro profundo deseo de dragones, más hondo que cualquier apetencia de madurez literaria. El dragón auna en su bulto escamoso la ferocidad y la desdicha, el sortilegio y las fuerzas telúricas, el último obstáculo que impide la conquista del tesoro y la resignación desventurada de quien se ve por los siglos atado a una riqueza que no puede gozar más que como guardián; trepidante fruto de las entrañas de la Tierra, su aliento es fuego, sus alas le convocan a las alturas, y algo en su silueta y ciertas de sus apariciones le certifican bestia marina: además, un baño de su sangre hace invulnerable a su esperma —el jade—, es garantía de inmortalidad. Es lo tenebroso y lo incorruptible, la necesidad de la muer-

te o la clave de la vida perenne. El dragón es insustituible en la imaginería de nuestros arquetipos. ¿Cómo no agradecer a la paleontología su generosa evocación de terribles lagartos de carne y hueso —para nosotros, sólo hueso ya, desdichadamente—, que sacia por vía racionalista nuestro anhelo de dragones? Evidentemente, no son tan satisfactorios en su funcionamiento mítico, como los auténticos dragones de las leyendas, pero suplen con el sello científico que los garantiza algunas de sus más obvias deficiencias estructurales; menos éticos y nostálgicos que los que pueblan los cuentos, los dragones de la paleontología son mucho más fecundos en formas extrañas y en la sugerencia de un ciego y devastador salvajismo. Naturalmente, lo que sabemos del comportamiento de estos reptiles no son sino conjeturas científicas, es decir, leyendas racionalistas, probablemente influidas por la historia de Beowulf o de san Jorge: en cierto modo, los dinosaurios son las espeluznantes crías brotadas de los huevos puestos en las imaginaciones por los dragones míticos. Y así nos remitimos al valor epistemológico de estos lagartos del trueno. ¿Se ha considerado alguna vez que los dinosaurios son la primera gran hipótesis romántica que triunfa sobre el positivo sentido común antimaravilloso de la ciencia moderna? Efectivamente, cuando se comenzó a prestar atención científica a los primeros fósiles —en estudios de personajes tan ilustres como Leonardo da Vinci, Francastoro o Georgius Agrícola— hubo una fuerte tendencia a considerarlos como simples piedras de formas caprichosas y no como restos petrificados de animales antiquísimos.

El racionalismo laico se oponía a lo que el mismo Leonardo consideraba una prueba fehaciente de la realidad del diluvio universal, al encontrarse restos de animales marinos en tierra firme y lejos de donde podrían haber sido arrastrados verosímilmente por fuerzas naturales. Los positivistas de la época hablaban de una *vis plástica* de la naturaleza, que se entretenía en imitar en las rocas formas minerales y vegetales. Todavía en el siglo XVIII, Voltaire hace chistes sobre los fósiles encontrados en Alemania, que para él no son más que simples pedruscos amañados por los curas para probar sus supercherías. Después de todo, ¿no era esta opinión la más lógica y «científica»? Olvidemos por un momento aquello

que ya se nos ha enseñado como conquista irrefutable de la sabiduría moderna: ¿no parece muchísimo más verosímil, más racional, más ciencia de la buena, suponer que los aparentes huesos y las aparentes huellas encontradas en estuches de piedra, son producto de la erosión o de los mecánicos plegamientos de la corteza terrestre, antes que proclamar la portentosa teoría de que son restos de dragones y elefantes grandes como casas que hicieron temblar con sus luchas titánicas retorcidas selvas de pesadilla, millones de años antes del nacimiento del primer hombre? Y, sin embargo, fue la hipótesis maravillosa la que se reveló más sólida: los dinosaurios reivindicaron los prestigios de la imaginación frente a la mutiladora autocensura del sentido común racionalista, para el que «mediocre» equivale a «probable» y todo descubrimiento que decepciona las secretas apetencias legendarias de los hombres se considera inmediatamente como confirmado en un ochenta por ciento antes de cualquier otra verificación. Cruels tiranosaurios, estegosauros abrumados, diabólicos pterodáctilos semejantes a cometas medievales, vuestras sombras imposibles salen de los museos para venir en ayuda de los cuentos, para aplacar de algún modo nuestra ansia de dragones, para corregir la obsesión del científico positivista de desconfiar de todo lo asombroso y de rechazar lo insólito o lo exaltante. Una de las más divertidas sátiras de los científicos modernos, sus querellas académicas y su visión reductora pero enérgica de la realidad, es también una de las mejores novelas de aventuras que ha consentido este siglo. Se trata de *El mundo perdido*, de sir Arthur Conan Doyle, novela en que se crea al profesor Challenger y que figura entre las historias mejor contadas de este narrador fuera de serie. El argumento nos parece hoy manido, a causa de las incontables imitaciones que ha soportado (entre las más afortunadas figura la serie de la isla Caprona y la de Pellucidar, ambas fruto de la abrumadora inventiva de Edgar Rice Burroughs); puede resumirse así: el profesor Challenger, viajando por América del Sur, descubre rastros de vida prehistórica en las selvas amazónicas; vuelve a Londres y prepara una expedición para verificar sus teorías; encuentran estos exploradores una meseta inaccesible en plena jungla, habitada por bestias antediluvianas y razas en los albores de la humanidad; tras numerosos

peligros, vuelven a Londres con sorprendentes pruebas de su descubrimiento. Conan Doyle consigue narrar toda la aventura, situando siempre al lector en el punto más adecuado para disfrutar de ella, por lo que cada escena adquiere una suerte de mágica intensidad gozosa: *El mundo perdido* es una novela que se lee en un estado de ánimo permanentemente jubiloso, propia de una víspera de fiesta o del alba ensoñada y excitante en que vamos a emprender un viaje anhelado. Es un libro escrito con buen humor, en el que el autor contagia a su público el disfrute que le produjo componer cada página. Las figuras de los dos científicos expedicionarios, Challenger y su rival Summerlee, quedan simpáticamente maltratadas. Ambos son obstinados, incapaces de todo goce que no derive de la taxonomía o de la prioridad en el descubrimiento, pero con todo, esclavos de una especie de fanatismo que casi podría confundirse, en ocasiones, con la grandeza. Challenger, en especial, es una metáfora animada del salvajismo científico decimonónico, privilegiado exponente de lo que Giambattista Vico llamó «la barbarie de la reflexión». Su aspecto físico le asemeja de tal modo al hombre de las cavernas que el jefe de la tribu de prehomínidos que hace prisioneros a los exploradores le perdona la vida tomándolo por un colega de espelunca; pero mucho más bárbaro que su exterior es su interior, donde su fisonomía es la de un auténtico Atila saqueador de mitos, anticlerical, antimágico, demolidor de la bruma de vacilación ante lo inconmensurable y de confianza en la maravilla que configura el perfil más humano de lo humano. Challenger es la hipóstasis de la concepción que no conoce otra forma de acercamiento a lo real que la instrumentalización manipuladora de lo existente; todas sus clasificaciones, mediciones y búsquedas de la causa eficiente de cada fenómeno no tienen otro objetivo que el *control*: saber es saber manejar. Ese manejo se reviste con la capa legitimadora de lo útil, pero en último término su verdadera aspiración es satisfacer orgullosamente la pura *libido dominandi*, como se ve en el sorprendente cuento *Cuando la Tierra lanzó alaridos*, en el que se narra cómo Challenger descubre que nuestro planeta es un enorme animal, una especie de colosal equinodermo, y se las ingenia para clavarle, en una zona sensible, un tremendo aguijón, provocando un escalofriante

aullido de la Tierra ultrajada. Pero intratable y vanidoso como es, no se le puede negar al profesor Challenger auténtica *categoría*, una prodigiosa capacidad para ampliar, a partir de unos cuantos datos ciertos, los márgenes de lo probable, una vibrante imaginación teorizadora y una enérgica determinación, que no retrocede ante nada a la hora de cumplir sus proyectos. En lo moral, empero, y ésta es la ironía de Conan Doyle, su condición es sorprendentemente arcaica: Challenger es una mezcla de suprema sofisticación teórica y máxima rusticidad de comportamiento, lo que se advierte, incluso, en sus condiciones más positivas, como su infantil y pesado sentido del humor o su feroz concepto de la dignidad personal, propio de Tiglath Pileser III, pero no de un académico británico. Para bien y para mal, con el espíritu positivo, emprendedor y lleno de optimismo científico del siglo XIX renace una forma de barbarie, pisoteadura de la trama de matices, distancias y respetos que son el producto más refinado de la civilización, pero quizá también el paralizador comienzo de su decadencia.

El mundo perdido se abre y se cierra con dos tumultuarias sesiones académicas de una agilidad narrativa y una comicidad auténticamente insuperables. El periodista Malone, que quiere hacer alguna proeza para conquistar a una novia remisa, asiste a la primera de ellas y se propone como voluntario para acompañar a Challenger en su discutida búsqueda de la meseta prehistórica. Será el suyo un viaje iniciático de calidad radicalmente irónica, pues cuando retorne tras haber superado los terribles peligros, digno ya del corazón de su dama, la encontrará casada con un insignificante hombrecillo que nunca ha corrido otra aventura que la de pólizas y expedientes que le impone su condición de burócrata. Esta decepción final es la auténtica prueba en la que la iniciación se cumple. En esa primera reunión académica se incorporan también a la expedición otros dos aventureros: el profesor Summerlee, colega y rival de Challenger, que decide viajar con él para controlar sus inverosímiles afirmaciones, y lord John Roxton, cazador, viajero y guerrero de fortuna, que sólo aspira a añadir otra portentosa correría a su ya impresionante palmares. Este último, con sus nervios de acero y su inflexible belicosidad, se convertirá, de algún modo, en el modelo

mítico de Malone, ese perfecto luchador en que su viaje iniciático debe acabar convirtiéndolo. Finalmente, fracasado su matrimonio, Malone retornará con él a la meseta que el tiempo olvidó. Pero la sesión general del Instituto de Ciencias, con la que concluye la novela, es la escena verdaderamente imborrable del libro. El capítulo se narra en forma de crónica periodística y comienza con intervenciones de estudiantes levantiscos y profesores escépticos, tales como las que habían animado magistralmente la reunión académica en que se convocó el viaje. Pero poco a poco la tensión sube de grado: los exploradores han perdido la mayoría de sus documentos científicos, todas las fotografías y lo más significativo de sus colecciones paleontológicas; el público se ve obligado a prestar fe a sus increíbles declaraciones sin más prueba que su simple palabra. Surgen, naturalmente, incrédulos, que se resisten a ello y pretenden reventar el éxito popular de la Asamblea. Entonces, Challenger hace traer una gran caja de madera, lo único que los expedicionarios han conservado de su asombroso viaje. La abre y se inclina sobre ella, chasqueando los dedos y llamando acariciadoramente a su ocupante; al momento aparece en el borde del cajón la detestable figura de un pterodáctilo vivo, que, alarmado por el enorme tumulto que su presencia provoca en la sala, echa a volar entre el público y finalmente se escapa por una ventana abierta. El brioso *allegro* en que está contada la escena, la imagen de la bestia antediluviana viva aterrorizando a la convención de paleontólogos, la acumulación de detalles significativamente jocosos, todo ello estimula en el más alto grado el puro placer de la lectura, no deudor de nada, no enfeudado u orientado a nada. Desde que leí esas páginas perfectas nunca he vuelto a asistir a una conferencia o un debate científico sin alentar la esperanza de que el dragón de la realidad hiciese de repente aparición en la sala y estremeciese el aire enrarecido por lo previsible con el batir inaudito de sus alas membranosas.

En algún oculto rincón de la Amazonia se alza, inaccesible como un amor prohibido, la meseta que el tiempo olvidó, la Tierra de Maple White, que exploró por primera y última vez la pequeña expedición del profesor Challenger, el legendario y prodigioso país de los dragones. La sangrante luz de un sol excesivo abruma

helechos gigantes y enormes bloques de lava; en el lago Central rompe la superficie el cuello serpentiforme de un plesiosauro, mientras cientos de pterodáctilos se agremian en una boca volcánica de arcilla azul, nutrida de diamantes que nadie pretende; las tribus de hombres-monos dedican las horas de luz a excavar trampas en las sendas que los grandes mamíferos emplean para llegar a un abrevadero y las estacas se aguzan hacia lo alto en lo hondo de pozos disimulados. Con la llegada de la noche, la manigua antediluviana es recorrida por el trallazo de rugidos de estremecedora avidéz: los grandes dinosaurios carnívoros han salido de caza, así como el imposible tigre de dientes de sable; bajo la luminosidad desatenta de la luna hay asaltos y combates como el ojo humano no está destinado a soportar jamás; en sus precarias cuevas encaramadas en el farallón rocoso, los prehomínidos tiemblan ante el furioso latido de la selva tenebrosa y prueban su desamparo con las siluetas terribles o bienhechoras de sus primeros dioses. Todo lo que hoy nos es familiar está aún por empezar. Yo no quisiera ser la criatura primordial que acecha y sueña en su cueva, sino ese viajero que viene del futuro a cumplir radicalmente aquella cita de Karl Kraus: «la meta es el origen». De algún modo lo soy, cuando sueño con dragones y dinosaurios, con una oscuridad viviente, purificada de la presencia obsesiva de los hombres triunfantes. No es, sin duda, más que un antojo de adolescente: me recuerdo muy bien en la cama, a mis trece años, con los ojos húmedos de extrañas angustias y pasiones, atrincherado en la tiniebla. Por una parte, me parecía imposible que se pudiera ser tan perfectamente desdichado; por otro lado, no me abandonaba la convicción íntima de que no podía haber nadie más feliz que yo en el mundo. Entonces, sin dejar quizá de llorar, reconstruía paso a paso el camino que lleva al mundo perdido; me unía tímidamente a la expedición de Challenger y confiaba en la puntería sin fallos de lord John Roxton; recorría con Malone el camino nocturno de sobresaltos y monstruos que lleva al lago Central; sentía tras de mí el jadeo agobiante del tiranosauro al ataque. Huía, corriendo con aterrorizada dicha a través de las sombras del país de los dragones. Mucho antes de ser alcanzado por mi tiránico perseguidor, me dormía sin recuerdos en la paz del Señor.

CAPÍTULO VI

EL PIRATA DE MOMPRACEM

«—Sandokan—dijo Yáñez— me parece que estás muy inquieto.

—Sí—repuso el Tigre de la Malasia—,
no te lo oculto, querido amigo.

—¿ Temes algún encuentro?

—Estoy seguro de ser seguido o precedido,
y un hombre de mar difícilmente se engaña».



Me considero afortunado descubridor de una identidad celosamente guardada, pese a la publicidad de todos los datos del caso, y esencial para el buen entendimiento de la aventura en las letras modernas. Sin trepidar, concentro mi descubrimiento en una frase lapidaria: «Sandokan fue el padre del capitán Nemo». Las consecuencias de esta revelación inesperada hacen volar a la imaginación más renga, pero aun a riesgo de entorpecer el recién despierto frenesí divagatorio de mi lector y en goce de mi derecho de pernada literario de descubridor, aventuraré —o, mejor en este caso, *aventúreme*— algunas elucubraciones primarias sobre este tan innegable como trascendental parentesco. Señalo en primer término las identidades más obvias entre ambos personajes: nativos de alguna pequeña isla del océano índico, de origen aristocrático y aun principesco, los dos se vieron empujados por una matanza familiar y la pérdida de sus pequeños reinos respectivos a piratear con odio implacable contra la corona inglesa, el uno por encima del mar y el otro por debajo de su superficie. Se me dirá que estas similitudes no bastan para certificar la paternidad postulada, pero todavía hay mucho más. En primer lugar, el parecido físico, pues Nemo sale a su padre con todos los detalles esenciales: idéntica estatura elevada sin exageración, idéntico porte bizarro y fornido, la misma cerrada barba negra, los mismos ojos relampagueantes de fulgor incontenible bajo cejas espesas, la misma tez fuertemente morena, como racialmente les corresponde, el mismo aire dominador e idéntico paso elástico y felino. Aún más sorprendente es la semejanza de sus caracteres: los dos son introverti-

dos, dados a la melancolía y la meditación morbosa, aunque llenos de arrojo y capaces de ejecutar sin vacilar las acciones más arriesgadas; ambos son rigurosos y hasta crueles, pero dotados de gran generosidad y una honda y extraña suerte de compasión por los débiles o perseguidos; no menos uno que otro valoran ante todo la libertad e independencia, exigiendo a quienes les rodean fidelidad estricta y una amistad sin reservas, a las que corresponden con creces; los dos tienen una altísima opinión de sí mismos y un orgullo sin límites, que a veces se revela en muestras de una susceptibilidad excesiva, casi neurótica. Ambos aman el mar, porque es ancho y libre. ¿No bastan estos detalles a quien, como es mi caso, tenga ese «olfato genealógico» que ponderó Nietzsche? Por otro lado, también las fechas coinciden: la declaración de guerra a Inglaterra firmada por Sandokan en su plenitud vital a bordo de *El Rey del Mar* está fechada en 1868, el 24 de mayo para ser más exactos, mientras que el *acmé* de Nemo debe situarse en las primeras dos décadas de nuestro siglo. Creo que todo esto es más que suficiente para poder afirmar sin ningún género de duda que bajo el seudónimo latinista del capitán del *Nautius* se ocultaba el apellido sonoro del fiero pirata de Mompracem.

Una vez establecido esto, la historia de la rebelión nos exige que midamos las diferencias que los separan y la modificación del espíritu insumiso que se vislumbra a través de ellas. Sandokan es un rebelde mucho más luminoso, más *solar* que Nemo. Hay algo en él de cierta ingenuidad romántica que le hace vibrar con esa forma de optimismo *à rebours* que es la nostalgia incluso en el corazón de sus más graves descalabros. Porque a Sandokan lo derrotan frecuentísimamente: cada tres capítulos le tenemos con los barcos hundidos, la tripulación diezmada y clamando su adiós definitivo a sus fieles tigrecitos malayos o incluso a sí mismo, como el final de *La mujer del pirata*, cuando, al ver su bandera roja derribada por un cañonazo, exclama: «¡Adiós, piratearía! ¡Adiós, Tigre de la Malasia!». Pero en seguida le vemos otras reorganizando sus fuerzas y dispuesto a asestar un golpe feroz al raja de Sarawak o al mismísimo virrey inglés. Entre Sandokan y Nemo media toda la distancia que separa la nostalgia de la desesperación. Para el pirata de Mompracem mientras hay vida

hay esperanza, o incluso la venganza es un principio conservador, que lo primero que ordena es resguardarse todo lo que sea compatible con el valor; Nemo no sólo se niega toda esperanza, sino la vida misma: para él, su *Nautilus* es un ataúd sumergible y destructor, cuya tripulación ha renunciado a la luz, a la vida y a la alegría desde el punto mismo en que embarcó en él. En ese submarino maldito, el mismo instinto de conservación es algo que hay que combatir, pues a quien tiene muerta el alma lo mismo le da perder el cuerpo hoy que mañana. La aparición final de Nemo en *La isla misteriosa*, convertido en moribundo demiurgo protector, confirma también esta imagen: su pérdida de agresividad da la impresión de deberse principalmente a su debilitamiento físico, no a una postrera concesión al optimismo que lo reconciliase con algunos aspectos del orden del mundo. Pese al tono tétrico de muchas de sus intervenciones, Sandokan se rebela en busca de autoafirmación personal, y la exaltación de su persona por medio de títulos fulgurantes —«Tigre de la Malasia»— o impresionantes declaraciones de guerra a sus enemigos — «Yo, Sandokan de Mompracem, a bordo del *Rey del Mar*, declaro la guerra a Inglaterra y todos sus aliados...»— no es nunca simple accesorio prescindible en sus empresas bélicas. El capitán Nemo, en cambio, ha llevado su infinito orgullo hasta la autoaniquilación: su nombre es Nadie, como el de Ulises, pero no ha adoptado este seudónimo como medida de prudencia o clave de una artimaña, sino como realización apropiada de una *megalomanía negativa*. En todo el océano índico no hay nadie que supere a Sandokan, dueño del mar; pero sólo la nada sin límites puede compararse con la fúnebre grandeza de Nemo. Las empresas del pirata de Mompracem están marcadas con criterios relativamente utilitarios, que son perfectamente ajenos al inventor del *Nautilus*. Sandokan busca venganza, como Nemo, pero también riquezas, naves veloces y, ante todo, el amor de Mariana. Este detalle es el punto esencial de la diferencia entre Sandokan y Nemo: el Tigre de Malasia está profundamente enamorado y se permite soñar de vez en cuando con una isla hermosa y segura donde viviría hasta el fin de sus días con su adorada «Perla de Labuán», rodeado de sus fieles malayos. En una ocasión, casi asustado de sí mismo, confiesa a Yáñez: «¡Óyeme:

amo a esa mujer hasta tal extremo de que si ahora se me apareciese y me pidiese que renegara de mi nacionalidad para hacerme inglés, yo, el Tigre de Malasia, que he jurado odio eterno a esa raza, lo haría sin vacilar! ¡Siento un amor inextinguible que corre por mis venas, que me laceró las carnes!». A Nemo no hay consideración humana que le aparte de su sombría misión ni le haga abjurar de sus principios. Su odio ya no se centra exclusivamente en los ingleses y sus aliados, aunque les sigue prefiriendo a la hora de la aniquilación, sino que lo ha extendido lógicamente al resto de la especie humana. Es un muerto que odia las instituciones y costumbres de los vivos, sus vicios, sus crueldades, sus estupideces; pero, sobre todo, su proliferación de hormigas y, secretamente, los insaciables amores que la sustentan. No es puro juego de palabras decir que Sandokan es más *superficial* y Nemo más *hondo*, porque es preciso hacer constar que la vida es en realidad una delgada película que cubre la epidermis de la tierra y que en el enrarecido abismo es su posibilidad misma, antes que su desprecio, lo que desaparece. El juicio destructivo que lanza Nemo desde las profundidades de su lucidez contra lo humano viene exigido por la insólita honradez de su descenso al precipicio del desamor. Donde ya no hay nada, retumba el lamento de Nemo; miles de brazas por encima de él, Sandokan busca a Mariana y lucha ferozmente por ella. La única gran pasión de Nemo, fuera de su venganza aniquiladora, es el conocimiento científico. Pero la ciencia refuerza en lugar de mitigar su afán de muerte: no funciona como ese amor que —Sandokan lo presiente— termina por hacer renunciar a toda acción no directamente inspirada en la afirmación de la vida. Para el enamorado pirata de Mompracem, incluso su odio a los ingleses acaba por ser secundario: lo único real es Mariana, nombre del deseo, y hasta el pabellón en que se había fijado el rencor termina por ser olvidado como una convención que entorpece lo verdaderamente importante. Así el amor corrige lo que se desvía de la vida; la ciencia, en cambio, consiente todos los errores, salvo los teóricos. Pese a la simpatía que, en cuanto científico, siente por él, Nemo no logra intimar con Aronnax, pues les separa el anhelo de vivir de éste. La sabiduría del capitán del *Nautilus* ha llegado a ser, en cambio, desoladamente desintere-

sada y realiza sus experimentos arriesgados —cruzar sumergido el casquete polar, descender hasta profundidades inauditas, acercarse temerariamente a volcanes submarinos— con la indiferente mirada del sujeto trascendental que Kant postuló para el auténtico conocimiento científico. Su sabiduría hace a Nemo particularmente invulnerable; frente a él, Sandokan siempre está en precario. El contacto con la ciencia del Tigre de la Malasia es puramente exterior: la utiliza, pero no la comprende, y, en el fondo, quizá no la aprueba. La aventura de *El Rey del Mar* es significativamente reveladora a este respecto. Sandokan se hace con un formidable acorazado americano, *El Rey del Mar*, auténtico coloso indestructible para su época; comparado con los juncos y *paraos* que hasta entonces ha mandado el pirata, se trata de un inconmensurable salto cualitativo. Fascinado por la máquina de fuego y hierro, declara la guerra a Inglaterra, al raja de Sarawak y a todos sus aliados. De algún modo, ve en la poderosa estructura del acorazado una materialización adecuada de su desafiante voluntad. Tras diversas aventuras contra adversarios inferiores, siempre victoriosas, Sandokan acaba tropezando con una escuadra inglesa mandada en su búsqueda. La forman cuatro acorazados, cada uno de ellos tan grande y potente como *El Rey del Mar*. Entonces Sandokan aprende la infinita repetibilidad de cada producto científico, que por ello nunca pueden adecuarse propiamente a la indómita individualidad del hombre. La fuerza no reside en *El Rey del Mar*, máquina duplicable o perfeccionable en cualquier momento, sino en ser Sandokan. Todavía la ciencia le brinda una última esperanza, en forma de un estafalario inventor americano, cuya arma secreta hunde sin esfuerzo a uno de los barcos enemigos; pero de inmediato un cañonazo acaba con él y destruye sus instrumentos que, por otra parte, nadie más en el barco pirata hubiese sabido manejar. Con este episodio subraya Salgari la radical incompatibilidad del coraje específico de su héroe con el género de triunfo que proporciona la superioridad meramente técnica. Ésa no era victoria para Sandokan. Uno de los momentos más bellos de la saga del pirata de Mompracem es cuando se apresta a hundirse con su gran navío arrasado por un enemigo superior, sabiendo, sin embargo, que permanece invicto en lo más esencial. El

Nautilus, en cambio, es una prolongación directa de su inventor: es menos un barco que una prótesis. El genio de Nemo y sus insólitos conocimientos le han permitido crear una nave a su imagen y semejanza; cada una de las proezas de ésta puede ser directamente atribuida a su prodigioso capitán. Pero ello se debe a que Nemo ya es un tipo de hombre muy diferente a su padre Sandokan, un hombre que tiene con las máquinas y la mentalidad científico-técnica la misma familiaridad que Sandokan con su cimitarra o con la valentía. El supercientífico llega a individualizarse, al menos cuantitativa y acumulativamente, por virtud de su cerebro. Sin embargo, para conservar su primacía, el sabio tiene que seguir afinando sin cesar su capacidad inventiva, para evitar la duplicación que estandarizará su originalidad. El tiempo va contra él: en cincuenta años, tanto el *Nautilus* como *El Rey del Mar* se han convertido en vulnerables antiguallas de museos, mientras que la enamorada *terribilitá* de Sandokan o la insondable desesperación de Nemo conservan intacto su valor mítico. De padre a hijo, la rebelión se ha hecho buscar refugio y reparar las naves, maltratadas por la batalla, y el indómito debe ocultarse en lo más profundo y desolado del amargo océano. Desde allí, tratará de volver la sabiduría del dominio contra el dominio mismo, inventando nuevas y desconcertantes armas que cumplan la misión del limpio valor antiguo. Pero a la hora del enfrentamiento definitivo, volverán a ondear juntas las dos banderas del alma rebelde: la roja, adornada con una cabeza de tigre del pirata de Mompracem, y la negra, sellada con una *N* dorada —inicial de «nadie» y «nada»— del solitario vagabundo submarino.

Sandokan es el aventurero químicamente puro, pese a los revestimientos vengadores, y hasta políticos, que busca para sus osadías. Su figura fue, sin duda, lo más logrado que los anhelos del corazón —los dioses— que dictan a los hombres las historias regalaron a Emilio Salgari, inolvidable poeta de la acción y de lo exótico. Reconozco haber disfrutado más con este escritor italiano que con Verne o Walter Scott, que le son indudablemente superiores. Sin duda contribuyó a mi aprecio por su obra el especial encanto de sus defectos literarios, de los que está dichosamente plagado: su gusto por la acumulación enciclopédica de

noticias sobre las peculiaridades más extravagantes de la flora, fauna y costumbres de las tierras en que transcurren sus novelas, que le hace frecuentemente apartarse todo un capítulo del curso lógico del relato para introducir un árbol o un orangután; el ritmo un poco embarullado con que cuenta algunas aventuras, con curiosos saltos en el tiempo y el espacio que nos dan la mágica impresión de estar viviéndolas en un sueño; lo inmediatamente perceptible de sus intrigas, cuya previsibilidad las hace parecer extraño fruto del destino (v. gr.: en *El Rey del Mar*, un capítulo se titula inexplicablemente «El hijo de Suyodhana»; eso nos hace sospechar que un oficial de marina anglo-indio que aparece en él debe ser retoño del pavoroso jefe de los *thugs*, lo que mucho después se nos revela cierto al final de la novela, con todos los requisitos de un sorprendente golpe teatral); el laconismo epiléptico de sus diálogos, tan pintorescos que llegan a producir arrobos dignos del mejor Zen, etc. Salgari tuvo talento para carecer de él, lo que no es tan fácil como parece. Para medir lo copioso de su inventiva, basta con examinar las fuentes de las que sacaba documentación para sus relatos. La saga de Sandokan se apoya tan sólo en *Linde des radjahs*, de Louis Rousset, para lo ambiental; *Il costume antico e moderno*, de Giulio Ferraro, para el *atrezzo*; una versión italiana de *Le tour du monde*, la maravillosa revista geográfica, y vagas inspiraciones tomadas de Mayne Reid. Pero Salgari sabe conservar lo más rico de las obras que manejaba en el aroma de sus novelas; por ejemplo, sus personajes se mueven siempre por paisajes llenos del abigarrado encanto de los grabados de Riou o de Thérond, los estuendos ilustradores de *Le tour du monde*, que poco tienen que ver con las fotografías en color de la *National Geographic Magazine*, por poner un símil contemporáneo. Su inventiva es esencialmente evocadora: lo mismo que el paleontólogo reconstruye la bestia prehistórica a partir de un solo hueso, Salgari conjura toda una India llena de posibilidades épicas sin otro apoyo que la ilustración borrosa de una enciclopedia o diez líneas de algún dudoso testimonio de viaje.

Una reciente serie de películas de la televisión italiana ha vuelto a popularizar la figura de Sandokan entre quienes la tenían olvidada o incluso la desconocían. Según parece, los guionis-

tas de la serie hacen hincapié sobre los aspectos de rebelde tercermundista del pirata de Mompracem y lo convierten en adalid de la lucha contra el imperialismo. Lo más hermoso, lo profundamente *útil de* los héroes es que vuelven siempre, revestidos de los concretos afanes liberadores que cada época alienta. Lo cierto es que Sandokan no fue ni mucho menos un protagonista «democrático», que su autoritarismo rayaba en lo despótico y que las consideraciones estrictamente personales solían acicatearle mucho más que unos ideales nacionalistas que en el fondo le eran bastante ajenos. Y, sin embargo, más allá de las politiquerías mediocres de los profesionales de la revolución domesticada, que todo lo quieren reducir a un mismo juego, ya por ellos traicionado previamente, Sandokan es un símbolo inequívocamente subversivo. Quien desea vivir la plenitud de la aventura, de la libertad y del amor, siempre siente en su cerviz el yugo del colonizado, aunque viva en la capital misma del Imperio. Los tigres de Mompracem se alzan contra ese Poder que todo lo controla por medio de su violencia racionalizada y cuyo rencor codificado desconoce hasta el noble desahogo del furor: ese dominio tiene secuestradas a todas las Marianas. Sandokan nos dice —y es una lección tan subversiva que hace saltar en pedazos la noción misma de política como arte infame de perfeccionar el dominio— que todo el que no quiera morir esclavo debe ser protagonista de su propia pasión. Es un mensaje terrible el que nos trae, y formulado abstractamente, como pura consigna, puede incluso resonar con equívocos acentos de barbarie de la Nueva Era: entre nosotros y la alegre aventura individual que se complace en su propio riesgo se interpodrá durante mucho tiempo la sombría cruz gamada. ¡Qué difícil es ser consciente de esto y no renunciar empero a la aventura! A ello precisamente ayuda la narración, mostrando ejemplarmente que la fuerza del héroe es su ética—memoria de lo primordial, generosidad, fe en la vida— contra la que ninguna ética de la fuerza puede prevalecer definitivamente. Y aunque prevaleciese, el héroe no dejaría de serlo por ello... ¡y triunfaría en lo esencial! En este aspecto, la gesta de Sandokan es luminosa, solar. Pero no la lastremos con severos trascendentalismos, cuya seriedad siempre pierde de vista que la gozo-

sa ligereza es lo más importante. Hay que embarcarse, sin darle más vueltas; hay que penetrar en la jungla, que a cada paso ofrece terribles maravillas, cuyo desconocimiento quizá supone la muerte del incauto. Nos amenaza el poderío de sir James Brooke, el raja exterminador de piratas y, en alguna parte oculta de la espesura, acecha el templo de la sanguinaria Kali, desde donde el formidable Suyodhana envía a sus estranguladores *thugs* contra nosotros. Mas ¡fuera miedo!, tenemos al lado al sereno y astuto Yáñez de Gomera, hermano de armas; nos cubren las espaldas Tremal-Naik y el enorme Sambigliong, junto con todos los tigrecitos malayos dispuestos a dejarse matar sonriendo por su Tigre. ¿Recompensa? No hay más recompensa que la aventura misma: pero la aventura es Mariana...

«—¡No, valiente mío —dijo—; no pido otra cosa que la felicidad a tu lado! ¡Llévame lejos, a una isla cualquiera; pero donde pueda quererte sin peligro ni ansiedades! —¡Sí!; si tú quieres, te llevaré a una isla lejana, cubierta de flores, donde no oigas hablar de la tuya de Labuán ni yo de la mía de Mompracem; a una isla encantada del gran océano donde podrán vivir enamorados el terrible pirata, que ha dejado tras de sí torrentes de sangre y la gentil «Perla de Labuán». ¿Quieres, Mariana?

—¡Sí! Pero escúchame: te amenaza un peligro, quizá una traición, que en estos momentos se está tramando contra ti. —¡Lo sé! —exclamó Sandokan—. ¡Preveo, presiento la traición; pero no la temo!».

CAPÍTULO VII

LOS HABITANTES DE LOS ASTROS

«A través de los abismos del espacio, espíritus que son a los nuestros lo que nuestros espíritus son a los de las bestias de alma percedera, inteligencias vastas, frías e implacables, contemplaban esta tierra con ojos envidiosos y trazaban con lentitud y seguridad sus planes de conquista...».

AMAZING STORIES



Stories by
H.G. WELLS

No cabe duda de que los planetas de nuestro sistema solar e incluso los que giran en torno a estrellas inconcebiblemente lejanas están habitados. Los pueblan nuestros fantasmas, nuestros proyectos y nuestros temores; los rigen insaciables hipóstasis de los tiranos terrícolas o reflejos monstruosamente aumentados de las burocracias sin alma que padecemos, mientras científicos rigurosos y precisos hasta lo despiadado —es decir, más *científicos* aún que los habituales— fraguan máquinas de impecabilidad obsesiva. Allí los insectos crecen hasta alcanzar tamaño humano y se yerguen sobre sus patas posteriores, como desde hace siglos sucede en nuestras pesadillas, mientras el lenguaje queda abolido en beneficio de la inmediata comunicación telepática, como con insensatez hemos deseado tantas veces. Lo humano por todas partes, hasta en los confines del universo: no consentimos que nada escape a nuestro juego, a nuestra mirada, a nuestras manías. La lepra de la vida consciente se contagia de planeta en planeta, salta de sol en sol, al menos a nivel alucinatorio. Al imaginar habitantes en otros mundos, parece que el hombre se resigna modestamente a perder su posición central de ombligo del cosmos. No hay tal: en un rapto de supremo orgullo, que certifica definitivamente su radical incapacidad para la medida, conquista mentalmente las galaxias, reparte imágenes de sí mismo por las estrellas, frenético por no poder todavía ir a mancillarlas personalmente. Cada aparente retroceso del antropocentrismo es en realidad un refuerzo sutilizado de la pretensión de dominio cósmico, al menos teórico, que constituye esencialmente ese inerradicable vicio. En efecto, el sistema de Galileo es más antro-

pocéntrico que el de Tolomeo, pero menos que el de Newton o Einstein. La Tierra es demasiado pequeña para bastar a la cósmica vanidad humana, y descentraliza la inteligencia en sistemas crecientemente sofisticados, a fin de que todo el universo gravite en torno a un pensamiento que no sólo ocupa el centro sino también la periferia y cada rincón de lo que existe, empapando con sus leyes hasta la última partícula de polvo estelar que flota en la mínima porción de éter. Da igual la forma extravagante que se imagine para los seres de otros planetas, son monstruos que piensan y eso nos los hermana, pues el hombre tampoco se define de otro modo. Hombres-ciempiés, hombres con tentáculos y ventosas, hombres-agua, hombres-llama, hombres-pirámide u hombres-cilindro, qué más da, hombres todos en primer y último término, seres que reflexionan, que se distancian indefectiblemente de sí mismos y de lo que los rodea, que odian o ambicionan, que se compadecen, que se afligen, que se organizan y se rebelan contra la organización. El escenario de la comedia humana crece, se complica y se exotiza; los vestuarios se recargan, el *atrezzo* se sofistican; el argumento permanece monótonamente inmutable. El hombre ha regado con su zozobra los astros y luego escruta el infinito silencio de los espacios con temor: los invasores que su espanto aguarda vienen a devolverle la visita impertinente que hizo su fantasía al turbar la perpetua irrelevancia del vacío. La nueva prole que descenderá de los cielos, según cantó Virgilio, no nos trae otra novedad que una exacerbación de nuestras tendencias, una acentuación hasta lo ridículo o lo atroz de nuestros usos. Queremos contaminar de reflexión todo el universo, extender la *anomalía* de la conciencia a las nebulosas más remotas, exagerar en otros planetas las complicaciones que sufrimos en éste. Queremos salvarnos, es claro, y ya sólo podemos correr en una dirección: habiendo conocido el espíritu no cabe retroceder, borrar su huella, replegarse a lo mineral, es preciso huir hacia adelante, dotar de inteligencia a todas las formas y todos los mundos, para, finalmente, hacer estallar el pensamiento *por arriba* y retornar al paraíso de la armonía por la vía de una intensificación de la diversidad, por medio de un sabio énfasis en el conflicto... Somos los extraterrestres, desde que hemos conseguido mirar la Tierra desde fuera, desde lejos;

el monstruo que trama nuestra invasión en otro mundo es la esperanza de esa diferencia radical que el hastío del espíritu no se resigna a abandonar. Ya sólo del espacio intergaláctico pueden llegarnos los bárbaros cuyo empuje invasor cumpla nuestros más secretos anhelos. O, aún mejor: sólo en otros planetas aún más decadentes y perplejos que el nuestro podríamos ejercernos como bárbaros y calentar nuestra sangre aterida con el saqueo de civilizaciones exhaustas, a cuyo lado incluso nuestra especie aburrida se convertiría en ideal de vitalidad.

Las dos modalidades paradigmáticas de nuestra relación con los extraterrestres las configuró Herbert George Wells en sus novelas *La guerra de los mundos* y *Los primeros hombres en la Luna*. Referirme a estos dos clásicos en lugar de rastrear el tema por los eruditos meandros de la ciencia-ficción tiene dos evidentes ventajas, ambas directamente relacionadas con el capricho subjetivo y la pereza —o insuficiencia bibliográfica— que siguen estas páginas, tal como le advertí al lector desde un comienzo: en primer término, ninguna recreación posterior del tema me ha gustado tanto como las dos espléndidas novelas de Wells, que me parecen no sólo el inicio afortunado de un género, sino también una de las cotas más altas alcanzadas en él; en segundo lugar, limitarnos a dos historias tan nítidas y directas como éstas desbrozará nuestro encuentro con los alienígenas de fatigosa casuística o inacabables ramificaciones. No me resigno, empero, a dejar de aludir, sea sencillamente como proclamación de títulos aportados por el azar de la memoria, a otras historias de este tipo que me han hecho gozar grandemente. El primero de los dos modelos —el paradigma *Guerra de los mundos*— relata la invasión de nuestro planeta por seres del espacio exterior y la lucha más o menos fructuosa de los terrícolas para impedir la conquista de su mundo. Su traza en la ciencia-ficción es tan larga que cuesta imaginar nuevas variaciones al tópico, aunque no dudo que las haya. Recuerdo con franco entusiasmo *El día de los trífidos* y *Kraken acecha*, ambas de John Wyndham; *El que susurraba en las tinieblas*, de Lovecraft; los benévolos y bíblicos invasores de Zenna Henderson, en sus *Historias del pueblo* o en *Todas sus criaturas*, frente a la asombrosa visita de *El fin de la infancia*, de Arthur C. Clarke; el *Titán invade la tierra*, de Robert Heinlein; *La*

mente asesina de Andrómeda, de Fredric Brown, o el *Killdozer*, de Theodore Sturgeon. El segundo modelo —cuyo paradigma es *Los primeros hombres en la Luna*— narra el viaje espacial a otro planeta (releo las últimas palabras y recuerdo la atinada guasa de Borges: a fin de cuentas, *todo viaje es espacial...*) y el choque con los seres que lo habitan de los invasores terrícolas. Ha producido no menor número de variantes que el tipo anterior, de las que me han causado particular gozo las que a continuación reseño: en primer término, las *Crónicas marcianas*, de Bradbury, que me siguen pareciendo magníficas; las aventuras en Marte y Venus de los incansables gladiadores imaginados por Edgar Rice Burroughs; la espléndida novela *El invencible*, de Stanislav Lem, o *El signo del perro*, de Jean Hougron, a quien no le conozco ningún otro contacto con la ciencia-ficción; un precioso cuento de lord Dunsany, titulado *Nuestros primos lejanos*, y una historia poco característica de Lovecraft, en la que los habitantes de Venus encierran a un terrícola en un laberinto invisible (*En las murallas de Erix*). Pero detengo esta enumeración, tan arbitraria como limitada por el capricho de la memoria. Sólo quería aludir, por vía de la siempre grata rememoración de títulos disfrutados, a la multiplicidad aparentemente infinita de variantes que ambos paradigmas consienten, diversidad que necesariamente se verá excluida de la exposición que a continuación haré de ellos. Además, la discusión demasiado pormenorizada de los dos modelos convencionalmente establecidos acarrearía la siempre fastidiosa querrela fronteriza de los casos que ondulan sin encajar del todo en ningún tipo. ¿En qué paradigma incluiremos la estupenda novela de A. E. Van Vogt puerilmente conocida en España por *Los monstruos del espacio* —el título original es *The voyage of the Space Beagle*, simpático homenaje a la fascinante memoria del viaje de Darwin—, en la que una gigantesca nave espacial terrestre, auténtico microcosmos, es reiteradamente asaltada por alucinantes criaturas estelares? Según hagamos hincapié en la travesía del *Space Beagle* o en su carácter de minitierra invadida, deberemos situarla en el segundo o en el primer modelo. Opuesto, pero no menos conflictivo, es el caso de la obra maestra de Arthur C. Clarke, *Cita con Rama*, que narra la exploración por parte de una expedición terrestre de un gigan-

tesco asteroide artificial que penetra en el sistema solar, en cuyo interior encuentran todo un sorprendente mundo fabricado por una raza desconocida: aquí es un miniplaneta alienígena el que invade el sistema solar controlado por la raza humana y es a su vez invadido por un comando terrícola... Supongo que una erudición más sólida que la mía podría multiplicar inacabablemente los ejemplos típicos y atípicos de ambos paradigmas. Me limito a estas indicaciones que apuntan la complejidad del tema y lo insuficiente del tratamiento que he elegido darle; pasemos sin más rodeos a discutir las dos obras de H. G. Wells. *La guerra de los mundos* es un reportaje sensacional; con calculadísimo verismo, en un estilo de testimonio directo al que el periodismo de guerra de comienzos de siglo había acostumbrado a los lectores, H. G. Wells aprovecha al máximo el carácter de fabulosa *noticia* que presenta su historia. Este aspecto de increíble «última hora» de la invasión marciana fue también hábilmente explotado por Howard Koch, autor del guión radiofónico sobre la novela de Wells, cuya emisión en 1938, en una realización de Orson Welles, hizo estremecerse de espanto a una Norteamérica que aún no presentía claramente la guerra de los mundos en que iba a verse envuelta poco después. De algún modo, el maniqueísmo al que la prensa de guerra nos tiene acostumbrados tiene un reflejo fiel en la obra de Wells: los marcianos son monstruos repugnantes y ambiciosos, ciegamente destructivos, que se alimentan vampíricamente con sangre humana. Carecen de aspectos simpáticos o simplemente positivos, a no ser que se cuente entre estos últimos su adelanto tecnológico. En la descripción anatómica que se nos da de ellos se habla de una radical disminución del aparato visceral en beneficio de una enorme hipóstasis del cerebro: los marcianos, literalmente, *no tienen entrañas*, son todo cabeza. Una visión semejante de los extraterrestres se halla en la presentación del Gran Lunar que se nos hace en *Los primeros hombres en la Luna*. Nuestros vecinos interplanetarios son, según Wells, esencialmente *calculadores*; lo que personifican estos monstruos es la hipertrofia de la razón pura, el énfasis en la condición implacable de la inteligencia. La simplicidad inmediata del sentimiento de aversión que despierta lo absolutamente diferente y hostil facilita la inserción

del lector por obra y gracia de la simpatía en la zozobra fugitiva del protagonista de la novela. Pocos relatos llegan a dividirse tan desde dentro como éste de Wells: es que se nos muestra con inapelable realismo una *cotidianidad devastada*, pero que en los momentos de más fantásticas anomalías recae de nuevo por un detalle afortunado en lo habitual. Wells logra que todo lo que se cuarte nos sea próximo y que las reacciones de los acosados terrícolas nos resulten plausibles sin vacilar, como lo que tememos o deseamos encontrar en un turbión de pública desdicha. Hasta los marcianos terminan siéndonos familiares, pasado el primer momento de radical extrañeza; nos acomodamos poco a poco al espanto, reconocemos sus características, imaginamos resignadamente trucos para aminorar sus efectos, y este acostumbramiento al horror termina por ser lo más horrible del horror mismo. El protagonista huye por una Inglaterra súbitamente desmigajada por el puñetazo del espacio, entre vividas escenas de pánico colectivo y desesperados intentos de confiar en que las autoridades restablecerán finalmente la normalidad: cualquier cosa, el paso de un tren que ignora el caos o un regimiento de soldados en disciplinada formación, es frenéticamente ascendida a indicio de que el orden se recompone, de que la alteración ha logrado ser controlada. A veces surge una imagen de resistencia heroica cuya esterilidad la hace aún más emotiva, sin por ello reducirse el inane gesto del suicida que busca la medalla. Durante mi adolescencia me emocionaba marcialmente hasta el escalofrío el momento en que el acorazado *Lanza-Truenos* planta cara a los invasores. La escena está descrita con ritmo insuperable: el hermano del narrador se embarca junto con numerosos fugitivos en un transbordador en el Támesis, mientras cientos de pequeñas embarcaciones, atestadas de gente, tratan de ganar mar abierto para huir al continente; en ese momento aparecen los gigantes tripodes marcianos, cuyo Rayo de la Muerte se ha ganado ya fama de invencible, y se introducen a grandes zancadas en el agua, como queriendo cortar la retirada a los barquitos aterrorizados. «De pronto, algo como una especie de arado, una enorme masa de acero hendió las aguas, lanzando a ambos lados grandes olas, y se dirigió rápidamente hacia la costa; destacábanse dos chimeneas que vomitaban humo y fuego: era el acoraza-

do *Lanza-Truenos*, que acudía en socorro de las embarcaciones amenazadas». Los cañones del acorazado logran dar cuenta de dos marcianos, los primeros que caen desde que empezó el ataque a la Tierra, el rayo parte en dos al valeroso buque, que se hunde sin dejar de disparar por proa y popa y tras haber logrado facilitar la huida de los barcos en peligro. A estas alturas de la novela, la superioridad de los marcianos se ha hecho tan aplastante que la gesta del navío que se atrevió a defender el honor de la Marina británica y las vidas de los fugitivos se agradece como una enérgica ráfaga de esperanza. Pero pronto se desvanece toda ilusión de victoria y es preciso reconocer que la conquista de la Tierra se ha consumado. Los supervivientes viven ocultos en los subterráneos de las ciudades demolidas, trazando difusos planes de revancha o arrepintiéndose desgarradamente de sus pecados, que les han traído este castigo, venido directa y literalmente de los cielos. Extrañas hierbas bermejas transportadas por los invasores crecen enmarañadamente en las calles de Londres, ahogando las ruinas de los edificios que antes fueron orgullo de una civilización. Los hombres conocen un embrutecimiento de bestias acosadas, sin mañana y sin iniciativa. Así nos describe Wells un episodio de aquella época: «Una noche de la semana pasada lograron algunos imbéciles hacer funcionar la luz eléctrica en Regent Street y en el Circus. Pronto acudió a la luz una muchedumbre de borrachos harapientos, hombres y mujeres, que estuvieron bailando y gritando hasta el alba. Me lo ha contado un hombre que los vio. Al hacerse de día, repararon en una máquina marciana, quieta en la oscuridad, que los examinaba curiosamente. ¡Dios sabe el tiempo que llevaría allí! Echó a andar entre las gentes y recogió un centenar de las que no acertaron a correr de puro ebrias o de puro espantadas». Reducido a ganado para carne de los marcianos, el hombre vive su final como especie conquistadora y dominante. Sin la inesperada ayuda de los humildes microbios de la atmósfera terrestre, no habría habido liberación posible para él. En todo caso, es seguro que ya no pudo volver a mirar los astros con la arrobada placidez con que lo hizo durante siglos antes de la Invasión.

El estilo de *Los primeros hombres en la Luna* es notablemente diferente al de la novela que acabamos de tratar. El naturalismo

mágico de *La guerra de los mundos* deja paso a un humorismo victoriano cuyas tonalidades se van ensombreciendo hasta la cruel ironía de las últimas páginas. La idea del viaje a la Luna *estaba hecha ya* en literatura, cuando Wells escribió su novela, pues acababa de ocupar a Verne en dos de los relatos de mayor impacto popular del autor de *Los viajes extraordinarios*. Pero a Verne lo que precisamente le ocupaba era el viaje mismo, sus dificultades técnicas y sus notables incidencias: no se atrevió a que sus personajes pisasen la superficie lunar, posiblemente por el escrúpulo de no saber cómo resolver verosímilmente el problema del retorno. Wells, en cambio, despacha todos los obstáculos científicos que obsesionaban a Verne con el sardónico invento de una sustancia prodigiosa, la *cavorita*, refractaria a la fuerza de gravedad; con una esfera recubierta por placas convenientemente situadas de *cavorita* se puede ir y venir por el espacio como quien no hace la cosa, lo que liquida todas las fastidiosas lucubraciones sobre combustibles, propulsión, fricción y demás zarandajas técnicas, para dejar reducido el tema del viaje a su meollo esencial: la exploración de la Luna y el encuentro con los selenitas. A Verne le poseía la fantasía militante de la electricidad y el motor de explosión, cuyas inagotables posibilidades canta con imaginación y arrobó; pero Wells se interesa más bien por la fábula social, por la utopía estelar, y las sorpresas que reserva a su lector provienen antes del choque de culturas y de formas de organizar la vida consciente que de proezas científicas. Los dos terrícolas, que serán los primeros hombres en la Luna, forman una pareja realmente singular: Cavor, el inventor de la *cavorita*, es un modesto Edison interplanetario, ingenuamente positivista y sin más ambiciones que la fama que tributan los boletines mensuales de las academias, al que acompaña Bedford, un escritor sin talento, obsesionado por los negocios en los que puede uno enriquecerse rápidamente. Los habitantes de la Luna son una suerte de insectos inteligentes que viven en complejas galerías, bajo la superficie del planeta; por las noches sacan a pastar en praderas, que crecen momentáneamente, unas gigantescas reses de pesada mansedumbre. Tienen una rígida estratificación social y también se distinguen por la misma fría hipóstasis del intelecto, que caracterizaba al pueblo marciano que invadió la Tierra. Cavor y Bedford son

hechos prisioneros; pronto, su mayor fuerza muscular y la agilidad que les propicia la baja gravedad de la Luna les hace elementos altamente incontrolables para los selenitas. Ese pueblo ultraorganizado, pacífico hasta el bostezo, en el que no existe ningún tipo de conflicto violento, se ve radicalmente perturbado por la aparición de los dos terrícolas, a los que el desconcierto y el acoso hacen sumamente peligrosos. Bedford aplasta sin miramientos a varios selenitas y consigue huir en la esfera de cavorita, abandonando en la Luna al pobre Cavor, menos apto para el crimen y además demasiado interesado por las perspectivas de nuevos conocimientos que la aventura comporta como para concentrar todos sus esfuerzos en la huida. Una vez a salvo en la Tierra, Bedford pierde la esfera por un descuido y con ella la posibilidad de retornar en busca de Cavor. Un radioaficionado italiano capta un mensaje desde nuestro satélite, enviado por el inventor náutico. Según él mismo cuenta, Cavor fue llevado a presencia del Gran Lunar, autoridad suprema de todo el planeta: sobre un muñón de cuerpo, un gigantesco cerebro que unos servidores bañan constantemente en líquido refrescante para evitar la congestión. El autócrata interroga a Cavor sobre los usos y maneras de los terrícolas: le escandaliza la inexistencia de una autoridad única y le preocupa la para él incomprensible institución de la guerra. Astutamente, se cerciora de que Cavor es el único que tiene el indeseable secreto de la sustancia que permite viajar por el espacio. Eliminándole, elimina el peligro de que bárbaros sanguinarios trastornen con sus querellas y su rapacidad el equilibrio selenita. Wells envía al traidor que abandonó a su amigo en la Luna el vivido sueño de «un Cavor despeinado e iluminado de azul, luchando entre las garras de una multitud de selenitas; luchando con creciente desesperación, a medida que sus atacantes eran más numerosos, gritando, protestando y quizá, por fin, incluso matando; le imagino obligado a retroceder, empujado hacia atrás, lejos de todo medio de comunicación con sus semejantes, hasta caer, para siempre, en lo desconocido, en las tinieblas, en el silencio infinito...»

La lección más elemental que puede sacarse de ambas novelas es ésta: el encuentro con los habitantes de otros planetas no puede traernos sino un *conflicto*, sea por lo incontrolable de

nuestros propios movimientos pasionales, sea por la absoluta ausencia de éstos entre los extraterrestres. Lo grave de este conflicto es que carece de mediación válida, no tiene ninguno de los habituales amortiguadores que normalmente suavizan los choques entre los hombres. El enemigo es siempre lo otro, lo no-humano, aquello frente a lo que no rigen las normas que regulan la violencia en el interior de la comunidad. «No matarás», se dice, y se entiende «No matarás a ningún hombre, a ningún *semejante*, a ninguno de tus convecinos, en los que se agota la extensión de lo humano»: pero el que venga de fuera, de fuera del ámbito humanizador de la comunidad, puede y debe ser muerto, lo mismo que si algún hombre, por falta grave, se *cae* de la humanidad y se extraña de ella. La mayoría de los pueblos han comenzado llamándose a sí mismos «los Hombres», «la Gente»: el predicado *humano* tiene un origen radicalmente excluyente y condenatorio. Pero, poco a poco, los hombres se han avenido a reconocer ciertas semejanzas con sus enemigos, han tendido puentes sobre el abismo irreductible de su hostilidad. El enemigo puede tener ciertos dioses por cuya fidelidad jurará en los pactos, puede conocer el honor y la piedad, lo que rebajará grados en la destructividad del conflicto que se tenga con él. Hay límites que el guerrero no debe rebasar en su escarnio del rival vencido: no puede tratarlo como algo absolutamente *ajeno* a sí mismo. Atenea sentía predilección por Tideo, guerrero intachable, y había decidido en su corazón hacerle inmortal; la diosa esperó hasta verle yacente en el campo de batalla, moribundo, y luego descendió hacia él llevándole la ambrosía que había de eternizarle; pero halló que Tideo, en un postrer arrebató, de incontrolable ferocidad, desgarraba con sus manos exánimes el cráneo hendido de un enemigo muerto para morderle bestialmente el cerebro; Atenea vertió la ambrosía en tierra y abandonó a la muerte a quien no respetaba la dignidad humana del caído. Paulatinamente se llega a establecer unas semejanzas mínimas entre los diversos grupos de hombres que reclamaban para sí la exclusiva de lo humano y en base a esas semejanzas se mitiga el extrañamiento hostil que acibaraba sus conflictos. Colaboran en este acercamiento la similitud biológica, unas mismas nece-

sidades y temores, ciertos *intereses* comunes que la lógica de ambos respeta. Pero, ¿y si el hombre chocase con enemigos con los que no le asemejasen ni la fisiología, ni el *habitat*, ni ningún gusto o carencia? ¿Qué mediación aliviaría la destructividad de su enfrentamiento? Los extraterrestres nos traen el fantasma de la *violencia ilimitada*, de la definitiva abolición de lo que protege la vida de los individuos y restringe el derecho del vencedor al saqueo y la destrucción. ¡Qué terrible el espectro de un enemigo con el que no sabríamos *en base a qué pactar!* En realidad, son las visceras, las necesidades y debilidades de nuestra carne, lo que en primer término propicia el reconocimiento del otro. El cuerpo reconoce semejantes, pero el espíritu nunca. Una inteligencia desencarnada sería destructividad pura, irrefrenable, implacable. Son los órganos los que se cansan de la pelea y hacen concebir deseo por la compañía pacífica, quizá por el cuerpo placentero del otro o por su habilidad culinaria. Si nos enfrentásemos un día a seres con los que no compartiésemos más atributo que la capacidad de pensar, la conciencia reflexiva, es de temer que la guerra sería sin cuartel, o ellos o nosotros definitivamente. Es el cuerpo lo que media entre el furor desencarnado y altanero de los espíritus. La pura inteligencia es *intratable*, como el Dios puramente espiritual y absolutamente Otro del monoteísmo precristiano. Sabemos que nuestras almas son esos extraterrestres sin entrañas, fríos, despiadados, calculadores, cuyos planes rigurosos no se detienen ante nada. Dentro de nuestro humilde y cariñoso cuerpo terrícola acecha el marciano sin sentimientos para el que los restantes hombres no son sino bestias de carga, el Gran Lunar autoritario y racionante, que no reconoce más que súbditos y víctimas. De algún modo, le sentimos con espanto crecer dentro de nosotros. Fingimos esperar del espacio exterior una amenaza que, sin duda, nos viene de *dentro*, de ese abismo interior cuyo silencio infinito bastaría para aterrorizar a mil Paséales... Así se agazapa esperando la hora de la invasión lo implacable, lo inhumano: lo pensante.

CAPÍTULO VIII

EL ACECHO DEL TIGRE

<¡Tigre, oh tigre que llameas en los bosques de la noche...!>.



Aunque esta confesión pueda políticamente perjudicarme, debo admitir que siento decidida simpatía por ese tipo de aventurero inglés, dorado hijo del imperialismo, cuyo poético coraje descubrió (o inventó) las maravillas de la India para una Europa fascinada. Es el tipo de soldado o funcionario británico que aparece como protagonista en muchos de los mejores relatos de Kipling: un héroe tan incompatible con el mero respeto a las formas y seres del medio colonial en que se mueve como lo fueron los españoles en América, un héroe cuyo heroísmo consiste en ser lo suficientemente impermeable a lo que le rodea como para no perder jamás su identidad y sus anglovalores, y lo suficientemente sensible a la belleza épica como para fraguar la leyenda del mundo que destruye. Allí lo tenéis, sentado a la puerta de su *bungalow*, sorbiendo con naturalidad estudiada una taza de té o fumando ensimismado su vieja pipa de brezo; el muchacho indio que le sirve aparece a paso ligero para recoger unos mazos de *crochet* olvidados en el césped que rodea la casa y se retira con un murmullo de cortesés *sahib* desflecados en el aire; comienza a anochecer; a cincuenta metros, la selva ya es densa y amenazadora, un húmedo retorcimiento de espinas; los gritos de los monos han disminuido notablemente y sólo se oye la llamada ansiosa de un vigilante *langur*; como respondiéndole, clama con alarma un ciervo moteado, que avisa a su rebaño de una proximidad indeseable; luego, centrando con dominio indiscutible el latido de toda la jungla, resuena una especie de tos colosal, un bostezo hondísimo de gigante: «¡Aaaaoun! ¡Oooouun!». Es la voz del tigre que sale a cazar.

¡El tigre! No cabe duda: el tigre y el inglés están hechos el uno para el otro. En el campo de la cinegética, las afinidades electivas nunca han consentido caso tan evidente, un amor-odio a primera vista de tan fecundas consecuencias aventureras. El gran felino tiene esa mezcla de discreción y dinamismo encanallado que el británico ha paseado por el mundo: es un depredador que sabe unir la eficacia feroz a la elegancia, que asciende el camuflaje a suntuosidad regia y hace de la crueldad un arrojado milagro de armonía. Nada tan erróneo como simbolizar con un león del reino inglés, pues, sin querer quitar méritos a la fiera melenuda, sus atributos son mucho menos británicos que los del tigre, como es fácilmente comprobable: el león es perezoso y sedentario, el tigre es viajero; el león suele cazar en rebaño, el tigre es un cazador solitario; el león parece más terrible e imponente de lo que realmente es, mientras que el tigre encubre una fuerza sin igual tras una apariencia engañosamente blanda y frágil; ante todo, el león difícilmente se aficiona a la carne humana, mientras que el tigre llega a preferirla a cualquier otra, por ser particularmente sabrosa y fácil de conseguir. Además, el solemne león podrá, en todo caso, ser emblema del londinense de bombín y paraguas, pero el tigre, que es un felino mucho más *sport*, es representación infinitamente más adecuada del inglés colonial o explorador, del inglés fuera de Inglaterra, que es (¿ha sido?) el auténtico inglés. Juntamente prudentes y audaces, traicioneros y retadores, brutales y aterciopelados, el tigre y el inglés se miraron con admiración y desafío a los ojos desde que el primer conquistador británico pisó la India. Pero aún falta por decir lo más importante, y es que, para un cazador nato, como el inglés, el tigre devorador de hombres es la pieza soñada, porque está siempre dispuesto a pasar de víctima a verdugo y convierte la cacería en duelo; además, sus crímenes lo excluyen del amparo de cualquier sociedad protectora de animales, por lo que su persecución reúne los encantos del deporte y las bendiciones de la moral. Al devorador de hombres no se le caza, se le ejecuta: ¿qué inglés sería insensible a esta dulcemente hipócrita colusión de las alegrías venatorias con la administración de la justicia? Toda una literatura cinegética ha surgido para contar las peripecias de los cazadores especializados en librar al mundo de la

amenaza de los devoradores de hombres. No es, en modo alguno, semejante a los habituales relatos de caza que dan cuenta de cómo algún Nemrod anglosajón se ventila «un» león o cobra «dos» rinocerontes. Aquí se rastrea «el» tigre asesino, cuya afición a la carne humana le ha individualizado e identificado hasta el punto de extraerle de la confusión específica y dotarlo de auténtica personalidad propia. Al perder su generalidad, la fiera pierde también, de algún modo, su animalidad misma, para humanizarse de forma siniestra, asemejándose a nuestros forajidos o a nuestros demonios forestales. El animal que el cazador habitual persigue es una reiteración del prototipo platónico de la especie, al que sólo individualizan momentáneamente las particulares circunstancias de la cacería. De cada bestia salvaje podemos decir lo que Borges cantó de un bisonte:

*Intemporal, innumerable,
cero, es el postrer bisonte y
el primero.*

Pero el matador de seres humanos no tiene derecho a diluirse en esa fluida impersonalidad zoológica y queda marcado por una denominación especial tan identificadora como el nombre propio. El cazador debe asegurarse en cada ocasión de que el tigre que ha matado era realmente «ése», el único, el buscado. En caso contrario, habrá que volver a empezar de nuevo el acoso. De este modo, cada persecución se convierte en un combate de características precisas y diferentes al resto, y cada disparo que da cuenta de un devorador de hombres adquiere, en cierto modo, un excitante aura *homicida*. De lo que se come se cría: el animal que come animales conserva su animalidad, pero la fiera que se alimenta concienzudamente de hombres (caso distinto de la que mata ocasionalmente un hombre, porque así lo impone la casualidad del momento) acaba contagiada de humanidad y su ejecución adquiere rango de asesinato legal, como cualquier otra forma de la pena de muerte. Quien mata a un devorador de hombres mata, en cierto modo, a un semejante... Esto da su rango especial a ese tipo de caza, próxima al torneo, incluso a la partida de ajedrez, en la que un asesino entusiasta busca a otro, a través de la jungla impenetrable. Los dos deben

aprovechar las mismas señales, los mismos indicios; ambos pueden ser traicionados por idéntico grito de un mono asustado o por un ciervo que huye inopinadamente. Ambos deben saber camuflarse, saber esperar, ser certeros e implacables en el golpe fatal. El sueño, la flaqueza de la carne, el miedo o el hambre los acosan a ambos de modo fundamentalmente semejante (o al menos así parece en los relatos que narran estas gestas, que son a los que me refiero en esta nota; del otro tigre y el otro cazador, «los que no están en el verso», como diría Borges, de éstos no sé absolutamente nada relevante a este respecto). Es un enfrentamiento de poder a poder, pero sellado por el carisma del combate contra el dragón, del sometimiento de la bestia infernal que exige su tributo en inocentes vidas humanas, de la inteligencia y la civilidad, aplastando al enemigo primordial que desde el alba de los tiempos ronda los fuegos de todos los campamentos, centellea en la tiniebla con sus ojos ávidos y espera el momento oportuno para asestar su zarpazo demoledor. He hablado hasta aquí del tigre exclusivamente, pero creo que debo hacer mención también de otra advocación felina, que puede llegar a ser no menos proclive que aquél a la sabrosa carne humana. Me refiero a la pantera, que suele alternar con su primo mayor en el papel de protagonista aborrecido de las narraciones que cantan la lucha contra los devoradores de hombres. La pantera suele reunir atributos más alevosos que los del tigre: más astuta, menos franca, partidaria del ataque por la espalda... Lo que pierde en tamaño lo gana en cruel sutileza, en aptitud para la traición. Además, como sus necesidades alimenticias son menos cuantiosas que las del tigre, su afición a la carne humana siempre parece marcada por un estigma de *vicio*; el hombre parece un bocado tan desproporcionado para ella que sólo una perversión gastronómica puede empujarla a perseguirlo. Una habilidad específica la define estremecedoramente; su capacidad de trepar a los árboles, de *asestarse* desde lo alto. Esta posibilidad dota de una tercera dimensión a los peligros de la selva y supone otro reto adicional para el cazador, que frecuentemente elige las ramas de un árbol como refugio o emboscada contra su enemigo. La ligereza mortal del leopardo, su siniestra belleza —que no sólo nos fascina, sino que también nos escan-

daliza, como todo lo hermoso que nos es hostil— hace de este subtigre un enemigo de peligrosidad peculiar, una combinación selvática de Yago y lady Macbeth, porque se diga lo que se diga, amigos míos, lo cierto es que lady Macbeth debió ser desgarradoramente hermosa...

Según tengo entendido, el clásico de este género literario es Jim Corbett, del cual he leído muy poco. *Mi matador de devoradores de hombres* ha sido y será Kenneth Anderson. Pocos libros he leído con tanto agrado como los suyos, que reúnen la habilidad narrativa más eficaz, con un ingenuo y contagioso amor por el marco aventurero que la India proporciona. Plantea cada una de sus cacerías como un auténtico caso policíaco: en primer lugar, describe la serie más o menos larga de homicidios cometidos por la fiera listada o moteada; después, informa de sus primeras exploraciones y rastreos; luego, pone un cebo y se aposta en un *machan*, disimulado en las ramas de algún árbol o en cualquier zona medianamente protegida; tenso acecho, del que muy frecuentemente el devorador de hombres huye herido; es preciso perseguirlo, hasta llegar a un encuentro final y a un desenlace, no por esperado menos emocionante; la narración concluye con unas líneas en que suele revelarse la malformación física o la razón «moral» que llevaron al felino a preferir, como dieta, la carne humana. Este esquema no es, en absoluto, rígido; abundan las peculiaridades circunstanciales, los tigres de psicología escalofriantemente diferente, las incidentales apariciones de sufridos y valerosos hindúes, los tropiezos jocosos o temibles con otros representantes de la fauna de la jungla. Kenneth Anderson dosifica sin amaneramiento el *suspense* de sus aventuras y tiene una mano estupenda para introducirnos familiarmente en el mágico mundo que frecuenta. Ya los títulos de cada caso son de una propiedad inmejorable: *El diablo moteado de Gummalapur*, *El matador de Jalahalli*, *El anacoreta de Devarayan-durga*, *La pantera asesina de los montes Yellagiris*, *El malvado de Um-balmeru*, *El terror listado del valle de Chámala...* La personalización del felino enemigo, de la que he hablado antes, es virtuosamente acentuada por Anderson, que lo mismo adquiere particular encono contra una fiera de perversidad intolerable como acaba uno de sus relatos con este reverente párrafo: «La piel de aquella

pantera adorna en la actualidad el vestíbulo de mi *bungalow*. No puedo por menos de manifestar la profunda admiración y respeto con que recuerdo a aquella bestia. Porque mientras otras atacan por la espalda, cogiendo a sus víctimas desprevenidas, aquel leopardo luchó cara a cara y valientemente, en defensa de su propia vida y contra fuerzas muy desiguales, a pesar de hallarse gravemente herido». Si el dogma de los animales-máquina es propio del cartesiano —como de ciertas formas modernas de mecanismo «científico»— nadie es, afortunadamente, menos cartesiano que mi excelente Kenneth Anderson. Ahora le veo en una de las fotografías que ilustran sus libros, tocado con su sombrero de ala caída y corte militar, las guías del bigote rojizo erguidas como gallardetes; sobre sus rodillas descansa *Nipper*, el perro vagabundo que le salvó la vida, advirtiéndolo de la presencia del diablo moteado de Gummalapur, cuando el leopardo se disponía a saltarle encima desde el techo de una choza indígena; el fondo de la imagen, los primeros árboles, todavía casi domésticos, que marcan el comienzo de la jungla. Parece haberse sentado un momento para cumplir el demasiado ceremonioso ritual de la foto y estar deseando levantarse para ir a su *machan* a iniciar el acecho, pues ya la llamada del *sambar* indica que el tigre comienza su ronda. Pienso que es el único hombre a quien realmente puedo decir que envidio.

CAPÍTULO IX

LA PEREGRINACIÓN INCESANTE

«Mucho has olvidado, lector mío; empero la lectura de estas páginas evocará, entre la niebla de tus recuerdos, vagas visiones de otras épocas y lugares que atisbaron tus ojos de niño. Hoy te parecen sueños, pero si fueron ensueños de tus sueños infantiles, ¿de dónde procede la sustancia de que se formaron?».



Decrecer de la felicidad es una forma de escepticismo a la que todo el mundo llega antes o después; hay quien se lo toma por la tremenda, pero la mayoría prescinde de ese enfático concepto con resignación e incluso con alivio. Es como desembarazarse de una pregunta mal formulada, de un señuelo que sanciona fantasmalmente todos los cilicios éticos, de un trampantojo ligado íntimamente a ese engaño fundamental, el futuro. ¿O al pasado? En este caso, la renuncia se hace más difícil de digerir. A favor de la indolencia o el fastidio, cualquiera puede abandonar el proyecto de la felicidad; pero, cuando éste nos asalta, ¿cómo desistir del *recuerdo* de la dicha, del obsesivo episodio que parece ser savia y estímulo de nuestra memoria toda? ¡Bienaventurados los que nunca han sido dichosos —o los que lo fueron y lo han olvidado, en el supuesto de que esto sea posible—, porque ellos renunciarán sin lágrimas a la felicidad! Por mi parte, podría haceros la misma confidencia que un día Merleau-Ponty hizo a Sartre: «Nunca me repondré de mi incomparable infancia». Pero no creáis que voy ahora a reclamarme, sin reservas, partidario del mito de la «infancia dorada y feliz». En primer término, sería obsceno y criminal establecer que toda infancia es dichosa: tal como Camus, no imagino combustible más estimulante para el alma rebelde que el escándalo insoportable del dolor de los niños. En segundo lugar, se que en *mi* infancia fui feliz, pero no siempre ni quizá principalmente. Es posible que mi presente melancolía idealice la rutina de mis ocho o nueve años y convierta en inimaginable plenitud cualquier discreto pasatiempo de sábado

por la tarde. Empero, no puedo renegar de un concreto e indiscutible lapso de felicidad cuya memoria me es tan clara, tan precisa, tan punzante, que más fácil me sería dudar de una de mis sensaciones o vivencias presentes que de ella. Mi dicha de entonces no fue una perfección inconsciente sobre la que reflexiono con admirada envidia *a posteriori*: por contradictorio que ello parezca —yo mismo sostendría, en todo otro caso, la doctrina que invalida la posibilidad de esta experiencia— *mi felicidad de entonces se acompañó de la estática conciencia de que era feliz*. Si, en este punto, el impaciente lector me conmina a que le instruya sobre qué entiendo por felicidad, no podré sino remitirle a la definición —mejor, descripción— que Valle-Inclán hace del éxtasis en su *Lámpara maravillosa*: «Es el goce de ser cautivo en el círculo de una emoción pura, que aspira a ser eterna. ¡Ningún goce y ningún terror comparable a este sentir del alma desprendida!» No sólo recuerdo perfectamente las circunstancias e imágenes que acompañaron a mi acceso de felicidad —no excesivamente largo, tranquilizaos, apenas quince o veinte días—, sino también numerosas sensaciones gustativas y olorosas, así como unos difusos caracteres cenestésicos que desconfío de poder expresar por escrito. Yo tenía diez años y caí enfermo de «alfombrilla», una especie de sarampión benévolo; se me recetaron veinte días de reposo en perfecto aislamiento, para evitar que contagiase a mis hermanos y compañeros de colegio. Me instalé en el dormitorio de mis padres — ¡atención, psicoanalistas!— y durante esa venturosa quincena fue mi único horizonte. No tenía prácticamente fiebre ni molestias de ningún tipo; no me amenazaban con ponerme inyecciones. Atrincherado en mi refugio, me pasaba el día en la cama, charlando esporádicamente con mis hermanos, que asomaban de vez en cuando a la puerta cautamente, guardando las debidas distancias, y me consideraban con envidia. Tenía a mano mi espada de abordaje, una maqueta de plástico del acorazado francés *Richelieu* que para mí era la *vera effigies* de *El Rey del Mar* de Sandokan y mi caja de soldados. No paraba de leer; leía dos o tres libros diarios, sin contar mi docenita de tebeos. Todos los días mi madre me subía la provisión literaria de la jornada, yo rara vez le pedía ninguna novela concreta:

ella acertaba siempre. Entonces leí las últimas aventuras de Sandokan y las del Corsario Negro, leí *El caballo salvaje*, de Zane Grey, y *El rey de los osos*, de James Oliver Curwood; leí el *Puck* y los *Nuevos cuentos de las colinas*, de Kipling. Un día me trajo *Las minas del rey Salomón* y conocí a Alian Quatermain; en otra ocasión apareció con dos novelas —*El peregrino de la estrella* y *Antes de Adán*—, de un autor cuyo nombre oía por primera vez: Jack London. Era la vieja edición de la editorial Prometeo adornada con el *ex libris* lobuno del escritor y en traducción de Fernando Valera. Jack London fue el mayor descubrimiento de aquella temporada en el paraíso. Recuerdo otras cosas: el sabor cálido y dulzón del arroz blanco con salsa de tomate, cierta forma de filtrarse el sol por las rendijas de una persiana que veo perfectamente con sólo cerrar los ojos. Por la noche, al apagar la luz, sentía escalofríos de gozo al pensar en el día siguiente, murmuraba: mañana y pasado mañana y al otro también... Es la primera y última vez que he aprobado sin reservas el futuro. De vez en cuando, dejaba el libro abierto sobre la colcha y cerraba los ojos, en un trance de dicha tan intenso, que me entraban ganas de llorar. Una felicidad inmóvil, libresca, egoísta, me diréis, fabricada con aislamiento y mimo. Lamento que la memoria no sea moral, pero estoy seguro de que fue entonces y sólo entonces cuando me sentí feliz. Salí de mi cuarentena sin excesiva pesadumbre, porque ya tenía ganas de volver a ver a mis amigos y de hacer carreras de caballos con mi hermano José; por aquella época, con varios compañeros del colegio, manteníamos un complicado juego político con soldados de goma: la víspera de que me dieran de alta recibí un telegrama del Estado Mayor de uno de mis vecinos, declarándome la guerra, lo que contribuyó decisiva y jubilosamente a abreviar mi convalecencia. Pero aun entonces no se me ocultó que lo que me habían propiciado aquellos días era algo cualitativamente distinto y superior a todas mis otras posibles alegrías; abandoné mi castillo sin agobiante tristeza, pero con la sorda convicción de haber conocido al fin lo irreparable. Como he dicho, Jack London y, sobre todo, su *Peregrino de la estrella* fueron el prodigio cenital de aquellos días pródigos en descubrimientos maravillosos. No puedo pensar en ese autor o releer

esa novela sin rememorar con abrumadora exactitud mi «alfombrilla». De aquí que, al disponerme a comentar *El peregrino de la estrella*, haya debido desviarme un momento por el tema de la felicidad y su fuga irreversible.

El peregrino de la estrella es una de las últimas novelas que escribí John Griffith, llamado *Jack London*, poco antes de romper con el Partido Socialista americano y suicidarse en su rancho Glen Ellen, en California. Recientemente, un incendio había destruido, cuando se disponía a inaugurarla, su fantástica «Casa del Lobo», utópica y feudal, que tantos esfuerzos y dinero le había costado edificar. Los editores se preocupaban ya poco de quien había sido el novelista más cotizado de su tiempo. «Prefiero ser un soberbio meteoro, cada uno de mis átomos brillando con espléndido fulgor, que un dormilón y permanente planeta», había dicho, resumiéndose con retórica sinceridad. Un soberbio meteoro, esto es, un vagabundo estelar. En tanto que estructura narrativa, *El peregrino de la estrella* deja mucho que desear. London no ha logrado equilibrar perfectamente las diferentes historias engastadas en el relato principal y se deja llevar más de la cuenta por su manía discursadora, que le hace teorizar, de vez en cuando, un poco rebarbativamente, sobre evolucionismo y transmigración. London padecía esa misma obsesión informativa de H. G. Wells, propia, al parecer, del regeneracionismo socializante de la época, que les hacía extasiarse, dando lecciones de historia o biología propias de escuela dominical de izquierdas. Pero la fuerza de ideación de la novela es auténticamente incomparable: London crea un mito literario que es, a su vez, una metáfora de la literatura misma o, mejor, de la necesidad y el ímpetu de la fabulación. El interés seudorreligioso o espiritista del relato, al que London y algunos de sus comentaristas de materialismo más eclesial conceden primordial importancia, me deja casi tan frío como las aburridas disquisiciones espiritistas de *El país de la bruma*, de Conan Doyle, en la que un profesor Challenger envejecido disparata inacabablemente entre ectoplasmas y médium. Subrayo el «casi» porque incluso en este farragoso terreno conserva Jack London su mágica capacidad de suscitar el entusiasmo por contagio, que es uno de los mayores encantos de su narrativa. Pero en cuanto reflexión sobre la para-

dójica condición del lector, sobre el poderío y servidumbre de la imaginación, sobre lo que pueden llegar a ser las historias para quien se ve condenado a una vivida fantasía, *El peregrino de la estrella* es una ficción imborrable, una aventura literaria. Ya con la próxima vacación de la muerte en sus entrañas, el gran narrador quiso expresar, por última vez, la clave de su sueño, el portentoso enigma de la pasión de contar.

Darrell Standing espera la horca en la celda de condenados a muerte del penal de Folsom y recapitula, para el lector y para sí mismo, la última época de su vida. Ha pasado ocho años en el penal de San Quintín, como parte de su condena a reclusión perpetua por asesinato. Una falsa delación de otro recluso le hizo sospechoso de haber recibido y ocultado dinamita, destinada a facilitar una fuga masiva de la prisión californiana. El gobernador de San Quintín se empeña en hacerle confesar dónde esconde el inexistente explosivo; para ello, le somete a incomunicación constante y a la terrible tortura del *jacket*. Este tormento consiste en una especie de prietísima camisa de fuerza, cuya presión estruja todos los órganos del cuerpo y causa terribles dolores y un mortal entumecimiento, que fácilmente puede llegar a acabar con la vida del paciente. Standing no confiesa, porque nada puede confesar, y el gobernador alarga paulatinamente la duración de la tortura. Siguiendo consejos de otro recluso también incomunicado, con quien se relaciona por medio de golpes en clave dados en la pared, Standing aprende a insensibilizar su cuerpo hasta llegar a una especie de muerte voluntaria. Una vez logrado esto abandona su envoltura carnal y revive alguna de sus pasadas existencias: acaban para él la celda aislada y *el jacket*, y se encuentra siendo un espadachín de la Francia barroca, un niño mormón en una caravana acosada por los indios o un marinero inglés, perdido en la remota Corea. Su tortura deja de afectarlo y se burla del gobernador que, intentando ejercerse como verdugo, llega a convertirse, paradójicamente, en su liberador. Espera anhelante *el jacket*, en lugar de temerlo. Será así un náufrago refugiado en un minúsculo islote del Pacífico y un vikingo que llega a formar parte de la guardia de Pilatos en la Palestina de Cristo. Será nuestros remotos antepasados, de los que no hay memoria, salvo en esa parte de nuestra conciencia que ya no podemos llamar nues-

tra. Un ridículo incidente con un guardián le hará ser condenado a muerte, pero Darrell Standing sube al cadalso, convencido de su inmortalidad y curioso por conocer qué nuevos avatares esperan a su alma en su peregrinación inacabable. La descripción que London hace de las condiciones de vida en la prisión de San Quintín son dignas de figurar, junto a las grandes epopeyas de la clausura, como *La casa de los muertos*, de Dostoievski o la correspondencia de Sade. El envilecimiento, la degradación física, la constante amenaza de otra cárcel aún más rigurosa que purgue los delitos cometidos en la cárcel misma, la presencia de la tortura como método de doblegamiento en el sistema penitenciario americano de comienzo de siglo, todo el horror de la maquinaria represiva sobre la que se cimenta la buena conciencia que la sociedad encuentra en este rebelde enamorado de los grandes espacios abiertos de nieve y olas, su poeta despiadado. Por otro lado, alguno de los relatos de vidas anteriores, que inserta en *El peregrino de la estrella*, como la aventura de Adán Strang en Corea y su dilatada venganza, pueden figurar entre los cuentos más perfectos de este maestro de narraciones. Pero lo fundamental del libro es la idea misma de liberación por lo imaginario. El alma puede ser todas las cosas, como dijo el griego: nunca le basta una sola trama, un solo argumento. Lo que pierde en disponibilidad para la acción lo gana en capacidad de fabular: lo que aprisiona al cuerpo libera al vagabundo de las estrellas. La imaginación es la sabia utilización de un grillete, la facultad de ascender la perpetua inadecuación de nuestro anhelo con nuestro logro a goce privilegiado. ¿Acaso un mágico empleo de la miseria puede convertirla en riqueza? No parece que la imaginación funcione según otro principio. Ese despojo atado, amordazado, de vitalidad huida, que deliberadamente ha inmovilizado la sangre de sus venas y ha detenido los latidos de su corazón, es como tú, lector. Tú también —no de otro modo que yo, que ahora te imagino— has elegido *el jacket de* la butaca y las piernas cruzadas para salir de ti, para afincarte en lo distinto, lo desconocido o lo improbable. Tampoco tú renuncias a ser muchos y prefieren acentuar tu limitación hasta momificarte con un libro en las manos antes que renunciar para siempre a la pluralidad de existencias que hierve en tus sueños. Creo firmemente que la doctrina de la trasmigra-

ción de las almas tuvo como origen la vivida incorporación de los oyentes a las historias que se les narraban y la posibilidad imaginativa de recrearlas inacabablemente en la intimidad de la memoria. La lectura, al abstraer aún más de circunstancias exteriores el acceso a la narración, ha convertido la metempsicosis en algo cotidiano. A fin de cuentas, la trasmigración no es un desvarío religioso que se incorpora a la noción más o menos sensata (aunque incluso científica) de *alma*, sino una elucidación necesaria de la aptitud de ésta para la modificación de la perennidad. El alma reúne los atributos de la impermanencia con la esencia misma de lo perdurable: es cambiante pero invulnerable, sujeta a las transformaciones más radicales, pero condenada a subsistir. Recordemos que la palabra *psique* significaba para los griegos «alma» y «mariposa». La mariposa es metáfora del alma no sólo por su vuelo errabundo, aparente negación de la trayectoria inexorable, sino por su misma naturaleza metamórfica de oruga, crisálida y joya voladora. Lo absurdo, si se acepta la existencia del alma, no es creer en la metempsicosis, sino confinar la absoluta movilidad psíquica en una única opción de espacio y tiempo. Pero ya dije que reconozco en *El peregrino de la estrella* la jubilosa afirmación de la capacidad fabuladora, no cierto tipo herético de convicción religiosa. Ésta es la prueba que aportó. Ante la cadena de las reencarnaciones y la sensación de estéril fatiga que provoca tal multiplicación del dolor, sólo concibo una válida respuesta religiosa: la que en tal caso da el budismo, proponiéndose como fin último salir de la rueda del *karma* y alcanzar el reposo inane del *nirvana*. Pero ante sus infinitas muertes y padecimientos, cárceles y privaciones, Jack London-Darrell Standing sólo reacciona con insaciable curiosidad y ese deseo de «más y más todavía», que caracteriza al niño sentado a los pies del narrador. El cuerpo del protagonista padece, se fatiga, se desgarrá, muere: pero el alma disfruta las delicias de un buen *argumento*...

No era difícil preverlo: a fin de cuentas, el prisionero de San Quintín que sueña en la quietud de sus ligaduras todas las peripecias y todos los amores era otra advocación del niño que en su cama de enfermo leía a London y a Salgari. El primero era símbolo del segundo, lo mismo que todo este capítulo es símbolo de este libro y de la relación que nos hermana, lector.

CAPÍTULO X

EN COMPAÑÍA DE LAS HADAS

«La sombría figura encapuchada comenzó a reptar hacia Frodo, husmeando. El hobbit sintió helarse su corazón. Y de pronto resonaron risas y claras voces: llegaban los elfos».



Quizá lo más fácil, para empezar, sea decir que *El señor de los anillos* es el *capricho* literario más logrado de los últimos cincuenta años. Como se sabe, aunque esto se olvida con frecuencia cuando se la mira desde la estrecha casamata del cientifismo o del historicismo, la literatura es libre, pero no precisamente caprichosa. Sin embargo, de vez en cuando, se consiente una obra tan independiente en temática y ejecución de lo usual en su momento, tan carente de ambiciones de progreso estilístico, que acepta tan gustosa el callejón sin salida de una forma narrativa ya exhaustivamente explorada y que se confina tan sin remordimiento en una temática que parece atañer a muy pocos, que esa denominación de «capricho» viene inevitablemente a la boca a la hora de calificarla. Creo que el carácter *regresivo* es esencial a esta caracterización de lo caprichoso, y sería bueno quitar a tal término cualquier connotación valorativa (dentro de los estrechos márgenes posibles, pues todos estamos infectados de progresismo o no menos maniáticamente aquejados de la nostalgia que se le opone) para conservarlo como relevante rasgo distintivo frente a obras superficialmente consideradas caprichosas y que son, aproximadamente, lo contrario de lo que por ese calificativo aquí se entiende. La deliberación del intento regresivo o del propósito renovador importan de momento poco. Un libro como el *Locus solus*, de Raymond Roussel, por ejemplo, me parece sumamente lejos de cualquier sospecha de caprichosidad, por ser una obra verdaderamente *avanzada*, tanto desde el punto de vista de su compleja y obsesiva estructuración a lo muñeca rusa, como por la fría calidad de su fabulación. En

cambio, *El señor de los anillos* o el *Vathek*, de Beckford, son piezas prototípicas de capricho literario, al menos según el planteamiento anterior, que quizá sea excesivamente deudor de una concepción evolutiva de la literatura. Esta categoría de «capricho» puede tildar a la obra que la recibe de un aura de superfluidad, que sería francamente malvenida, sobre todo en tanto podría dar a suponer como reverso que lo que parece recomendable o sencillamente posible es una creación literaria *necesaria*. Si me atengo a tan equívoco calificativo para la obra de Tolkien —pese a haberme arrepentido de él nada más emplearlo, como el avisado lector habrá deducido de todas estas penosas acotaciones— es para abordar, de modo suficiente, la peculiaridad de la relación entre el lector y *El señor de los anillos*. Ésta es de plena entrega o de abierto fastidio: nos hallamos ante uno de los diez o doce libros que nunca olvidaremos o de una pueril patraña inexorablemente aburrida. Tal es, a mi juicio, el sino de los caprichos, en los cuales se entra o no se entra. Como nada, ni las cuestiones en boga ni el devenir estilístico de la escritura, apoyan su lectura, los caprichos literarios son leídos también caprichosamente: si hacen vibrar la cuerda que en el lector simpatiza con su desvarío, ningún libro producirá satisfacción tan gratuita y completa, por inesperada; en el caso contrario, nada rescata la extrañada hostilidad que despiertan esas páginas juntamente amaneradas e insólitas. No se le escapa esto a Tolkien, cuando señala en su prefacio a la edición en *paperback* de la obra que el único defecto que le encuentra es el de ser demasiado *corta*. Efectivamente, las más de mil páginas de concentrado texto de *El señor de los anillos* dejan insatisfecho al lector apasionado por este capricho, a quien no disgustaría verlo prolongarse, al menos, otro tanto, con tan generosa espontaneidad como en las mil primeras; en cambio, al lector adverso ya las cien primeras cuartillas se le antojarán inaguantablemente minuciosas y el conjunto, algo así como una apoteosis de la desmesura. Lo malo —o lo bueno, según se mire— de los caprichos literarios es que ninguna coartada cultural justifica el esfuerzo de leerlos, sino el capricho mismo, la realísima gana: no faltan las razones históricas o morales que aconsejan perderse en los fatigosos meandros de *Guerra y paz* incluso a los menos amantes de Tolstoi, pero la

entrega al *Señor de los anillos* no puede sustentarse más que en el goce que su lectura proporciona. Una vez conquistados por Tolkien, no hay razón para abandonarlo ni para desear que se abrevie la historia con que nos encela. Pero se trata de un capricho literario excepcionalmente logrado, porque han sido millones de lectores —y no de los peores— quienes han reconocido su capricho en el capricho de Tolkien y se han paseado por los oscuros o radiantes paisajes de la Tierra del Medio, como por su largamente añorado país natal. Lo que pareció destinado al aprecio de unos cuantos extravagantes conquistó, de inmediato, a la multitud, desde los sesudos profesores exonenses, que se inclinaron con deleitado escándalo sobre la obra de su colega, hasta los *hippies* californianos, que adornaron sus chaquetas con medallones en que se lee: «*Frodo Uves*». El capricho de Tolkien ha cuajado mucho mejor de lo que él mismo esperó, probablemente, al escribirlo.

Se ha descrito *El señor de los anillos* como el cuento de hadas más largo del mundo, caracterización que no me parece desacertada. Esta longitud, que como ya hemos dicho el entusiasta no deplorará, es a mi juicio una de las claves del indudable acierto narrativo del libro. El esquema de la historia es tan sencillo, su moral tan directa y convencional —Luz contra Tinieblas, Honor contra Vileza, Amistad contra Odio, Belleza contra Fealdad, etcétera—, que cualquier resumen la condenaría a la más aplastante trivialidad; contada en cincuenta páginas, sólo sería otra redacción de un cuento de hadas que ya hemos oído mil veces narrar, con unos u otros detalles. Pero el libro se salva precisamente de remitirnos directamente a ese Reino de las Hadas, poblado de ogros, duendecillos y brujos, árboles que hablan y lobos que rondan por la noche, cuyas convenciones más o menos genéricas conservamos en la memoria entre otros recuerdos con aroma a papilla y naftalina. Tolkien nos lo cuenta *todo* como si fuera la primera vez, qué digo, mucho más de lo que nos contaron la primera vez. Responde a todas las preguntas que los niños suelen hacer al escuchar un cuento: cómo era —casa por casa— la ciudad de los enanitos, cómo se llamaba la espada del príncipe, cuántas águilas buenas había, qué comían los brujos, qué había pasado antes de que empeza-

se el cuento, cuál era el nombre y cómo eran los lugares por los que viajaban los protagonistas, cómo iban vestidos los ogros y dónde vivían, etc. Al aclarar estos detalles no se deja arrebatar nunca por lo inverosímil o lo demasiado extravagante. Una vez postulado lo fantástico, Tolkien hace de ello el más discreto uso posible. Previendo nuestra desengañada reticencia a instalarnos de lleno en lo prodigioso, nos lo va haciendo tolerable. Estamos en casa, pero no del todo; reconocemos lo que nos rodea, pero sólo hasta cierto punto. Un comentarista lo ha descrito de forma afortunada: *Familiar but not too familiar, strange but not too strange*¹. Pero la presencia de la cotidianidad, precisada del modo más realista, nos predispone a aceptar lo mágico, cuya aparición nunca es más portentosa de lo estrictamente necesario. Gracias a su longitud, la historia se va desgranando con todo el sosiego que exige el deliberado regodeo en los detalles y la atención sin impaciencia a cada uno de los incidentes. Pero, y ésta es quizá la virtud más notoria del estilo de Tolkien, una vez aceptado su designio principal, no se le puede tachar de moroso: nunca pierde el sentido de la acción ni la remansa hasta el punto de romper el ritmo de los acontecimientos. No perder el pulso narrativo a lo largo de tantas páginas no es hazaña pequeña, y a mi juicio redime a Tolkien de muchas de sus indudables insuficiencias como escritor. Lo que, en puro argumento, no prometía más que una sencilla historieta maniquea con hadas al fondo se convierte, por obra y gracia de una hábil prolijidad, en una experiencia de lectura fascinante. Es como leer un antiguo poema mágico-épico celta contado de nuevo por Dickens o Ridder Haggard. Es admirable la paciencia que se ejerce en inventar una especie de continente perdido, con todos sus detalles lingüísticos, históricos, geográficos o folclóricos, con el fin de ambientar convenientemente la vieja historia de san Jorge y el Dragón. La mitología que Tolkien maneja es fundamentalmente sencilla, enlaza con fuentes de sobra conocidas. Sauron, el Tenebroso Señor, es, incluso por su nombre de saurio, un nuevo avatar de la Vieja

1. *Master of Middle-Earth*, de Paul KOCHER, Londres, Thames and Hudson, 1972.

Serpiente bíblica, cuya ambición y orgullo le hizo caer desde su radiante condición querubínica al degradado estatuto de demonio tentador. A su servicio, todos los espantos que asedian sombríamente la fantasía limpia de los cuentos de hadas: oscuros espectros sin rostro de risa helada, ogros caníbales de brutal ferocidad, manadas de lobos gigantes cuyos ojos alarman las sombras que rodean los fuegos de campamento, brujos pervertidos por su excesivo saber... Contra esta siniestra cofradía unen sus fuerzas los eternos personajes representantes del bien: enanos industriosos y pacíficos, pero no carentes de coraje; hadas benéficas, brujos de poderosa y sabia bondad, altivos príncipes de refulgente espada, espíritus elementales de los bosques y los ríos... Entre estos últimos destacan los elfos, el libre pueblo de los árboles y las colinas que cantaron Shakespeare y Kipling, la quintaesencia de la vida ilimitada, risueña, profundamente armónica, sin otra moral que la agilidad y la belleza, sin otro trabajo que la creación de juguetes maravillosos con los que intensificar sus alegres correrías. Desprovistos por su envidiable condición de los urgentes afanes de la Historia, que para ellos son sólo pretextos de hermosos cantos, encarnan lo esencialmente opuesto a la obsesión de dominio esclavizador del Tenebroso Señor, pero también a los belicosos afanes justicieros de los paladines humanos. Intervienen en la Guerra del Anillo sólo cuando la amenaza de Sauron proyecta su sombra ominosa incluso sobre su florida existencia, pero en realidad ellos no pertenecen al reino de la política y su heroísmo carece de ese toque desgarrado y patético que caracteriza al de los hombres: son valerosos con natural fluidez, sin énfasis. En general, las preferencias de Tolkien van hacia personajes poco contaminados por el comercio con la Historia: los elfos, los Entes, Tom Bombadil, incluso los mismos *hobbits*, a quienes sólo la fatalidad arranca de su rústica mediocridad provinciana, en la que las fiestas de cumpleaños y las correrías en busca de campeones son los acontecimientos más memorables. El idealizado mundo de las gestas caballerescas, los sublimes sacrificios y las espadas relampagueantes es una especie de sueño que a fin de cuentas siempre deja un regusto amargo en la boca. Después de todo, es el poder y el dominio lo que se pone en juego y la ambición que los ansía no es sino locura humana: es preferible que

triunfen quienes son capaces de mayor generosidad dentro de la codicia de mando, pero la disputa misma pertenece al ámbito de lo ilusorio y lo desdichado, por mucho heroísmo de que sea ocasión. El guerrero más noble siempre está al borde del ramalazo demoníaco que le emparenta con la oscuridad: así la traición de Boromir o la demencia de Dénethor. Incluso Aragorn brilla a veces con un fulgor sombrío y el buen sentido de Sam descubrió en él algo profundamente inquietante desde su primer encuentro. Lo importante es que sea restablecido pronto el orden natural que permite desentenderse de la política y relegar las hazañas al papel de motivos de cantos epopéyicos; esto es lo que diferencia al buen Rey del Tenebroso Señor, pues caso de triunfar este último los habitantes de la Tierra del Medio se verían inmersos en la Historia *para siempre*. Los elfos y los Entes intervienen en el conflicto mucho más para ayudar a preservar la no-historia que para enmendar la Historia; y el caso extremo de Tom Bombadil, tan absolutamente a-histórico, tan primigenio y telúrico, que ni siquiera puede *entender* lo que está en juego en la Guerra del Anillo ni colaborar en ella al lado de las fuerzas del bien. Si se le diese el Anillo, como en una ocasión llega a sugerirse, lo perdería; no es nada que él pueda apreciar, ocultar o preservar; no tiene ninguna relación con él, y por eso cuando se lo pone no se hace invisible como sucede al resto de las criaturas. Hay algo que está más allá de la querella del Poder, que no interviene en esta lucha ni siquiera para evitar caer bajo un dominio injusto: ese algo es, en cierto modo, la mejor garantía contra Sauron. Porque el Anillo no es sencillamente el Poder, en su advocación más neutral o, digamos, más administrativa, sino la nefasta fascinación del Poder, esa honda y quizá en cierta forma irremediable corrupción de la voluntad que ya no el Imperio efectivo, sino incluso la anhelada sombra del Imperio, provoca. Excepto Bombadil, todos los que tocan el Anillo quedan infectados por el miasma del dominio y en camino de convertirse en guiñapos humanos, como Gollum, o espíritus del mal, como Sauron. Frodo jamás puede adaptarse de nuevo a la pacífica e inocente vida del Condado: roído por el fantasma del Amo que estuvo a punto de ser, o que fue, en cierta manera, la torturada angustia de sus ojos insomnes debió terminar convirtiéndole en legítimo y desdichado heredero-

ro del Tenebroso Señor. Los que lucharon por el restablecimiento a-histórico del orden natural jamás volvieron en realidad a conocerlo, porque las heridas de la guerra por el Poder son irreversibles e imposibilitan para todo lo que no sea finalmente Poder. A fin de cuentas, el derrotado Sauron contagió con su misma maldición a sus encarnizados enemigos, y quién sabe si en conclusión no ganó definitivamente la partida. Una de las más curiosas sensaciones que experimenta el lector de *El señor de los anillos* es la de encontrarse encerrado en un espacio completamente moral. Ésta es quizá la mayor peculiaridad del libro y la que más le define, para bien o para mal. Entiendo por espacio completamente moral un ámbito donde no ocurren hechos neutros o éticamente irrelevantes y donde la buena o mala disposición de la voluntad es la última causa que determina todos los acaeceres, tanto el resultado de una batalla como la configuración de un paisaje o la invulnerabilidad de una cota de mallas. No hace falta recordar que la narración naturalista habitual, incluso la más moralizante y ejemplar, restringe el alcance de lo ético a las intenciones humanas, mientras que los objetos artificiales o naturales permanecen en una expectante neutralidad e incluso si son en último término dirigidos hacia lo mejor por la Providencia o el ardid de la razón sólo funcionan moralmente a nivel instrumental. En *El señor de los anillos*, la condición ética lo impregna todo y los olores, las espadas o las montañas son en primer término buenas o malas, han tomado partido moral del mismo modo que las personas, y esa opción es en último extremo lo que determina su eficacia. Todas las leyes físicas están sometidas a la suprema Ley del valor moral y el funcionamiento de la causalidad es ante todo axiológico. Esta superdotación de sentido con la que se carga cada gesto, cada árbol o cada alimento contrasta sutil y poderosamente con el planteamiento descriptivo aparentemente naturalista de la narración, convirtiendo su realismo en algo fundamentalmente mágico. Éste es el motivo por el que se transita tan sin sobresalto de lo cotidiano a lo maravilloso en la obra de Tolkien: el prodigio adquiere cierto aire de naturalidad porque la naturalidad misma es sobrenatural y prodigiosa, porque la realidad más «física» no funciona según las ciegas leyes mecánicas de la materia, sino de acuerdo con los

perplejos e irreductiblemente libres dictados del espíritu. Toda la Tierra del Medio es el tablero de la partida entre el Bien y el Mal, pero cada casilla y cada pieza de ese tablero y el tablero todo están fundamentalmente *hechos* de buena o mala voluntad, no son simples instrumentos de éstos. El resultado del combate no es dudoso sino en apariencia, en realidad está decidido de antemano; por decirlo parodiando a Kant, la victoria final está inscrita analítica, no sintéticamente, en el combate mismo. El Bien es ciertamente lo más fuerte, y como tal tiene que alzarse *siempre* con el triunfo; lo que ocurre es que es más perezoso, menos activo que el Mal. La opción de la mala voluntad es más *intensa* que la de la buena, pero está viciada de fragilidad en su misma raíz. La visión histórica de Tolkien es cíclica: un vigoroso núcleo de Bien se impone al Mal, para luego languidecer y remansarse en una especie de atonía que la intensidad feroz del Mal aprovecha para crecer y crecer hasta que el corazón del Bien cobra nueva energía y vuelve a encadenar al Mal. Para desarrollar toda su potencia, el Bien necesita *activarse*, y quizá ésa es en último término la función del Mal en la armonía del mundo: la de servir de provocación para que el Bien se decida a desplegar todo su vigor. En cada choque concreto de ambas voluntades que registra *El señor de los anillos*, siempre son los vestidos, las armas, los alimentos o los gritos de combate de la Luz los que aplastan con su fuerza a sus sombríos rivales. El Bien es criterio de eficacia y utilidad, contrapartida trascendente de la clásica opinión anglosajona que hace de la eficacia y la utilidad criterio del Bien. Por eso, Frodo, muy cerca del final de su Búsqueda, rodeado de enemigos en pleno territorio de Sauron, logra reposar tranquilo la noche que ve su misión y toda la Guerra de Anillo como un simple incidente dentro de una infinita y recurrente conflagración que el Bien tiene ganada de antemano, precisamente porque el universo es finalmente moral y nada hay más fuerte que la buena voluntad; allí, en el corazón de Mordor, se le revela por un momento la radical debilidad del poderosísimo Señor Tenebroso. Si los protagonistas positivos del *Lord of the Rings* supieran ser siempre y en todo caso fieles a su buena voluntad, el libro de Tolkien perdería toda intriga y sería la crónica de una victoria ininterrumpida. Pero la gran baza del Mal es hacer dudar al

Bien de su fuerza, mermar su coraje con el tentador espectro de la posibilidad de la derrota. El espectáculo del Mal, de *esa fragilidad intensa*, hace vacilar el incorruptible vigor del Bien hasta hacerle olvidar su vocación necesariamente victoriosa: su condición triunfal especula con la posibilidad insólita de *caer*... Ningún espectro asesino, ningún monstruo surgido del Averno pueden realmente afectar en lo más mínimo a la voluntad recta, a sus afectos y a sus obras, ni mucho menos prevalecer sobre ellas. La única herida que la Tiniebla puede inferir a la Luz es la sombra de la duda sobre la fuerza siempre triunfante de la Luz misma. A aprovechar ese momento de flaqueza está orientada toda la inmensa y desesperada intensidad de la maligna voluntad de Sauron y sus servidores. Pero éstos son constantemente víctimas de las consecuencias adversas de su mala voluntad, que acaba colaborando siempre con sus enemigos. Están condenados a hacer el bien pretendiendo el mal, tal como muestra Randel Helms en un buen análisis de esta cuestión². Las cualidades positivas de la mala voluntad —la sabiduría y astucia política de Sauron, la fidelidad a las órdenes recibidas de algunos orcos, etcétera.— terminan actuando contra el Mal, *precisamente para ser ellas mismas positivas*. A los malos les traicionan no menos sus capacidades que sus deficiencias. La única arma eficaz que le queda al Mal es su propio *espectáculo*, la angustia que provoca en el bueno su imagen desolada. Le crece al Bien por dentro la ponzoñosa sospecha de la posibilidad de victoria del Mal, alentada exclusivamente por la intensidad inocultable de la presencia adversa. «El corazón del Paladín temblaba como la hoja de un árbol, no porque la serpiente le causara herida alguna sino porque le hacía sentir tal horror y tal aversión que, a pesar suyo, se estremecía, suspiraba y hasta se arrepentía de vivir. En tanto, iba atravesando desatento y frenético los senderos más tenebrosos, los sitios más intrincados de aquel tenebroso bosque...» (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*). Este espacio totalmente moral en que transcurre la Guerra del Anillo y la consecuente primacía de la voluntad recta marcan la

2. *Tolkien's World*, de Randel HELMS, Londres, Thames and Hudson, 1974.

esencial diferencia entre la mitología de Tolkien y la de Lovecraft, que comparten cierta imaginería elemental de abominables seres subterráneos y lugares o cosas inficionados por el Mal. Pero Lovecraft no es moral, porque no es maniqueo, pese a los esfuerzos mixtificadores de August Derleth por reformarle en ese sentido: para Lovecraft sólo el Mal tiene la fuerza, sólo él es en cierto sentido *real*, mientras que el Bien es una ilusión fruto de la ignorancia, un aplazamiento de lo inevitable, una tregua que el horror se concede a sí mismo, misteriosamente, antes de triunfar para siempre. En último término, las nociones mismas de Bien y Mal carecen de sentido cósmico, son simples muestras de aprobación o desagrado que los alfeñiques humanos lanzan sobre un universo que los ignora y unas colosales Entidades inimaginablemente diferentes del hombre, cuyos propósitos los excluyen o esclavizan. Quizá haya ciertas Normas en el universo que frenen o controlen el poderío de los Grandes Antiguos, pero serán tan evidentemente ajenas a lo que los hombres llaman Bien como las mismas Entidades amenazadoras. Los héroes de Lovecraft se ven aplastados por su enfrentamiento con lo infinito y no pueden confiar ni en su energía ni en su virtud; su única función positiva es negarse a colaborar con los monstruos y sus adoradores, o incluso entorpecer discretamente sus manejos con el fin de retrasar lo más posible la victoria de lo irremediable. Pero deben pagar a muy alto precio esta labor de resistencia, este *maquis* contra el espanto, y la mayoría de ellos acaban su aventura en la demencia, el suicidio o la aterrorizada espera de la gran sombra alada que se acerca a sus ventanas. ¡Qué más quisieran ellos que contar con espadas forjadas por magos para derrotar todo mal, con gritos de combate que los enemigos no pudieran soportar, con ampollas refulgentes que hiciesen retroceder las tinieblas! Pero en su rescate nunca acuden los elfos. Sin duda, las escaleras perversas, los olores corrompidos y las voces o inscripciones abominables que somborean los cuentos de Lovecraft han inspirado la creación de Mordor, así como aquella declaración de Gandalf en la que confiesa que en las profundas cavernas que subyacen la Tierra del Medio hay cosas indescriptibles «que ni siquiera Sauron conoce». Pero no faltan otros precedentes. Chesterton habla de que

en los confines del mundo hay un árbol que es más y menos que un árbol y «una torre cuya sola arquitectura es malvada». Yantes aún —me ha extrañado no verlo nunca citado en relación con Tolkien— se yergue el poema de Robert Browning *Childe Roland to the Dark Tower came*, en el que hallamos la siniestra torre «ciega como el corazón de un loco», el paisaje calcinado y ominoso, el caballero que vadea un río temiendo pisar el rostro de algún muerto o sentir que su pie se enreda en los cabellos o barba de un ahogado, la final convención de héroes difuntos y el mugido desafiante del cuerno de guerra. Pero quizá la aportación más específica de Tolkien sea precisamente ese refuerzo mágico y victorioso de la virtud, que el fatalismo pesimista de Lovecraft no consiente: el mensaje más hondo de *El señor de los anillos bien* puede ser una exhortación a no dejarse doblegar por la aparente invulnerabilidad del mal.

Hay en *El señor de los anillos* un definido primado de la *decadencia* que me parece particularmente relevante. Tanto el Bien como el Mal parecen haber degenerado en la Tierra del Medio: se hable de brujos, de paisajes, de paladines o de fantasmas, la obra de Tolkien es siempre la crónica de un ocaso. Los guerreros parten al combate envejecidos y fatigados, herederos de una gloriosa tradición que los abrumba; en su espléndido aislamiento, los Entes suspiran por sus hembras perdidas y se marchitan sin descendencia; incluso los elfos viven más en el pasado que en el presente, y el viejo rey Théoden arenga a sus caballeros para la última cabalgada. Pero también Sauron es sólo una sombra de su misma malignidad de antaño y vuelve a la lucha, tras haber sido dos veces derrotado, mutilado de uno de sus dedos y sin el anillo en que se cifra su poder. Finalmente, víctimas de una inexpresable melancolía que rubrica su destino, los vencedores de la Guerra del Anillo se embarcan en una nave que les aleja para siempre de esa Tierra del Medio que ha llegado a serles misteriosamente intolerable. Tanto el Bien como el Mal, la victoria como la derrota, sufren el mismo lento pero inexorable proceso de destitución, de desvanecimiento, de aniquiladora nostalgia. El Tiempo se rebela contra ellos, contra su posibilidad y su enfrentamiento, les zapa hasta pulverizar las imaginarias raíces que les sustentan. De algún modo,

El señor de los anillos transcurre en los días posteriores al acabamiento de la época áurea de todos sus personajes, tanto positivos como negativos. Sólo la burguesa sencillez de los *hobbits* aún no ha sido puesta a prueba, y a ellos toca por un momento retomar la exhausta tradición de heroísmo, de sabiduría y de horror que ha roído hasta la médula la vitalidad de las otras razas. Sam, Merry y Pippin, que partieron del Condado como aññados excursionistas de valor adolescente, vuelven crecidos, transformados en auténticos paladines de impavidez probada; pero la dorada espontaneidad de sus mejores días ha terminado y ahora sólo les queda esperar a que la suerte convierta su abrumada altivez en leyenda. En cuanto a Frodo, su contacto prolongado con el corazón mismo de la Historia no le consiente reposo ni esperanza personal: desde el comienzo de su viaje forma parte de la cofradía de esos seres superiores, ajados por la sabiduría y el desarraigo, como Gandalf, como Aragorn, como el mismísimo Sauron. Para él ya no volverá a haber Condado ni risueña entrega a las fiestas de cumpleaños. No es difícil relacionar esta decadencia imaginaria con el ocaso del mito de la verde Inglaterra preindustrial, paulatinamente cubierta de humeantes fábricas y precipitada de cabeza a una gloriosa historia imperial de la que saldrá triunfante, pero con heridas necesariamente mortales. Ésta es una obsesión que Tolkien comparte con algunos de sus amigos católicos, como el escritor Clive Staples Lewis, cuyas obras no es arbitrario relacionar con las de Tolkien³. Pero no parece justo ni suficiente degradar *El señor de los anillos* a una especie de alegoría antiprogresista, lo que indudablemente *también* es. Lo que ha decaído es el cuento mismo de hadas, y Tolkien, al elevarlo a su más alto exponente, así lo constata. Frutos de una fabulación periclitada, pero aún sumamente hermosa, los personajes de la Tierra del Medio viven el apagamiento de la concepción mágica y ética que les

3. Ver, por ejemplo, la obra de C. S. LEWIS *That bideous strength*, Londres, Pan Books, 1974 (1.^a edición, 1945). Encontramos la lucha de una compañía de nobles personajes, capitaneados por el mago Merlín, contra las malvadas fuerzas del cientifismo diabólico. El relato está ideológica y religiosamente mucho más determinado que el de Tolkien, al que es infinitamente inferior en interés narrativo.

hizo nacer. Junto a los elfos, es la cruda contraposición de Bien y Mal lo que muere, en el neutral espacio físico que la ciencia explora e impone al dócil sentido común. A fin de cuentas, el capricho de Tolkien se revela imposible; él también, como el abrasado Gollum, puede clamar por su precioso, por su perdido tesoro de elemental nobleza y de libre fantasía.

ADDENDUM

Quizá valiese la pena estudiar alguna vez las influencias *gráficas* que ha sufrido la obra de Tolkien, tan deliberada y consistentemente visual. Recordemos que el mismo Tolkien tiene buena mano para el dibujo y ha ilustrado personalmente una bonita edición de *The Hobbit*. No puede dudarse de la calidad obviamente pictórica de diversas escenas de *Lord of the Rings*, que se recuerdan después de leídas como fotogramas de una película de dibujos animados. Por cierto, ¡qué estupenda película de dibujos podría hacerse con esa novela!*. La influencia más notable es la de los grandes ilustradores británicos clásicos de comienzos de siglo, como Arthur Rackham, creador de las láminas de un libro tan tolkieniano como *The Rhinegold and the Valkirie*, o el muy notable Kay Nielsen. La imaginación gráfica de Tolkien es decididamente simbolista, incluso prerrafaelista. Un pintor como Edward Burne-Jones, que estudió teología en ese mismo Oxford en que Tolkien pasaría después su vida, es autor de cuadros que parecen ilustraciones para las aventuras de los elfos: por ejemplo, *La cabeza maléfica*, en el que Perseo enseña a Andrómeda la cabeza de Medusa reflejada en las aguas de un pequeño estanque. La escena recuerda irresistiblemente el momento en que Galadriel muestra a Frodo el ojo maléfico de Sauron reflejado en las aguas de un espejo mágico. Los elfos parecen diseñados sobre modelos de Dante Gabriel Rossetti o, incluso, de Richard Dadd...

* Nota de la cuarta edición. Aquí fui precursor. La película se hizo un par de años después, conociendo un gran —y a mi juicio discutible— éxito.

CAPÍTULO XI

FORASTERO EN SACRAMENTO

«Barríamos como un huracán la verde pradera y era una verdadera delicia ver volar a impulsos del viento los largos y blancos cabellos de Old Wabbley la aún más larga cabellera color castaño de Old Surehand...».



Recuerdo un serial radiofónico que yo debía escuchar cuando tenía nueve o diez años, llamado *Dos hombres buenos*, con guión del animoso José Mallorquí. Uno de los dos protagonistas, un portugués denominado algo así como João Silveira, solía tener especial habilidad o innato magnetismo para atraer conflictos en cuanto pisaba un *saloon* de cualquier desconocido pueblo tejano. A los cinco minutos de haber pedido su *whisky*, se le acercaba algún matón con frases insultantes y provocadoras. Silveira no se descomponía; fuerte en su celeridad invencible con la pistola, argüía suavemente: «Cuando me hable así, sonría, para que yo sepa que no lo dice en serio...». La bronca no se hacía esperar y pronto el matón se convencía de que hubiera sido más prudente sonreír cuando aún tenía dientes para ello. La chulesca frase de Silveira, que finge brindar una posible salida para evitar la riña, pero en realidad la acicatea, se me ha quedado grabada como símbolo de todo un género literario, el que gira en torno a la colonización del Oeste norteamericano. El estribillo del portugués encierra rudeza y cortesía; es malicioso, pero valiente; condesciende a la piedad, pero la envuelve en un reto. De algún modo, estos rasgos son válidos para todas las novelas del Oeste. Habría que razonar una defensa de las literaturas «de género», como las novelas policíacas, del Oeste, de ciencia-ficción o de terror, condenadas al limbo de lo *kitsch* por decisión de Hermann Broch. Los relatos de género tienen un *falso argumento*, es decir, su verdadero argumento es la convención misma que los define como género. Cuando alguien dictamina que todas las novelas del Oeste o todas las policíacas son iguales formula una

definición, no una crítica de las literaturas de género. Todas son iguales —en cierto sentido, son la *misma*—, porque juegan esencialmente con un solo tema, deliberada y ritualmente circunscrito en lo formal, cuya repetibilidad infinita es lo auténticamente fascinante para el aficionado. Al lector de relatos de género lo que le gusta fundamentalmente es que son todos iguales, siendo empero también innegablemente distintos y no sólo en lo circunstancial: lo mismo ocurre con los días de nuestra vida. Algo idéntico retorna sin cesar, un conflicto irresoluble, un núcleo esencial de sentido, un arquetipo afortunado que más que penetrar desde el exterior en nuestra imaginación parece encontrarse desde el origen en ella, pero esta reiteración arrastra un flujo incesante de diferencias, una variabilidad tanto más abrumadora cuanto que se modula en un solo registro. Este vivo contraste de lo diferente sobre el cañamazo de lo idéntico es la fuerza de las literaturas de género. La obra genial, dentro de cualquiera de éstas, es la que alcanza el punto máximo de originalidad y diferencia, sin por ello dejar de aportar otra vez el núcleo esencial de la convención genérica. *El Quijote*, respecto a las novelas de caballerías, es un ejemplo tópico de esto. Broch las condenó como *kitsch* porque aspiran demasiado obvia y crudamente a causar un efecto; pero esta impaciencia eficaz (cumplir de inmediato la promesa de aportar nuevamente el arquetipo argumental esperado) es necesaria para resaltar la delectación en la diferencia que construirá la peculiaridad incidental de la trama. Naturalmente, todos los géneros están llenos de *tics*, de estereotipos, de fórmulas hechas; pero quien no soporta en modo alguno el *amaneramiento* no está hecho para gozar de la literatura y le bastarán cien libros clásicos y enteramente «individuales» para alcanzar el techo de la cultura necesaria en lo literario. ¿Qué sería de Shakespeare o Kafka sin amaneramiento? Los géneros revelan que toda situación es literalmente inagotable, que la época, lo geográfico, un delito de sangre o el hábito de la carne (caso de uno de los géneros más prototípicos, la novela erótica) bastan para circunscribir un microcosmos textual de posibilidades desconcertantemente inagotables. Los géneros nacen de una decisión plenamente consciente —artificial— de tres o cuatro imitadores de talento y mueren por un desinterés

combinado —sería arriesgado decidir quién se cansa primero— de escritores y público. No son eternos ni inmutables: en esto, como en todo, hay que ser nominalistas. El único género que nace con el origen mismo de la literatura es el erótico; no es fácil aceptar que desaparezca algún día, pero esta posibilidad no puede ser excluida *a priori*. Los cuentos de terror son casi tan antiguos y su desaparición es no menos improbable, pero no menos posible. ¿Con qué ánimo deberíamos imaginar una humanidad libre por igual de los temblores del cuerpo y del alma, purgada tanto de la beldad atractiva como de lo monstruoso, olvidada juntamente de Drácula y de Moll Flanders? Las novelas del Oeste no pueden aspirar a esta longevidad rayana en lo sempiterno. De algún modo, su tiempo ya ha pasado y pronto serán un género exclusivamente para eruditos curiosos, como lo es hoy la novela bizantina. A más de una precisa determinación histórica y geográfica (los territorios situados al oeste en los Estados Unidos de América durante el siglo XIX y comienzos del XX), la convención genérica incluye también elementos más vagamente descriptivos, pero no menos distintivos que las fechas y lugares: las grandes llanuras semidesérticas donde el cactus alza sus inhóspitos brazos hacia un cielo demoledoramente azul, las extensas praderas donde pastan las vacas rojizas de cuernos enormes, las mesetas rocosas de silueta inconfundible, los pequeños pueblos de casas de madera con porche y *saloons* con doble puerta batiente... Una galería de personajes estereotipados, tan fijos y secretamente significativos como los arcanos mayores del tarot: el vaquero solitario que llega sin más patrimonio que su revólver y su caballo de nadie sabe dónde, el viejo trampero de gorro hecho de piel de castor, el alto pistolero de rostro anguloso y traje negro, el *sheriff* venal y corrupto pero capaz de un último gesto heroico, el jugador de ventaja, el poderoso ganadero sin escrúpulos que es cacique indiscutible de la ciudad, la animadora del *saloon* que canta como un ángel caído, el noble y sentencioso jefe indio, el cruel hechicero de la tribu, la animosa y espontánea hija del rancharo, el médico borrachín pero dispuesto a aliarse cuando llegue la hora con el protagonista... También hay que contar con la personalidad sumamente definida de ciertos fetiches, como el «Colt», el «Winchester»,

la vieja diligencia de cuatro caballos, el amplio sombrero «Stetson», los bisontes, el veloz e inteligente jamelgo del vaquero solitario, las grandes espuelas de plata... Los relatos que se montan con estos ingredientes tienen cierto grato aire rural y bravío que no excluye una clara referencia al nacimiento de las ciudades. Su encanto se debe en buena medida a que pertenecen a un pasado tan inmediato que cualquiera puede prolongar las líneas de fuerza que nacen en él y llegan hasta nuestro presente. Es halagador suponer que el derecho a vivir en ciudades se conquistó a base de peripecias tan limpiamente épicas: ciertamente así debió ser, pero eso no fue todo. Los relatos del Oeste oscilan entre el entusiasmo por lo que nacía y una nostalgia que a veces se parece al remordimiento por lo sacrificado para apresurar el parto. No sólo son masacrados los indios y los bisontes, sino que también se elimina o se arrumba a ese mismo jinete justiciero y soñador que suele revelarse incapaz de acumular propiedad, como la naciente civilización exige. Los protagonistas de las novelas del Oeste no son —y eso es significativo— los que en el Oeste se llevaron realmente el gato al agua: la conquista a la que se dice que contribuyeron les excluía ciertamente. De algún modo, entorpecían el desarrollo que lleva a donde estamos en lugar de facilitarlo: en eso consistía su heroísmo, y es interesante ver cómo nuestro fastidio actual así se lo reconoce. El ganadero monopolista y el jugador de ventaja que controlan la ciudad con una mafia de acólitos a su servicio y se dedican a la intriga burocrática con las escrituras de propiedad de las minas: éstos son los auténticos civilizados que preparan ese futuro que hoy es presente. En toda reflexión sobre el origen de las ciudades modernas hay un punto melancólico, al acordarnos de que el esfuerzo épico que las creó triunfó suprimiéndose. La épica luchó lo imposible para conseguir unas condiciones en que lo épico ya no fuese necesario. Pero la melancolía se transforma en un sentimiento de frustración más intenso —y quizá más exaltante— al advertir que el desarrollo autónomo de la ciudad obliga a vivir de tal modo que la épica es imprescindible para no ser totalmente devorado, con el agravante de que el coraje se ha hecho algo menos obvio que en los tiempos fundacionales. Es entonces cuando recordamos con rabia idealizadora al *cow-boy* indómito

que nunca aprendió a vivir el artificio dominante de las urbes que nacían y luchó por defender su derecho a no saber, que hoy ya todos hemos perdido.

El clásico por excelencia de la novela del Oeste es Zane Grey, en cuya abundantísima producción encontramos todos los ejemplos de tramas, situaciones y personajes que retornarán inacabablemente en los discípulos de su escuela. Si Jaspers pudo decir que toda la filosofía occidental son notas a pie de página de los *Diálogos* platónicos, con mayor verdad puede afirmarse que casi todos los relatos contemporáneos del Oeste son paráfrasis de modelos planteados por Zane Grey. Aunque su estilo es algo lento y las tramas sentimentales que comete menos que soportables, no cabe duda de que amó profundamente el sueño de coraje y libertad que la palabra «Oeste» ya significa, y logró transmitir ese amor a una progenie incansable de lectores. El realismo costumbrista de su narrativa nos concede una sorprendentemente grata familiaridad con los héroes de sus relatos, que no los rebaja, pero los hace creíbles y simpáticos. Incluso cuando se pone morosamente informativo conserva el encanto de quien levanta acta de lo prodigioso ante un círculo ávido y, para aumentar el entusiasmo de los oyentes, disimula el propio so capa de neutra precisión. Adivino que sus páginas han deleitado a John Ford y a Howard Hawks, confirmándoles míticamente el paisaje y los hombres que luego filmarían. Sin Zane Grey son difícilmente imaginables *Pasión de los fuertes* o *El gran combate*: aunque no tuviésemos otros motivos de agradecimiento, esto bastaría para que nuestra deuda con el dentista de Nueva York fuese abrumadora. Personalmente, mis preferencias en este género siempre se han inclinado por Karl May, narrador mucho más ágil e imaginativo que el anterior, aunque menos documental. El Oeste de Karl May es ya un Oeste de película *avant la lettre*, pero de película rodada en cualquier parte menos en el Oeste. Sin embargo, posee una habilidad embrujadora para urdir peripecias y tiene ese envidiable sentido rítmico necesario para transcribir de modo literariamente adecuado la acción. En la gracia de sus personajes reside buena parte de su eficacia: el pluscuamperfecto y algo ingenuo Old Shatterhand, teutón vagabundo por tierras americanas, en el que se idealizan recuerdos juveniles del autor; el sobrio, valiente y

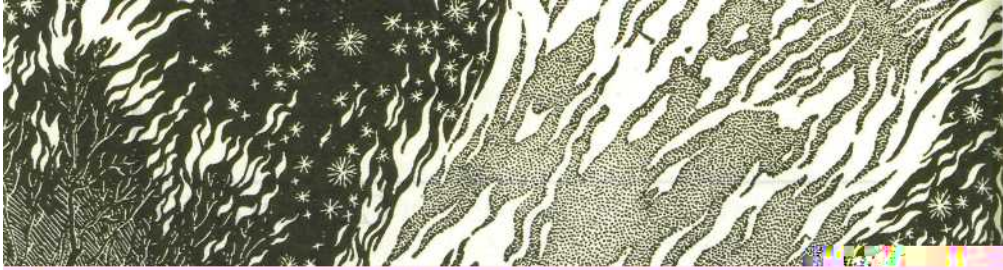
apasionado Winnetou, prototipo del «indio bueno», apache cuya previsible dignidad no carece de auténtico atractivo, la cohorte de viejos tramperos o cazadores de búfalos que aparecen en todos sus relatos, jactanciosos, valetudinarios, chistosos y que tan pronto deciden una batalla con su intervención como provocan un desastre con alguna chifladura, los peligrosos malos, malísimos, de los que es muy difícil librarse pues tienen la mala costumbre de resurgir cuando parecían enterrados cien páginas atrás... Una vez aceptada la elementalidad de las pasiones que mueven la trama, el lector de Karl May se encuentra en la estupenda disposición del perfecto aficionado literario a la aventura: saber que en cada página va a pasar algo y que ese «algo» puede ser cualquier cosa. Recuerdo haber vivido todo un verano literalmente «atrapado» por Karl May y los personajes de su Oeste *Ufe size*. El capítulo de la muerte de Winnetou, por ejemplo, pese a su traicionera conversión cristianizante, supuso una de las mayores emociones novelescas de mis años mozos. Ese indio silencioso y valiente había llegado a serme oscuramente necesario... Hay aún otra literatura del Oeste, en la que la convención ha llegado a su mecanización total y los recursos estilísticos han reducido su panoplia a lo estrictamente indispensable para hacerse entender. Novelitas baratas, a duro cuando yo tenía diez años, de portadas chillonas, dibujadas en serie, épica sin lágrimas de Marcial Lafuente Estefanía, de José Mallorquí, de Silver Kane... No me avergüenzo de haber disfrutado con *El Coyote* o con aquel forastero alto y polvoriento, que limpiaba el pueblo sin ley de malhechores, despachándolos con un infalible balazo entre ceja y ceja, y luego resultaba ser un *ranger*. Son las novelas de Zane Grey a Karl May, como los *telefilms* de *Bonanza* o *El Virginia-no* a *La diligencia*, pero todo cabe bajo el sol y antes muere el hombre por falta de épica que por aliviarse con sagas de ínfimo rango. Ese botones que, en los traqueteos del Metro, lee espasmódicamente *El forastero llegó a Sacramento* también es deudor de la gloria y la aventura. Le veo en un rincón del vagón, con la carpeta llena de papeles, ajenos y forzosos debajo del brazo, la cara pecosa, ceñuda de esfuerzo y los labios formando silenciosamente las palabras que hablan de Texas y de bisontes. Llega su estación y él no lo advierte, enfrascado en una contemplación mítica, que nada

sabe de pólizas ni de arrendamientos urbanos. «Las puertas del salón oscilaron para dejar pasar a un hombre alto y enjuto, cubierto de polvo. Miró lentamente a los parroquianos silenciosos que habían dejado sus bebidas sobre el mostrador y dijo con voz clara y reposada: «Aquí huele a cobarde». Nadie repuso. Avanzó hacia la barra, con los brazos colgando descuidadamente a lo largo del cuerpo...».

CAPÍTULO XII

QUÉ SIGNIFICA TEMBLAR

*«Alma mía, entra quedo,
que me estoy muriendo de miedo».*



Los aficionados a los cuentos de terror formamos una masonería particularmente maniática y cerrada, tan recelosa ante esos extraños seres «normales» que confunden a Poe con un novelista policíaco y desconocen hasta la nacionalidad de Lovecraft, como cordialmente fraternos con quienes comparten nuestro gusto por lo escalofriante. Pocas predilecciones literarias *marcan* tanto como ésta: es una preferencia que no suele quedar impune... El verdadero aficionado al género no es un lector ocasional de historietas horripilantes conseguidas en la penuria de una librería de estación o toleradas en el reposo sin compromiso de las vacaciones veraniegas; tampoco tiene nada que ver con ese profesional del buen gusto que aprecia cortésmente el romanticismo macabro de *La caída de la casa Usher* o condesciende a ampliar su cultura con unas páginas de lord Dunsany o Ambrose Bierce, que son después de todo literatos respetables. No, quien pueda prescindir por una semana entera de cuentos espeluznantes, quien no esté dispuesto a condenar a la indigencia a sus ancianos padres y a vender a la implorante mujer y los hijitos como esclavos, con tal de obtener dinero para comprar las obras completas de Arthur Machen, quien no adore a ciertos autores del género de nula exquisitez literaria, pero pródigos hasta el éxtasis en castillos sombríos e infatigables vampiros, quien no se prepare para leer un buen cuento de hombres-lobos con la misma excitada deliberación con la que planea hasta el último detalle de su ataque el que por fin ha logrado verse encerrado entre cuatro paredes con la mujer de sus sueños, ése no es más que un *parvenú* del escalofrío, un temporero de la angustia, un tibio y casual frecuentador de las alamedas del

miedo. En rigor, la narración terrorífica es EL CUENTO por excelencia, la historia prototípica que esperamos escuchar cuando nos sentamos con las orejas bien abiertas a los pies de alguien frente al resplandor temblón del fuego: es lo que por antonomasia merece ser contado. Se trata de un género que elude la declamación o el ditirambo, prefiriendo decantarse por el susurro; en esto revela su entronque con la esencia primordial del cuento, modalidad expresiva, fundamentalmente *nocturna*, reñida con lo altisonante tanto como con lo doctoral. Al cuento y al amor lo que les cuadra es la oscuridad y el cuchicheo. Una vez bajada la voz, en el casi silencio expectante que pueblan los crujidos extraños de las cosas mal dormidas, ¿cómo resistir la tentación de evocar los fantasmas que no nos abandonan, de blasfemar muy bajito contra la razón y su orden, de hacer presente el pánico elemental que la jornada laboriosa o el miedo a la locura nos impulsan a disimular durante el día? Por un momento, suspendemos la hipocresía salutífera que nos certifica como sensatos y emprendedores ciudadanos de estados sustentados en el progreso de la ciencia y volvemos a vernos como realmente somos: habitantes de lo improbable, vecinos de la nada, protagonistas de una pesadilla de tal desolación y desamparo que el único medio de conservar la cordura es intentar olvidar, en lo posible, nuestra mísera condición. Los difuntos que habíamos apartado radicalmente de nuestra vista antes de que comenzaran a infundirnos pavor salen de su tumba y nos muestran su repugnante putrefacción *animada*, rehusándose a esa tranquila desaparición que con espantada solicitud decretamos para ellos; vuelven «conscientes del gusano que los roe», como anunció Blake. Ante este retorno ominoso de lo espectral, las mentes sanas, los hígados correctamente operativos, la buena gente, en la que se apoya la marcha del mundo, retroceden hacia la cordura, boqueando por aire puro, sol y mariposas. Pero faltan criaturas delirantes, viciosamente atentas a sus propios estremecimientos, que tras haber conocido el latigazo de lo espeluznante ya no saben pasarse sin él y vuelven incesantemente a los autores que mejor pueden proporcionárselo. Entre estos seres crepusculares tengo, lector, el disgusto de contarme.

Lo desmedido y arrebatado de esta afición no deja de suscitar asombro entre quienes no la padecen y frecuentemente se

dirigen a nosotros para decirnos, como las sirenas en la segunda parte de Fausto:

*¿Por qué el gusto estropearos
con lo horrible prodigioso'?*

No es fácil responder tajantemente a esta cuestión, parece oportuno refugiarse con aquello tan bobo de que «sobre gustos no hay nada escrito», cuando lo cierto es que prácticamente nunca se escribe de otra cosa. El método más usual de despachar el asunto consiste en referirse al amplio arsenal de soluciones psicoanalíticas, cuya autoridad en la peligrosa selva de la angustia parece indiscutible. Según la doctrina vienesa, la fuente de nuestros terrores se sitúa en la culpabilidad oculta en lo más hondo de nuestro psiquismo, fruto de aquellos primeros conflictos sexuales que amenizaron los remotos años de nuestra infancia. Transgresiones pueriles y envidias de lo imposible, con el consiguiente temor al castigo mutilador, han sellado con su marca de zozobra nuestra carne: el espanto que se remonta desde la ley violada aun antes de haberse podido formular, asedia nuestros sueños, transformándolos en pesadilla. Algunos seres, particularmente obsesos por ese delito inolvidable que no pueden recordar, experimentan cierto gozo —¿sádico o masoquista? ¡De todo habrá, que a la hora de gozar no queremos privarnos de nada...!— en ver representados literalmente sus más secretos escalofríos; allí se objetivan y resuelven a nivel alucinatorio los asaltos invisibles que azoran nuestra alma. Los monstruos que vagan por la oscuridad que nos constituye por fin consienten en tomar rostro y bulto: aunque su gesto sea espantable, siempre trae cierto alivio constatar que ya abandonan su anonimato. El hombre llega a adorar lo que le lacera durante tiempo suficiente: de tanto convivir con ese espectro que lleva nuestro nombre, llegamos a cogerle cariño. Dar espesor y colorido a la angustia que nos roe, nos libera en cierto modo de ella al proyectarla fuera; pero, ante todo, nos permite *verla*, esto es, admirarla... ¡Cómo no pasmarnos de respeto e incluso de orgullo ante esa sombra abominable que es lo único grande que había en nosotros! Esta teoría de la fascina-

ción que parece encerrar lo que nos estremece puede sonar como excesivamente paradójica, tanto más cuanto que es preciso recalcar que la angustia admirada no deja, en modo alguno, de ser angustia. Pero, a fin de cuentas, no menor es la paradoja que encierra la doctrina psicoanalítica sobre las pesadillas, pese a todos los esfuerzos racionalizadores de Ernest Jones. Admitido el carácter compensatorio y lenitivo de los sueños, destinados, en buena medida, a mantener el estado mismo de dormición por medio de la realización fantasmática de los deseos incumplidos en la vigilia, ¿cómo explicar la operatividad de las pesadillas, que a veces prolongan el sueño tanto como la más dichosa de las *revelaciones*, pero cuyos rasgos desagradables y angustiosos parecen avenirse mal con la doctrina general sobre el papel de nuestras fantasías nocturnas? La única forma de conciliar ambos extremos me parece ésta: hay que admitir que ver y padecer la historia completa de nuestro pánico es uno de los deseos que nos agitan y que la pesadilla lo satisface con terrible generosidad. Entre las sábanas encharcadas de sudor y retorcidas por nuestras convulsiones vivimos un placer que pagamos a un precio tan alto que ni siquiera podemos recordarlo más tarde como placer, una vez despiertos. Pero la cama nos denuncia, esa cama trastocada y húmeda, por la que parece haber pasado un tornado de frenético amor...

Abandono el lenguaje psicoanalítico a quienes realmente *sepan* utilizarlo, es decir, a los que de modo más o menos declarado todavía piensen que el problema es curar o, más modestamente, diagnosticar lo correcto. Yo escribo desde el no-saber, desde el desaprendizaje y, ante todo, desde la resistencia a la idea de curación —mi problema es que no logro *agravármelo* suficiente, por falta de valor— y desde la confusión casi jubilosa de los síntomas. Ante todo, es preciso destacar la relación directa de los cuentos de miedo con la muerte: el problema es la muerte, su necesidad, sus lóbregas pompas y, quizá, sus remedios. El tema de la muerte nos remite de inmediato a algo todavía no sacado a la luz en este capítulo, el carácter *sobrenatural* de los cuentos de horror aquí comentados. El verdadero espanto, ése que de modo explícito o implícito siempre es miedo a la muerte, no puede tener otro fundamento que lo sobrenatural. Quienes no creen en lo sobrena-

tural nunca tiemblan: así las piedras, por ejemplo, y algunos insectos sociales —entre los animales superiores no es fácil encontrar casos de esta ataraxia—. Lo sobrenatural no hay que entenderlo en el sentido de lo trascendente, lo espiritual (?) o lo mágico, aunque puede extenderse finalmente a esas y otras áreas, por metonimia. *Sobrenatural es, sencillamente, lo inadmisibile para la necesidad*, lo injustificable por ninguna legalidad, la espontaneidad que en lugar de plegarse a la norma productiva que la *razón* establece se viola a sí misma como lo sin razón. La muerte es, se nos dice, lo plenamente necesario, el paradigma mismo de lo ineluctable; nosotros, los futuros muertos, la vemos, sin embargo, como algo escandaloso, como el escarnio de toda norma, como una función atroz o perversa de lo arbitrario. Si pudiéramos ver la muerte como algo realmente necesario, como plenamente natural, nada nos impresionaría terroríficamente de ella: ni su presencia, ni la corrupción que acarrea ni ninguno de sus síntomas. Cuantos han aspirado a purgarnos de los males de la muerte, la han recomendado como algo natural y necesario (Spinoza, Hegel, el sentido común o ciencia) o como inexistente (en esto coinciden Epicuro y los cristianos, por diferentes motivos). La primera disculpa se ve negada por nuestra intuición, la segunda por la evidencia. No está en el futuro la muerte, sino aquí y ahora, sin cesar; nada más falso que suponerla ausente mientras nosotros estemos y decir que cuando llegue ya no estaremos para recibirla: la muerte no es incompatible con mi yo actual, sino su preciso fundamento. Pero a su necesidad, a su naturalidad, que son precisamente la fuerza de la muerte y lo que de ella más nos aterra, a eso no podemos acostumbrarnos: fingimos cierta acomodación resignada, una familiaridad hipócrita, con lo que nos es más extraño, pero la procesión del horror va por dentro y asoma al menor resquebrajamiento de nuestra coraza racionalista. Lo que, fundamentalmente, agradecemos en el cuento de miedo es la posibilidad de considerar *abiertamente* como sobrenatural esa muerte, cuya naturalidad nos vemos obligados a admitir cotidianamente de labios para afuera. Pero admitir que la muerte es sobrenatural es comenzar a incubar la prohibida esperanza de escapar de ella. Lo impensable viene en ayuda de lo posible. Los procedimientos que aspiran a

redimirnos de la aniquilación pasan por las más insoportables agonías. La teoría general que subyace estos intentos antitanáticos es la que resume los versos del poeta alemán, que nos indican que allí donde acecha el peligro crece también lo que alivia de él o, más simplemente, el conocido refrán latino: *símil similibus curantur*. Sacudirse la sombra de la muerte exige descender a la muerte misma, penetrar en el horrible reducto donde triunfa. «Peor aún que la muerte es su guarida», nos advierte Séneca. Pero allí se encuentran los fúnebres materiales con los que algunos intentarán edificarse una precaria inmortalidad: el ataúd lleno de tierra balcánica del vampiro, los fragmentos de cadáveres que compondrán el cuerpo atormentado de la criatura prometeica, los destellos lunares que consumarán el milagro de la licantrópía, el mesmerismo espeluznante que mantiene en suspenso la fatal descomposición del señor Valdemar. Perdida toda naturalidad, definitivamente abandonado su fermentado carácter de cosa obvia, la muerte recupera su manto de niebla helada y su desconsolado ulular nocturno: se emparenta con el crimen y la maldición, pero también con la magia, con la encantación que resucita y con el pacto con el demonio, que regala una vitalidad ignominiosa. La concepción naturalista de la muerte procura atenuar su evidencia, con métodos que van desde la perífrasis eufemística para aludir a ella hasta el maquillaje de cadáveres (lo cual, por otro lado, no deja de ser una señal indudable de que no es tan fácil acostumbrarse a su dominio). El sobrenaturalismo terrorífico, en cambio, exagera su presencia hasta lo intolerable, le arrebató los velos que disimula su repugnante desnudez y subraya, en lo posible, sus sombríos encantos. Se establece así una pugna de ocultamientos y revelaciones: frente a la pulcra eliminación funeraria de los restos mortales, que desaparecen visto y no visto, el escalofriante testimonio de clausura y asfixia que susurra el muerto, consciente de su entierro; frente a la discreta foto del difunto en un día de playa y el gradual desvanecimiento de su nombre de las conversaciones familiares, la aullante aparición del espectro o el hedor a putrefacción y tierra removida que acompaña a los pasos del que vuelve; frente al sensato «no pensar en ello», que el sentido común impone, respecto a la muerte, la obsesión morbosa del necromántico, del frecuentador nocturno

de cementerios, del diseccionador o del enamorado irrefrenable de la exangüe belleza de la muerta, frente a ese carácter de aliviado desembarazo que acompaña al acatamiento de lo irremediable, el frenesí de hurgar, de recomponer, de resucitar, de invocar desde el más allá que caracteriza a los disconformes con el fallecimiento que pueblan los cuentos de miedo. El «mal gusto» se encara con el bueno; con la facilidad para encubrir los estragos de la muerte que define a la civilización en ella basada. Lo invisible reclama, patentiza y hace pagar su ocultamiento con una acentuación chillona de sus rasgos más alarmantes. La muerte pierde su distanciamiento y aparece *tal como realmente es*: dueña y señora, centro del mundo, negro aroma de la existencia toda, obligada referencia de cada gesto, de cada mirada. Pero este desvelamiento trabaja contra ella, su aparición sin manto la lacera. De sus fastos y estereotipos surge una nueva esperanza de vida, un vigoroso furor que se agita y yergue al muerto, extrayendo otra vitalidad más duradera de lo que debería haber sido perpetua extinción. Los cementerios se llenan de animación nocturna, las ruinas se ven de nuevo pobladas por habitantes desconsolados, en los bosques y pantanos mefíticos crecen nuevas especies inimaginables. Aunque, finalmente, la muerte logre imponer su equilibrio y el polvo vuelva al polvo, el imperio de lo más necesario se ha visto por un momento comprometido de intolerable excepción: se insinúa la sospecha de que una voluntad indomable puede hacer trampa a la muerte, buscando sus armas en el légamo de la misma corrupción.

Aún más: la constatación de lo horroroso es ya subversiva en el ámbito de una normalidad garantizada por la resignación a lo deplorable, al menos a nivel de las apariencias. El *tono* mismo del relato escalofriante encierra un intento de refutación de la muerte, en lugar de expresar un regodeo morboso en su triunfo, como cree, a veces, el observador superficial. Es la indiferencia, por fingida que sea y disfrazada que esté de «madurez», la que extiende el certificado de defunción, no el alarido de espanto. Acostumbrarse a un mal es colaborar con él, por muchas razones científicas que se aporten de la necesidad del acatamiento. El cuento de terror se basa en proclamar que el zarpazo de la muerte sobre la realidad es algo a lo que jamás podremos hacernos del

todo. Pero ¡qué feroces transformaciones sufren quienes se rebelan contra la necesidad! ¡A qué precio tan elevado pagan su atrevimiento subversivo! Pálidos vampiros de largos colmillos, espectros harapientos de curvas garras frías, bestiales licántropos, abominables criaturas tentaculares de Lovecraft, muñecos sin alma, hechos de cadáveres, lívidas vírgenes que retornan a consumir su amor imposible, brujos que han ido pareciéndose más y más a los demonios que guardan en sus redomas... Son los herederos desdichados del Primer Rebelde, los jirones de carne que el espíritu deja prendidos en las alambradas de la realidad al pretender escapar. Empalados, quemados, exorcizados, abrasados con la maldita agua bendita, son ellos, indudablemente, los *protagonistas* de los cuentos de miedo, los verdaderos héroes de las narraciones espeluznantes y no esas insulsas y beatas criaturas que prevalecen sobre ellos al final de la historia. Su nombre es Legión: la legión de los mutilados de la mayor de las guerras de independencia, de la revolución contra la muerte. Pese a su inevitable derrota final, su mero intento ya es una victoria. Los sentimientos del lector hacia ellos son delicadamente ambiguos, algo así como un aterrorizado reconocimiento, una suerte de pavorosa simpatía. Por una parte, nuestra tranquilidad, nuestro orden y nuestra cordura exigen que sean destruidos, que se aplaste la amenaza que representan; pero por otro lado nos identificamos irrefutablemente con sus afanes y en nuestro fuero interno descubrimos que su desesperado ulular es nuestro himno secreto. Son el mayor peligro que nos acecha, pero también una de nuestras más valientes posibilidades. Quizá no compartamos su decisión de buscar las armas contra la muerte en la muerte misma, lo que supone, a fin de cuentas, un cierto reconocimiento *á rebours* de su necesidad, un nuevo refrendo a la desesperada de lo inexorable; pero en todo caso su lucha nos hermana o, al menos, los hermana con lo menos sumiso de nosotros. Pese a nuestro horror, es su gesta la que nos interesa y no la de los que acaban con ellos o escapan de sus garras. Lo que nos avecina es un secreto a voces, que puede expresarse así: *somos de la estirpe de los fantasmas*. ¿Acaso no somos tan sobrenaturales como ellos, por mucho que intentemos rebajarnos a una naturalidad que cada uno de nuestros gestos, por no decir de nuestros pensamientos, des-

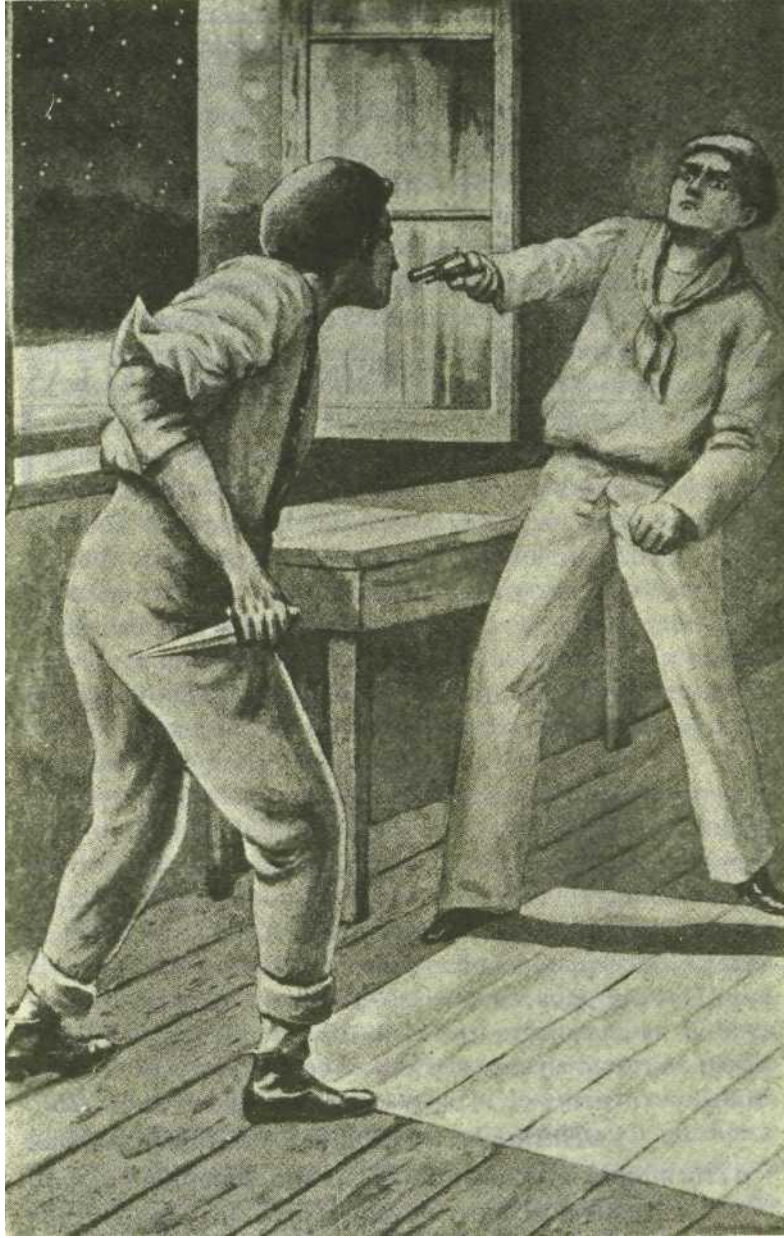
mente con la más íntima fuerza de convicción? La extrañeza abominable del cuerpo de los monstruos duplica el alarmado asombro que sentimos ante el nuestro: también nosotros tenemos tentáculos, y fétidos humores, y sufrimos modificaciones que no controlamos, y nos vamos convirtiendo en algo que llega a sernos perfectamente ajeno y que terminará por aterrarnos. Ellos han apresurado el proceso, eso es todo: han sentido la impaciencia de alcanzar el final de inmediato, para intentar ir más allá, para tratar de utilizar la degradación en su provecho. Nos reconocemos en su trepidar afanoso, en esa alma insaciable que pervierte la vida a fuerza de querer intensificarla, en esa soledad radical, sin mezcla, de lo irremisiblemente diferente. Si se me apura, llegaré a decir que los monstruos nos proponen el reverso, no por negro menos deudor de lo sagrado, de la *santidad*. Los espectros de los cuentos de miedo son los bienaventurados de ese dios loco que se le apareció a Lovecraft aullando en la oscuridad; su escalofriante hagiografía es desconsolada y desconsoladora, pero nos hiere en lo más próximo. He relacionado directamente el cuento terrorífico con lo sobrenatural; no faltará quien me recuerde el dictamen de Jacques Bergier, que hace de Lovecraft el «inventor del cuento materialista de terror». Creo haber aclarado suficientemente lo que entiendo por *sobrenatural*, como para poder asegurar que, si por «materialista» se entiende algo así como lo determinado por necesarias leyes físicas, la afirmación del crítico francés es perfectamente errónea. Los cuentos de Lovecraft, como los de Machen, Chambers o Hope Hodgson, son tan sobrenaturales —en el sentido antes indicado— como cualquier clásica *ghost-story* del siglo XIX, si bien es cierto que ellos desplazaron el desafío a la necesidad, respecto al ámbito en que situaban sus predecesores. Antes, los elementos que sustentaban lo inexorable eran de índole religioso-cristiana, y ellos servían de marco a las andanzas de espectros y vampiros, todavía deudores del demonio y enemigos de la cruz: más adelante, la necesidad tomó rostro científico y la rebelión contra ella comenzó a presentarse como desvaríos de la arqueología, la física o la medicina, pero esto desde bastante antes de Lovecraft: tal es el caso de la célebre novela de Mary W. Shelley o de *El extraño asunto del señor Valdemar*.

Lo que ha cambiado es el concepto de lo natural, antes sometido a los designios de la Providencia y hoy a los de la ciencia. Los cuentos de miedo siguen apelando a lo sobrenatural, sean las facetas diabólicas de la fe cristiana o los puntos en que el conocimiento científico tropieza con un límite vertiginoso que derriba su concepto de normalidad. A este respecto, es curioso señalar la importancia que cierto tipo de *neopaganismo* desempeña en los relatos de Machen, Blackwood o Lovecraft. El término «paganismo» debe ser tomado en su sentido más literal, pues en la mayoría de los casos se trata de cultos prohibidos que sobreviven en aldeas olvidadas o marginadas de la civilización industrial urbana. En el culto al Diablo de los clásicos brujos y vampiros, o del monte maldito de Lewis, latía la presencia irreprimible del perseguido dualismo maniqueo, viejo hermano gemelo del cristianismo; en los seres del Antiguo Orden de Lovecraft o en los espíritus elementales de Blackwood vuelve por sus fueros la pluralidad condenada del politeísmo. El monoteísmo, tanto cristiano como deísta, sigue situando el terror en esa diferencia y diversidad, que se le oponen y mira con espanto el retorno distinto de lo imprevisible en el reino de la ineluctable previsión, del pasado más pavorosamente remoto, que viene a enturbiar con sus efluvios emponzoñados el dogma del progreso. La raíz del pánico es que el gran Pan no ha muerto. Sentarse junto a la chimenea y comenzar a leer una historia perfecta de Montague Rhodes James; o apretujarse en el metro, mientras se releen a trompicones las mágicas líneas del prodigioso Jean Ray. Las tumbas se abren, acuden los fantasmas y sospechosos montones de trapos reptan tras nosotros por la acera o el número 13 de cualquier calle puede ser Maupertuis. La suerte está echada: somos víctimas del vicio más antiguo que la literatura ha propagado, el afán de relatos espeluznantes. El buen gusto y todas las preceptivas literarias nos desautorizan, la psiquiatría nos remite entre los neuróticos obsesivos o los oligofrénicos, y nos recomienda duchas frías; el partidario de una literatura educativa y politizada deplora lo pueril de nuestra evasión. Pero nosotros no hacemos caso sino a Sade, sólo a Sade, cuando nos susurra: «Apaga tu alma, trata de convertir en goce todo lo que alarma tu corazón».

CAPÍTULO XIII

EL ASESINO SIN HUELLAS

«Hasta ahora he limitado mis investigaciones a este mundo. He combatido en términos modestos al mal; el acometer al padre mismo de todo mal, quizá resulte tarea demasiado ambiciosa. Sin embargo, tendrá usted que reconocer que las huellas de pisadas son cosa material».



Acabo de terminar de leer una excelente novela policíaca, *Tras la niebla y la nieve*. Desde hace bastante tiempo soy devoto de su autor, Michael Innes, cuyo *¡Hamlet, venganza!* me parece una de las obras mejor escritas del género¹. En *Tras la niebla y la nieve* realiza un *tour de force*, que compromete la posibilidad misma de este tipo de narraciones: todos los personajes son declarados culpables, todas las soluciones son posibles, pero ninguna es cierta. El virtuosismo inteligente es llevado tan lejos que uno cierra el libro exasperado, con cierta comezón insatisfecha. Por una parte, se ha paladeado hasta el estragamiento la excitación del espíritu en marcha; por otro lado, se ha girado en el vacío y, visto el resultado final, todo el esfuerzo parece superfluo, fútil. Este estado de ánimo, que tantas veces he padecido al acabar de leer filosofía, me incita a aproximar estos dos géneros literarios: la narración detectivesca y la narración especulativa. Es evidente que la filosofía es un género literario, caracterizado por la recurrencia de ciertos modos expresivos y de ciertos temas. Algunas personas sonreirán satisfechas ante esta declaración, que quizá les parezca comprometedora para un filósofo: la filosofía reconoce que es literatura, ficción, arbitrariedad imaginaria; quien desee obtener un conocimiento verdadero deberá acudir a la ciencia o pedir alguna receta a la política. Estos pazguatos ignoran que la literatura es cualquier cosa menos arbitraria y que la noción de «conocimiento verdadero» es precisamen-

1. *¡Hamlet, venganza!*, en «Selecciones del Séptimo Círculo», Madrid, Alianza-Emecé. *Tras la niebla y la nieve*, Barcelona, Barral, «Ed. de Bolsillo».

te un invento filosófico, carente de sentido fuera del discurso de la filosofía. La filosofía no es narración y, *por tanto*, renuncia a la verdad verdadera; es una narración cuyo argumento es la búsqueda de la verdad. En dicha búsqueda se establece el sentido del concepto de «verdad», por lo que sería absurdo decir que la verdad no está en la filosofía, sino en la ciencia, la política o la religión, dado que determinar *dónde* está la verdad es precisamente la tarea de la filosofía. Pero todo esto ya está dicho en muchas otras partes. Lo que quiero establecer es esto: la filosofía es una forma de narración; la especulación es el desarrollo de un *argumento*, tanto en el sentido discursivo como en el dramático del término.

En líneas generales, puede decirse que la novela es un género literario que destaca por la plasticidad de sus formas y la laxitud de las convenciones que la organizan. Sobre esto se extiende Roger Caillois, en *Puissances du román*, con un acierto que no preside, a mi juicio, el conjunto de esas notas ². La narración policíaca, en cambio, tiene una estructura sumamente rígida: aun sin admitir todos los preceptos que juraron acatar los miembros del *Detection Club* y según los cuales escribieron colectivamente *El almirante flotante* ³, no sería imposible codificar, con cierto rigor, una serie de leyes cuya infracción, salvando el caso del genio, desnaturaliza el tipo de relato y decepciona al aficionado. Las excepciones ingeniosas basadas en el hábil conculcamiento de la norma (como el tan repetido ejemplo del narrador asesino en *El asesinato de Rogelio Acroyd*, de Agatha Christie) basan su efecto de sorpresa en la aceptación implícita del lector de tal código no escrito. Pues bien, todo esto podría predicarse también de ese tipo de narración llamada filosofía. En ambos casos, se trata de sacar a la luz la lógica interna de unos hechos aparentemente inconexos; en ambos

2. Coincide con estas apreciaciones un excelente artículo de Félix de AZUA, *El género neutro*, Cuadernos de la Gaya Ciencia, II, al que aludí de nuevo en el epílogo de este libro.

3. En esta curiosa novela, cuyo interés es fundamentalmente extraliterario, colaboraron CHESTERTON, Dorothy L. SAYERS, DICKSON CARR y otros muchos. Cada uno escribió un capítulo y, con independencia de los otros autores, propuso una solución. *El almirante flotante* se encuentra en el excelente catálogo del «Séptimo Círculo», por lo que es de esperar que se reedite en la actual colección de Selecciones.

casos, se trata de una búsqueda que va encadenando deducciones hasta llegar a la Verdad decisiva, a cuya luz todo el relato cobra su sentido definitivo y se hace juntamente superfluo: una vez que se ha *entendido del todo* tanto una novela detectivesca como un sistema filosófico, el largo camino recorrido hasta la luz se hace inquantable, imposible de releer. Obviamente, ambos géneros se comprometen a proporcionar un desenlace aclaratorio: la confesión de ignorancia total al cabo de una intriga policíaca o de un tratado de metafísica sería vista como un fraude intolerable. Lo mismo en filosofía que en narración criminal, el descubrimiento de la Verdad comporta de inmediato una postura moral, la adopción de una distinción más o menos matizada entre el mal y el bien, entre el malo y los buenos o entre el bueno y los malos (la novela policíaca propende a lo primero), a aislar en su siniestra singularidad al criminal, mientras que la filosofía se inclina por lo segundo, beatificando al justo frente a la maligna multitud: no es preciso recordar el caso de Sócrates. Los dos géneros comparten una misma aversión por el detalle inútil: no hay digresiones lícitas, todo debe concordar, encaminar o referirse a la Verdad final. Si en una novela policíaca se describe una taza de modo lento y deliberado, sólo puede ser por dos motivos justificados: o el conocimiento de esa taza ayuda al esclarecimiento del crimen o es una falsa pista destinada a espesar la intriga. Cualquier capricho literario, en este caso, indignaría al buen aficionado. Del mismo modo, en una teoría especulativa como Dios manda, sería intolerable introducir un *excursus* que no concordase con el principio general del sistema, a no ser que expresase una de las dificultades encontradas en la elucidación de dicho principio. Ambos géneros destierran lo gratuito, lo inexplicable, lo irreductible a la solución definitiva de las últimas páginas: ámbitos exactos y rigurosos desestiman cualquier apelación al azar. Por otro lado, el criminógrafo y el filósofo hacen punto de honor en ir facilitando al lector todas las claves del desenvolvimiento del caso, de tal modo que un aficionado ejemplar pudiera completar por sí mismo y sin más ayuda que la lógica, la elucidación del asesinato o el recorrido total del sistema. Pero en verdad ambos autores aciertan a oscurecer tan diabólicamente el asunto que pretenden explicar, que hacen por lo general imprescindible leer su obra hasta el final.

Otra similitud: por mucho que se pretenda evitarlo, tanto en filosofía como en criminología *siempre* quedan cabos sueltos, que suelen obsesionar al lector después de cerrar el libro, aunque debiera estar tranquilo ahora que ya sabe lo fundamental. El filósofo y el detective buscan la solución de un enigma, desglosada en unas preguntas elementales: ¿por qué?, ¿quién?, ¿cómo? En el caso del filósofo, el *mysterium magnum* abarca el universo; más modesto en apariencia, pero semejante en lo esencial, el detective indaga la identidad del agente de un acto. ¿Acaso conocer sin equívoco la causa de una sola cosa no implica descubrir la de todas? Se trata de saber quién es responsable, quién se oculta tras de las apariencias, a medias velado y revelado por ellas. Hay que dar cuenta de la *totalidad* de lo ocurrido, sea en el cosmos o en la habitación del crimen. No menos en uno que otro caso, el meollo del asunto reside en aplicar rigurosamente el principio de *razón* suficiente: todo tiene causa, fundamento, intención, nada ocurre porque sí. Un acontecimiento escandaloso —un crimen o la duda— viene a turbar la solidez sin fisuras de un orden: es preciso restablecerla, repararla, hacer que cada pieza vuelva a su lugar. Para ello, será preciso *reinventar* la realidad, recorrer de nuevo el camino que ha llevado cada cosa hasta su lugar actual. Tarea, quizá, desesperada, pues nadie resucita a la víctima por descubrir a su asesino ni puede cicatrizarse del todo la herida del pensamiento con el bálsamo del sistema acabado. Tanto la empresa del criminalista como la del filósofo son de un conformismo distanciado, en último término inútil. Ambos proyectos de serenidad, para no ser fastidiosas charadas sin alma, necesitan la presencia abismal de la muerte: de ella extraen su importancia, su urgencia, su atisbo más o menos justificado de patética grandeza. Un relato policial sin la muerte o su amenaza no pasa de ser un jeroglífico idiota, tan vacuamente convencional como un crucigrama; exactamente lo mismo que una filosofía que evite o minimice el tema de la muerte, presa de cuestiones más «científicas» o de planteamientos más positivos: los anglosajones no suelen cometer el primer error, pero incurren con abrumadora frecuencia en el segundo, por lo que son mucho más de fiar como novelistas detectivescos que como filósofos.

En otro punto —el lector ya lo intuye— se asemejan filosofía y novela detectivesca: ambos son géneros amenazados de extin-

ción, al menos en su forma clásica. Ni los grandes sistemas ni los grandes detectives tienen futuro: se desconfía de las explicaciones demasiado ingeniosas. La sociología amenaza con devorar ambos estilos narrativos, cuyos modelos tradicionales se disgregan ante el asalto combinado de lo brutal y de lo obscuro, cuando no de la denuncia política. Es indudable que la violencia y la pregunta por el origen seguirán siendo motivos literarios esenciales; no menos cierto es que las convenciones estilísticas que han regido hasta hoy la exposición de ambos argumentos —que son fundamentalmente el mismo, como ya he dejado vislumbrar— están en trance de desaparecer. Los aficionados a la vieja moda sufrirán, indudablemente, en el tránsito, si es que llegan alguna vez a acostumbrarse del todo a la novedad y no prefieren desarrollar orgullosos gustos de anticuario. En *Murder of Miami*, de Weahley y Links, la forma tradicional del libro es sustituida por una carpeta en la que se incluyen informes policiales, fotos, huellas y pedazos de tela ensangrentados: la lectura es reemplazada por el rompecabezas, el narrador se diluye, ya no es preciso el ejercicio cortés de escuchar el cuento en el orden querido por otro. El cientifismo positivista no ha despedazado menos eficazmente el relato especulativo, disgregado en datos aislados, formalismos lógico-matemáticos y curva de producción. En ambos casos, la misma urgencia por *echar mano*, por manejar. Ya no se trata de referir un sentido en su despliegue, sino de proporcionar un puñado de instrumentos. Pero la Verdad obtenida se trivializa sin remedio y, lo que es peor, se trivializa sin hacerse más modesta ni más escéptica, respecto a su carácter de definitiva: ¿nos acerca esto a un decisivo despertar de nuestros ancestrales terrores?, ¿o la despersonalización del espanto multiplica su aguijón? Vamos hacia criminales sin nombre, hacia palabras sin origen, hacia comunidades sin fundamento... ¡Ojalá que un Sherlock Holmes, sin tacha, florezca también en ese páramo y, como el otro, detenga a tiempo al diabólico sabueso que busca nuestra sangre!

En el mes de agosto de 1975 una gran noticia menor sacudió discretamente la modorra periodística del estío. Agatha Christie había decidido publicar su novela *Telón*, escrita muchos años antes, en la que mata a su célebre y engomado Hércules Poirot.

Los nostálgicos y los ociosos se estremecieron en sus tumbonas soleadas ante este nuevo desaguisado de la abuela del crimen. Los periódicos dedicaron generosos comentarios al asunto, probablemente agradecidos a la escritora inglesa por el inesperado regalo de esta noticia sin compromiso, pero con el leve picante del humor y lo macabro. Se me solicitaron unas páginas sobre el tema y escribí más o menos lo siguiente: «Fue la traición (involuntaria, según cuenta la leyenda) de la mujer que más le amaba lo que motivó la muerte de Hércules, abrasado en su túnica sangrante. Otro Hércules muere ahora, traicionado también por la mujer que más amor le debe. Se dirá que, a fin de cuentas, doña Agatha es dueña de su personaje: ella nos lo dio, ella nos lo quita. Grave error. Poirot no es un regalo que pueda ser arrebatado: no es el sueño de uno, sino el de muchos. Quizá eso es precisamente lo que ha motivado los criminales celos de su madre política, digo literaria: doña Agatha se ha dado cuenta de que Poirot le había abandonado para irse con cualquiera, con todos. Ella era sólo una de tantas, quizá el belga, con su acento de *Assimil* mal aprendido, le susurrase por las noches "*je t'aime*", pero ella le respondería, despechada, lo de "eso se lo dirás a todas". Desde este celoso punto de vista no le faltaban razones para cogerle ojeriza. Y tener a esta señora por enemiga no debe ser nada cómodo, si consideramos que tiene uno de los historiales delictivos más amplios de Europa. Es una Locusta con *cottage*, una Elisabeth Bathory más hipócrita y aficionada al té.

Estoy seguro de que ha planeado su crimen larga y cuidadosamente. A los ochenta y cinco años, el arrebató pasional debe ser descartado. Además, no entra en el estilo de doña Agatha, que es una perfeccionista minuciosa más retorcida que un sacacorchos de los de antes. Nada, la premeditación es segura. Y la alevosía, como en aquel *Asesinato de Rogelio Acroyd*, cuando el desprevenido lector oía la voz impersonal de un narrador a quien tomaba por el bueno de Hastings, siendo así que se trataba del mismísimo asesino... La señora Christie habrá elegido con deliberación maniática el lugar y el tiempo, habrá preparado el arma más segura, se habrá conseguido una coartada inatacable. Además, ¿quién va a descubrirla, cuando ya no esté?

Pero si yo ocupase sus zapatos, querida señora, no me confiaría demasiado. Ningún crimen es fácil (con la posible excepción de los que se cometen a gran escala y al servicio de nobles ideales), pero el de los grandes detectives encierran particulares riesgos. Ahí tenemos el caso de Conan Doyle, que también decidió un día que para el grande de los grandes, para Sherlock Holmes, habría un "problema final". Le buscó un adversario prodigioso —un anticristo—, le llevó a Suiza (¡a Holmes, que viajaba tan poco, pese a sus míticas misiones centroeuropeas, en ayuda de monarquías amenazadas!) y le despeñó por una vertiginosa catarata, abrazado a su archicriminal Moriarty. Todo fue inútil. Las cartas indignadas de los clientes y amigos del detective de Baker Street abrumaron a sir Arthur; las había que empezaban con un "grandísimo bestia" y seguían hacia arriba... Hasta la anciana madre del novelista había sido ya definitivamente conquistada por aquel listísimo nieto morfinómano y violinista, e intercedió ante su hijo por él. Conan Doyle hizo la tentativa de narrar otro caso de Holmes sin molestarse en resucitarlo, como si fuese una aventura postuma: y así le enfrentó con la noche ominosa del páramo de Dartmoor, asediada por un sabueso sobrenatural... Pero la gente no quería que Holmes estuviese muerto; es más, *sabía* que no lo estaba. La muerte, doña Agatha, no es ni justa ni necesaria. Eso de "todos tenemos que pasar por ahí" o "es la ley de vida" son solemnes estupideces. Se mueren sólo las víctimas del aburrimiento, del desamor, del trabajo, de la explotación: todos morimos asesinados. Por eso nos gustan las novelas policíacas, donde ninguna muerte queda impune y todas revelan tras de sí, por "naturales" que parezcan, un maléfico plan destructor que el gran detective se encargará de descubrir y castigar. ¡Faltaría más! Con el héroe, la muerte no puede: basta con ser Sherlock Holmes, D'Artagnan, Hércules Poirot o Flash Gordon para no morir jamás. Eso es lo que buscamos al leer sus aventuras, una *vida* siempre amenazada y siempre triunfante, la derrota de la necesidad de la muerte. Con razón reprochaba Sancho a Don Quijote el empeño en morir: "No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acá-

ben que las de la melancolía". ¡Bien por Sancho! Morirse era una traición que Alonso Quijano quiso jugarle al caballero de la Triste Figura, pero, afortunadamente, fracasó con estrépito. Como sucedió con el intento de matar a Sherlock Holmes o como, probablemente, pasará con el suyo, doña Agatha, de acabar con el ridículo y entrañable Poirot.

Sherlock Holmes vive en Londres, cerca de Trafalgar Square, en una pequeña habitación sobre el acogedor barullo de un *pub* que lleva su nombre y que está convertido en museo de sus aventuras. Hace poco fui a verlo: allí estaba su pipa, su violín, el maniquí asesinado de un balazo en una peligrosa ocasión... Una *troupe* de americanos subió estrepitosamente la escalera que lleva al pequeño cuarto de Holmes mientras yo estaba allí; una señora gorda me preguntó: "¿Dónde está él?". Le respondí: "Ha salido a dar una vuelta por Whitechapel, *madam*, pero puede volver en cualquier momento". Y era la pura verdad*. Por eso me siento en la obligación de advertirle muy seriamente, señora Christie, de los peligros que va usted a correr intentando liquidar a Poirot. Ya sé que usted pretende demostrar, matándole, que aún es la que manda, y hasta ahí podíamos llegar. Pero no se descuide. Usted cree que Hércules Poirot es un personaje suyo; pero, bien pensado, ¿no es más probable lo contrario? Por lo que sabemos, Agatha Christie es una viejecita repeinada, cuya foto aparece en las solapas de las novelas de Poirot. Cuentan que está usted casada con un arqueólogo y que le gusta el *bridge*. Gente así sólo aparece precisamente en

* Pocos casos de vitalidad literaria tan impresionantes como el de Sherlock Holmes. Tras la muerte de su creador —si se nos permite hablar tan impropriadamente, pues más justo sería decir «su ocasión» o algo así—, CONAN DOYLE continúa una carrera que no lleva trazas de acabar. El hijo de sir Arthur, Adrián CONAN DOYLE, en colaboración con el estupendo John DICKSON CARR, escribió una serie de nuevos casos de Holmes. Ellery QUEEN le enfrentó en una excelente novela, luego llevada al cine, con *Jack el Destripador*. Herald F. HEARD se ganó todo nuestro cariño con su *Predilección por la miel*, sorprendente problema resuelto por un Sherlock centenario e incógnito. Muy recientemente, dos novelas francamente buenas han vuelto a poner en el tapete de la actualidad literaria al gran detective de Baker Street. La primera de ellas, *Seven-percent solution*, de Nicholas MEYER, reúne a Holmes con otro gran escudriñador Victoriano, el joven Freud, y hace que ambos colaboren en un deses-

los casos de Poirot. Perdóneme, pero es usted perfectamente inverosímil. Sospechoso, muy sospechoso. Creo que Agatha Christie es un invento de Poirot para contar sus casos sin pecar excesivamente de vanidoso y sin dejar, empero, de alabarse lo más posible. Intente matarlo, señora mía, y verá lo que ocurre: su foto se irá borrando lentamente de las contraportadas y usted habrá dejado completamente de existir. Recuerde que no hay crimen perfecto».

El último párrafo de mi artículo se vio ampliamente confirmado, pues Agatha Christie no sobrevivió ni medio año a la ejecución de su personaje. Comparativamente, su muerte pasó más inadvertida que la de Poirot: nadie se llamó a engaño sobre quién era auténticamente *real* y quién simple personaje. De todas formas, ahora ya no estoy tan seguro respecto al verdadero culpable del asesinato de Poirot. Francois de Lyonnais, en un interesante cuadro sobre las estructuras de la novela policiaca⁴, llega a la conclusión de que la única solución que jamás se ha dado en el género es la que resolvería que el criminal es el lector mismo. Quizá este desenlace no se ha empleado precisamente porque el hipócrita lector *siempre* es semejante y hermano del criminal, del detective e incluso de la víctima. Embarazosa pluralidad. Ahora bien, en el caso de la muerte de Poirot, no me extraña que el asesino fuese a fin de cuentas el lector mismo o su imagen de hidra proliferante: los lectores. Relamido, cursi, discretamente absurdo, ni más ni menos que el postizo mundo inglés que frecuente, Poirot tenía que verse

perado intento por salvar el equilibrio político europeo. La segunda es *The return of Moriarty*, de John GARDNER, autor de una original recreación de la gesta de Beowulf contada desde la perspectiva de Grendel, el dragón **; en este caso emplea un procedimiento en cierto modo similar, pues el protagonista del libro es el archienemigo de Holmes, mientras que el detective ni siquiera aparece. La novela constituye una inmejorable crónica de los bajos fondos londinenses a fines del siglo XIX, pero también envuelve una interesante meditación sobre lo que significa ser culpable y lo que supone ser fiel. ** [Nota de la cuarta edición: La traductora de esta obra al americano, Francés López Morillas, me señala que estoy en un error, puesto que se trata de dos autores diferentes de idéntico nombre].

4. En *La littérature potentielle*, de OULIPO, «Idees», París, Gallimard, 1973, p. 66.

crecientemente desasistido del aprecio de unos lectores inclinados a la acción y la cibernética. La confusión política de la señora Christie, que le llevó a acercarse a un Hitler resucitado con los *hippies* y otros jóvenes de mal vivir, tampoco debió contribuir a su supervivencia. Como no cuenta con el vigoroso hálito poético de Sherlock Holmes, la resurrección de Poirot es, por el momento, problemática, aunque no puede descartarse totalmente. A fin de cuentas, en caso de morir, ¿quién no espera más o menos resucitar?*

Soy un aficionado chapado a la antigua en materia de novela policíaca (y, probablemente, en todo lo demás). Me gusta la expectativa aparentemente plácida que precede al crimen, la súbita serie de cadáveres, las habitaciones cerradas, los planteamientos imposibles que rozan lo sobrenatural, las soluciones ingeniosas y la deliciosa decepción de todo esclarecimiento. Soy poco aficionado a la novela negra, que suele aburrirme incluso en sus más preclaros representantes, como Raymond Chandler o Chester Himes. Es un género que me parece mucho más adecuado al cine que a la novela; las rubias alcohólicas y perversas, los detectives cínicos, pero generosos, los desagradables inspectores de policía y los gordos y crueles gánsters resisten mal la lectura, pero triunfan inmejorablemente en manos de John Huston o Jean Pierre Melville. Al menos, así sucede en mi caso. Quizá no he amado nunca tanto a ningún personaje de ficción como a Sherlock Holmes; ignoro con precisión cuál es el secreto que le pone tan por encima de sus cofrades de lupa. Supongo

* No quedo satisfecho con el tono desabrido de mi referencia a la señora Christie. Quizá lo dicho en ella sea justo, pero da la impresión de un desapego que estoy muy lejos de sentir por la que ha sido una de mis autoras favoritas, sincero y platónico amor de mi adolescencia. Constató este malestar al terminar de leer el último caso de Poirot, ese *Telón* que cierra su ejecutoria, fiel relato es una admirable recapitulación de todos los temas de la escritora, una visión magistralmente reflexiva de las ambigüedades del género. Poirot y Hastings vuelven al Styles de su primer caso para iniciar una aventura crepuscular, en un ambiente sabiamente mortecino de envejecimiento y decadencia. Se enfrentan con un extraño tipo de asesino, que podríamos llamar «criminal por catálisis», una especie de precipitador de las ansias mortíferas que todos guardamos dentro y que pueden llevarnos hasta el crimen para borrar lo intolerable de nuestras vidas. Este asesino no empuña la pistola ni administra el veneno: se limita a *estar presente en* el ambiente propicio al homicidio y

que tiene algo que ver con su pertenencia a ese temprano momento de la ciencia en que ésta era todavía romántica, personal y también a cierto enjuto, pero chispeante estilo de heroísmo y disponibilidad para la aventura del que el solitario de Baker Street fue encarnación inolvidable. En todo caso, el misterio de su magnetismo sigue intacto. Después de Conan Doyle, las novelas criminales que prefiero —y así acabo esta confesión general— son las de John Dickson Carr, que a veces firma como Cárter Dickson. *El jurado de juego* o *Los crímenes del Unicornio* cuentan acontecimientos imposibles, llenos de viveza y con lóbregas sombras fantasmales sobre ellos, finalmente resueltos con elegante lógica. Es un narrador muy hábil y con un macabro y gratísimo sentido del humor.

El primer caso detectivesco de la literatura lo resolvió, como es sabido, el profeta Daniel. Enfrentado a los sacerdotes idólatras de Baal, que sostenían que el dios consumía los alimentos que se ofrendaban cada día, inventó un impecable sistema para desenmascarar a sus adversarios. Durante la noche apareció ceniza en torno al altar del dios donde se hallaban las ofrendas y, al día siguiente, encontró en el suelo ennegrecido huellas de pasos humanos que acusaban de fraude a los adoradores de Baal, piadosos ladrones de la comida que el dios devoraba milagrosamente. Siglos más tarde, Sherlock Holmes halló las huellas enormes de un perro sobrenatural que durante generaciones acosó a los Baskerville y, no sin dar su

murmurar como por inadvertencia las palabras que desencadenarán la furia del indeciso... Todos los personajes de *Telón* sentirán su influjo mortífero: hasta el buen Hastings, que recuperará por un momento aquel ominoso cuchicheo en primera persona tras el que se ocultaba el asesino de Rogelio Acroyd. Finalmente, será Poirot quien mate, con la inocente colaboración de Hastings, y nada menos que ¡dos veces! De algún modo, ¿no ha sido siempre así? ¿No es el mismo Poirot esa presencia que *atrae* de cierta manera el crimen, que lo busca y se regodea en él, tal como el criminal que persigue en Styles? Pero, también, ¿acaso no es ésa la condición inexcusable del propio lector aficionado al género policíaco? Este último caso suprime juntamente al criminal, al detective y al juez que los atosiga con su ojo insomne. La infinita ambigüedad de la «justicia» que se administra en estos relatos queda puesta definitivamente en claro en las postreras palabras de Poirot «Al suprimir a X salvé otras vidas, vidas inocentes. Pero todavía no sé... Quizá me esté bien

parte al diablo, sostuvo que esas huellas eran materiales. Como también Daniel sabía, ni los dioses ni los espectros dejan marca allí donde pisan.

ADDENDUM

Detractores, partidarios y teóricos de la novela policíaca han oscurecido muchísimo papel en los últimos cuarenta o cincuenta años. Se ha prodigado lo inane, no ha faltado lo ingenioso o lo profundo, pero quizá lo único que a fin de cuentas interesa de verdad sea lo disparatado. Esta última categoría tiene un representante sin duda notable en el doctor Roldan Cortés, convicto y confeso de ser autor de un librito vibrantemente titulado *Influencia de la literatura moderna en las enfermedades mentales*, al que puso inevitable prólogo don Gregorio Marañón. O don Gregorio no sabía resistirse a echar un prologuito al aire o éste era un caso de mucho compromiso personal. El libro delira con envidiable brío sobre temas tan distintos como el misticismo literario, la literatura anarquista, el erotismo, el realismo y hasta el detallismo (?), género éste «muy en boga en nuestro tiempo», según se nos advierte (el engendro es de 1940, como bien cuadra). Contra el «detectivismo», como él lo llama, se despacha a gusto: no me resisto a extraer algunos pasajes particularmente hermosos de su diatriba. «Los narradores de estos episodios a lo Conan Doyle tienen en su contra la ausencia de toda moral intención y el afán

empleado esto de no saber a qué atenerse. Me he mostrado siempre tan seguro... Demasiado seguro...». Así concluye la carrera de un detective, para buscar cuyo parangón quizá haya que remontarse hasta Sherlock Holmes. Como lección final, aprendemos que el crimen está indisolublemente vinculado al *proyecto* de liberación por el que soñamos la felicidad desde nuestras vidas mutiladas: en cierta manera, todos estaríamos dispuestos a matar para llegar a ser inmortales. Quizá el verdadero asesino no es el ejecutor del delito, sino el observador que lo husmea como si se tratase de una pieza de caza o el ávido espectador que lo anhela. Todos víctimas y verdugos de una misma desdicha que no sabemos remediar. Y, sin embargo, la fulgurante alegría del héroe aparece por un momento en la despedida de Poirot, dedicada a quienes por tantos años le admiramos. «Fueron tiempos magníficos...». ¡Hermoso adiós, vieja Agatha! ¡Mi brillante, mi sutil, mi desconcertante Agatha Christie! *Chapeau!*

desmedido de convertir en laberintos intrincados los débiles cerebros para quien escriben sus obras. Acumulando escenas de dramáticos enredos, esto es, de vodevil invertido, exaltan y oprimen con toda suerte de habilidosos artificios el resorte inferior de la curiosidad, tan desarrollado en las imaginaciones poco cultivadas. En todas ellas, y al contrario que en el siglo de los libros caballerescos, resplandece un espíritu femenino de astucia, mezclado con un ambiente de criminal cinismo. Nada de gigantescas y viriles aventuras, nada de *pasos honrosos*. Artugios y fingimientos, emboscadas y asaltos, latrocinios y mascaradas. Éste es el contenido de tales producciones». Numerosos peligros psíquicos acechan a los desdichados que se adentran por pantano tan traicionero. Por una parte, el doctor Roldan nos recuerda el conocido riesgo de identificación simpática con el criminal, seguido, lógicamente, «del irresistible deseo de emular sus hazañas, ni más ni menos que en los días tristemente españoles de los Diego Corrientes, los Candelas o los Siete Niños de Écija». Pero más grave aún, si cabe, será el desequilibrio de «imaginaciones que se consideran más elevadas y que, por lo mismo, disciernen algo sobre la moral, se abstraen en esas lecturas, se compenetran con el deber inflexible representado, en este caso, por el policía, y llevan su obsesión a tal extremo, en ocasiones, que, sintiéndose Sherlock Holmes, tratan de aplicar su detectivismo en la propia realidad de la vida, llegando hasta padecer verdadera monomanía persecutoria cerca de sus amigos, de sus conocidos, de su familia misma». No cabe duda de que este hiperpolicialismo es desestable, frecuentemente, y nos remite a otros días no menos, ¡ay!, tristemente españoles que los de los generosos bandidos andaluces, pero mucho más próximos.

En resumen, no me queda más que suscribir la opinión de Marañón en su prólogo al libro del doctor Roldan: «Nada podría decir por mi propia cuenta de esta pequeña y bellísima obra, sino sólo que a mí me gusta mucho».

CAPÍTULO XIV

BORGES: DOBLE CONTRA SENCILLO

«Soy yo, soy Borges...».



Todos los escritores tienen secretos; si no, ¿de qué iban a escribir? Secretas angustias, secretas deficiencias, secretas ambiciones, secretas concupiscencias, desórdenes secretos. Lo fundamental de Borges es el carácter primordiamente *literario* de todos sus secretos. Nada tan sorprendente como hallar, por fin, alguien realmente *posado* por la literatura, que obtiene de ella todos sus puntos de referencia y le debe todos sus contenidos. Borges, el poseo de poesía, el hechizado por cuentos y tratados. En esto reside la singular, conmovedora limpidez de Borges: ningún secreto extraliterario, pero toda la vastedad inabarcable de la literatura como secreto. Limpidez: Borges ha edificado lentamente un claro desafío a las sombras, cuya transparencia tiene todos los atributos de lo velado y el ominoso palpitar de la tiniebla. No es una luz crepuscular, brillante, pero a punto de ser devorada por la sombra, como la de Proust; es un mediodía deslumbrantemente esotérico, cuyo fulgor ciega como el más hondo de los misterios porque *es* el misterio más hondo. Como asegura Cioran, «el auténtico vértigo es la ausencia de locura». No hay escritor más denodadamente cuerdo que Borges, ni más vertiginoso. Es una cordura difícilmente conquistada, que exige para mantenerse todo un complejo ritual. De ahí que la prosa y la poesía de Borges sea tan rica en esas repeticiones de temas y modos que tienen un carácter netamente ceremonial, de consolidación del cosmos por su renovación. Borges el ceremonioso, el sumo sacerdote pagano. La celebración adecuada del rito exige una disposición privilegiada y desnuda, una memoria celosa de sus límites, una voluntad sagradamente ordenadora que se refuerza en la

contemplación implacable de la inmundicia fragilidad de todo orden, en la visión del caos. Esa vocación ceremonial puede parecer *amaneramiento*, si se la considera desde una perspectiva desacralizadora, es decir, ingenuamente optimista de la realidad. La desmitificación del mundo, la trivialización de cada uno de sus aspectos —«no es más que...»— no supone tanto su liberación de la opresión de lo sagrado como su pleno avasallamiento por la necesidad de la Ley, necesidad institucionalizada en la significativa expresión «leyes naturales». De este modo, la alimentación o la sexualidad pierden todo misterio y se reducen a procesos orgánicos, el giro de los astros o el movimiento de los ríos a procesos físicos, la composición de los cuerpos a fórmulas químicas: tras cada misterio borrado aparece una ley necesaria; escapados de la arbitrariedad de lo aleatorio, hemos aquí subyugados por lo necesario. La profanación total del mundo se consuma en su plena ordenación, en su transformación en objeto manipulable, de acuerdo con la Ley de su naturaleza, que tiene la doble función de autorizar su utilización al borrar el aura sagrada que imponía respeto y enseñar juntamente los modos de tal manejo. Esta concepción es optimista, porque acaba definitivamente con el caos (que no era más que ignorancia de la Ley), pero sólo ingenua o superficialmente, pues troca la incertidumbre —la libertad, en último término— por el férreo desconsuelo de la necesidad. En todo caso, las ceremonias rituales pierden su sentido, cuya expresión era el mito, pues sólo pueden realizarse con el caos, como telón de fondo, y referencia constante: la Ley las hace inexplicables, es decir, *inútiles*. Cuando más fuerte es la Ley, menos relevancia tienen las ceremonias y ritos, que se transforman en gestos rebuscados, ridículos, supersticiosos. A ese rebuscamiento supersticioso se le llama en literatura *amaneramiento* y nada más lógico, desde el punto de vista descrito, que referirlo al ceremonioso Borges. Pero, mientras que en el mundo de la Ley no hay otra cordura que la *sumisión*, más o menos ilustrada, la presencia inequívoca del caos convierte a la cordura en una aventura improbable y hace necesaria una cuidadosa interpretación de la propia libertad. Tal *interpretación de la libertad* (en el doble sentido de «desentrañar» y de «representar») se efectúa en los ritos y sus mitos correspondientes. Para bien o para mal (para bien y para

mal) la cordura de Borges es *conquistada*, no sencillamente aceptada. Esta consideración arroja una luz decisiva sobre el *conservadurismo* —en todos los órdenes— de Borges, el cual, contra la opinión de los escandalizados progresistas que le admiran, no es un capricho superficial, sino una consecuencia perfectamente lúcida de su más hondo pensamiento.

Su confinamiento en la literatura no aleja a Borges de esa confusa abstracción, la «realidad». Por el contrario, le sitúa en el corazón de la realidad o, mejor, en la realidad de la realidad. El haber advertido que el discurso es la realidad de la realidad hace de Borges el escritor más moderno, es decir, el que ha sacado mejor partido de su aparecer después de los demás. En verdad, hasta muy recientemente no se ha revelado plenamente esa condición nuclearmente *real de* lo literario, que posibilita la escritura de Borges. Por «literario» no hay que entender solamente lo que es habitual considerar narración o poesía, sino también esas otras formas poéticas o narrativas que son la filosofía, la teología, la teoría científica, las constituciones políticas o las proclamas revolucionarias. Es perfectamente obtuso seguir insistiendo en el carácter *ficticio e inventado* de lo literario, por oposición a la condición de real y de dado que se supone al hipotético mundo efectivo. Precisamente lo literario es lo que realmente se nos da en cada momento, lo que condiciona moralmente nuestras acciones, lo que nos explica científicamente cuál es la «verdad» de lo que nos rodea, lo que nos crea una identidad y un nombre propio, lo que configura nuestros arrebatos amorosos o nuestras urgencias políticas. La misma distinción entre palabras y cosas, entre teoría y praxis, entre literatura y mundo real, es perfectamente literaria. Las invenciones y fingimientos comienzan precisamente cuando intentamos posesionarnos de lo «natural» o volver a la primordialidad de la «vida real» pues, incapaces de abandonar la órbita de lo literario, vamos haciendo cada vez peor literatura, más vaga y divagatoria, más llena de recursos a lo «inefable» o de términos desesperadamente abstractos, como «ahí», «esto», «ahora»... Quizá en alguna época remota las cosas no han sido así, lo que por otro lado nos resulta inimaginable, y ciertamente la concepción ingenua del mundo siempre ha creído entender lo existente de otro modo (digo «creído», porque

nunca ha podido *pensarlo* realmente), pero a partir de Hegel, Nietzsche o Saussure las cosas deberían estar ya bastante claras. Lo que ocurre es que Borges ha sido particularmente incapaz de sustentar la convencional distinción literaria entre el discurso del mundo y el mundo mismo, que en un cierto plano —que Hegel llamaba plano del *entendimiento*— es indispensable para el normal funcionamiento del Estado, lo que ha situado su escritura a un nivel tan implacablemente realista, que el sentido común (es decir, la interiorización de la Ley) no puede ya verlo como tal y le adscribe al género fantástico o la evasión. Todo el patetismo contenido de Borges reside, sencillamente, en su declarada incapacidad para alcanzar el otro tigre, el que no está en el verso; pero esta incapacidad no es prueba de su escapismo sin retorno a lo fabuloso, sino de su realismo, porque ese tigre que no está en el verso *no existe*.

La literatura como único secreto: ésta es la clave de la obra de Borges. Superficialmente esta clave se ve comprobada por la constante presencia de *objetos literarios* en sus páginas: libros, bibliotecas, citas, referencias eruditas más o menos apócrifas, comentarios de obras célebres, recreación de temas clásicos, variaciones sobre éstos, discusiones entre escritores y teólogos... A cada vuelta de página, una nueva aparición de su mito primordial: el hombre ciego, con la doble ceguera que le impide ver el «mundo real» —alcanzar el tigre que no está en el verso— y leer los libros, paseando por la inacabable biblioteca, en la que están escritos amaneceres, pirámides y jardines o deambulando quizá —él no lo sabe, es ciego— por entre amaneceres, pirámides y jardines, que son los símbolos con los que está escrito el Libro de Dios. La indiferencia del ciego por cualquiera de estas dos perspectivas, su imposibilidad de zanjar definitivamente la disputa entre una y otra, de algún modo las iguala, las identifica. Es preciso estar ciego para las apariencias, entregado únicamente a la memoria, para descubrir la esencial irrelevancia de la distinción entre discurso y vida, que a niveles prácticos parece abrumadoramente importante. En la memoria, ambos tigres son idénticos, indispensables, porque nunca ha habido más que *uno*. Kant dio paso a una peligrosa sospecha cuando reveló que cien táleros soñados no son ni más ni menos

reales que cien táleros *efectivos*... Si son igualmente reales, la distinción misma entre lo soñado y lo efectivo se hace más y más problemática. Con esto creyó demoler el argumento ontológico, pero en realidad lo reforzó; porque precisamente lo que san Anselmo decía es que Dios es de cualquier modo lo real por excelencia, *aunque sea tan sólo un Dios soñado*... El guardián de la biblioteca es ciego o no sabe leer, lo que para Borges es equivalente, por lo cual, forzado a entregarse a la memoria, ha descubierto la radical identidad entre significante y significado, la esencia literaria del mundo. Pero este conocimiento le aparta del resto de los hombres, le impide disfrutar de los libros y de las cosas, le confina en la única actividad que le es posible, *rememorar*. La erudición, las citas, la semblanza ideal no serán una opción entre otras, sino la única que le queda o el silencio. No hay escritura menos inocente, menos directa; pero la plena aceptación del carácter de palimpsesto de todo texto, su alejamiento de todos los engaños intermedios —el llamado realismo, el psicologismo, la confesión subjetiva...— devuelven a Borges un primitivismo seductor; y él, que escribe como sabemos ciertamente que en ningún caso pudo escribirse *al principio*, parece, a veces, el narrador primigenio... Pero la literatura como único secreto aparece —mejor dicho, se oculta— en un nivel más profundo que el de la presencia de objetos literarios en sus textos. La trama misma de la obra de Borges no tiene más que un motivo central, repetido inagotablemente: la *duplicación*. Esencial duplicidad de Borges. La literatura es el doble del mundo real, que acaba por sustituir a éste, de tal modo que ya no podemos saber si hubo alguna vez tal cosa como un «mundo» fuera de la creación literaria. Inacabable juego literario de las duplicaciones: palabra y cosa, forma y contenido, significante y significado, argumento y estilo, autor y personajes, invención y observación, ética y estética, ficción y reportaje... Cada uno de estos términos parece definirse por relación al otro, que se le opone; un examen más profundo revela que todos los atributos del uno corresponden al otro, con un cambio de nivel y una diferencia de énfasis. Constatamos dos mundos superpuestos, paralelos, que la memoria (o ese tipo especializado de memoria, el pensamiento) unifica. Leer o vivir; el tigre

cantado y el que no está en el verso... Borges no tiene otro tema que éste de la doble factura del mundo, precisamente porque su único secreto es la literatura o, mejor dicho, su secreto y el de la literatura son el mismo. Todo Borges puede resumirse en el título de uno de sus libros: el otro, el mismo. Sus dos filósofos predilectos —aparte, naturalmente, de Platón, el duplicador por excelencia— son los que han basado su sistema en una duplicidad conciliada en último término en lo uno: así Spinoza, cuya única sustancia no consiente en revelarnos más que dos de sus infinitos atributos, el pensamiento y la extensión, y Schopenhauer, en cuyo sistema el mundo se compone de voluntad y representación. Son los dos filósofos cuyo pensamiento es más inevitable comprender como *lectura* del universo... Y no será difícil encontrar idéntico motivo en los narradores más entrañablemente amados por Borges: en Poe, que contó la historia de un hombre suplantado y finalmente ejecutado por su doble; en Stevenson, que urdió la terrible aventura del sabio desdoblado en dos personalidades éticas opuestas; en Chesterton, que vislumbró la radicalmente poderosa identidad del Príncipe del Orden y del Príncipe de la Anarquía... En la obra de Borges, el tema aparece bajo todas sus formas y todos sus matices; fundamentalmente, podemos decir que el principio de duplicación se realiza en Borges mediante la recurrencia de tres ceremonias, cuya constante reiteración no está exenta de entrecruzamientos: las llamaremos ceremonia del Espejo, ceremonia del Laberinto y ceremonia de la *imago mundi*. Diremos una palabra sobre cada una de ellas, sin ninguna pretensión exhaustiva que rebase el carácter meramente indicativo de esta nota.

La *ceremonia del Espejo* renueva la forma más directamente accesible de duplicación. Lo uno se reconoce en lo otro como siendo lo mismo; lo igual busca su igual, entre la simetría y la diferencia, tal como, al otro lado del espejo, Alicia encuentra un mundo idéntico pero invertido. Espejos condenados por los heresiarcas de Tlón, a causa de su función reproductora semejante a la paternal, no menos repudiada. Simetría del otro lado del mundo, más allá de la muerte, donde Poe continúa urdiendo atroces portentos y Baltasar Gracián se atarea en minuciosas naderías. El otro Borges, que va poco a poco suplantando a

Borges y que quizá escribe sus mejores páginas; o ese joven sí mismo que Borges encuentra sentado en un banco, junto a un río que fluye simultáneamente en Estados Unidos y en Suiza. Es la historia repetida con una inasible y prodigiosa vacilación: los cuchillos que renuevan su duelo en otras manos cuando sus amos ya han muerto, el improvisado evangelista que repite las incidencias del evangelio y se ve condenado a la cruz, como Cristo, Dios mirando a un rabino, su criatura, con idéntico desaliento al de éste cuando contempla al Golem que ha fabricado o el brujo de las ruinas circulares, que ha soñado un hombre y que termina por saberse a su vez soñado... o Borges siguiendo las mismas huellas de Groussac y repitiendo su ceguera rodeada de libros. Es el tigre cantado y el que no está en el verso, el tigre trascendente de temible simetría. O es la identificación en la obra, a lo ancho del espacio y de los siglos: Fitzgerald recreando los *rubaiyat* del persa epicúreo, Pierre Ménard reiterando modestamente el Quijote o uno cualquiera de nosotros siendo de nuevo Shakespeare al repetir el monólogo de Hamlet. Hay una duplicación superior en la creación: la que conoció el mismo Shakespeare después de su tránsito, cuando se encontró con su Hacedor y supo que éste también era todos y nadie, como él respecto a sus personajes. A veces, el espejo termina por igualar lo que se planteaba como una oposición irreductible, como en el caso de esos dos teólogos que se creyeron encarnizados rivales y más tarde se supieron uno sólo ante la mirada de Dios. También se da el caso de la reproducción tan esforzada que, en último término, aspira a sustituir a su modelo, como ese mapa cuyo tamaño y minucia en nada le diferenciaba de la tierra que cartografiaba. Pero la gran ceremonia del Espejo es, sin lugar a dudas, el memorioso Funes, con su infatigable crónica mnémica que termina por duplicar impecablemente el mundo y la vida. La *ceremonia del Laberinto* entrecruza sus meandros con todos esos espejos. También el laberinto es duplicación: un camino que se bifurca en otro, que se bifurca en otro. ¡Ay, ese amplio, inacabable jardín de senderos que se bifurcan, cada uno de cuyos ramales imita y difiere de los anteriores, tal como los gestos de los hombres o los sentidos de las palabras, perdedero de quien sin guía pasea o busca! *Irremeabilis error*: un vagar inextri-

cable, como la lectura, como el sueño o la memoria. El deambular mismo duplica al vagabundo, tal como el conjunto de todos los pasos dados por un hombre configura finalmente un diseño, el de su propio rostro. La función del poeta es doble: por un lado, cumple el papel de monstruo en su laberinto, segregado por él mismo; pero también es el matador de monstruos que se interna en el laberinto *viniendo de fuera*, para finalmente reconocerse en el tejido de sus revueltas. Asterión prefiere morir antes que abandonar su complejo domicilio, que le preserva de una monstruosidad que los ojos de los demás proclamarán; y Teseo sabe por un momento que jamás podrá salir del laberinto, que no contiene otra clave ni otro horror que él mismo:

*Nada esperes, ni siquiera
en el negro crepúsculo la
fiera.*

El laberinto es una reiteración de duplicaciones. Por eso su prototipo es la ciudad o la biblioteca. Cada patio de la fervorosa Buenos Aires, la ciudad soñada, la ciudad mítica, remite a otro patio, cada esquina rememora otra esquina. Somos nostálgicos, habitantes y víctimas de la Jerusalén celestial, cuyas calles fatigamos siempre, aunque el laberinto que nos rodea quiera llamarse ocasionalmente Buenos Aires, París o Viena. Pero hay otro perdedero aún más cerrado, el de ese bosque de símbolos, la biblioteca, que recorreremos *ciegos*, sin hallar jamás el libro que encierra la clave de todos los libros ni posesionarnos nunca definitivamente de los árboles, tigres y montañas *reales* que sus páginas prometen. La biblioteca es el lugar de la duplicación por excelencia: la palabra duplica la cosa, pero también las otras incidencias de esa misma palabra o todas las palabras, el tigre de Blake remite al tigre de la enciclopedia y éste al del libro de viajes, el lector jamás encontrará ni un definitivo hilo de Ariadna ni la fiera de este riguroso laberinto. Allí los volúmenes tienen prisioneras civilizaciones, creencias y naciones, que, como Tlón y Uqbar, son inencontrables *fuera*, si es que esto al menos significa algo. El Espejo simboliza al símbolo; el Laberinto, nuestra relación con él. El tercer instrumento de la duplicación es la *ceremonia de la imago mundi*. El resumen de su último sentido lo da la conocida fór-

mula de Hermes Trismegisto: «Lo que está arriba es igual que lo que está abajo». Como el Todo es infinito, cada parte es también, de algún modo, el Todo y cualquiera de los sucesivos «todos» que imaginamos no es en verdad sino partes. Hay puntos privilegiados en los que se da una insólita *concentración de perspectivas*, merced a la cual un objeto determinado adquiere la virtud de explayar inconteniblemente todas sus potencias, repitiendo así el universo. Éste es el caso del Aleph, que realiza a la perfección el propósito del torpe poeta que lo ha localizado: duplicar el mundo, no en la tediosa extensión de miles de versos, sino en un solo punto y simultáneamente, como vertiginosa *visión* capaz de abolir espacio y tiempo. Esa clave irrefutable de todo puede escribirse en la piel de un leopardo, como descubre el asceta que va a morir entre sus garras, o puede ser el Zahir, ese objeto inolvidable —moneda, animal, paisaje...— que termina por sustituir en la memoria a todos los restantes recuerdos, convirtiéndolo al poseído por su imagen en un Funes *intensivo*, no menos detentador del cosmos que el extensivo. El propósito de alcanzar la *imago mundi* mueve en último término al poeta, que quiere encontrar la palabra que resuelva —aboliéndolas, juntamente— todas las maravillas del jardín del Emperador, de modo que éste se vea obligado a decapitarle por haberle robado su posesión más preciada. ¿Acaso Adán no quiso, al comer de la manzana, desposeer de su Jardín bienaventurado a Dios? En el último libro de Borges, *El libro de arena*, se incluyen dos ejemplos de *imago mundi*: uno consiste en la literatura que cuenta con una sola palabra de cierto pueblo perdido; el otro es un libro infinito, que va mostrando las imágenes de todas las cosas en un fluir inasible, por el que el lector resbala en una persecución inacabable. Terminemos con un último caso, mitadjocoso mitad terrible, como tantas veces ocurre en Borges: el de esa bodega porteña en la que la Trinidad repite su gloria ilimitada ante los ojos inocentes de una niña. La ceremonia de la *imago mundi* alude a una duplicación fulminante, intuitiva, no discursiva, del universo entero, si los espejos eran los símbolos y el laberinto nuestro comercio con ellos, la *imago mundi* es la añoranza de poseer la plenitud del significado sin pasar por el esfuerzo y la paciencia de la mediación.

Frente al Todo que se desdobra en mundo y discurso del mundo, Borges no se siente fascinado por ninguno de los dos términos sino por el desdoblamiento mismo. Ese desdoblamiento es precisamente la función literaria, el ambiguo secreto de los poetas y los filósofos. Pero la duplicación es un *tránsito*: nadie puede instalarse en ella impunemente. Borges paga su terca radicación en la función literaria con el aura de *caprichosa irrealidad* que rodea su obra, la cual le gana la admiración de espíritus débiles, que han hecho de la superfluidad bandera poética, y la animadversión de quienes abundan tanto en problemas reales que nunca se plantean la realidad como problema. Es un malentendido inevitable, probablemente irrelevante, pues los malentendidos son el tejido mismo de la lectura. ¿Deberé insistir, tras estas páginas, que nada hay más ajeno al disciplinado y realista Borges que el capricho o la irrealidad? Es inútil, pues muy pocos me creerán y él nunca disipará el equívoco. Ese es su secreto.

APÉNDICE

ROBINSÓN O LA SOLEDAD LABORIOSA



DANIEL DE FOE

[214]

La personalidad humana de Daniel Defoe o, para ser más exactos, los aspectos sociopolíticos de su personalidad, presentan tanto interés como lo más estrictamente literario de su figura. Daniel Defoe fue un *hombre de letras* en el sentido más amplio y menos sublimado del término: panfletista, periodista, poeta satírico, cronista histórico, autor de libros de viajes y de ocultismo, moralista y novelista, los catálogos más ajustados de sus obras completas no presentan menos de seiscientos títulos. Puede decirse que practicó todos los géneros comunes en su tiempo e incluso que inventó al menos un par de ellos nuevos. Sobre todo, fue el primer literato auténticamente profesional en el sentido moderno del término: es decir, que se *defendió* en la vida por medio de la literatura, entendiendo «defenderse» en el doble sentido del término, el que indica ganarse el sustento y también el que se refiere a protegerse y atacar a sus enemigos. Quizá alguien diga que esto no es cosa tan excepcional y que ya otros habían seguido senda semejante, empezando por el ilustre precedente del mismísimo Erasmo, siglos atrás. Pues bien, no es lo mismo. Los destinatarios de los escritos de Defoe no fueron los universitarios, ni los teólogos, ni los príncipes y altos cargos públicos (aunque estos últimos a veces le financiaron y estimularon algunas de sus obras más punzantes): su público fue mayoritariamente la gente de la calle, la masa burguesa y popular que tanto protagoniza las revoluciones como sufre las pestes, *the mob*, esa plebe ávida de emociones, fantasmas, viajes aventureros, exotismo, crímenes sanguinarios y sátiras también crueles. Daniel Defoe supo darle a este público lo que le gustaba y sacarle los

cuartos llegado el caso, con un notable sentido mercantil de la vida que habría aprobado calurosamente el propio Robinsón. Nació en 1660 y murió en 1731, hijo de un carnicero londinense que todavía no se llamaba más que James Foe. El «de» de su apellido se encargó de ponérselo él mismo cuando comenzó su carrera literaria. Sus años juveniles los dedicó al comercio, con serios altibajos de fortuna: los biógrafos discrepan acerca de si tales peripecias comerciales le dieron oportunidad de viajar por diversos países europeos o nunca salió de Inglaterra, engrosando la lista de los autores de libros de viajes famosos que siempre se abstuvieron de viajar. Aún muy joven se casó con Mary Tuffley, con la que tuvo siete hijos y que fue su compañera durante cuarenta y siete años, hasta el día de su muerte. Por familia fue un No-Conformista o Disidente, en el sentido técnico y religioso del término: es decir, que formaba parte de los ingleses que no aceptaban la Iglesia anglicana fundada por Enrique VIII. Durante la mayor parte de su vida estuvo mezclado en jaleos políticos y muchos comentaristas reprochan la facilidad pre-churchilliana con la que transitaba entre los *whigs* y los *tories*. Sin embargo, sería injustamente inexacto tomarle por un simple oportunista que se vendía en cada caso al mejor postor. Tuvo ideas propias, moderadas, y apoyó en general a las fuerzas políticas que en cada caso mostraban menos propensión a cometer arbitrariedades excesivas. En defensa de Guillermo de Orange, un rey que le llegó a Inglaterra desde el continente, escribió *El verdadero inglés*, poema satírico en el que se burla de los prejuicios contra los extranjeros y de la obsesión por la «pureza» de la identidad nacional. Aún hoy se lee con agrado y, vistos los vientos que corren por Europa, incluso con agradecimiento. Su intervención en los conflictos ideológicos de la época no sólo le valió ocasionales subvenciones sino también la cárcel y la picota. De esta última salió bien librado gracias a su sentido del humor y a su popularidad: se las arregló para que su exhibición pública en ese patíbulo no se saldase con humillaciones por parte de los mirones sino con risas y aplausos. Recitó desde tan incómoda cátedra (adornada para la ocasión con guirnaldas festivas por sus amigos) un *Elogio de la picota* que fue muy celebrado

y hasta se las arregló para ganar algún dinerillo vendiendo copias de la disertación entre los asistentes. Su olfato comercial nunca se debilitaba, fueran cuales fueren las circunstancias: en una ocasión escribió la crónica de las fechorías de un famoso asesino y aprovechó para presentar públicamente el libro la fecha de su ejecución, entregando al biografiado un ejemplar de la obra al pie mismo de la horca y ante la multitud expectante. Lo que nunca le falló fue su estilo, sobrio y extraordinariamente preciso, de la mayor eficacia narrativa. Cyril Connolly dice de la época en la que escribía Defoe, Swift, Congreve, Dryden, etcétera: «Fue un momento de la historia del lenguaje en el que las palabras expresaban lo que significaban y en el que era imposible escribir mal». Creo, sin embargo, que siempre se puede escribir mejor o peor y sin duda Daniel Defoe fue de los que en su día lo hicieron con mayor excelencia.

Antes quedó indicado que suele atribuirse a Defoe la paternidad de dos nuevos géneros literarios. El primero de ellos es el periodismo, en el sentido moderno del término. Fundó y dirigió durante muchos años el periódico *The Review*, que una década más tarde cambiaría su nombre por *The Mercator*. La publicación, según parece, tuvo las mejores virtudes de las de su género (información atractiva, variedad, ingenio) y también bastantes de sus vicios (sensacionalismo, venalidad, partidismo político, etcétera). La segunda «invención» que se atribuye a Defoe es la novela en lengua inglesa. Es preciso remachar esta precisión idiomática porque sin duda la novela en sí misma, como género definitiva y definitivamente moderno, había nacido ya un siglo antes con las andanzas tragicómicas de cierto hidalgo manchego y su escudero fiel. No faltan estudiosos que regatean a Defoe esa paternidad incluso para el ámbito inglés, señalando que el primer auténtico novelista en la lengua de Shakespeare fue Henry Fielding. A mi juicio, en lo poco que éste valga, no cabe duda de que Daniel Defoe fue un auténtico novelista y en sus obras se dan todos los ingredientes que más tarde caracterizarán al género en el mundo anglosajón: la presencia tumultuosa del mar, los viajes, las reyertas y aventuras, el exotismo, la ambigüedad moral, el realismo naturalista, la agilidad expositiva, la sencillez de trazado

psicológico, la presencia familiar de elementos macabros o terroríficos, etcétera.

La iniciación en el género novelesco de Daniel Defoe fue muy tardía pues su primera novela, precisamente *Las aventuras de Robinsón Crusoe*, comenzó a escribirla a los cincuenta y nueve años. Es, pues, una obra de madurez y de experiencia, una reconversión literaria por parte de un escritor inquieto que ya estaba harto de panfletos, sátiras e intrigas periodísticas. Sin duda las pretensiones de Defoe nada tuvieron que ver con las necesidades de expresión subjetiva de un alma atormentada: su intención es llegar al mayor número de lectores posibles y obtener un buen rendimiento económico de su empeño. ¡Después de todo era un padre de familia numerosa y sus hijas casaderas necesitaban dote! Por ello se dirigió en primer término a un editor popular en cuya casa se habían fraguado ya varios *best-sellers* de la época: William Taylor. Tal como iba a hacer después con cada una de sus novelas sucesivas, le propuso un bosquejo detallado de la obra antes de ponerse a escribirla. El argumento estaba basado en un hecho real: años atrás un marinero llamado Alexander Selkirk había sido abandonado en la isla de Juan Fernández, frente a las costas de Chile. Vivió en completa soledad durante cuatro años y medio, hasta ser encontrado en un estado semisalvaje por el barco del capitán Rogers, un atrevido navegante inglés que estaba dando la vuelta al mundo. Cuando Rogers publicó la historia de su travesía, una de las partes que más interés despertaron entre los lectores fue la «Narración de cómo Alejandro Selkirk vivió durante cuatro años y cuatro meses solo en una isla». El éxito de este relato despertó la imaginación de Defoe. Con su habilidad como reportero y su vigoroso sentido común, se sintió capaz de escribir una crónica aparentemente verídica pero mucho más rica en detalles sugestivos que la simple realidad, que suele ser algo decepcionante. Al editor Taylor le pareció una propuesta interesante: hizo algunas sugerencias prácticas sobre el esbozo inicial y señaló que la longitud más adecuada del relato debía ser de unas trescientas cincuenta páginas. Defoe puso manos a la obra. Su naufrago tendría un alma viajera y pasaría diversas aventuras en tierras exóticas antes de verse confinado en su isla, único modo de que el lector se hubiera encariñado ya con

él cuando comenzase su pintoresco exilio. En cuanto a la duración de éste, cuanto más largo fuese, mejor. Los cuatro años y pico de Selkirk se vieron así multiplicados hasta más de veintiocho años: como suele decirse, toda una vida. A su protagonista le puso Defoe el mismo apellido que tenía uno de sus compañeros de colegio, Crusoe (además el diptongo final es idéntico al de su propio apellido, lo cual quizá facilitó su identificación con él). De nombre le llamó, famosamente, Robinsón. El máximo acierto de la novela consiste precisamente en el carácter de Robinsón: no porque sea especialmente complejo y sofisticado, sino justamente porque no lo es. Si hubiera sido un místico o un erudito, sin duda no habría podido durar casi treinta años en las inhóspitas condiciones de la isla. Tampoco, desde luego, si se hubiera tratado de alguien completamente obtuso. Robinsón es una persona reflexiva e inteligente, pero su inteligencia es primordialmente *práctica*. Es capaz de hacer consideraciones sobre lo que implica la situación en que se halla e incluso la luz que ésta arroja sobre diversos aspectos de la existencia humana. Pero estas elucubraciones abstractas nunca le demoran en la solución de los problemas más inmediatos que presenta su supervivencia o aun su comodidad. En lugar de sentirse abrumado por la adversidad, Robinsón reacciona frente a ella como si se tratara de un tónico. Aprovecha al máximo sus recursos, ahorra, calcula y evidentemente *disfruta* imponiéndose a las dificultades. Por un lado, juzga el sentido profundo de los sucesos desde su perspectiva puritana y desde su teología bíblica; pero afronta los retos de la situación de acuerdo con todos los conocimientos instrumentales y las capacidades técnicas de que está dotado un hijo precoz del siglo de las luces. Su visión del mundo no es quieta ni pesimista en el sentido renunciativo del término: por el contrario, siente el robusto optimismo de los activos que saben que pueden confiar en sus fuerzas y en su ingenio. Cada uno de sus logros le llena de satisfacción, aunque nunca le impulsan a las complacencias suicidas de la molicie.

A fin de cuentas, Robinsón Crusoe es el perfecto pionero, un representante de esa especie civilizada que conquistó el mundo confiando en la providencia divina pero convencida de que tal providencia sólo ayuda a quienes con decisión clara y ojo

certero son capaces de ayudarse a sí mismos. La naturaleza está llena de posibilidades generosas pero que no favorecen más que a los que son capaces de forzarla ingeniosamente a entregar sus recursos. Poco a poco, la isla va civilizándose gracias a los desvelos entusiastas del náufrago: lo que en principio parecía ajeno y hostil se va convirtiendo en un hogar. Robinsón no crea, sin embargo, de la nada; por el contrario, aprovecha las herramientas que ha podido rescatar de su barco y también la experiencia y aprendizaje que posee como miembro de la sociedad humana más desarrollada de su tiempo. Incluso cuando reflexiona sobre su insólita y aparentemente definitiva posición, lo hace más como quien calcula un balance mercantil que como quien medita agónicamente. Pocas páginas más significativas que esa en la que anota cuidadosamente en dos columnas el «debe» y el «haber» (es decir, los inconvenientes y las ventajas) de su forzado aislamiento. Tampoco en ese momento dedica Robinsón mucho tiempo a autocompadecerse ni a lamentarse: echa cuentas, el déficit no le parece demasiado abrumador y sigue adelante. Pero esta adaptación espontánea a lo que Horkheimer llamaría la «razón instrumental» no produce impresión de sequedad ni de meticulosidad neurótica. Al contrario, las aventuras de Robinsón nos muestran el lado vital y estimulante de esa mentalidad que supo convertir la aventura en negocio y el negocio en aventura.

Hay algo en este libro que parece contagiado directamente por los minuciosos bodegones e interiores pintados en esos mismos años por artistas holandeses, flamencos y también ingleses. Es el gusto por las *cosas*, por la santidad utilitaria de los objetos, por cuanto funciona y cuanto responde a los requerimientos de nuestros menesteres. La delectación con que el autor describe sus provisiones y enseres, siempre especificando su número, calidad y estado de conservación, acaban por paladearse con una satisfacción casi poética. Y es que existe, en efecto, una cierta *poesía del inventario* en la que destaca particularmente Defoe. Pero también se da el mismo arrobó en las descripciones de instrumentos, en el detalle con que se planean habitaciones y perímetros defensivos, en la industriosa inventiva con la que se logra dar a luz de nuevo las artes del telar o la mismísima agricultura par-

tiendo de los más precarios recursos. La gesta de Robinsón Crusoe es una celebración exultante de la materialidad de los objetos y de la reconfortante docilidad con la que se avienen a las exigencias razonables de la voluntad humana. Algunos han creído ver en esta novela algo así como una parábola destinada a probar que el individuo humano puede arreglárselas solo, fuera de la sociedad. Nada más erróneo: *Robinsón Crusoe* es precisamente un canto a lo necesariamente social de nuestra condición. Incluso en una isla desierta seguimos viviendo en sociedad con nuestros semejantes y con la civilización que nos ha formado: nuestro vínculo es la *memoria*, gracias a la cual conservamos los modelos de la técnica, los procedimientos para realizarlos... y también la huella de las rutinas que los reclaman. Lo más estupendo de Robinsón es que no aprovecha la circunstancia de verse en una isla desierta para renunciar a los embelecocos de la civilización, como quizá le hubiese aconsejado Rousseau, sino que pone enérgicamente manos a la obra para reinventarlos cuanto antes. Al auténtico Alexander Selkirk parece que le recogieron sus salvadores en un estado semisalvaje (algo así, me imagino, como el Ben Gunn de *La isla del tesoro*) y eso que no llevaba más que cuatro años en su prisión; en cambio a los ventiocho años de aislamiento, Crusoe era a la vez gobernador, arquitecto, agricultor, ingeniero y general en su isla. Todo menos un salvaje incivilizado...

Una pisada en la arena de la playa advierte a Robinsón de que su soledad ha concluido. Aparece el Otro, vuelve el ser humano, en forma de amenazante caníbal y también de víctima perseguida. Es fácil convertir a partir de este punto la novela en una plana transposición de la mentalidad colonial. Sin duda, la disposición de Robinsón es humanitaria y nada cruel, pero también paternalista hasta rozar el despotismo ilustrado. Al joven Viernes (al cual ciertas traducciones castellanas se empeñan en llamar «Domingo», quizá para que el nombre suene menos raro) le trata con indiscutible benevolencia, pero también con indiscutible naturalidad le convierte en su criado. Nunca duda de que su obligación es protegerle pero tampoco le toma por un igual: tal como suele decirse de la veteranía, la civilización es un grado y marca una diferencia jerárquica. No comparte Robinsón (ni cier-

tamente Defoe) los hoy tan habituales escrúpulos antietnocéntricos. En las *Nuevas aventuras de Robinsón Crusoe*—continuación de la primera entrega y que tuvo tanto éxito como ésta— Robinsón viaja a Oriente: en China, imperio cuya organización sería luego mitificada por ilustrados como Montesquieu o Voltaire, no ve más que una forma abigarrada y sofisticada de salvajismo, nada comparable a la industriosa Inglaterra de la que provenía. Sin embargo, no renuncia a defender valores universales como la tolerancia: así, por ejemplo, cuando con cierta ironía habla del mutuo respeto en el que coexistían en su pequeño dominio diversas religiones: la de Viernes y su padre, la del español también rescatado por sus buenos oficios y la del propio Robinsón. Y cuando llegan a la isla otros europeos, Robinsón se lleva mucho mejor con los serenos y nobles españoles que con sus revoltosos compatriotas. Quizá la mentalidad de Robinsón (y de Defoe) es colonialista, pero desde luego no se muestra xenófobo. El éxito de *Las aventuras de Robinsón Crusoe* fue y sigue siendo asombroso. Se dice que, después de la Biblia, ha sido el mayor *best-seller* de la historia, la novela traducida a más lenguas y con mayor número de ediciones. Sus secuelas también son innumerables, siendo quizá la más conocida *El Robinsón suizo* de Wys, la cual Julio Verne consideraba superior al original. El propio Julio Verne escribió una imitación del prototipo titulada *El tío Robinsón* y sin duda hay también «robinsonismos» en *La isla misteriosa*. En nuestros días debemos consignar la excelente novela de Michel Tournier *Viernes o los limbos del Pacífico* y sin duda la enigmática *Martin el naufrago* de William Golding: en ambas la peripecia aventurera se transmuta en parábola metafísica. Aunque ya hay pocos viajeros que utilicen el barco y aún menos islas desiertas, la imagen de Robinsón Crusoe sigue viva en el inconsciente colectivo de nuestra cultura. Quizá todos alguna vez, en nuestros sueños o en nuestras pesadillas, nos vemos solos en una naturaleza que nos desconoce, con la memoria intacta pero sin nadie con quien compartirla, obligados a inventar de nuevo todas las industrias y todas las artes. Entonces nos encomendamos a la sombra impávida y enérgica de Robinsón Crusoe como a nuestro santo patrono. Cerremos esta evocación con unas atinadas palabras del sagaz Ítalo Calvino: «Por su empeño y placer de referir las téc-

nicas de Robinsón, Defoe ha llegado hasta nosotros como el poeta de la paciente lucha del hombre con la materia, de la humildad, dificultad y grandeza del hacer, de la alegría de ver nacer las cosas de nuestras manos. Desde Rousseau hasta Hemingway, todos los que nos han señalado como prueba del valor humano la capacidad de medirse, de lograr, de fracasar al «hacer» una cosa, pequeña o grande, pueden reconocer en Defoe a su primer maestro» (*Por qué leer a los clásicos*).

Mientras estaba atareado en la redacción de este libro, ya escrito el capítulo dedicado a «La evasión del narrador», he podido leer un clarividente ensayo de Félix de Azúa sobre la novela (*El género neutro*, en «Los Cuadernos de la Gaya Ciencia», II) que me ha suscitado nuevas y desencantadas reflexiones sobre la muerte de las historias. La novela desemboca en la autofagia verbosa del *Finegan's Wakeo* en los gruñidos y balbuceos de los personajes de Beckett, varados en su corrupto limbo de impotencia y desolación. Las «novelas divertidas» son parodia o simulacro, que mienten las peripecias que prodigan por mera convención comercial o por apocamiento del ánimo ante el borboteo sulfuroso de la realidad sin héroes que nos corresponde habitar. La novela ha neutralizado todos los géneros en un magma que podríamos denominar, con una expresión tomada de la más reciente lingüística, una «mermelada semántica». Incluso ha asimilado y digerido, en cierta forma, ese cuento o narración que yo he tratado de deslindar de ella en el primer capítulo de este libro. *La isla del tesoro* o *Los primeros hombres en la Luna* son a fin de cuentas novelas, ni más ni menos que *Absalón, Absalón* o que *Molloy*; es más, son novelas que hoy ya nadie se atrevería a escribir, excepto esos escritores de segunda clase, cuyo bendito mal gusto les ancla en el pasado para que desde allí sigan contando, como si el tiempo no fuese con ellos. ¿Deberemos hablar de «novelas-narración» frente a «novelas-novelas»? En las primeras se conservaría el cuento, la historia, tal como el insecto aprisionado en una gota de ámbar, mientras que las segundas serían ámbar puro, en cuya amarillen-

ta lividez nada podría vislumbrarse. Sin embargo, ambos casos son fatales, desde el punto de vista de ese lado épico de la sabiduría que es el cuento según Benjamin: puesto que no se manifiesta más que en su prisión de ámbar, el insecto es un espécimen prehistórico que sólo puede estar muerto o ausente. El cuento se perpetúa en la traslúcida amalgama de la novela, que le oculta y deforma no menos que le revela; solidificado, tieso, antepasado inexplicable de sí mismo, más parece una corrupción de la pureza sin tropiezo que le envuelve que un prisionero o una reliquia. Convencidos ya de esto el buen gusto y la perspicacia crítica de la época, la viscosidad del ámbar fluye sin trabas, una vez desalojado el molesto huésped, atenta solamente al reiterado prodigio de su autorreproducción vacía. Pero de lo que nada alcanzamos a saber es del libre vuelo del insecto. Porque algo es indudable: el insecto no ha nacido para el ámbar ni para la aniquilación, sino para volar en lo abierto. A mí, por decirlo de algún modo, lo que me interesa es el insecto, no el ámbar; este último no fatiga como esos platos excesivamente copiosos y demasiado iguales a sí mismos, una fuente de espagueti, por ejemplo, en los que no se sabe qué aburre antes, si la inacabable cantidad o la mismidad monótona del contenido. La pregunta en este punto es: ¿puede dissociarse de algún modo el insecto del ámbar? Porque yo cedo de buen grado el ámbar a quienes sean capaces de paladear la exquisitez recóndita de su inaparente diversidad o las magias regulares de su fábrica. Pero ¿a qué selva deberé remitirme para encontrar insectos volanderos en gozosa libertad? ¿Han existido tales bichos alguna vez? ¿No serán una suerte de sombras o secreciones del mismo ámbar, que los ingenuos tomamos por autónomos seres cautivos? ¿Nunca los ha habido realmente? ¿Los hubo pero ya no los hay? ¿Pasó su hora? O, por dejar laya enfadosa metáfora de la mosca atrapada, me pregunto si será posible librar a la historia del engrudo fosilizador de la novela; en una palabra, si es posible rescatar al cuento de la literatura y devolverlo a su verdadero terreno: la ética, la iniciación o la magia.

No fingiré una respuesta que ignoro. No gritaré ilusionadamente que el cuento no puede morir mientras queden hombres, pues todo puede morir en tanto los hombres duren, empezando por los hombres mismos. Tras la sorpresa desoladora de la

muerte del hombre, todas las restantes desapariciones me parecen veniales y plausibles. Pero tampoco hay razones definitivas que obliguen a admitir que la muerte de la novela o incluso la de la literatura toda deban suponer la abolición de las historias. Incluso hay indicios de cierto peso que abonan la opinión contraria. El más evidente es uno cuya propia obviedad desconcierta y subleva: la literatura tiene historia, pero el cuento no. Hasta tal punto la historia ha llegado a ser el trascendental más importante que tenemos para pensar cualquiera de las realidades que nos rodean, que afirmar de algo que carece de historia o historicidad —para no confundir este uso del término «historia» con el otro que antes le hemos dado como equivalente de «cuento» o «narración»— parece gravísimo pecado del peor platonismo idealizante. Y, sin embargo, se me antoja totalmente evidente que las metamorfosis convencionales sufridas por la narración —en el sentido de esta palabra que establecimos en el primer capítulo— no justifican ni soportan un análisis histórico del cuento, mientras que éste es perfectamente adecuado en el caso de la novela o el teatro, como formas literarias. Por volver a una metáfora anterior, el ámbar es histórico, pero no el insecto; y en los casos en que éste también lo es, lo es en cuanto prisionero del ámbar. Los historiadores hallan infinito pábulo de comentario en la imaginaria mítica o los recursos estilísticos de la *Odisea* frente a los tan distintos de *La isla del tesoro*, por ejemplo; pero yo sostengo que, en cuanto narraciones o cuentos que ambas son, no hay distancia temporal entre ellas, ni precedencia histórica, ni un transcurso archivable de noticias que expliquen el tránsito de Ulises a Jim Hawkins. Todos los cuentos son coetáneos, todos ocupan el mismo plano en el tiempo, esto es, *fuera* del tiempo. La vieja historia china de fantasmas —que nos viene de antes de Jesucristo— no es *anterior a* ni *precedente de* cualquier cuento de Montague Rhodes James: ambos son fruto de un ánimo estrictamente idéntico, al menos en lo tocante a las graduales diferencias que el historiador recensionista. En cambio, de Flaubert a Proust y de Proust a Sollers o a Juan Benet se teje una urdimbre hecha fundamentalmente de tiempo, de acumulación de innovaciones y de desengaños. Eso es la historia. La literatura es hija suya, pero la narración pura es de un linaje diferente, en el que

todo vuelve, nada se olvida y el mismo gesto se conserva y se repite, intacto, para dar de nuevo nacimiento a la cosa. Por decirlo de otro modo, en el cuento pasan muchas cosas, pero al cuento no le pasa nada; en la novela, en cambio, ya casi nunca pasa nada, pero a la novela misma no cesan de ocurrirle peripecias, de las que las revistas especializadas suelen informarnos puntualmente. Lo que cuenta la novela —lo que cuenta *en* la novela— son las aventuras de la novela misma; lo que he llamado narración pura, en cambio, nos remite de inmediato a la posibilidad de la *acción*, al mundo de lo que queda por hacer más que al ámbito de lo que queda por contar, aunque tras lo primero retorne inmediata y gozosamente lo segundo. Por esta diferente situación respecto al tiempo, la novela acaba necesariamente en la muerte, mientras que el cuento narra la conquista de la plenitud de la vida. Y siendo así, ajena a la historia, por herético que eso parezca, ¿cómo sabría morir la narración? ¿No es ésa precisamente la única posibilidad que le está vedada? Que la novela acabe muriendo es cosa normal, inscrita en su proyecto mismo. En cambio el cuento, instalado en el limbo de la no-historia, parece ajeno a la muerte no menos que al tiempo en sí. Esto puede ser un espejismo, evidentemente. Como ya he dicho, quizá el insecto no sea más que una caprichosa configuración del ámbar y el destino fatal de éste acabe también con aquél. Es posible, sin duda. Pero a mí me esperanza el enfado o el desdén de los buenos novelistas, de los estudiosos serios de la literatura, ante la ingenua insistencia de los narradores por seguir contando de cualquier manera sus historias, sin preocuparse lo más mínimo de la evolución de los recursos novelísticos en el último medio siglo. «¡Para ellos parece que no pasa el tiempo!», dicen con atónita indignación. Y no, efectivamente: no pasa. Ahí reside quizá el secreto de su inmortalidad.

Pero hay otro argumento a favor de la perennidad de los cuentos, un testimonio tan subjetivo que hasta las últimas páginas de este libro descocadamente subjetivo no me he atrevido a hablar de él. Éste es el momento de confesar. Hay espíritus —sólo conozco mi caso, pero la modestia me impide considerarme inconcebiblemente único— que todo lo entendemos en forma de cuento y estamos cerrados sin esperanza para todo arte o

sabiduría que no pueda narrarse. Me apresuro a reconocer que esto es una tremenda limitación. No puedo oír una sinfonía sin irle inventando un argumento de fuentes y tormentas, tras cada cuarteto de Beethoven adivino una patética historia de amor y prefiero la ópera a cualquier otro tipo de música porque declaradamente *cuenta* algo. Cada cuadro o cada escultura son fragmentos de una narración que me apresuro mentalmente a reconstruir, para poder gozarlos; la arquitectura me interesa solamente como decorado de peripecias que intuyo de inmediato, escritas en la soledad extraña de las piedras. Los bosques o el mar no me atañen salvo en la medida en que son el antiguo decorado de la aventura y el escenario de la épica sin Hornero de los animales, que fueron nuestros dioses y, de algún modo, volverán a serlo. La religión es el cuento por excelencia, el argumento que subyace tras de todas las historias: sus perplejidades dogmáticas o su casuística teológica me parecen tan sólo tropiezos de malos narradores, incapaces de despertar el interés de sus oyentes por su manía de enredarse en digresiones. Soy declaradamente ciego para la magia formal de las matemáticas o de la lógica; disfruto, en cambio, con los vericuetos de la historia, la filosofía o la política. La ciencia o el amor me interesan por su relación con la ética, que dota a cada gesto del peso de la leyenda. Todo negocio en que no se puede ser héroe de la propia pasión me es perfectamente ajeno y superfluo. En poesía, me gusta la épica que suele encerrar toda lírica, pero la arrebatada acumulación de metáforas que rechazan toda articulación argumental o el ánimo vanguardista que avvicina sin hilación perceptible los pingüinos con las luces de neón o la desesperación con los paraguas me aburre más allá de toda mención. En literatura, para qué seguir, todo experimento verbal me fastidia, excepto en casos afortunados como Joyce o Faulkner en que se me convence de que la historia no podría contarse mejor de ningún otro modo. Ya sé que esto es un límite y no me glorío de ello: pero hay que utilizar en nuestro provecho los dolamas que nos afligen. Mi gusto por lo narrativo me permite, por ejemplo, tener un grato comercio con los imbéciles; cuando debo tratar con alguien cuyas ideas detesto o cuyas opiniones sólo merecen desdén, procuro llevarle al terreno de la narración y hacerle contar algo: incluso los seres más ínfimos

ocultan una odisea lamentable o atroz. Personas a las que no soportaría bajo ningún otro aspecto, llegan a entretenerme y —quién sabe— a interesarme como narradores. En cambio, no faltan amigos a quienes adoro pero cuyo trato se me hace pronto insufrible por su incapacidad de contar nada y su manía de atrincherarse en lo abstracto o lo doctrinal. Uno quisiera decir al visitante inoportuno: «¡Cuenta su historia y largúese!». Pero este proceder, caso de generalizarse, simplificaría quizá indeseablemente las relaciones humanas.

¿Es descabellado suponer que mientras haya gente afectada por esta maldición del ansia insaciable de cuentos, incapaces de considerar la sabiduría o el amor fuera del prisma de lo narrativo, inútiles para otra perspectiva de la acción que no sea el punto de vista del héroe, es descabellado suponer que mientras haya enfermos incurables del mito, como lo soy yo, las historias perdurarán aunque se hunda la literatura y la cultura toda que conocemos? Pero si el tiempo es tan fuerte como parece, si nada puede escapar a la usura de la historia y, arrastrados por el *maélstrom* de los años, los cuentos desaparecen finalmente de la palabra y la memoria de los hombres, prometo solemnemente resucitar para volver a contarlos.

DESPEDIDA

*«La noche está llena de tabernas y de castillos, y en todos
hay pieles
de animales, armas, fuego que crepita en las chimeneas,
hombres
fornidos como árboles y nunca ningún reloj».*

ERNEST BLOCH

GUÍA BIOBIBLIOGRÁFICA DE LOS PRINCIPALES AUTORES EVOCADOS

ANDERSON, KENNETH.—Cazador de fieras y escritor. Desconozco sus datos biográficos, aunque supongo que el *acmé* de sus aventuras en la India debe situarse entre la segunda y tercera década de este siglo. Sus libros de caza han sido pulcramente editados en España por la Editorial Juventud. Citemos como obras principales *Devoradores de hombres*, *La llamada del tigre*, *La pantera negra del Sivanipalli...*

BORGES, JORGE LUIS.—Nadó en Buenos Aires en 1899. Es, sin disputa, uno de los realmente grandes poetas y narradores que ha conseguido el siglo. Su reconocimiento universal ha sido tardío pero abrumador. El aficionado a Borges —este último es por sí solo todo un tipo de literatura— no elige en la obra de Borges: elige a Borges y eso basta. Mencionaremos, empero, algunos títulos: *Ficciones*, *El Aleph*, *Discusión*, *Otras inquisiciones*, *El Hacedor...* y toda su poesía. Sus obras completas han sido editadas por Emecé de Buenos Aires.

CHRISTIE, AGATHA.—Novelista inglesa nacida en 1891 y muerta en 19V6. No es difícil, sino más bien inevitable, encontrar defectos en este clásico de la no-

vela policíaca, cuya amplísima obra se extiende por más de medio siglo de publicaciones ininterrumpidas. Pero más justo es recordar su incansable ingenio, la sutileza de unas tramas mucho menos obvias de lo que parece a primera vista, el encanto de unos personajes y ambientes rezagadamente Victorianos, cuya pintura no carece nunca de suave ironía. El agradecimiento de las horas deleitosas que nos proporcionaron sus calculadas perplejidades es aquí más fuerte que la pasión crítica. Recordemos algunas obras maestras: *Los asesinatos de la guía de ferrocarriles*, *El asesinato de Rogelio Acroyd*, *Lord Edgware ha muerto*, *Diez negritos*, *Tres ratones ciegos*, *Los trabajos de Hércules...* En España, sus novelas han sido editadas por la Biblioteca Oro de Editorial Molino.

CONAN DOYLE, SIR ARTHUR.—Novelista escocés, nacido en 1859 y muerto en 1930. Uno de los más prodigiosos y puros narradores de la lengua inglesa. Sherlock Holmes sería suficiente monumento para perpetuar a cualquier autor: él creó también al profesor Challenger, al honorable y batallador sir Nigel Loring

y a su tiernamente bravucón brigadier Gérard. Le distingue una envidiable facilidad para lo *interesante*, una disposición hacia lo macabro y fantástico que honran a su sangre noruega y el perfecto dominio de cómo debe contarse la acción. Soñó con ser otro Walter Scott: fue algo distinto, pero en modo alguno inferior. La Editorial Aguilar ha publicado unas muy incompletas *Obras completas*, excelentemente traducidas y prologadas por Amando Lázaro Ros, a las que el lector español debe remitirse.

CROMPTON, RICHMAL.—Creo que fue institutriz o algo parecido y sé que murió al final de los sesenta, cuando contaba alrededor de ochenta años. Para mí, su existencia no es menos problemática que la del Castañeda que inventó o escuchó a Donjuán. ¿Es Don Juan una advocación de Castañeda? ¿Fue Richmal Crompton —canosa peluca, vestido negro de corte anticuado y paraguas, quizá impertinentes sujetos con cinta ancha— el mejor disfraz de Guillermo? No sería la primera vez que se disfrazaba de abuelita para mejor llevar a buen fin sus planes. En cualquier caso, la Editorial Molino ha publicado la saga completa de este héroe de nuestro tiempo. La edición antigua contaba con los preciosos dibujos de Thomas Henry, sustituidos en versiones posteriores por horrores al gusto del día (o tal se supone).

DEFOE, DANIEL.—Nació en Londres en 1660, quizá en septiembre. Murió en abril de 1731 en Ropemaker's Alley Moorfields. Su

apellido, que le venía del modesto carnicero que fue su padre, era simplemente Foe pero Daniel lo prestigió con un «De» previo, perpetrando así un fraude tan inocente como común. Robinsón Crusoe, que era amante de las realidades tangibles y poco dado a fantasías honoríficas, probablemente hubiera desaprobado esta veleidad vanidosa de su creador. Defoe fue uno de los primeros *escritores profesionales* de los que tenemos noticias: vendió en numerosas ocasiones su pluma al mejor postor, escribió por encargo, adaptó sus obras a los requerimientos comerciales de sus editores y al gusto del público... En una palabra, cometió todos los pecados que los guardianes de la alta cultura literaria reprochaban a los mercenarios de la prosa popular. Su obra quedará para siempre y no la de tantos exquisitos.

DICKSON CARR, JOHN.—Ha firmado también sus novelas con el seudónimo de Carter Dickson. Nació en Pennsylvania, U.S.A., el año 1905. Vivió en Londres, donde fue secretario del *Detection Club*, hasta su muerte el 27 de febrero de 1977. A mi juicio, es uno de los tres o cuatro grandes del género policíaco. Le distingue cierto gusto por introducir un elemento fantástico e imposible en el planteamiento de sus casos, en los que frecuentemente importa más el *¿cómo?* que el *¿quién?* En una de sus mejores novelas, *El jurado de fuego*, se dan dos soluciones a un crimen, la primera rigurosamente racionalista, la segunda sobrenatural. Ha inventado un protagonista,

el doctor Gideón Fell, cuya apariencia física ha sido modelada directamente sobre la de Ches-terton. Aguilar ha publicado dos tomos de buenas novelas suyas y en la colección Séptimo Círculo pueden encontrarse hasta veintiún títulos más. Recordaré aquí *Los anteojos negros*, *El ocho de espadas*, *Fuego que quema*, *El crimen de las figuras de cera*, *El caso de la viuda roja*, *Los crímenes del Unicornio...* Es autor de una atractiva biografía de sir Arthur Conan Doyle.

GREY, ZANE.—Nació en Zanesville en 1875 y murió en Altadena en 1939. Fue dentista en Nueva York desde 1898 hasta 1904. En 1902 publicó su primer título, *Betty Garey*. Padre fundador de la novela del *far-west*, sus obras han encontrado imitadores pero, en general, no han sido superadas. Entre sus centenares de libros citaremos *The spirit of the bordery Eiders of the purplesage*. Sus novelas han sido traducidas en numerosas versiones populares.

LONDON, JACK.—John Griffith, llamado Jack London, nació en San Francisco, hijo de un astrólogo ambulante al que no llegó a conocer y de una adepta al espiritismo. Tras una infancia miserable, que lo llevó a trabajar en una fábrica a los trece años, fue cazador de focas en Japón, peón caminero en Canadá y Estados Unidos, buscador de oro en Alaska. Con denodada voluntad se forjó una formación autodidacta. Sintió pasión por las ideas progresistas de su época, adhiriéndose al Partido Socialista americano. Logró abrirse paso como periodista y novelista, llegando

a ser uno de los escritores más cotizados de su época. Sus primeras novelas, ambientadas en el Gran Norte, le valieron el sobrenombre publicitario de «el Kipling de los hielos». Sus extraordinarias dotes narrativas hallaron acicate en su pasión por las soledades salvajes y la aventura, en una visión del hombre de feroz pesimismo, ambiguamente iluminada por una conmovedora necesidad de aspirar a la sociedad fraterna. Le fascinó lo terrible, lo violento y lo sobrenatural; soñó con los ciclos de la evolución y con el futuro devenir histórico. Llegó a ser muy rico, despilfarró, viajó sin cesar, padeció dos tumultuosos matrimonios. Acosado por los fantasmas del alcohol y por el espectro del destino, se quitó la vida en su rancho californiano *BlenEüen*, el año 1916. Dentro de su obra admirable, quiero recordar ahora sus agrestes epopeyas *La llamada de la selva* y *Colmillo blanco*, su autobiográfico *Martin Edén*, su espléndido *El lobo de mar* y sus alarmantes visiones de un pasado remotísimo, *Antes de Adán*, y de un futuro desolado, *El talón de hierro*.

LOVECRAFT, HOWARD PMLUPS.—Nació en Providence (Rhode Is-land) en 1890 y murió en la misma ciudad en 1937. Llevó una existencia crepuscular de soledad y pobreza, sin otros incentivos que una incesante correspondencia con un relativamente restringido círculo de jóvenes admiradores. Sus asombrosos relatos de terror despertaron escaso interés en su época, pero han llegado a ser hoy obsesión insustituible. Los vertebra

toda una cosmogonía y una mitología peculiares, enraizadas en la vivencia del desesperado desvalimiento del hombre frente a las fuerzas insondables que lo han producido y que lo destruirán. Quien llegue a «entrar» en uno de sus cuentos, no sabría ya prescindir de ninguno de los restantes. En España hay recopilaciones de sus historias, que según creo las incluyen todas, en Acervo, Alianza Editorial y Barral Ediciones.

MÁY, KARL.—Karl Hohenthal (éste fue su verdadero nombre) nació el año 1842 en Sajonia y murió en Radebeul en 1912. Luchando contra la estrechez económica de su humilde origen, viajó desde muy joven por Europa, América del Norte y del Sur, Kurdistán, Arabia, islas del Pacífico, etc., corriendo aventuras que, según parece, le hermanan más con los bandidos que con los justicieros de sus relatos. Sus obras alcanzaron una enorme popularidad en Alemania y han sido abundantemente traducidas. La saga de Oíd Shaterhand y Winnetou, su mejor logro literario, comprende las novelas *La montaña de oro*, *La venganza de Winnetou*, *En la boca del lobo* y *La isla del desierto*, todas ellas publicadas en castellano en los dos tomos de Obras Escogidas editadas por Aguilar.

POE, EDGAR ALIAN.—Genial poeta y narrador americano, nacido en Baltimore en 1813 y muerto en la misma ciudad el domingo 7 de octubre de 1849. Su vida azarosa por la miseria, la lucidez y el alcohol ardió en beneficio de una maravillosa obra literaria, téticamente suntuo-

sa, refinadísima, burlona, un auténtico milagro de romanticismo fantástico. Todos sus relatos, sus poemas, incluso sus ensayos críticos son imprescindibles. Quien no haya leído *El gato negro*, *El pozo y el péndulo*, *El extraño caso del señor Valdemar*, *Las aventuras de Arturo Gordon Pym* o *El escarabajo de oro* aún no sabe hasta qué punto leer puede ser una operación arriesgada y gozosa. Sus obras completas han tenido la suerte de ser traducidas al castellano por Julio Cortázar —ventura aún mayor tuvieron en francés, al ser recreadas por Baudelaire— y han aparecido en Alianza Editorial.

SALGARI, EMILIO.—Nació en Verona en 1863. En su juventud fue hombre de mar, viajando por todo el mundo. Luego se dedicó al periodismo y a la narración. Escribió 86 novelas y más de 100 relatos, en los que recrea los múltiples rostros de la aventura, los riesgos de la selva y del mar, las peripecias inaquietables de la pura acción que no busca más que perpetuar su juego. La miseria y las desdichas familiares le llevaron al suicidio en Turín, en 1911. Sólo por los títulos de sus libros merecería figurar en la historia de la literatura. *La montaña de luz*, *El león de Damasco*, *El capitán Tormenta*, *El rey de los cangrejos*, *La galera del bajá*, *El desierto de fuego*, *Los solitarios del océano*, *Los tigres de la Malasia...* Sus novelas han sido editadas por Editorial Molino.

STEVENSON, ROBERT LOTUS.—El rey de los narradores contemporáneos nació en Edimburgo en 1850. Tras una juventud bohe-

mia, en la que vagamente estudió Derecho, se dedicó plenamente a la literatura. Nadie como él ha entendido la necesaria ambigüedad de todo relato, que no se contradice sino que se refuerza con una implacable pasión ética. Poseedor de un gusto infalible para los buenos argumentos, sabe desarrollarlos en un estilo ajustado y eficaz, que no renuncia nunca a lo poético: su forma de contar las historias no se superpone a éstas, sino que parece *crecer* naturalmente con ellas. Además de *La isla del tesoro*, sobria epopeya de audacia y ética que es uno de los pocos logros perfectos de la literatura moderna, dotó a nuestra imaginación del arquetipo del hombre cuyo desdoblamiento moral se realiza físicamente: *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*. Sus *Nuevas noches árabes* potencian el relato policíaco hacia dimensiones oníricas, sin disminuir su caprichoso rigor. El mito de Caín y Abel encontró una plasmación inolvidable en *El dueño de Ballantrae*, mientras que *David Balfour*, *Catriona* o sus *Cuentos de los mares del Sur* se han convertido en clásicos de sus géneros respectivos. Su inacabada *Weir of Herminston* plantea por última vez en su obra el inicuo y necesario misterio de la obediencia y del poder. Acosado por una grave enfermedad pulmonar, pasó los últimos años de su vida viajando de isla en isla por los mares del Sur, buscando quizá la mística tierra sin daño. Los samoanos le llamaron «Tusitala», el que cuenta historias. Murió en Upolu en 1894 y fue enterrado por los nativos en el monte

Vaea, según era su deseo. El epitafio en verso que él mismo se compuso comenzaba así:

*Under the wide and starry sky dig
the grave and let me lie glad did I
Uve and gladly die...*

TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL.—Nació en 1892 y murió en 1974. Fue profesor de antigua literatura inglesa en Oxford, publicando estudios y versiones de los viejos poemas *Sir Gawain and the Green Knight*, *Pearl and Sir Orfeo*. En 1938 comenzó a escribir su *Lord of the rings*, que se publicaría dieciséis años más tarde; el año anterior (1937) había aparecido *The Hobbit*, novela corta en la que toma por primera vez posesión de la Tierra del Medio. Sus entusiastas, que no queremos ser desterrados definitivamente de ese discutible paraíso, esperamos con ansiedad la publicación de su gran novela postuma *The Silmarillion*. Hoy existen ya versiones españolas de casi toda la obra de Tolkien.

VERNE, JUNO.—Nació en Nantes en 1828 y murió en Amiens en 1905. Se licenció en Derecho y trabajó como agente de bolsa, hasta entregarse por entero a la literatura. El entusiasmo despertado por su obra le proporcionó fama y riqueza. Mucho más interesante que sus celebradas facultades anticipatorias de los logros de la ciencia es su seguro instinto para ventear los arquetipos míticos que tales logros recuperarían. Quizá nadie ha soñado con los *espacios* y los *instrumentos* con tal feliz rigor. Además de las dos obras comentadas en este libro, recordemos *Cinco semanas*

en gbo, *Los hijos del capitán Grant*, *Dos años de vacaciones*, *Héctor Ser-vadac*, *La isla misteriosa*, *Un capitán de quince años*, *De la Tierra a la Luna*, *Miguel Strogoff*...

WELLS, HERBERT GEORGE.—Novelista, periodista y divulgador de temas científicos, históricos y políticos. Nació en Kent en 1866 y murió en Londres en 1946. Su obsesión regeneracionista—«el futuro de la humanidad es una carrera entre la educación y la catástrofe»— no restó vigor ni fantasía a sus parábolas sociopolíticas, de las que hoy nada apreciamos menos que las buenas intenciones de su autor. Además de sus dos libros aquí comentados, recordamos *La isla del doctor Moreau*, *El hombre invisible*, *La máquina del tiempo*, *Cuando el durmiente despierta*, *Doce historias y un sueño*, *Kipps*... La Editorial Plaza y Janes, en su colección «Clásicos del siglo XX», ha publicado unas suficientes *Obras Escogidas*.

Y un último saludo final a todos los mencionados de pasada que podrían haber ocupado muchas páginas, a los olvidados, a los injustamente postergados, por causas que tanto la razón como el corazón ignoran, a los que se han caído del libro vaya usted a saber por qué:

RUDYARD KIPPLING, incomparable creador de Mowgli y de Kim; sir HENRY RIDER HAGGARD, que me contó la portentosa aventura de Alian Quatermain en las minas del rey Salomón y cómo la belleza de la bruja centenaria se disipó en la llameante fuente de la Vida; EDGAR RICE BURROUGHS, al que debo la gran silueta ágil

de Tarzán y tantas peripecias asombrosas en Marte y Venus; JAMES OLIVER CURWOOD, cuyas biografías de animales —*Kazan*, *Bari*, *El rey de los osos*— me parecen estupendas, comparables incluso a *Colmillo Blanco*, de London; JAMES FENMORE COOPER y sus románticos mohicanos; sir WALTER SCOTT, el Mago del Norte, de quien es imperdonable no haber comentado su *Ivanhoe* o *El talismán*; la facundia mosquesteril de ALEJANDRO DUMAS; GASTÓN LEROUX, cuyo enamoradizo Rouletabule —¡quién pudiera llamarse así!— descubrió que el asesino imposible del cuarto amarillo era su propio padre tal como Freud le habría advertido de haber sido consultado; los inolvidables bandidos generosos, como Dick Turpin luchando contra los mil jefes de Policía que le acosaban o el refinado Arsenio Lupin que nos regaló MAURICE LEBLANC; los legendarios viajes de MARCO POLO, minucioso en la crónica de lo increíble por distinto, cuyo mundo veneciano nos es ya casi tan desconcertantemente exótico como aquel del Khan Kublai del que nos habló; los demasiado serios exiliados en el jardín de la infancia por un mundo adulto que se negó a escuchar su metafísica (HERMÁN MELVILLE), su sátira (JONATHAN SWIFT) o su alucinante humor (LEWIS CARROLL); los floretes y máscaras de RAFAEL SARATINI, JEAN RAY y su caterva de fantasmas flamencos; los terribles niños insomnes de MARK TWAIN, quizá el más feroz pesimista de la literatura moderna; los aventureros juveniles del CAPITÁN MARRYAT; el inventor

de Conan, **ROBERT E. HOWARD**, que se suicidó a los veintinueve años para no ver morir a su madre, y todos sus hermanos de Espada y Brujería: **FRITZ LEIBER**, **MICHAEL MoORCOOCK...**; los embrujados derechistas de **DENIS WHEATLEY**; los cazadores de plantas y las lentas caravanas de **MAYNE REID**; los más grandes de la ciencia-ficción, como **RAY BRADBURY** y sus nostálgicos náufragos marcianos o **ISAAC ASIMOV**; **AR-**

THUR C. CLARKE, filósofo y poeta de las inagotables promesas de la técnica, que hará del hombre algo más o menos que un hombre; y, *last but not kast*, los auténticos y puros narradores de cuentos, los **CHARLES PERRAULT**, los **HERMANOS GRIMM**, **ANDERSEN** o los anónimos fabuladores que soñaron con Simbad y Aladino durante **LAS MIL Y UNA NOCHES** de la infancia perpetuamente perdida y recuperada.