

## TRES NOTAS DE LECTURA

*Carlos Morand*

### I. EL ULTIMO ARQUETIPO

Son muchos todavía los que oyen por primera vez el nombre de Vladimir Nabokov, y lo que es aún más injusto, son escasos los que relacionan cierto vocablo con el libro suyo que lo popularizó. No hay persona en este y otros países que no use a diario el término "lola"; hasta lo conjuga como un verbo —"lolear"— y lo ha vuelto una voz genérica ("lolismo", "lolerío"). En suma, la expresión está en boca de todos y cuando se la pronuncia para descubrir a alguien, visualizamos a ese "alguien" sin dificultad.

Desde su aparición, hace ya más de veinte años, la protagonista de *Lolita* ha trascendido el ámbito de lo puramente literario para venir a bautizar con su nombre cierta zona humana de esta segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, ¿quién cuando lo emplea, piensa en la persona de su creador, ese ruso exiliado, irónico y algo triste que se llamó Vladimir Nabokov?

La novela *Lolita* se fue convirtiendo con el tiempo en mucho más que la gran piedra de escándalo en el momento de su aparición, o el libro que la crítica, algo calmada de sus puritanos furios, aplaudió posteriormente. *Lolita* nos ha puesto frente a un caso único en este siglo; un caso que nos hace reflexionar sobre el complejo y a menudo ininteligible fenómeno de la conversión de un personaje común en arquetipo humano. Lo ocurrido con la novela de Nabokov nos demuestra que no es el autor quien eleva en última instancia una figura literaria a un valor universal. Nabokov diseñó todo un personaje que más tarde el lector convirtió en "tipo" al reconocer su modelo en el mundo real. Continuando luego una suerte de proceso evolutivo, ese mismo reconocimiento del lector configuró en el personaje una nueva dimensión: la de arquetipo, criatura que es individualidad y al mismo tiempo ente universal.

No se trata, por tanto, de que Nabokov haya observado un modelo vivo susceptible de trasladarse a una obra, como ocurre con los autores costumbristas españoles e hispanoamericanos del siglo xix. En ellos sólo existía un mundo poblado de "tipos": el Torero, el Sacristán, el Chulo, el Siútico, la Criada, la Beata, el Ricachón. Estas figuras nunca habrían podido convertirse en caracteres, menos aún en arquetipos. Eran bocetos unidimensionales que representaban a algo o a alguien, personificaciones de oficios, de defectos o virtudes sociales, de estados morales, y nada más. Eran siluetas que se agotaban dentro de la limitada realidad de la función que cumplían.

A diferencia del constructor de "tipos", el autor de mayor conciencia ar-

tística, aunque suele servirse de los modelos humanos que ofrece la realidad, no se satisface con hacer de ellos siluetas de superficie. Crea —en el verdadero sentido de la palabra— criaturas singulares, poseedoras de una individualidad que sobrepasa lo genérico. Casi todos los grandes novelistas y dramaturgos han procedido de esta manera, dejando una galería de retratos en los que la Humanidad puede reconocerse parcialmente.

Tomemos el caso de Cervantes.

En su *Ingenioso Hidalgo* hay un personaje que en manos de un costumbrista o de una realista a secas habría quedado en "tipo". Con ellos, Don Quijote habría pasado a ser la figura del Loco o del Excéntrico. Los siglos, sin embargo, han demostrado que Cervantes fue mucho más allá. ¿Es posible definir o describir a Don Quijote en un par de palabras, es decir, del mismo modo como se puede definir o describir a un personaje de una novela costumbrista? Imposible, pues Cervantes no miraba al género humano como entidades agrupadas en "tipos", ni las recogía como tales para devolverlas en su obra como tales. Lo que su genio entregó fue todo un carácter que con el tiempo y la comprensión profunda del lector sensible se convertiría en un arquetipo.

La literatura occidental es escasa en arquetipos. Y si la lista no es larga se debe a que se necesitan muchos siglos, muchas generaciones, mucho *humus* sedimentado por la experiencia humana para que de pronto fructifique un espíritu capaz de recoger en una síntesis perfecta una porción de humanidad en la que toda la Humanidad pueda reconocerse. Se necesitaron muchos siglos para que apareciera una Celestina, un Don Juan, un Don Quijote de la Mancha, un Hamlet, una Ema Bovary.

Pero —ya lo dijimos— no es el genio del artista el único factor que da vida eterna a un personaje. Se necesita también que éste aparezca en un momento preciso en la historia de una sociedad.

Nabokov había trazado en 1939 el primer esbozo de esa criatura inocentemente perversa que es Dolores Haze. Lo hizo en un cuento breve, donde la nínfula anónima era francesa y los lugares eran París y Florencia. Pero su personaje, en este primer latido, no podría haberse elevado al símbolo que es hoy. Literariamente era apenas una silueta, y por entonces el cambio de costumbres y actitudes morales no se había producido de tal modo que el mundo la reconociera como un reflejo de cierto sector de la juventud. Este fenómeno vino a ocurrir veinte años después, cuando el personaje de Lolita apareció elaborado hasta su última célula y las nuevas generaciones, al abandonar paulatinamente muchos de los convencionalismos y prejuicios impuestos por una educación rígida, fueron preparando el advenimiento de una adolescencia femenina cuyas características de hábitos y de modas conocemos ampliamente.

Al crear un personaje literario, Vladimir Nabokov puso en evidencia un arquetipo existente en el mundo contemporáneo. Hoy por hoy, su Lolita es un arquetipo, si no el único, sin duda el más vigente que ha dado la literatura de este siglo.

## 2. SOBRE HEROES Y NIÑOS

Cuando en cierto momento de nuestra infancia la "honrada musa burguesa" de Julio Verne nos llevó a saltar el espacio que media entre el cuento de hadas y la novela, no advertimos que en el fondo no había tal salto. Lo que nos ocurrió entonces fue salir de un mundo para entrar en otro casi idéntico. Salimos del mundo de las varitas mágicas, las alfombras voladoras

y los genios malignos, para meternos en el de los elixires que hacen invisible, los globos aerostáticos y los sabios perversos que sueñan con adueñarse del planeta.

La inmortalidad de Verne en el tiempo de nuestra memoria se debe a que sus novelas —como los cuentos de hadas— son libros de mitos, de héroes y de acontecimientos maravillosos ante los cuales nuestra incredulidad quedaba suspendida. La lucha de los tripulantes del *Nautilus* contra el gran pulpo; el descenso del profesor Lidenbrock al centro de la Tierra por el cráter de la roca Scartaris; las peripecias de los hijos del capitán Grant en la pampa argentina; la ola gigante en *La invasión del mar*; el elefante a vapor que marcha como una locomotora desprovista de rieles por los bosques de la India; en fin, Miguel Strogoff, correo del Zar, salvado por una lágrima (sublime metáfora) de ser cegado por la espada del tártaro calentada al rojo, eran para nosotros escenas tan cargadas de verdad y de sentido como los mitos y las imágenes de las gestas homéricas debieron serlo para el niño griego.

El lector adulto tiene, sin embargo, la sospecha de que hay un sentido superior en todas esas aventuras inventadas para recreo de la juventud. En la obra de Verne interesan menos las verdades científicas, la exactitud de sus cálculos o los productos de una imaginación que se convertirían en realidad diez, veinte, cincuenta años más tarde. Interesan menos que aquello que palpita en el fondo de sus libros: aventuras que no son simplemente aventuras sino mitos, que se renuevan sin cesar, sobre la lucha del hombre contra el infinito: el infinito del océano, de la tierra, del espacio cósmico; la lucha del hombre contra su imperfección encarnada en sueños del inconsciente colectivo como son las islas felices, las ciudades bajo el mar, los imperios subterráneos iluminados por otros soles.

En las novelas de Verne, el héroe es el hecho esencial y el viaje su gran y tal vez única oportunidad de ser. Phineas Fogg no parte en su famoso periplo de ochenta días porque desea ganar una apuesta: parte porque ha apostado contra sí mismo y será el viaje lo que le proporcionará los obstáculos que su inteligencia, su orgullo de hombre y de inglés y su irreducible masculinidad deberán vencer.

El héroe verneano es también héroe prometeico, mezcla de orgullosa naturaleza y optimismo decimonónico. En *La isla misteriosa*, el espacio natural sólo aguarda la intervención de la mano del hombre para entregar toda su potencialidad. El enfrentamiento de Ciro Smyth y sus compañeros a ese mundo, sintetiza la epopeya del hombre que se sobrepone, paso a paso y con sus manos, a la fatalidad de su condición. Ciro Smyth es el “homo sapiens” primigenio en pleno proceso de ampliar la definición humana a “homo faber”. Toda la historia de la conquista técnica de la Humanidad se halla encerrada en esa inofensiva aventura para niños. Recordemos a modo de ejemplo que la primera gran conquista de los náufragos consiste en encender una fogata: el “homo sapiens” acaba de dominar el fuego y servirse de él.

El genio de Verne está en haber dado una descripción del mundo y una reducción a símbolos de los grandes dramas de la Humanidad.

Pero hay algo más.

Verne fue un hijo del siglo XIX y del progreso científico y técnico. El escritor se abandonó al delirio de su imaginación tras la conquista de la máquina a vapor, pero no del mismo modo como un escritor de 1945 pudo abandonarse al delirio apocalíptico tras la primera explosión atómica. Verne creía en el Progreso Indefinido. Y, en la perenne lucha del Bien contra el Mal, él apostaba por el triunfo del Bien. Al unir los anhelos de la Ciencia con el Progreso de la Sociedad, hizo de sí mismo, a través de su obra,

la imagen del precursor y del revolucionario. Su utopía refleja el sueño de nuestros abuelos: mientras más sabios, los hombres serán mejores; mientras mayor sea su dominio sobre el Universo, más perfectas serán sus almas y más felices sus vidas.

Julio Verne nunca vio la "oscuridad del corazón del hombre". Los niños de *Dos años de vacaciones* se encuentran forzados a permanecer en una isla desierta. Nuevos robinsones, descubren que deben realizar por sí mismos todo lo que hasta poco tiempo atrás sus padres hacían por ellos. Pero no demoran mucho en aprender, adaptarse y dominar la naturaleza hostil sin perder un gramo de su buen comportamiento victoriano. Se organizan, los mayores se erigen en jefes, los menores obedecen. Cuando al cabo de dos años son rescatados, parten como llegaron: moralmente incólumes. La experiencia fue un agradable paréntesis entre dos edades, "dos años de vacaciones".

He aquí el niño civilizado conforme el prisma verneano.

Dos guerras mundiales y algunas revoluciones más tarde, un novelista británico, William Golding, dirá otra cosa en su libro *Lord of the Flies*: el Progreso Indefinido no es una falacia, pero tampoco perfecciona a nadie, y el niño librado a sus propias fuerzas, dotado de libertad absoluta, es un lobo para el niño. Si para cierto francés, entre civilización y barbarie hay apenas una delgada capa de policías, en el mundo infantil de *Lord of the Flies* —respuesta negra a *La isla de coral* de Ballantyne, un Verne inglés—, entre civilización y barbarie hay una delgadísima capa de adultos.

Golding pone a sus personajes en la misma situación que Verne a los jóvenes de su novela, una isla desierta, pero el resultado es otro. Violentos instintos atávicos se manifiestan en la naturaleza lúdica del niño y la libertad sin cortapisas lo precipita a un paulatino retorno a la barbarie. Caza, come, danza... y destruye en una irrefrenable liturgia sangrienta. Sólo la sorpresiva presencia del adulto lo hará volver al orden aparente de las formas civilizadas.

A la inversa de Verne, la visión del hombre en la "edad de la inocencia" sustentada por Golding es rotundamente pesimista. Y acaso más próxima a la verdad.

### 3. PARA OTRA LECTURA DE WELLS

Una actitud tradicional en la operación de leer ciertas novelas de H. G. Wells, ha sido considerarlas, en general, simples ejercicios de la fantasía, o también, visiones proféticas desde la perspectiva del intelectual de finales del siglo XIX que comprueba, con asombro y no poca inquietud, los primeros efectos del progreso indefinido de las ciencias experimentales.

Hay, sin duda, en las novelas de Wells mucho de ambas cosas, pero éstas no excluyen el hecho no menos cierto de que su autor es también un pensador moralista que se ha servido de la literatura para mostrar las consecuencias materiales y espirituales que sobre la vida del hombre va teniendo el avance del saber científico y su aplicación en la técnica.

La lectura de *El hombre invisible* a la luz de este principio conduce a descubrir bajo el ropaje puramente novelesco un propósito de carácter, diríase, didáctico, a la manera de las viejas fábulas y apólogos.

El tema del sabio que encuentra la fórmula para volver invisible la materia —los cuerpos opacos, más exactamente— no es original de Wells. Ya Julio Verne, en una de sus novelas menos conocidas, *El secreto de Wilhelm Storitz*, trató un caso similar, mezclando, eso sí, las aventuras de capa y espada con el elemento propiamente científico. La visión que asume Verne

en su historia tiene un fondo pesimista. El invento, un éxito en el plano científico, termina por acarrear la desgracia a su inventor. No obstante, Verne —después de todo un intelectual que comparte el espíritu optimista de su siglo— deja en claro que el mal aquí no radica en el invento en sí mismo, sino en el carácter diabólico del genio creador.

Una opinión similar, aunque con diferente matiz, parece sostener Wells en *El hombre invisible*.

Aquí acaso interesa menos lo que el invento vale como tal para la ciencia —a la postre, un invento de esa naturaleza, aunque portentoso, resulta del todo inútil— que lo que él causa a su inventor. Como en el clásico ejemplo de Frankenstein, la inteligencia humana, ilimitada y todopoderosa, ha creado un monstruo al cual, a partir de cierto momento, ella no es ya capaz de dominar. En *Frankenstein* ocurre porque el pequeño componente de humanidad que existe en la creatura le empuja a ser libre, a actuar por sí misma, es decir, a rebelarse contra la voluntad de su creador; en la novela de Wells, porque el sabio ha descubierto la fórmula que le hace invisible, pero es incapaz de dar con aquella que revierta el fenómeno.

Esta, sin embargo, no es toda la idea que Wells busca ilustrar con su novela. La incapacidad del científico de revertir el proceso que lo ha hecho invisible, de retornar a su estado anterior al experimento, es sólo el punto de partida para exponer una situación que al autor le interesa más: las consecuencias que en el aspecto humano ocasiona el gran experimento.

Como escritor agnóstico, Wells no coloca a su personaje en el eterno conflicto del hombre fáustico que se enfrenta de igual a igual con una Divinidad Creadora. Su sabio no es el individuo de talento superior que paga con la autodestrucción la soberbia de querer igualarse a Dios en poder. Su relación con Dios, si la hay, sería indirecta; se haría en la oposición Hombre-Naturaleza, en cuanto aquél pretende modificar una condición de ésta.

Pero, con todo, dicho conflicto es tangencial.

Lo que el "hombre invisible" experimenta con mayor gravedad en su estado actual, es su separación forzada de la comunidad humana. El ser invisible le hace superior a sus semejantes, pero tal superioridad sólo conduce a aislarlo, en primer término, y no lo salva de sufrir los mismos males inherentes a su condición carnal. Sigue igualmente limitado por la realidad espacial y temporal, y su cuerpo es vulnerable al frío, al hambre, a la sed, a las enfermedades. Su genio le permitió descubrir el modo de hacer invisible la materia; hacerla invisible, no *inmaterial*.

Privado de un aspecto fundamental de su naturaleza, incapaz de dominar ese accidente, de vencerlo; incapaz, también, de trascender a una condición superior, el protagonista de la novela de Wells comprueba que su invento le ha condenado a permanecer en un estado que le trae más limitaciones, más sufrimiento, pues, como le ocurrió al hombre que vendió su sombra en el célebre cuento de Von Chamisso, ha mutilado una parte de su humanidad.

Wells da término a las desventuras de su héroe con un acontecimiento que, puesto en relación con el sentido que encierra la historia, expresa el pensamiento del autor respecto a los desbordes en que incurre el genio científico. El "hombre invisible" recupera finalmente su visibilidad corporal, alcanza su estado anterior, pero esto no ocurre por virtud de ninguna fórmula inventada por la ciencia, sino por el más natural y definitivo de los hechos humanos: el trance hacia la muerte.