

## LA HISTORIA INCONCEBIBLE DE CONRAD

Es un tópico común que el arte de las vanguardias es, entre otras cosas, reflexivo, trazado de manera más o menos firme para explorar el elemento material de su existencia; pigmento, digamos, o lenguaje<sup>1</sup>. Con el denominado giro lingüístico en las ciencias humanas, y específicamente con la crítica literaria de los pasados cuarenta años, el tópico se ha rejuvenecido, y ha presentado sus afirmaciones interpretativas con la energía y la confianza correspondientes en el campo cada vez más amplio de la historia literaria. Así, en décadas recientes también Joseph Conrad ha pasado a ser leído como un moderno ejemplar, como alguien que cuestiona su medio, con sus promesas délficas de sinceridad y verdad, como alguien con motivos humanos. Hay mucho que explorar a este respecto, como ha demostrado Edward Said, en una contribución precoz y distinguida a este debate crítico<sup>2</sup>. Sin embargo, también hay un peligro adjunto. El atractivo interpretativo del «lenguaje», concebido de manera tan abstracta, soluciona muy poco. Cuanto más a menudo y más ampliamente se reitera, menos explica.

Siempre hay una explicación mejor: mejor porque está más estrictamente especificada, es decir, es más histórica y materialista. La indudable crisis en la obra de Conrad es en cierto sentido inevitablemente lingüística –después de todo, es escritura, la cual se realiza con el lenguaje–, pero sus figuras textuales dinámicas y características emergen de un contexto cultural e institucional de práctica literaria bastante específico. Conrad no fue un «mero trabajador de la prosa» o un creador de «arte», como él tendía a decir<sup>3</sup>. No era, de hecho, un narrador de «cuentos», por muy insistentemente que los subtítulos presenten dicha reivindicación en su nombre. Las narraciones impresas, largas y cortas, que constituyen su logro literario pertenecen ineludiblemente al mundo de la *novela*. Ésa es la ubicación de la crisis de Conrad como escritor, que se desarrolló en una

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha publicado con un título distinto en Franco MORETTI (ed.), *The Novel*, 2 vols., Princeton, 2006. Derechos de reproducción: Princeton University Press.

<sup>2</sup> Edward SAID, «Conrad: The Presentation of Narrative», en *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Massachusetts, 1983, pp. 90-110.

<sup>3</sup> Edward Said, «Preface», en *The Nigger of the «Narcissus»* [1897], Londres, 1988, pp. xlviii-xlix.

práctica literaria específica y paradójica. Las formas y las estrategias características de sus narraciones (incluidos los relatos cortos, que en esta perspectiva no son diferentes) están modeladas por un impulso de abolir lo novelístico, o al menos de superarlo.

Para el joven Thomas Mann, la novela, o la «literatura», era el epítome cultural de la modernidad, frente a la poesía y la música, que albergaban los valores tradicionales y superiores de la tradición<sup>4</sup>. Walter Benjamin, en un ensayo clásico, resaltaba igualmente la modernidad esencial de la novela, definiéndola por contraste con la forma narrativa anterior del «cuento» oral. El narrador oral, escribió,

toma lo que dice de la experiencia; la suya propia o la que otros le han comunicado. Y a su vez la convierte en la experiencia de quienes escuchan su relato. El novelista se ha aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo solitario, que ya no puede expresarse dando ejemplos de sus preocupaciones más importantes, que no recibe consejo, y que no puede aconsejar a otros. Escribir una novela supone llevar hasta el extremo lo inconmensurable en la representación de la vida humana<sup>5</sup>.

Esto es manifiestamente pertinente para Conrad, pero, paradójicamente, quizá demasiado cercano, a efectos críticos, a su propio tema constante del aislamiento: con una ligera alteración, él mismo podría haber escrito estas frases, o haberlas puesto en boca de su narrador de relatos más conocido, Charley Marlow. Será más útil desarrollar la explicación de Benjamin en términos menos psicológicos.

### *Lo novelístico*

Dos condiciones históricas generales separan irrevocablemente a la novela del mundo del relato oral. La primera es institucional, supone un cambio en las relaciones sociales de la narrativa. La narración oral como forma presupone una comunidad básica de valores que vincula al narrador y a la audiencia: intuiciones compartidas de lo que es interesante, inteligible, agradable o repugnante, adecuado o no. De hecho, al ser oral, depende de la presencia conjunta y efectiva de ambos: la afinidad moral se confirma en el espacio y en el tiempo. La narración novelística, por el contrario, está mediada en forma de texto impreso para el mercado. Tanto los soportes físicos como los culturales del cuento oral desaparecen. La escritura es temporalmente anterior a la lectura, que, como el escribir, se convierte ahora en una actividad íntima, y presenta una variación práctica que el escuchar no admite. El público no sólo está privatizado; incog-

---

<sup>4</sup> Thomas Mann, en *Reflections of a Nonpolitical Man* [1918], Nueva York, 1983.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, «The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov», en *Illuminations*, Londres, 1970, p. 87.

noscible para el escritor que trabaja, es también, en principio, desconocido en su disposición cultural. Así, la relación social que cimienta el cuento y es fertilizada por él desaparece; en un término técnico de la lingüística, la comunicación novelística carece de la garantía «fática» durante mucho tiempo familiar<sup>6</sup>.

La segunda condición es estrictamente cultural. Los valores compartidos que estabilizan el relato oral como institución pueden estar o no oficialmente sancionados, pero son en cualquier caso costumbres, materias de sentido común y virtud heredadas, cuya autoridad continuada es en sí un valor positivo. Éste es el mundo de la «sabiduría», del que se aparta la novela, irreverentemente incluso, si no en abierta revuelta. El tono dominante en la cultura novelística, que siempre ha sido predominantemente realista, es en contraste *crítico* y *laico*. Como entendió Mann, la novela es la prosa de la «civilización» y de la Ilustración. Su cosmología carece de dios, incluso aunque su ética siga siendo bíblica. Los creyentes ordinarios pueden retroceder ante las representaciones lascivas, pero, lejos de contemplar los milagros y la evidencia de inspiración en su lectura novelística, se sienten engañados por la intrusión incluso de la improbabilidad puramente mundana. Disposiciones que encuentran fácil articulación en la poesía se inhiben en la cultura de la novela, para la que el valor y el prestigio de las ciencias humanas son un hecho histórico, sea o no bien recibido. Pragmáticamente al menos, lo que finalmente resulta válido es una idea del conocimiento racional.

Estas características gemelas de lo novelístico fueron las condiciones discursivas de la práctica literaria de Conrad. Pero, como sabrá cualquiera de sus lectores, figuran en las obras en sí, como términos negativos de las temáticas características del autor. El aislamiento, como Conrad imagina una y otra vez, es una situación destructiva cuyos resultados son la desgracia, la corrupción, la locura y la muerte. Sus avatares son Jim (*Lord Jim*), el capataz y Decoud (*Nostramo*), Stevie, Verloc y Winnie (*El agente secreto*) y por supuesto Kurtz (*El corazón de las tinieblas*). Ninguno sobrevive. Los conocimientos modernos y sus normas asociadas tienen una parte recurrente en estos desastres humanos, pareciendo al mismo tiempo triviales y malignos, y en ningún caso iguales a las realidades morales que fingen explicar. Ya hay una apariencia de paradoja en esto, y no está desplegada por la recopilación de los materiales históricos en los que el autor pone a funcionar sus temas. «Exóticos» o no, sus mundos ficticios son figuras de los lugares y las crisis definitorios de la modernidad histórica: el colonialismo y la tendencia planetaria del capitalismo, la lucha de clases, el crecimiento desmesurado de las metrópolis, la amenaza revolu-

---

<sup>6</sup> La función fática de la comunicación, en la definición clásica de Roman Jakobson, consiste en controlar y confirmar la integridad del medio comunicativo (como cuando, en una conversación telefónica, uno de los hablantes dice «sí... sí...», sin querer decir «estoy de acuerdo» o «así es», sino «te escucho»). En el sentido ampliado invocado en este artículo, la función fática incluye además las condiciones *sociales* del acto comunicativo.

cionaria para los antiguos regímenes europeos. Sólo por esto, Conrad merecería un lugar destacado en el canon de la novela moderna. Pero aquí vuelve la paradoja, y no reside meramente en que este novelista de la modernidad fuera un conservador desafecto de la nueva ecología moral que exploraba (no había nada notable en eso). Se trata de que estaba en profundo desacuerdo con las condiciones de su propia práctica de la escritura, con lo novelístico en sí. La «tarea» de Conrad, mientras se esfuerza por «hacerte ver», es resolver dicha paradoja, o, mejor dicho, manejarla, porque la resolución propiamente dicha es inalcanzable. La labor de contención es el proceso central de su escritura, la sustancia efectiva de su retórica.

Dos propensiones relacionadas, tan fuertes que podrían denominarse compulsiones, dan forma y textura a los relatos de Conrad. La primera, aquí denominada *hiperfasia*, busca ante todo restaurar la garantía comunicativa que lo novelístico es constitutivamente incapaz de subrayar. Su otra función es regular el flujo de conocimientos modernos y la presión histórica que los rige. A este respecto, la ansiedad hiperfática sirve al interés de la segunda compulsión, esa división de conocimiento y creencia que Freud denominó *negación*<sup>7</sup>.

#### 1. LA NARRACIÓN ORAL DE RELATOS, O HIPERFASIA

En 1897, con tres novelas y varios relatos cortos escritos, Conrad volvió a trabajar en la novela que iba a terminar la «trilogía malaya»: *Almayer's Folly* [La locura de Almayer], *An outcast of the Islands* [Un vagabundo de las islas] y *The Rescuer* o *Rescue* [Salvamento]. Lo hizo bajo presión. Sus intentos de escapar a lo que él mismo llamaba ya la «conradeza» (*Conradese*) no habían tenido éxito; *The Sisters* se dejó como fragmento, y no se encontró ninguna revista que aceptara una obra más corta, *The Return*. Al depender de la escritura para sus ingresos, Conrad no podía permitirse desdeñar el gusto popular; su simple propósito era hacer la novela «suficientemente buena para una revista; legible, en una palabra»<sup>8</sup>. Pero esto implicaba incluir un material romántico-sexual que ya había demostrado ser imposible en *The Return*. («Hay cosas que *debo* dejar en paz»<sup>9</sup>.) Y también despreciaba su vulnerabilidad al mercado literario, describiendo el libro como «una infame obra de mala calidad». *Salvamento* entró en crisis, y Conrad con ella. El autor era consciente de «lo misteriosamente independiente de mí que es mi capacidad de expresión», y pronto se quedó gravemente bloqueado:

<sup>7</sup> Véase Sigmund FREUD, «Fetishism» [1927], en *On Sexuality*, vol. 7, Londres, Pelican Freud Library, 1977, pp. 351-357. Se puede encontrar un análisis de la negación como proceso de la cultura en general en Octave MANNONI, «Si, lo so, ma comunque...», en su libro *La funzione dell'immaginario*, Bari, 1972, pp. 5-29.

<sup>8</sup> Joseph CONRAD, carta a Edward Garnett, citada en Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Londres, 1980, p. 128.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Me siento religiosamente cada mañana, me siento ocho horas al día, y eso es todo. En el transcurso de esa jornada laboral de ocho horas, escribo tres frases que borro antes de abandonar la mesa desesperado<sup>10</sup>.

La senda hacia la redención fue a un tiempo institucional y retórica. Durante el mismo periodo de meses, Conrad había entablado una estrecha relación con la *Blackwood's Edinburgh Magazine*, una revista mensual prestigiosa y bastante conservadora, que empezó a publicar los relatos que él escribía como alivio a los tormentos que le había causado *Rescue*. El primero de éstos, «Youth», contempló la adopción de un nuevo recurso formal: la paranarración o narración secundaria, efectuada por el personaje de Marlow. La nueva asociación con *Blackwood's* fue providencial: la revista pagaba bien y valoraba la relación continuada con los autores. Conrad expresó su «índecible alivio» al escribir «para *Maga* y no para “el mercado”». Es más, ahora percibía un público, una comunidad de entendimiento:

Allí uno estaba en compañía decente y tenía un buen público. No hay un solo club, comedor de navío y hombre de guerra de los mares y dominios británicos que no tenga su ejemplar de *Maga*<sup>11</sup>.

La invención de Marlow garantizó esta comunidad imaginada y le dio difusión cultural objetiva. Extenderse en el obvio elemento de nostalgia que esto tiene sería subestimar la fuerza y la generalidad del deseo que acomoda. Hay más de una cosa que decir acerca del valor estratégico de la narración secundaria en Conrad. Para empezar, es crucial reconocer que Marlow no es un narrador personificado como el anterior Gilbert Markham, que narra el *Tenant of Wildfell Hall* [La inquilina de Wildfell Hall] de Anne Brontë, o el Holden Caulfield de *Catcher in the Rye* [El guardián en el centeno]. Él mismo es narrado, mantenido en un discurso primario cuyo punto de enunciación está a su vez normalmente personificado, aunque mínimamente. (Hasta en *Lord Jim*, donde la narración primaria no se atribuye a un personaje, el uso ocasional de verbos frecuentativos comporta una sugerencia antropomórfica: la instancia narradora «conoce» a Marlow desde hace tiempo.) Estos personajes narradores y sus compañeros –marinos, abogados, contables, hombres de negocios muy viajados– son un público respetuoso, infinitamente paciente, de los relatos de Marlow, el público que Conrad creía haber encontrado en *Blackwood's*. En su primer contexto de publicación, por lo tanto, los relatos de Marlow inventan una comunidad que habla consigo misma. El sentido de su segundo contexto, el definitivo –el de la edición en libro–, es todavía más asombroso. Los lectores aleatorios, anónimos, de las novelas y de los relatos cortos son atraídos a las narraciones de un hombre que cuenta cuentos, a la perspectiva controladora de un público cuyas coordenadas institucio-

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 128, 130.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 131.

nales y culturales objetivas son muy distintas de las suyas. El público lector de novelas es remodelado por lo que tiene en las manos como la comunidad oyente del relato.

### *Escribir sobre la comunidad: Sholom Aleichem*

El significado de esta paradójica retórica narrativa emerge más claramente en comparación con la obra de otro escritor de narrativa de entresiglos: Sholom Rabinowitz. Nacido, como Conrad, en Ucrania y sólo dos años menor que él, Rabinowitz empezó a escribir un poco antes, en la década de 1880, bajo un pseudónimo que es en sí mismo una versión miniaturizada de sus escritos: *Sholom Aleichem*. El corazón territorial de su narrativa es el *shtetl*, el mundo aldeano de los judíos europeos, en un periodo en el que su cultura profundamente tradicionalista se quebraba bajo las presiones antitéticas de la persecución oficial y la ilustración. La gran ciudad es Odessa, y el mundo más en general es en sí un asunto local:

Dudo de que el caso Dreyfus causara más agitación en ninguna parte que en Kasrilevke.

París, dicen, bullía como un tanque hirviendo. Los periódicos tenían titulares a toda página, hubo generales que se pegaron un tiro, y los niños corrían por las calles, arrojando las gorras al aire y gritando enloquecidos «¡Larga vida a Dreyfus!» o «¡Larga vida a Esterhazy!»). Mientras, a los judíos los insultaban y los golpeaban, como siempre. Pero la angustia y el dolor que experimentó Kasrilevke no los experimentará París hasta el Día del Juicio<sup>12</sup>.

Inevitablemente, dado que los acontecimientos llegan a los aldeanos de segunda o tercera mano, en las noticias orales transmitidas por Zeidel, el único lector de periódicos que había entre ellos, y que adquieren fuerza en la excitada conversación que sigue. Hablar es el modelo, así como la principal sustancia diegética de los textos de *Sholom Aleichem*, como ya sugiere el comienzo de «Dreyfus in Kasrilevke». Empiezan de repente, a menudo inoportunamente, y casi siempre en, o como, una situación de habla. «The Pot» es un monólogo, uno de los muchos ejemplos de conversación unilateral:

¡Rabino! Una pregunta quisiera hacerle. No sé si usted me conoce o no. Yente soy, Yente, el lechero.

En los relatos propiamente dichos, el narrador principal está normalmente personificado, o al menos asume los signos gramaticales de la personalidad y la licencia retórica de la conversación informal.

---

<sup>12</sup> Sholom ALEICHEM, «Dreyfus in Kasrilevke», en *The Best of Sholom Aleichem*, Nueva York, 1980.

Estos textos se dedican a un arte ambiguo del fragmento. Leídos en grupo, se parecen a muchas muestras aleatorias de la continua conversación de Kasrilevke y de muchos lugares iguales. En esto, *Sholom Aleichem* es un bardo, el rememorador de un mundo común. Pero a menudo el suyo es el humor de la horca, y algunos fragmentos también pueden atestiguar la desintegración. La secuencia de Tevie (que más avanzado el siglo xx encontró públicos masivos en una adaptación al cine y al teatro: *El violonista en el tejado*) narra la descomposición de la cultura del *shtetl*. O, más bien, Tevie la narra en sucesivos encuentros con un personaje cuya «vocación» es escribir libros, un tal Sholom Aleichem. Todos estos encuentros acaban con despedidas explícitas, rutinarias al principio, pero, al final, históricas. Se encuentran por última vez después de un pogromo («Get Thee Out»), en un tren, y Tevie no sabe dónde lo encontrará al año siguiente. Las palabras de despedida de Tevie siempre incluyen una referencia a los libros, respecto a los cuales mantiene una ambivalencia. No está seguro de querer aparecer en letra impresa, y en una ocasión, cuando narra los matrimonios de sus hijas, lo prohíbe taxativamente. «Escriba sobre mí a menudo», dice en las últimas líneas de «Chava»; las letras, como las compartidas en las escrituras, son nutritivas. Pero

no olvide lo que le pedí. Mantenga silencio como una tumba respecto a esto. No ponga lo que le conté en un libro. Y si tiene que escribir, hágalo sobre otro, no sobre mí. Olvidese de mí. Como está escrito: «*Y fue olvidado...*». ¡Se acabó Tevie el lechero!

La ironía de estas palabras, y de toda la secuencia, ilumina y debilita la práctica de *Sholom Aleichem* como escritor, incluida la ficción ilusoria de su pseudónimo. Sus textos guardan un fuerte parecido con los de Conrad en su esfuerzo por captar el habla y sus géneros típicos como sustancia moral de las relaciones sociales. También aquí la posición inscrita de la lectura es la de un oyente iniciado. La propia firma del escritor certifica el vínculo comunal: *sholem aleichem* es puramente fático, un saludo habitual que invita a la respuesta especular de *aleichem sholem*. Sin embargo, la historia de los problemas familiares de Tevie, y su orden de no repetirla en forma impresa, arrojan este acuerdo simbólico al desorden y a la autocontradicción. Chava ha olvidado su fe y debe ahora ser olvidada. *Sholom Aleichem* debe igualmente olvidar su historia, si quiere mantener la fe de Tevie. Pero hacerlo sería frustrar el compromiso básico de su escritura, que es el de conservar el mundo oral del *shtetl* para la posteridad alfabetizada. De cualquier modo, la fidelidad supone un incumplimiento de la fe. El vínculo no puede durar. «Saludos, Sr. Sholom Aleichem», dice Tevie, abriendo el último relato de la secuencia, «los más sinceros saludos». Hay razones para preocuparse: «Llevo mucho tiempo esperándote y preguntándome por qué había dejado de verte». Sholom Aleichem ha estado viajando «por todo el mundo»; Tevie y su familia, expulsados de sus aldeas, también están viajando, a un destino que todavía desconocen. Como en todos los relatos, la última palabra de Tevie al escritor llamado Saludos es «adiós».

## Escribir sobre la comunidad: Conrad

Podría decirse que dos circunstancias, una colectiva y otra individual, moderan la crisis fática en el caso de *Sholom Aleichem*. La primera es que escribía en yiddish, que, en mucha mayor medida que cualquier otra lengua vernácula europea, puede afirmar ser el medio de una cultura común. (Isaac Deutscher, un judío polaco de una generación posterior, escribió de manera interesante a este respecto<sup>13</sup>.) Porque mientras hubiera lectores de yiddish, el mundo oral de Kasrilevke no perecería. En segundo lugar, él aceptaba la probabilidad histórica de dicha pérdida; su nostalgia y sentimentalismo ocasionales eran, en cierto modo, una medida de su realismo. Conrad estaba situado de otro modo, en ambos aspectos. Se aferraba al inglés con un compromiso feroz y oscuro. El inglés lo había adoptado, escribió en *A Personal Record*: «Si no hubiera escrito en inglés, no habría escrito en absoluto»<sup>14</sup>. Pero no estaba claro, en este punto de la historia de un idioma ya multinacional, a qué familia moral, a qué comunidad de sentimiento, pertenecía él. Como el español y el portugués, el inglés era el derecho inalienable común de comunidades orales ampliamente dispersas y extrañas entre sí. En segundo lugar, los relatos de Conrad, al contrario que los de *Sholom Aleichem*, no registraban y reflejan la vida de un mundo heredado. Imaginaban una cultura adoptiva con la perspectiva de un extraño agradecido, devoto y compulsivamente atraído por los grandes agentes transformadores presentes en ella. Poca nostalgia hay en Conrad. Estaba fascinado por las fuerzas históricas definitivas de su tiempo. Pero eso no quiere decir que pudiera creer demasiado en ellas, en todos los sentidos del término. Ésas eran las incertidumbres que modelaban su hiperfasia narrativa.

Un efecto característico de la hiperfasia es el cuantitativo: ideado como relato corto, *Lord Jim* acabó convertido en una larga novela<sup>15</sup>. La elaboración lo es todo. La historia de Jim se relata rápidamente. Un joven marino inglés se enrola en el *Patna*, fletado para trasladar a doscientos peregrinos musulmanes a La Meca. La nave es poco sólida y, tras un accidente, parece en peligro de hundirse. El capitán y sus secuaces deciden abandonarla, y Jim los sigue. Un buque francés rescata al *Patna*. Se ordena una investigación oficial y Jim, que se enfrenta solo al proceso judicial, es privado de su licencia de marino. Caído en desgracia, sobre todo ante sus propios ojos, se refugia en un trabajo tras otro, cambiando de residencia cada vez que lo alcanzan las noticias sobre el episodio del *Patna*. Al final, encuentra una especie de redención en el remoto distrito interior de Patusan, convirtiéndose en garante de la paz y de la seguridad para la población local, que lo denomina Tuan (lord) Jim. Pero la némesis llega en

<sup>13</sup> Isaac DEUTSCHER, *The Non-Jewish Jew and Other Essays*, Londres, 1968.

<sup>14</sup> Citado en Said, «Conrad: The Presentation of Narrative», cit., pp. 98, 99.

<sup>15</sup> Joseph CONRAD, *Lord Jim* [1900], Londres, 1957. Respecto a esta y otras novelas analizadas más adelante, las referencias emplean un numeral romano y árabe para el capítulo y la página respectivamente, así: II, 3.



forma de barco de asaltantes forajidos. Una fase del enfrentamiento armado termina en confusión y muerte violenta. Las sospechas de los lugareños recaen, equivocadamente, sobre Jim, que al final, en efecto, se entrega para que lo ejecuten.

El relato «Lord Jim» es todavía más sencillo. Un capitán de barco llamado Marlow asiste a la investigación. Los acontecimientos del *Patna*, pero sobre todo Jim, de quien se hace amigo, captan poderosamente su atención. Se esfuerza, durante un largo periodo, por reunir todos los datos sobre el episodio, y en años posteriores aprovecha cualquier oportunidad para revelar lo que ha visto, oído e intentado adivinar sobre Jim. Lo que la novela narra, en el 99 por 100 de su extensión y en cuarenta y uno de sus cuarenta y cinco capítulos, es el relato de Marlow sobre Jim, conocido en su mayor parte en una velada nocturna, y concluido en correspondencia personal con uno de los miembros de esa reunión. Lo que Marlow narra es una secuencia de encuentros hablados: el testimonio dado en la investigación, después de una larga entrevista con Jim; conversaciones con el capitán Brierly, que está terriblemente trastornado por el escándalo, y después con su oficial jefe, que da su versión de las horas anteriores al suicidio de Brierly; con un compañero de la marina de guerra francesa que en una fase posterior presenta un informe sobre la travesía del *Patna*; y finalmente con Gentleman Brown, el «ufián» que desata la catástrofe final y sobrevive para dar su propia versión de la misma. Otra conversación, con el empresario naval Chester, cuenta la historia de un socio, Robinson, deducida de conversaciones ilocalizables de otros: lo que «dicen» de Jim. *Lord Jim* no es, estrictamente hablando, lo que Conrad afirmaba en su subtítulo: «Un relato». Es una novela sobre un relato sobre otros relatos (sobre otros más). Aunque Jim ha sido el protagonista de una acción intensamente dramática, el narrador fundamental de «Lord Jim» sólo lo ve en la fase menos romántica de su carrera, cuando es un empleado que solicita negocio para un proveedor de buques. Eso es apropiado en una novela en la que casi todo lo que ocurre de verdad son conversaciones.

### *Labor de creencia*

La conversación, para Conrad, es el espacio lingüístico de la solidaridad, pero aquí la conversación es una falta de solidaridad y de identidad normativa; de «carácter». En su formulación más abstracta, el drama moral es el del heroísmo buscado, traicionado y recuperado al fin. El código heroico respalda la versión que Jim da de sí mismo, como Marlow y el narrador anónimo aceptan. Su «vocación» marinera estaba animada por «un curso de literatura ligera de vacaciones», al igual que el final de su vida:

Y ése es el fin [dice Marlow]. Fallece bajo una nube, olvidado, falto de perdón y excesivamente romántico. ¡Ni los días más desenfundados de sus sueños infantiles podrían haber visto la forma seductora de un éxito tan extraordinario!

Porque es posible que en el breve momento de su última mirada orgullosa e impávida hubiera contemplado el rostro de esa oportunidad que, como la novia oriental, había llegado hasta él velada<sup>16</sup>.

Por un momento, el propio Marlow parece honrar el código de Jim, o al menos reconocer sus atractivos:

Me sentí ofendido por él, como si me hubiera privado –¡a mí!– de la oportunidad espléndida de mantener la ilusión de mi comienzo, como si le hubiera robado a nuestra vida común la última chispa de magia<sup>17</sup>.

Sin embargo, el peso de este interrogatorio obsesivo está más cerca de casa. Jim era «uno de los nuestros»: Marlow reitera una y otra vez esta proposición como concesión o afirmación, compasivamente o con incredulidad.

Allí estaba, extremidades y rostro bien definidos, firme sobre sus pies, el muchacho más prometedor sobre el que jamás brillara el sol; y mirándolo, sabiendo todo lo que él sabía y también un poco más, me enojé como si lo hubiera detectado intentando sonsacarme algo con simulaciones. No tenía oficio para parecer tan digno de confianza. Pensé para mí: bueno, si este tipo de gente puede salir así [...] <sup>18</sup>.

Lo peor, confiesa Marlow, es que, a pesar de toda su experiencia, él mismo habría juzgado erróneamente a Jim:

Me gustaba su apariencia: conocía su aspecto: procedía del lugar adecuado; era uno de los nuestros [...] Yo le habría confiado la cubierta a ese joven con la fuerza de una simple mirada, y me habría ido a dormir con ambos ojos; y, ¡por Júpiter! que no habría estado seguro. Hay abismos de horror en esa idea<sup>19</sup>.

El horror es interno y comunal. Lo que Jim ha puesto en cuestión es el «nosotros».

«Nosotros» somos, en primer lugar, los de «la profesión», la marina mercante, y los guardianes de su «honor». Brierly, el «complaciente» parangón, «satisfecho de sí mismo» de la Blue Star Line dirige la investigación, y queda destruido por lo que ésta revela, aunque no tanto a él mismo como a otros. El horror, para él, no es lo ocurrido en el *Patna*, sino la «vergüenza» de la investigación oficial. «¿Por qué tragarse toda esa porquería?», protesta; ¿y por qué, en consecuencia, tenemos que hacer «nosotros» lo mismo? El desastre radica en el escándalo, en «esta publicidad infernal»: «Allí está él sentado, mientras todos estos nativos confundidos, serangs, lascars, intendentes, dan pruebas suficientes para abrasar de vergüenza a un

<sup>16</sup> *Ibid.*, XLV, 313.

<sup>17</sup> *Ibid.*, XI, 103.

<sup>18</sup> *Ibid.*, V, 36.

<sup>19</sup> *Ibid.*, V, 36, 38.

hombre». Brierly, frustrado en su deseo de que Jim desapareciera sin más, lo despide. La noticia de su muerte, transmitida a su «gente» –los que están relacionados con él–, pasa desapercibida<sup>20</sup>.

El especial temor de Brierly al escándalo, y los términos en los que evoca la investigación, sugiere que el «nosotros» no es, o no definitivamente, la comunidad de «la profesión», que también incluye a algunos de aquellos con los que él rechaza indignado su afinidad. «Nosotros», como revela una referencia contrastiva posterior a «uno de los nuestros», es la categoría de los «hombres blancos». Pero sólo una categoría, no una comunidad, para la que deben satisfacerse condiciones de afiliación muchísimo más sensibles. Marlow es indefectiblemente sensible a la diferencia nacional y racial. Buena parte del tiempo, ésta es la dominante en su caracterología, un signo de personalidad suficiente y una destacada clave de conducta. El patrón del *Patna*, obeso y «cabezón», es un alemán convertido en «australiano de Flensburg o de Stettin», cuya desafiante amenaza a las autoridades es «me confertigué en siutatano ameguicano». La nacionalidad personal se marca, en el caso del teniente francés, con una insistencia que supera su aparente importancia.

### *El inglés inconcebible*

La única nacionalidad a la que se aplican condiciones especiales es la inglesa. Por supuesto, no cabe dudar de que Jim, Brierly, Marlow y el resto son ingleses. Pero lo más notable entonces es cómo se indica su nacionalidad. «Casa» –un término recurrente– para Brierly y Jim es «Essex» o, como en una ocasión dice Marlow, con guasa, «la tierra que se levanta sobre los blancos acantilados de Dover»<sup>21</sup>. «Las Islas Británicas», «Gran Bretaña» y la especificación nacional «escocés» sólo aparecen una vez, como símbolos de la historia sentimental de otro alemán, Stein. La lengua «inglesa» se menciona en media docena de ocasiones. Pero Marlow nunca aplica ese adjetivo a sí mismo o a sus compatriotas, ni nombra el país del que proceden. Podríamos acordar interpretar éste como un caso de gesto ideológico que Roland Barthes denominaba «exnominación» –el término dominante en un sistema, en cuanto dominante, no se resalta–, si no fuera porque la inglesidad normativa se ironiza en otras partes<sup>22</sup>. Los «ingleses» sólo se identifican como tales dos veces en la novela, la primera junto al australiano de Flensburg o de Stettin, que es el principal responsable de la desgracia de Jim –«vosotros los ingleses sois todos unos bandidos»–, y la segunda vez por el forajido Gentleman Brown y el traidor Cornelius, los renegados que provocarán la muerte de su compatriota:

<sup>20</sup> *Ibid.*, V, 40; VI, 54; VI, 56.

<sup>21</sup> *Ibid.*, XII, 70.

<sup>22</sup> Roland BARTHES, *Mythologies* [1957], Londres, 1972, p. 138.

—¿Qué es él? ¿De dónde viene? —preguntó Brown—. ¿Qué tipo de hombre es? ¿Es inglés?

—Sí, sí, es inglés. Yo también soy inglés. De Malaca<sup>23</sup>.

Las tres primeras preguntas de Brown son también las de Marlow; la cuarta es la cuestión que éste evita, incluso suprimiendo el nombre de su vocabulario. Las respuestas de Cornelius dramatizan la aporía que Marlow apenas es capaz de superar, a pesar de toda su demostración de sutileza. De hecho, el narrador plantea la idea metafóricamente cuando refleja que Jim «parecía tan genuino como un soberano nuevo, pero había en él una aleación infernal», una mezcla de metales que debilita el temple y rebaja la moneda de Inglaterra y del imperio. Esto, en un discurso tan finamente sintonizado con las líneas sanguíneas de la nación y de la raza, sugiere un dilema impronunciable: Jim es inglés; pero, habiendo actuado como lo hizo, ¿cómo podía serlo? A Marlow le gusta imaginar que Jim consiguió al fin en Patusan aquello en lo que había fracasado en el *Patna*, crear una virtual *Pax Britannica* para el distrito «gobernado por nativos», y que su muerte fue un momento de plenitud heroica. «Es uno de los nuestros [...] ¿Estaba yo tan equivocado, después de todo?» Los lugareños, incluida su amante, se mostrarían de acuerdo. Por lo que ven, Jim los ha traicionado, como temían que hiciera. «Nunca entendieron» la «relación exacta» entre Gentleman Brown y «su propio hombre blanco»: la figura dividida del inglés imperial.

Tampoco Marlow entiende o está dispuesto a entender. «Me parecía», dice, recordando la primera tarde que pasó con Jim, que «me estaban haciendo comprender lo inconcebible; y no conozco nada comparable con la incomodidad de esa sensación»<sup>24</sup>. He aquí una escena de trauma. Es coercitivo, y su sentido es un sinsentido: la revelación racional de algo que radica más allá de la imaginación. La defensa de Marlow es su retórica. «¿Por qué estos vapores?», pregunta en un momento de irritación, en referencia a Jim. Esta pregunta es aplicable a su propio monólogo, y la respuesta es que la alternativa sería una admisión intolerable. La de Marlow es en gran parte una estrategia narrativa de prolongación, una proliferación agotadora de la narración en relación con la acción putativa del relato. La lógica del narrador, que explota la semántica ambigua de su término específico, «inconcebible», es filosófica. Amenazado por la intrusión de la investigación racional en una realidad que considera moralmente inimaginable, finge una curiosidad mayor, cuyo final paradójico es la validación del misterio. Él y los que son como él profesan una «fe invulnerable a la fuerza de los hechos» o a «la sollicitación de las ideas». El prolijo monólogo de Marlow es un artificio obstruccionista, un proceso diseñado para retrasar la conclusión. Su búsqueda narrativa de la realidad de Jim tiene la apariencia de curiosidad, pero su motivación es antitética: obligada por las suge-

<sup>23</sup> Conrad, *Lord Jim*, cit., XXXIX, 277.

<sup>24</sup> *Ibid.*, VIII, 75.

rencias de una imagen que no se puede permitir que ningún *logos* traduzca, ejemplifica el síndrome pseudocognitivo y opaco de la fascinación.

### *Imaginar el imperio*

Las mismas compulsiones dirigen la siguiente narración efectuada por el Marlow de Conrad, *El corazón de las tinieblas*, registrándose más gráficamente en una obra más corta y de diseño formal más sencillo<sup>25</sup>. El escenario de la narración, que se dice que confirma un «vínculo», es una ocasión social plenamente realizada –una fiesta en un barco– y engloba completamente la narración del marino, dejando así que el narrador principal innostrado cierre la novela. El relato que hace Marlow de su viaje, pasando por Bruselas, a África Occidental y de ahí por el río Congo arriba hasta su punto navegable más lejano, aporta en sí elementos de una tercera narración: los variados informes, comentarios y fragmentos de una conversación escuchada por encima que son la leyenda de Kurtz, a quien finalmente Marlow conoce, uniéndose en adelante a las filas de sus propios personajes portadores de la leyenda. Ahora desea explicar su respuesta a lo que ha visto, y «el tipo de luz» –«No, no demasiado clara»– que «parecía arrojar sobre todo lo que me rodeaba»<sup>26</sup>.

Éste es un Marlow más ansioso, y un público más ansioso. Los tres planos narrativos muestran un debilitamiento mayor o menor de las garantías fácticas. Los motivos que sostienen la conversación de Kurtz son en todo momento cuestionables: envidiosos, despreciables, un autoengaño o ingenuos. Las propias contribuciones de Marlow a la leyenda, al volver a Bruselas, son, en un efecto calculado, mentiras. En cuanto actos de comunicación, los restos literarios en la carrera de Kurtz son defectuosos o engañosos. Las cartas de la prometida, que Marlow devuelve en un paquete sellado, registran la historia íntima de una ilusión; el texto del «enorme plan» de Kurtz, una vez privado de su criminal posdata, es la contrapartida pública de dichas cartas. Mientras que en *Lord Jim* los principales informadores son, a pesar de todas sus desigualdades morales, hombres de su propia «profesión», hombres de mar, aquí son personas que él ve una sola vez en un viaje desde un despacho empresarial en Bruselas a un remoto puesto colonial en África, al que ha sido llamado por el recuerdo de un capricho infantil. Ni siquiera el «vínculo» tan confidencialmente afirmado en los primeros párrafos de la novela es perfectamente seguro. Marlow, observa el primer narrador, no está libre de «la debilidad de muchos narradores de cuentos que tan a menudo parecen desconocer lo que al público más le gustaría oír»<sup>27</sup>. Un tiempo después, a mitad de la narración, Marlow invoca el valor cognitivo del «vínculo».

<sup>25</sup> Joseph CONRAD, *Heart of Darkness* [1902], Londres, 1983.

<sup>26</sup> *Ibid.*, I, 32.

<sup>27</sup> *Ibid.*, I, 32.

Por supuesto, en esto vosotros, compañeros, veis más de lo que yo veía entonces. Me veis a mí, a quien conocéis [...]

La realidad circunstancial es menos tranquilizadora. De acuerdo con el narrador:

Había oscurecido tanto que los oyentes apenas se veían unos a otros. Desde hacía ya mucho tiempo, [Marlow], sentado aparte, no era para nosotros más que una voz. Nadie pronunciaba una palabra. Los otros bien podían haberse dormido.

Este desvanecimiento fático provoca una ansiedad interpretativa:

Los otros bien podían haberse dormido, pero yo estaba despierto. Escuchaba, esperando la frase, la palabra, que me diera una clave sobre la débil incomodidad que me inspiraba este relato que parecía modelarse a sí mismo, sin labios humanos, en el pesado aire nocturno del río<sup>28</sup>.

Podría estar leyendo una novela.

La hiperfasia intensificada que distingue *El corazón de las tinieblas* de *Lord Jim* coincide con un cambio en los términos de representación de la primera novela a la más reciente. Podemos decir que la obsesiva meditación de Marlow sobre la persona de Jim es un desplazamiento de la atención desde el sistema de relaciones sociales –imperialismo– que modelaba sus proyectos y sus resultados. Pero entonces debemos aceptar el corolario, que es que esto es verdaderamente así. Se ha producido el desplazamiento; *Lord Jim* es fundamentalmente una novela de carácter. *El corazón de las tinieblas* no es completamente distinta a este respecto. Kurtz, el «extremista» visionario, es Jim compuesto con otra clave; los «sórdidos bucaneros» de la expedición de exploración a El Dorado son equivalentes funcionales de Gentleman Brown y su tripulación. A Marlow, como siempre, le preocupa mucho el «carácter». Pero ahora, inconfundiblemente, extiende su campo de visión para abarcar las relaciones impersonales de «las nuevas fuerzas activas»<sup>29</sup> en la historia europea y africana, para explorar la lógica de la «invasión fantástica».

Que la actividad europea en el Congo equivale a una «invasión» está fuera de toda duda. Las páginas en las que Marlow narra el descubrimiento acumulativo de su viaje desde Bruselas a la Estación Central, nunca menos que sardónicas, se elevan constantemente hacia un tono de denuncia desenfadada y generalizada. El juicio sumario a los «exploradores» ilustra la manera: «Su deseo era arrancar el tesoro de las entrañas de la Tierra, sin más propósito moral detrás que el que tienen los ladrones al irrumpir

<sup>28</sup> *Ibid.*, I, 58.

<sup>29</sup> *Ibid.*, I, 43.

en una caja fuerte»<sup>30</sup>. Pero el mismo pasaje, con su ambigua segunda oración, nos recuerda que, a pesar de todo su esfuerzo por llegar a verdades universales, el juicio de Marlow quizá no sea estrictamente general. Los ladrones de África central y occidental tienen nombre –son Francia y Bélgica– y Marlow ya ha distinguido a esas y a otras potencias coloniales de aquella que no llega a nombrarse. Mientras recorre la sala de espera de la sede de la Compañía, se para ante un mapa de África. «Había una gran cantidad de rojo –señala–, algo que es bueno ver en cualquier momento, porque uno sabe que allí se está trabajando realmente», así como «un maldito montón de azul, algo de verde, manchas anaranjadas, y, en la costa oriental, un parche púrpura, para mostrar dónde los joviales pioneros del progreso beben la jovial cerveza rubia»<sup>31</sup>. El giro puntual al idioma de los salones para fumadores («un maldito montón») y sus criterios culturales asociados («la jovial cerveza rubia», en alusión a la germanidad) confirman la identificación de Gran Bretaña como un caso especial.

Sería fácil dar demasiada importancia a esta reivindicación de excepcionalidad. Marlow no vuelve a ella. Quizá el destino de Kurtz, que en cuanto imperialista con una «idea redentora» personifica la voluntad no declarada de emular a los británicos, debe tomarse como la insinuación definitiva. Las últimas palabras del narrador principal podrían sugerir otro tanto:

[...] el tranquilo curso de agua [el Támesis] que conduce a los principales confines de la Tierra fluía sombrío bajo un cielo anubarrado; parecía conducir al corazón de una inmensa oscuridad<sup>32</sup>.

Pero sólo *parecía*: la duda es característica, y difícilmente evitable, dado el propósito principal del relato de Marlow, que es el de reflejar «una especie de luz»; en cierto sentido, explicar. «La conquista de la Tierra, que principalmente significa quitársela a quienes tienen diferente compleción o narices ligeramente más chatas que nosotros, no es algo bonito –declara Marlow– cuando miras demasiado en su interior». Y a continuación: «Lo que la redime sólo es la idea»<sup>33</sup>. Forzado por las circunstancias a «mirar en su interior», o al menos a mirarla, Marlow queda cautivado por «la idea». Se pregunta primero si Kurtz tendrá éxito, y después por qué ha fracasado, pero este par de cuestiones ya es un sustituto de la curiosidad. En *El corazón de las tinieblas*, como en *Lord Jim*, la fascinación de Marlow es un medio para mantener el conocimiento a distancia. Él sabe cuál es la razón básica de la presencia de Kurtz en la Estación Interior: la Compañía se «guía por el beneficio». Pero a medida que narra el viaje río arriba, los términos de su discurso cambian, el cinismo y la indignación dejan paso a una ansiosa meditación sobre la selva y sus pobladores, en sus relaciones

<sup>30</sup> *Ibid.*, I, 61.

<sup>31</sup> *Ibid.*, I, 36.

<sup>32</sup> *Ibid.*, III, 12.

<sup>33</sup> *Ibid.*, I, 32.

simbióticas. Este mundo es «inabarcable», «misterioso»; abruma la mente y sin embargo, en un giro animista, llega a parecer la mente que controla toda la situación. La «quietud» es la de «una fuerza implacable que medita sobre una intención inescrutable». Ésta es la fuerza que «encontró pronto [a Kurtz] y se había tomado contra él una terrible venganza por la invasión fantástica». De hecho, es aún más fantástica, porque finalmente adopta los atributos de los invasores: es «el corazón de unas tinieblas *conquistadoras*»<sup>34</sup>. La historia se convierte en naturaleza y después en espíritu, que envuelve a los invasores en su oscuridad, que al final supera el «esbozo» de civilización en el propio Támesis. Marlow se ha propuesto «entre otras cosas, no revelar secretos comerciales», y no lo hace. «La conquista de la Tierra, [...] cuando miras en su interior» –*realmente* mirar en su interior, a la manera preferida de Marlow–, no es lo que parece, ni para los complacientes partidarios de dicha conquista ni para sus críticos antiimperialistas.

De hecho, quizá no esté sucediendo en absoluto. La idea es claramente hiperbólica, pero no es, en el hecho textual, perversa. La narración secundaria tiene una doble función en las narraciones de Conrad. Ayuda a la hiperfasia compulsiva del autor, reconstituyendo, en el espacio imaginario de la novela, las condiciones opuestas de enunciación de una institución narrativa más antigua e inalienada, el relato oral. Al hacerlo, restaura simbólicamente el vínculo moral del que depende el éxito de la comunicación. En su otra función, su papel es aparentemente el contrario, puntualizando las afirmaciones de conocimiento de la narración y, en el límite de la insinuación, dudando de la realidad de las situaciones supuestamente reveladas por dichas afirmaciones. Hablando formalmente, el árbitro supremo de la realidad de ficción es el narrador primario, la sustancia, personificada o no, que dice *fiat*: que el mundo sea y sea así. Sólo esta instancia puede distinguir entre las afirmaciones conflictivas y las evaluaciones opuestas de los personajes. En la medida en que esta autoridad se debilita, los problemas de interpretación se profundizan, y la lectura se hace menos segura. Los narradores primarios de Conrad están mal situados para arbitrar, porque poco o nada saben de lo que ahora comunican a cierta distancia. Los narradores secundarios pueden a su vez depender fuertemente de los informes de otros; y éstos de otros más. Marlow tiene bastante poca autoridad directa sobre lo que dice de las acciones de Kurtz y, de hecho, revela poco de lo que ha oído al hombre en persona. La organización narrativa es recursiva («digo que él ha dicho que él ha dicho...») y, en el efecto novelístico, seductora: no hay garantía formal de que estas cosas hayan ocurrido, o de que hayan ocurrido exactamente así. Lo más importante, para Marlow, es que superan la comprensión: buena parte de lo que él dice no es verdadera narración, sino una elaboración de este tema. En las propias novelas, la incertidumbre empírica y el desconcierto interpretativo son las dos modalidades de la convicción inquebrantable de que estos relatos, y la historia más general que ejemplifican,

<sup>34</sup> *Ibid.*, II, 66; III, 97; III, 116, cursiva añadida.



son increíbles. Conrad, como novelista, ha sido llevado a conocer algo, pero no puede aceptar lo que sabe o que lo sabe. Sus novelas encuentran la forma en la lucha por contener un conocimiento insoportable. La narración secundaria es una estrategia para acomodar esta división compulsiva entre conocimiento y creencia. Los brillantes y opacos protagonistas de *Lord Jim* y de *El corazón de las tinieblas* que tanto fascinan a Marlow son fetiches en el sentido psicoanalítico, imágenes precias del imperio que permiten al narrador mirar, de hecho observar, sin ver. Aquí, funcionando en el plano de la historia colectiva más que en el de la historia personal, se encuentra el proceso de negación.

## 2. «HISTORIA INCONCEBIBLE» O NEGACIÓN

Si la primera paradoja de Conrad es que su contribución formal específica a la narrativa moderna surgió de un impulso por deshacer las condiciones típicas de lo novelístico como tal, la segunda es que la cultura anglófona del siglo xx debió sus primeras visiones, todavía atractivas, de la historia contemporánea a un escritor tan alienado que sus novelas no pueden dar crédito a la realidad de dicha historia. En la primera década del nuevo siglo, escribió sobre el colonialismo (*Lord Jim* y *El corazón de las tinieblas*), la política del desarrollo capitalista en América (*Nostramo*), los conspiradores revolucionarios y sus adversarios sociales en Europa oriental (*Under Western Eyes* [Bajo la mirada de Occidente]) y Occidente (*The Secret Agent* [El agente secreto]). Su obra registró el impacto de la militancia sindical (*The Nigger of the «Narcissus»* [El negro del «Narcissus»]), el pánico sexual que estalló en la persecución de Oscar Wilde (*Typhoon* [Tifón]), lo nuevo, los científicos que reivindican la autoridad en los asuntos humanos. Y todo esto lo afrontó no sólo con desagrado –que era manifiesto y a menudo violento–, sino también con incredulidad. La historia contemporánea, como juzga el profesor de lenguas en el caso de Rusia (*Bajo la mirada de Occidente*), es «inconcebible».

La labor de negación, que se convierte así en una condición para la posibilidad de novelar el presente, la soporta el mecanismo de narración secundaria. Ilustra la práctica en su mayor escala *Nostramo*, en la que más de una docena de narradores ofrece sus respuestas dispares al enigma implícito de la novela: ¿quién o qué hace la historia? Destacando sobre estas conjeturas narrativas, como las montañas destacan sobre la vida de Sulaco, se encuentra la leyenda popular del tesoro de la península de Azuera, y una respuesta implícita que sitúa la cuestión: la historia la hace la no historia, la naturaleza bruta. *Bajo la mirada de Occidente* ilustra otra estrategia retórica. Abriendo el primer capítulo de la novela, el lector se encuentra inmediatamente con un pronombre en primera persona no atribuido, que por consiguiente se puede considerar que marca una garantía de autoría. Unas cuantas frases más adelante el *yo* es ocupado por su personaje, el profesor de lenguas inglés que narra el texto. Dicha ironía complementa el trabajo de la narración secundaria y a veces lo supera como

recurso principal de Conrad, ayudando en los ejemplos de negación más oscuros y extremos.

### *Versiones de la ironía*

La «ironía», hoy, circula con demasiada amplitud y demasiada facilidad en el comentario cultural como para especificar cualquiera de los diferentes procesos textuales que nombra. Hay razón, de nuevo, para aproximarse indirectamente a la práctica de Conrad, dando un rodeo contrastivo por la escritura de otro maestro de la ironía de comienzos del siglo xx, James Joyce. He aquí las primeras líneas de *Retrato del artista adolescente*:

Érase una vez, hace mucho tiempo y un tiempo verdaderamente bueno la verdad una vaca mú que bajaba por el camino y esta vaca mú que bajaba camino adelante se encontró con un lindos niño llamado Mi Cielo [...] <sup>35</sup>.

En una interpretación común que considera que esta novela dramatiza el crecimiento de una personalidad, el énfasis crítico recae sobre la dicción del pasaje –el habla infantil de la vaca mú [*moocow*] y el mal formado lindos [*nicens*]– y su sintaxis ingenua. De este modo, el estilo libre indirecto presenta la niñez temprana. Pero las primeras palabras muestran estas características a una luz diferente. La novela empieza con, o como, el comienzo de un cuento, de forma convencional y con una procedencia ambigua: el lenguaje del relato podría marcar el esfuerzo infantil de Stephen por la reiteración, o igualmente la opinión sentimental de Simon sobre cómo habla un padre con sus hijos pequeños. Es imposible resolver ésta o cualquier otra incertidumbre más interesante de la novela, porque no hay narración exterior, ninguna autoridad dada textualmente a la que pudiera trasladarse la pregunta. El *Retrato de un artista adolescente* es también otro de su estilo, creado a partir del modelo del «Érase una vez...». Joyce nos deja considerar que al comienzo fue la palabra, pero no la primera palabra. Al comienzo había lo ya enunciado, o género; y antes de que el relato termine, otro género se ha imprimido en el habla infantil: la liturgia católica, en el ejemplo crucial del Credo niceno. El transcurso de la vida interior de Stephen es un viaje a un habla de diferentes tipos y grados, del argot de un niño de primaria y refinamiento de bar de salón a las alturas formales de la filosofía. Es atraído a los oscuros recovecos de este universo simbólico –¿qué es, se pregunta, la *petulancia*?–, pero no encuentra allí un sentido alternativo. Cuando peca, lo hace en los términos del sermón sobre el fuego del infierno. La «otra vida», tal como él la capta al principio, lo somete a la obsesiva observancia del ritual y lo inicia, al dedillo, en los tópicos de la devoción irlandesa: «Su día empezaba con un heroico ofrecimiento de cada momento de pensamiento o acción por las intenciones del soberano pontífice y con una misa temprana». Y así página tras página cruelmente precisa.

<sup>35</sup> James JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], cap. I, p. 7, Londres, 1968.

Hasta la liberación mediante el arte es engañosa. Allí está Stephen, dirigiéndose al colegio, con la mente trabajando libremente mientras camina:

Los árboles de la avenida, cargados de lluvia, evocaban en él, como siempre, recuerdos de las chicas y las mujeres en los juegos de Gerhart Hauptmann; y el recuerdo de sus pálidas tristezas y la fragancia que caía de las ramas húmedas se mezclaba en un ánimo de callado júbilo. Su paseo matutino por la ciudad había empezado, y él sabía de antemano que al pasar por los terrenos abandonados de Fairview pensaría en la prosa claustral de vetas plateadas de Newman, que al caminar por North Strand Road, mirando ociosamente los escaparates de las tiendas de alimentación, recordaría el humor oscuro de Guido Cavalcanti y sonreiría, que al caminar por las obras de cantería de Baird, en Talbot Place, el espíritu de Ibsen lo atravesaría como un viento penetrante, un espíritu de porfiada belleza de muchacho [...]

El orden discursivo en el que ahora habita es el de la autonomía artística, que la narración reduce a una postura autocontradictoria. La evocación se vuelve mecánica; los procesos asociativos son conocidos de antemano; las miradas ociosas y hasta las sonrisas ya están escritas. Las disposiciones que se consideran adecuadas para la llamada artística emergen como versión de la parálisis diaria. La espontaneidad mental es sólo el tópico más elevado. *Retrato del artista adolescente* mantiene a Stephen distanciado de sí mismo hasta el final. Su madre le está preparando su «ropa nueva de segunda mano», registra él en la penúltima entrada de su diario, anticipando en esta ligera perturbación semántica la ambigüedad más grave que estaba por producirse:

Bienvenida, ¡oh, vida! Voy a encontrarme por millonésima vez con la realidad de la experiencia y a forjar [*forge*] en la herrería de mi alma la conciencia no creada de mi raza.

El sentido que Stephen pretende dar al término «*forge*» es el de dar forma, como deja claro su metáfora heroizadora, pero no puede suprimir –ni siquiera ver– su otro significado, el de falsificar o emitir una moneda falsa.

Si la ironía de Joyce está evidentemente dirigida a Stephen, su insinuación final hace referencia a la relación entre la novela y sus lectores. El *Retrato del artista adolescente* desarrolla la crítica flaubertiana del tópico burgués hasta el punto de cuestionar al artista bohemio que piensa ponerla de manifiesto y rechazarla; al hacerlo, suspende el contrato familiar entre novelista y lector. Esta ironía –al contrario, por ejemplo, que la de Arnold Bennett, el contemporáneo de Joyce– no es de incidencia local o temporal; es penetrante y sostenida, descalificando las normas de juicio y los ángulos de visión dados sin siquiera validar en ningún momento alternativas más seguras. Es el arte el que revela, no la figura del artista (que, como el título de Joyce sugiere, es sólo otro sujeto para la pintura de género), y lo que revela está abierto a más de una evaluación. El notorio «distanciamiento» del artista distancia al lector, con efectos subjetivos opuestos.

La ironía de Conrad funciona de manera diferente. Un objetivo estratégico de sus novelas y relatos, por el contrario, es fortalecer el vínculo entre el texto y el lector, reinventar las condiciones de emisión lingüística para las cuales, de hecho, el «tópico» sería una descripción exacta y positiva. Desde luego, su narración secundaria tiene efectos paradójicos, vinculando simbólicamente al público pero al mismo tiempo complicando el valor de conocimiento de los relatos que éste oye. En cierto extremo, la paradoja revierte sus términos, generando ahora una extensa ironía. Ese extremo se alcanza en *El corazón de las tinieblas*, cuando Marlow, de nuevo en Bruselas, hace su visita a la prometida. En este punto, su narración se modula desde el informe, que ha dominado todo el tiempo, hasta la representación escénica, y a un intercambio relativamente sobrante de habla directa. Un extracto breve ayuda a percibir este cambio retórico:

—Y de todo esto –continuó ella, con voz lastimera–, de toda esta promesa, y de toda su grandeza, de su mente generosa, de su noble corazón, nada queda; nada más que el recuerdo.

—Siempre lo recordaremos –dije yo, apresuradamente.

—¡No! –gritó ella–. Es imposible que esa vida se sacrificara para no dejar nada más que tristeza. Usted sabe qué planes tan grandes tenía él. Yo también los conocía –quizá no los entendía–, pero había otros que los conocían. Algo debe quedar. Sus palabras, al menos, no han muerto.

—Sus palabras permanecerán –dije yo.

—Y su ejemplo –susurró ella para sí misma–. Los hombres miraban hacia él; su bondad brillaba en cada acto. Su ejemplo...

—Cierto –dije yo–; su ejemplo también. Sí, su ejemplo. Había olvidado eso<sup>36</sup>.

La ironía de esta escena no tiene relación alguna con las cuestiones de conocimiento y evaluación en el plano de la relación texto-lector; es estrictamente objetiva, inherente a la realidad dada de la situación. Marlow sabe lo que la prometida desconoce, y también sabe lo que ella cree que ha sucedido. Ella, confiada en lo que cree, no puede imaginar que Marlow pudiera tener razones para creer lo contrario. Él transmite su verdadera evaluación en palabras que sabe que ella traducirá a su ilusión, que así persistirán como la versión autorizada. Su relato, en esta ocasión, es una obra maestra de la incomunicación. La ironía dramática es, por lo tanto, un complemento necesario para la narración secundaria en Conrad: es la forma asumida por su hiperfasia narrativa en aquellos momentos en los que imagina la pérdida definitiva de la creencia compartida, la ruptura del vínculo.

---

<sup>36</sup> Conrad, *Heart of Darkness*, cit., III, pp. 119-120, 121.

## Agentes secretos

En *El corazón de las tinieblas* ese momento es un episodio de una narración cuya escena de enunciación, por el contrario, parece prometer seguridad fática. Pero la ambigüedad entra de inmediato, en la persona del anfitrión de Marlow:

En todo el río no había nada que pareciera la mitad de náutico. Semejaba un piloto, que para el marino es la honradez personificada<sup>37</sup>.

*Pareciera, semejaba;* era «difícil darse cuenta» del hecho. Es «el Director de las Compañías», y «su trabajo» no está en el mar, «sino detrás de él, dentro de la melancolía absorta» de Londres. Estas incertidumbres, como las siguientes evocaciones de la Historia reversible de la ciudad –primero como base colonial, después como centro colonizador–, matizan el contraste fácil que Marlow afirmará brevemente entre el imperio británico y los demás. Aun así, sin embargo, la marca de la ciudad parece enfática, como si registrara la presión de otro significado. Londres puede ser o no Bruselas, pero es indiscutiblemente «la ciudad más grande y más grandiosa de la Tierra». Su índice constante es la «melancolía»: «Una melancolía triste», «la melancolía hacia el Oeste».

[...] el sol se hundió profundamente, y del blanco resplandeciente pasó a un rojo apagado sin rayos y sin calor, como si estuviera a punto de desaparecer de repente, golpeado hasta la muerte por el toque de esa melancolía absorta sobre una multitud de hombres [...]

El lugar de la ciudad monstruosa aún estaba marcado amenazadoramente en el cielo, una melancolía absorta bajo el sol, un brillo espeluznante bajo las estrellas<sup>38</sup>.

Londres, el tipo de metrópoli moderna, es un ámbito de desorden cósmico.

Éste es el universo de *El agente secreto*, un lugar de innumerables metamorfosis, donde la ley de la no contradicción ha caído en desuso<sup>39</sup>. Hasta sus criaturas mejor adaptadas pueden desorientarse a veces: en una fase avanzada de la acción, Ossipon, el lascivo estudiante *anarchisant* de patología moral, «[siente] que pierde su equilibrio en este traicionero asunto»; y, por una vez, la mayoría de los lectores simpatizará. Este Londres no es meramente el prototipo de ciudad moderna; es, con París, cuna de la novela. De hecho, con sus relaciones sociales atomizadas, sus costumbres laicizadas y sus conocimientos desencantados, es de hecho lo novelístico. De ahí la retórica desesperada de *El agente secreto*: mientras

<sup>37</sup> *Ibid.*, I, 27.

<sup>38</sup> *Ibid.*, I, 28; I, 29.

<sup>39</sup> Joseph CONRAD, *The Secret Agent* [1907], Londres, 1963.

que las narraciones de Marlow simulan las condiciones morales del relato oral en el terreno objetivo de la novela, este «cuento simple» persigue la lógica inmanente de la modernidad, dramatizando los extremos morales de un mundo novelado.

No hay una figura de Marlow que cuente el relato de cómo el pornógrafo y anarquista Verloc, presionado por la embajada extranjera para la que espía, induce a su cuñado autista a poner una bomba en el Observatorio de Greenwich; cómo Stevie tropieza y vuela en pedazos; cómo las investigaciones policiales progresan con motivaciones dudosas y propósitos cruzados; cómo la esposa de Verloc, Winnie, descubriendo que su marido ha destruido al hermano-hijo que lo era todo para ella, lo asesina; y cómo al final, traicionada otra vez –por Ossipon–, se quita la vida. Las narraciones secundarias desempeñan una función familiar pero ahora subordinada en la organización del texto, que se ofrece como una narración impersonal dirigida, por así decirlo, a nadie en particular.

Predominan dos tipos de escena. La primera es el paseo solitario por las calles. Ninguno de estos viajes es socialmente transparente, o de motivación o resultado benigno. Verloc ha sido convocado a la embajada, y está ansioso ante la posibilidad de encontrarse con alguno de sus compañeros políticos. El inspector jefe Heat, de la Sección de Delitos Especiales, patrulla aquí y allá, controlando el *demi-monde* anarquista. El comisario adjunto, con su interés personal por el resultado de la investigación de Greenwich, desciende al Soho cosmopolita, vestido para la ocasión y eludiendo a sus propios oficiales uniformados como si él mismo fuera un delincuente. Para el profesor, el técnico supremo del terrorismo, caminar por las calles es una actividad política, una ocasión para las fantasías resentidas y una muestra de rebeldía: la policía es consciente (dice él) de que es una bomba ambulante. Las pocas caminatas en compañía que se dan en la narración son sólo aparentemente excepcionales. Al ver a Verloc y a Stevie salir juntos de casa, Winnie los imagina, deseosa, como padre e hijo; de hecho, están en la primera parte de su engañosa ruta hacia Greenwich. La profunda lealtad familiar lleva a Winnie y a Stevie a acompañar a su madre al sur de Londres; pero la ocasión del recorrido es que la madre se exilia voluntariamente de la casa de Verloc, y las conversaciones que se dan en el transcurso del viaje conducen, en una interpretación disponible de los acontecimientos, a la muerte de todos.

Las conversaciones, normalmente duólogos en un lugar cerrado, componen un segundo grupo escénico. Heat y su superior evalúan el caso de Greenwich con mutuo resentimiento, en una conversación que intercepta poco del habla interior de cada lado. La principal preocupación de Heat es su informador ocasional, Verloc, a quien se propone proteger tendiendo una trampa a Michaelis, vulnerable por encontrarse en libertad condicional; pero Michaelis resulta ser a su vez objeto de atención del comisario adjunto, por ser el protegido de una valorada amistad de su es-

posa, una anfitriona de la alta sociedad. Al comisario adjunto le irrita tener que «fiarse de tantas cosas» en su aislada posición de mando. Mientras que su propio superior, sir Ethelred, en contraste, está demasiado distraído con su plan de nacionalizar la industria pesquera para prestar mucha atención al pez que habita en el «fangoso acuario» del Soho. Ossipon y el profesor, en una discusión acorde, no comprenden el enigma de la noticia del día, a pesar de que Ossipon sospecha inmediatamente una provocación y el profesor ha proporcionado la bomba a Verloc. Al saber poco de él o de su casa, en realidad, no pueden deducir correctamente su papel en el acontecimiento, mucho menos que el infortunado terrorista fuera otro, y también algo distinto. El propio hogar, supuestamente foco de sentimiento íntimo y solidaridad política, se adapta a la norma de la alienación. La conversación es escasa, a no ser que los usuales anarquistas –todos grotescos– aparezcan para hablar o de pasada, mientras Verloc habita su doble identidad, Winnie sigue con sus cosas, y Stevie se sienta en el extremo más alejado de una puerta abierta, perdido en su dibujo. Lo que Stevie dibuja es en cierto aspecto una figura expresiva, en otro un diagrama:

[...] círculos, círculos; innumerables círculos, concéntricos, excéntricos; un centelleante remolino de círculos que por su enmarañada multitud de curvas repetidas, uniformidad de forma, y confusión de líneas entremezcladas sugería una representación del caos cósmico, el simbolismo de un arte loco intentando lo inconcebible<sup>40</sup>.

En este fragmento, de forma estilizada, se encuentra el mundo incomunicado de *El agente secreto*, que supondrá finalmente la muerte de Winnie y, a través de ésta, la pérdida del último vínculo social.

«Lo inconcebible» en este caso es la identidad –quizá incluso el hecho– del «agente secreto». La distinción implicada en la forma singular del título no es evidente en sí misma, en un mundo en el que todos actúan clandestinamente, ya sea por amor (Winnie y su madre), beneficio económico (Verloc), *raison d'État* (Vladimir), ventaja social (el comisario adjunto), conveniencia profesional (Heat) o fines revolucionarios propios (el profesor). Todos son de alguna manera agentes secretos, e incluso una lista «realista» deja a tres candidatos obvios, Vladimir, Verloc y el profesor, así como a un cuarto que no puede descontarse, a saber, Stevie. Y si la identidad del agente secreto sigue siendo ambigua es porque la narración no acaba de decidirse sobre «su» motivación. El *quién* depende del *por qué* o el *cómo*, preguntas a las que la novela ofrece dos respuestas que, aunque compatibles como explicación de un registro no polémico de los acontecimientos, son antitéticas en la implicación histórica final.

<sup>40</sup> *Ibid.*, III, 45-46.

*Enemigos externos e internos*

De las dos explicaciones, en la que se hace más hincapié es, por así decirlo, de tipo «externo», y empieza con Vladimir, que intenta imponer las prioridades internas de su propio Estado en el contrastante mundo político británico, usando un agente local para organizar un suceso ilegal que se cobra dos vidas inocentes. Aquí Conrad reitera un gran tema del conservadurismo inglés, elaborado desde las *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* de Edmund Burke. Los Estados de la Europa continental son aparatos de gobierno característicamente rígidos y entrometidos que dan forma a un reflejo proporcionalmente doctrinario y extremista en sus opositores políticos; sus tipos definitorios son la policía secreta y los terroristas. En Gran Bretaña, por el contrario, donde la sociedad civil disfruta de mayor autonomía, la norma política es menos formal, más flexible, con una Constitución liberal evolucionada que fundamenta términos de compromiso político más razonables. Ésa es la idea compartida de *El agente secreto*. A Vladimir, Inglaterra le parece «absurda» en «su aprecio sentimental por la libertad individual». El profesor, que como Verloc y sus socios revolucionarios es «europeo», piensa que el país es «peligroso, con su concepción idealista de la legalidad», y añade: «El espíritu social de este pueblo está envuelto en prejuicios escrupulosos, y eso es mortal para nuestro trabajo». Winnie personifica ese espíritu. Al oír hablar por primera vez de la explosión, comenta: «Yo lo llamo absurdo... Aquí no somos esclavos pisoteados»; y específicamente, como ha protestado en otra ocasión, «ni esclavos alemanes... gracias a Dios». La actividad revolucionaria «no es asunto nuestro», sostiene; y el comisario adjunto, al concluir su investigación y satisfacer el interés oficial por los acontecimientos, acepta que ha sido un asunto extranjero. Lo que importa ahora «es limpiar este país de todos los espías políticos, policías y toda esa clase de... de... perros extranjeros». Se puede dar cuenta de todos los anarquistas; sólo queda «eliminar al *agent provocateur* para hacer que todo sea seguro»<sup>41</sup>.

Sin embargo, ninguno de los juicios puede considerarse fiable. Winnie no es un ejemplo de la galería de «prejuicios» ingleses manifestada por el profesor; plenamente consciente, como dice en múltiples ocasiones, de que «las cosas no soportan una mirada de cerca», es una pragmática consciente, tanto en política como en su matrimonio. El comisario adjunto, cuya curiosidad es su vicio temperamental, no un principio profesional, no percibe la ambigüedad del informe confidencial que presenta sobre sus hallazgos: «Podríamos haber ido más lejos; sólo paramos en el límite de nuestro territorio». Quiere decir que ha observado el protocolo diplomático, sin introducirse en el espacio soberano de la embajada. Pero lo que se puede leer en sus palabras es la sugerencia de que ni siquiera ha entrado en «nuestro» territorio: no ha mirado hacia dentro, hacia Inglaterra, para ver las pruebas de que existe una explicación «internista» alternativa de los acontecimientos.

<sup>41</sup> *Ibid.*, II, 33; IV, 67; IX, 168; III, 57; X, 185; X, 186.



Pero la narración no deja dudas a este respecto, ni de que Stevie, instrumento y víctima de la trama de Greenwich, podría ser la realidad incendiaria malinterpretada como «el agente secreto». Como los anarquistas cuya no conversación escucha por encima, Stevie es un aislado. Es precisamente esto lo que define su condición: no carece tanto de inteligencia o sentimiento ordinarios como del pragmatismo de su hermana, el «sentido común» que podría moderar el alcance de su curiosidad y su compasión, que es extraordinario. Como el profesor, «carece de la gran virtud social de la resignación». Además, ya se ha mostrado dispuesto a adoptar medidas violentas contra lo que él considera una injusticia, como cuando, indignado por las historias de opresión contra otros, lanza un atentado con fuegos artificiales contra su empleador. Ese episodio de virtud terrorista sugiere la inferencia que se obtendrá de un episodio posterior, que de hecho proporciona la única prueba directa de su disposición en la aproximación al atentado fallido. Al llegar al lugar donde su madre se ha exiliado, Stevie es atraído a la conversación con el conductor de taxi, que detalla las penurias de su trabajo y la pobreza de su familia. «¡Malo! ¡Malo!», exclama mientras una «convulsiva simpatía» se apodera de él. «¡Pobre! ¡Pobre!» Un poco después, cuando él y Winnie se dirigen a casa, comenta: «Mal mundo para los pobres»<sup>42</sup>. Se le ocurre que la policía podría ayudar. «Los policías no están para eso», es la respuesta medio distraída de Winnie. De repente Stevie se enfada. «¿Para qué están entonces, Winn? ¿Para qué están? Dime.» Entonces Winnie rompe la norma para la que vive:

«¿No sabes para qué están los policías, Stevie? Están ahí para que los que no tienen nada no les quiten nada a los que tienen».

Con eso, la fórmula explosiva se completa. La compasión, al incitar la curiosidad, conduce al terrorismo. El conductor y Winnie han preparado el instrumento de Verloc. A su debido tiempo, llegará la bomba, y no del Soho, sino de una «pequeña estación rural» de Kent, el Jardín de Inglaterra. Los extranjeros poco tienen que ver con ella.

### *El hombre de la multitud*

Esta duplicación de las posibilidades interpretativas marca la crisis de la percepción política en la que la negación debe hacer su trabajo, recuperando de algún modo una ansiedad insoportable dentro de los términos de la narración aceptada. Así, esta ambigüedad radical del acontecimiento se vuelve en sí misma sospechosa, al descansar, como lo hace, en una oposición de tipos nacionales que después de todo pueden ser infundados. La cultura política de Inglaterra se mantiene en un contraste favorable con la de la Europa continental, pero ¿quién puede distinguir con confianza a sus tipos humanos correspondientes? Vladimir, cuya entonación

<sup>42</sup> *Ibid.*, VIII, 143.

«gutural» espontánea es «llamativa incluso para la experiencia de Verloc en los suburbios cosmopolitas», puede hablar con «un acento inglés asombrosamente genuino»<sup>43</sup>. Su adversario, el comisario adjunto, es inglés, pero ha sido modelado por el tiempo pasado en una colonia tropical, y tiene un gusto por el disfraz «extranjero» y por el Soho, ese medio «desnacionalizador» cuyos restaurantes, con su «cocina fraudulenta», privan a los patronos de «todas sus características nacionales y privadas»<sup>44</sup>. Verloc ha nacido en Inglaterra, pero su padre era francés. Hasta Winnie es indeterminada: si ha de creerse a su madre, también ella es en parte francesa. Por supuesto, estas complicaciones no resuelven nada: su sentido es la mayor ambigüedad que generan. Como la prolijidad de Marlow, sirven para eludir la amenaza del desencanto.

Sólo el profesor está exento de este drama de la nacionalidad: no tiene un nombre propio que lo sitúe, y sus orígenes no están marcados. De hecho, escapa en gran medida a la organización semántica del texto en su conjunto, debido a su completa abstracción. Su puro odio al orden existente no implica una solidaridad correspondiente con las masas, que son «una multitud odiosa», ni con los revolucionarios, a los que desprecia. Mientras que Stevie personifica la compasión inmoderada, él finge pura cerebración; y al contrario que sus socios políticos, es formidablemente habilidoso e incorruptible. Sus políticas son socialmente insignificantes, y consisten en la búsqueda del detonador ideal; es un esteta de la revolución. Si hay algo fetichista en la obsesión técnica del profesor, hay algo igual en el lugar que ocupa en la novela, que es desproporcionado con su función narrativa limitada: hacer la bomba. Subempleado y abstracto, parece a un tiempo marginal y central, una figura cuyo propósito es simplemente estar presente. La última visión de la novela es de él, no de alguien que ha actuado con verdadera consecuencia o sufrido un daño proporcional. El profesor es, en efecto, una versión retóricamente más simple de Jim o de Kurtz, en un relato sin protagonista equivalente. Como ellos, es un objeto de fascinación, un personaje en quien Conrad puede una vez más registrar y oscurecer su percepción del peligro histórico.

El profesor, como Jim y Kurtz, se define centralmente por su relación con una población local. Estos últimos son funcionarios visibles y conscientemente paternalistas en sus respectivos sistemas coloniales; el profesor, por el contrario, es un miembro sigiloso, malévolo y anónimo de la multitud: «Insospechado y mortal, como una peste en una calle llena de hombres»<sup>45</sup>. Pero difícilmente se puede considerar el agresor extranjero que el símil implica. Nadie en este mundo es transparente, ni está seguro en su ser social; y la calle y sus hombres están ya sujetos a un trastorno variable. El sol matutino efectúa su alquimia al revés en las calles del West

<sup>43</sup> *Ibid.*, II, 29, 38.

<sup>44</sup> *Ibid.*, VII, 125.

<sup>45</sup> *Ibid.*, XIII, 249.

End, «oro viejo» que se convierte en «cobre» y después en «oxidado». Inexplicablemente, la numeración de las casas no sigue la serie. Los frisos del Silenus Restaurant representan una escena exterior medieval, pero la música procede de un piano mecánico. La trama terrorista destruye una familia, que en el pensamiento muy conservador es el verdadero modelo del orden social. Pero esa familia sólo ha sido real en los sueños de Winnie: Verloc come habitualmente «como si estuviera en un lugar público». La mortal compasión de Stevie se detona por la miseria social de otra familia y su propia vida personifica una historia de decadencia familiar: acosado en los primeros años por un padre violento, ha crecido en la pensión de su madre, un interior que ya no es exactamente un hogar, o que llega incluso a ser lo opuesto, un hotel. Verloc mira desde la ventana de su dormitorio «esa enormidad de fría, negra, húmeda, barrosa, inhóspita acumulación de ladrillos, pizarras y piedras, cosas en sí mismas feas y hostiles para el hombre». La noche en el sur de Londres, cuando la madre de Winnie se va para llevar una vida solitaria como inquilina de una fundación benéfica, es «siniestra, ruidosa, desesperada y pendenciera». La fuerza acumulativa de estas indicaciones es irresistible. La ciudad moderna, cúspide de la sociabilidad, es el punto de desaparición de la solidaridad. Si el «terrorista perfecto» de Conrad es una figura del revolucionario social «inconcebible», su Londres compone la imposibilidad de concebir un orden social duradero. El agente secreto, ahora, no es exactamente una persona, sino la historia que ha creado «la calle llena de hombres».

### 3. CONRAD Y FITZGERALD: JIM EN ESTADOS UNIDOS

En la geografía simbólica de *El agente secreto*, suspendida como está sobre el Meridiano de Greenwich, el peligro viene del Este. Los acontecimientos de la década siguiente a su aparición dieron sustancia a las imaginaciones de Conrad. A finales de 1918, los antiguos regímenes de los Romanov, los Habsburgo y los Hohenzollern yacían en ruinas, inutilizados por cuatro años de guerra, para caer después a manos de ataques revolucionarios, obra de las multitudes insurgentes, todo sea dicho, no de las débiles caricaturas que habitan el salón de Verloc. Estas transformaciones resonaron en toda Europa, como inspiración o amenaza, sin eximir a Inglaterra, el corazón del liberalismo y de la «resignación». Los peligros más sutiles de los territorios más orientales (y del sur), los escenarios coloniales de *Lord Jim* y de *El corazón de las tinieblas*, eran una amenaza de distinto tipo, políticamente menos tangible. Al mismo tiempo, sin embargo, las narraciones de Conrad distinguen los portentos que adoptan forma en el extremo opuesto, en un país occidental ahora destacado. El Nuevo Mundo no es más tranquilizador que lo que sobrevive del Viejo. El alemán-australiano que ha abandonado el *Patna* lo ve como un lugar en el que ni siquiera la justicia inglesa puede perseguirlo: en sus propias palabras irrecusables, se «confertigá en siutatano ameguicano». El profesor recomienda Estados Unidos como «terreno fértil para nosotros»: «Allí tienen más carácter, y su carácter es esencialmente anarquista [...] La gran República

tiene en ella la raíz de la materia destructiva [...] Excelente»<sup>46</sup>. Y la «raíz» está siendo transplantada al extranjero: el poder financiero que hay tras las minas de plata de *Nostramo* es el banquero estadounidense Holroyd. También en él la experiencia histórica dio cuerpo a las aprensiones de Conrad. La Gran Guerra provocó la primera participación en la política europea del país que ahora se jactaba de ser la mayor economía del mundo; a partir de entonces, las tendencias del capitalismo desarrollado se interpretarían sencillamente como «americanización». Sin embargo, aunque Conrad y los escritores europeos de generaciones más jóvenes no podían sino intentar evaluar la promesa o la amenaza cultural del capitalismo estadounidense, había otros, al otro lado del Atlántico, a quienes esa poderosa realidad se les aparecía en forma de enigma histórico íntimo; como si la idea misma del capitalismo en Estados Unidos fuera en último extremo inimaginable. F. Scott Fitzgerald era uno de ellos, y produjo, en *El gran Gatsby*, un *envoi* verdaderamente conradiano para «el siglo estadounidense».

El relato empieza con las ambiciones de Jimmy Gatz, hijo de un agricultor del Medio Oeste; continúa con su transformación, mediante las fortunas del mecenazgo y la guerra, y después con el contrabando y el fraude, en el rico y flamante Jay Gatsby de West Egg, Long Island, anfitrión de los sueños de cualquier parásito. El motivo de sus grandes despliegues de hospitalidad es en realidad insociablemente íntimo. Espera volver a atraer a su amor perdido, Daisy, que se ha trasladado a vivir directamente al otro lado de la bahía, el más prestigioso East Egg, con su marido Tom. Las fiestas en sí consiguen poco, pero con ayuda de su vecino Nick Carraway, primo de Daisy, Gatsby tiene éxito, o casi. Su romance se entrecruza desastrosamente con la aventura sexual de Tom con Myrtle. Un día Daisy atropella a ésta conduciendo con Gatsby el coche de éste. Tom induce a creer al marido de Myrtle que Gatsby era el conductor dado a la fuga en el accidente que ha matado a su esposa y éste dispara a Gatsby, que muere asesinado por el consternado marido, quien se suicida después. Su entierro es un acontecimiento triste al que asiste poca gente. Tom y Daisy, los verdaderos autores de la destrucción de Myrtle, se van de la zona discretamente; Nick vuelve al Medio Oeste interrogándose por la importancia de su verano en el Este, pronunciando al final un monólogo que es la sustancia textual exclusiva de *El gran Gatsby*.

Hay tanto de *Lord Jim* en la novela, en cuanto acción imaginada y en cuanto a narración –tanto, asimismo, de *El corazón de las tinieblas* y, de otro modo, de *El agente secreto*–, que vale la pena destacar en qué aspectos la situación de Nick se diferencia de la de Marlow. Él no habla: su medio, como declara de inmediato, es escribir para la imprenta: «Este libro»<sup>47</sup>. El público implícito, igualmente, es en gran medida impreciso, y sólo en una ocasión adopta una forma discernible, en la impertinencia educada

<sup>46</sup> *Ibid.*, IV, 67.

<sup>47</sup> F. SCOTT FITZGERALD, *The Great Gatsby* [1925], cap. I, p. 8, Londres, 1990.

de «esa migración teutónica retrasada que se conoce como la Gran Guerra». Su procedencia de una gran institución universitaria, con sus posteriores ecos sociales, no parece más que circunstancial. Frecuenta el Yale Club, pero sólo para cenar y usar la biblioteca. Las «inversiones y los valores» que encuentra allí son el tema de los libros que lee; la camaradería del club –un valor positivo para Marlow– aparece sólo negativamente, en forma del habitual «puñado de alborotadores». Nada de esto sugiere la hiperfasia que motiva el recurso a la narración secundaria en Conrad. *El gran Gatsby* es una novela en paz con sus condiciones de existencia institucionales. Y sin embargo, a pesar de todo ello, su principal logro estilístico es convertirse en un medio al que no tiene acceso: el del habla. La figura de Carraway es una voz simulada; algo a lo que replicar, en una narración cuyo objeto supremo del deseo, Daisy, está normalmente representado como eso y poco más.

### *Una visión del Este*

Por supuesto, se trata de una voz normativa, propia de los blancos, anglosajones, protestantes [WASP]; sólo el jugador judío, Wolfshiem, y un grupo variado de plebeyos, incluido el padre de Gatsby, tienen sus palabras marcadas por el viejo recurso de la transcripción pseudofonética (como «Oggsford» en lugar de Oxford). Y una locución lo identifica más de cerca. Nick escribe desde su ciudad natal, «esta ciudad del Medio Oeste»; una forma de palabras dependiente del contexto que invoca a un público preferido, y lo alinea en el espacio simbólico de la narración, cuyos polos son el Este y el Oeste. Dicho eje es una constante biográfica de los personajes principales. Como Nick y Gatsby, Tom, Daisy y la amiga de ésta, Jordan, proceden del Oeste; la ambición de diversos tipos los ha atraído, como si fuera algo natural, hacia el Este, a Nueva York. Para Nick, cuando la recuerda desde el Medio Oeste, esta geografía es un emblema moral. El viaje hacia el Este es un viaje hacia el peligro, el «valle de las cenizas» situado entre los Eggs y la Ciudad, coronado por un *deus absconditus* en forma de enorme par de gafas ciegas que hacen publicidad al optometrista Dr. Eckleburg. No hay en la narración nada que motive este paisaje irreal; en este sentido ni siquiera es simbólica, sino una simple figura alegórica del agotamiento espiritual. «Ahora veo», concluye Nick,

que ésta ha sido, después de todo, una historia del Oeste: Tom y Gatsby, Daisy y Jordan y yo, éramos todos del Oeste, y quizá poseíamos una deficiencia común que nos hacía sutilmente inadaptables a la vida en el Este.

¿Pero qué ha «visto»? ¿Por qué es el Este así, y en qué difiere el Oeste? Nick está convencido de que ha aprendido algo; su relato, como el de Marlow, es rico en generalización filosófica. Ha tenido «atisbos privilegiados del corazón humano», y específicamente del corazón de los estadounidenses; éstos son la sustancia de su aprendizaje declarado. Lo que verdaderamente ha visto es algo muy distinto.

Comparado con la vida ordinaria en Nueva York tal como ésta se le presenta a Nick, el valle de las cenizas es una mera curiosidad. El mundo visible es fantasmagórico en su totalidad. Los objetos naturales parecen artificiales: la piel de un perro es «un abrigo impermeable», y en West Egg las hojas proliferan «igual que las cosas crecen en las películas a cámara rápida». Los instrumentos pueden experimentar la transformación opuesta, la sala de estar de Daisy parece un ventoso paisaje marino. En este mundo, los objetos adquieren vida animada –«cien pares de zapatillas doradas y plateadas caminan arrastrándose por el polvo brillante»– e incluso se les habla:

«No, gracias», dijo [Jordan] a los cuatro cócteles que había justamente delante de la despensa. «Estoy rotundamente en entrenamiento.»

Las fiestas de Gatsby, donde las bebidas «flotan [...] en el crepúsculo» y hasta la luna sale «de una cesta de repartidor», intensifican dichos fenómenos, y confirman una relación moralmente aciaga pero también misteriosa con la riqueza y el teatro. Los pavos, emblemáticos para el país, están «hechizados hasta un dorado oscuro». Las representaciones se multiplican y distraen, mientras una actriz es «erróneamente» identificada como la suplente de Gilda Gray del Follies». Dicha lógica de sustituibilidad se amplía a las relaciones personales, un invitado llega «siempre con cuatro chicas [...] nunca exactamente las mismas en persona física, pero [...] tan idénticas entre sí que inevitablemente parecía que ya habían estado allí».

De consecuencias engañosas y trastornadoras, la fantasmagoría es no obstante regular en sus formas, cuyo proceso subyacente sólo se revela una vez, en un único párrafo:

Cada viernes llegaban cinco cajas de naranjas y limones de un frutero de Nueva York; cada lunes esos mismos limones y naranjas dejaban en la puerta trasera [de Gatsby] una pirámide de mitades sin pulpa. Había una máquina en la cocina que podía extraer el zumo de doscientas naranjas en media hora si un pequeño botón era presionado doscientas veces por el pulgar de un criado.

La cuidadosa secuenciación de este pasaje, y su regular disparidad de agentes gramaticales y reales, divulgan el secreto de los cócteles flotantes. El mundo fenomenal de West Egg aparece ahora en relación con un sistema objetivo de mercancías, mercados y trabajo (ocluído). *El gran Gatsby* ofrece una visualización brillante de lo que Marx denominaba «el fetichismo de las mercancías»:

A primera vista una mercancía parece un objeto trivial, obvio. De su análisis resulta que es una cosa muy complicada, llena de sutilezas metafísicas y de caprichos teológicos. En cuanto valor de uso no hay nada misterioso en ella, ya la considere bajo el punto de vista de que con sus propiedades satisface necesidades humanas, o que recibe estas propiedades solamente como producto del trabajo humano. Es evidente que, con su actividad, el hombre cam-

bia las formas de las materias naturales de una manera útil para él [...] Lo misterioso de la mercancía [o el valor de uso producido por el intercambio] consiste [...] sencillamente en el hecho de que les refleja a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos del trabajo, como propiedades naturales sociales de estas cosas [...] No es más que la relación social determinada de los mismos hombres, la cual adopta aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas [...] Esto es lo que llamo fetichismo, que se adhiere a los productos del trabajo en cuanto se producen como mercancías y que, por consiguiente, es inseparable de la producción de mercancías<sup>48</sup>.

### *Los secretos del dinero*

Sin embargo, el mundo objeto mercantilizado de la novela no es proporcional a sus relativamente pocas indicaciones del trabajo. Criados, pequeños agricultores, mecánicos y pescadores no pueden explicar los accesorios característicos de éste: la comida y la bebida opulentas, los teléfonos, los automóviles y la enorme riqueza. Cuando Nick describe a Daisy «horrorizada por West Egg, este “lugar” insólito que Broadway había engendrado sobre una aldea pescadora de Long Island», Nick está, en efecto, uniéndose a ella en la negación de la realidad económica estadounidense. Pero no puede hacer otra cosa, porque reconocerla sería aceptar que no hay una diferencia antropológica definitiva entre el Este y el Oeste, que uno es el producto y la función necesaria del otro. El capitalismo estadounidense es una unidad sistémica, y su prueba humana, en la novela, no es otra que el joven que se encuentra en medio de la economía agrícola y la industrial –una empresa de ferretería del Medio Oeste– que ha llegado al Este para aprender finanzas. Pero Nick no puede aceptar la realidad material de su región natal. Su imagen preferida de ella podría ser un plató de Hollywood. «Ése es mi Medio Oeste», dice, recordando sus días universitarios:

No el trigo ni las praderas o los pueblos suecos perdidos, sino los emocionantes trenes de vuelta de mi juventud, y las farolas de las calles y las campanillas de los trineos en la oscuridad heladora y las sombras de las coronas sagradas arrojadas por las ventanas iluminadas sobre la nieve).

La alternativa al desencanto radical es el relato que escribe sobre «el gran Gatsby».

La curiosidad sobre los secretos del dinero es superada por la fascinación por la enigmática figura que vive al lado. Gatsby, como Kurtz, es ante todos los demás un rumor: «Dicen que es sobrino o primo del káiser Gui-

---

<sup>48</sup> Karl MARX, *El Capital*, volumen I [1867], Harmondsworth, 1976, pp. 163-165, 101-103 [ed. cast.: Madrid, Akal, 2000].

lermo», informa la hermana de Myrtle: «De allí le viene todo el dinero». De acuerdo con otra fuente, «alguien me dijo que pensaba que había matado a un hombre». Un tercer informante puede confirmar que había espiado para el enemigo durante la guerra: «Se lo he oído a un hombre que lo sabía todo de él, que se crió con él en Alemania [...]». Gatsby tiene más de una versión de sí mismo, y parece reconocer la cualidad esencialmente llena de rumores de su existencia cuando supone equivocadamente, en su primer encuentro con Nick, que su vecino ya sabe quién es. La verdad, como más tarde se la revela a Nick, confirma de hecho la validez de la historia del paso de la pobreza a la riqueza que ahora parece parodiar, renovando la confusión donde otra historia de éxito –la de Carraway– podría disiparla. Gatsby ha recibido su formación social de un multimillonario cuya fortuna procedía de la especulación en plata y otros metales; las sombrías destrezas profesionales se las debe a Wolfshiem, el hombre que amañó la World Series. En otras palabras, la riqueza procede de la tierra y prolifera en manos de especuladores y embaucadores: el secreto del dinero está seguro.

Nick destila a Gatsby hasta convertirlo en una esencia psicológica: únicamente, en un paisaje humano en el que el anticlímax parece ser una ley general inexorable; Gatsby tiene «un don extraordinario para la esperanza, una disposición romántica como yo no he encontrado jamás en persona alguna y que no es probable que vuelva a encontrar». Su vida, tal vez, ejemplifica una lucha especialmente estadounidense por un futuro que siempre es ya pasado. En la reducción suprema, el Gatsby de Nick se convierte en una obra de arte hecha a sí misma:

Si la personalidad es una serie continua de gestos triunfantes, entonces había en él algo bellissimo, una agudizada sensibilidad a las promesas de la vida.

Como Kurtz, ha sido guiado por «la concepción platónica de sí mismo»; como Jim, «al final lo hizo bien». Como ambos, personifica la opacidad en cuanto revelación; su función es la de fascinar. La función decisiva de la personificación de Fitzgerald, como la de Conrad, es la negación de una aprehensión intolerable: en este caso, la del capitalismo en sí. Y, de ese modo, Freud converge con Marx en el espacio de una metáfora compartida. El Gatsby de Nick es una defensa fetichista contra la realidad de una sociedad fetichista. Sólo la imagen de Gatsby, que no conoce límites, le permite recomponer sus relaciones con el Oeste que debe no conocer, «esa enorme oscuridad que hay más allá de la ciudad, donde los campos oscuros de la república [pasan] bajo la noche». Y del mismo modo sólo por este medio, quizá, podía Fitzgerald imaginar el relato que Nick ofrece de sí mismo, este monodrama de conciencia burguesa, y personificarlo en una voz hablante que, a pesar de todas las pruebas de lo contrario, no está, como la de la prima Daisy, «llena de dinero».