
HECTOR ESTADES

La novela: mirada a la vida

Por fuerza, la novela ha de oscilar entre diversos polos. Uno de ellos es el puro entretenimiento: el ayudarnos a pasar las horas. Otro, el edificarnos: el ayudarnos a vivir la vida. De todos modos, la novela se encuentra en una relación dialéctica con la vida: la representa, la refleja, la simboliza. En uno de esos múltiples modos ha de encontrar el novelista su tono. No importa, sin embargo, lo que el novelista intente hacer, para nosotros, sus lectores, que estamos dispuestos a separar tiempo de nuestra vida para atenderle, la novela ha de encontrar aquel eco en nuestra experiencia, aquel reflejo de nuestra vida, una señal o símbolo de acontecimientos vividos o potencialmente existenciales, que nos hagan sentir algún tipo de comunidad con la experiencia virtual que la novela crea. Para que podamos vivir en la novela nuestra propia vida, y para que la vida virtual que la novela crea sea existencialmente posible para nosotros, tiene que poseer ésta un sentido privado, para cada uno de nosotros, y colectivo, para todos los seres humanos.

El rango que hayamos de acordarle a una novela en parte depende de cómo resuelve el novelista los términos de esa ecuación: eco en la experiencia privada de cada cual, sentido para la experiencia y la vida de todo ser humano. En aquellas que estamos dispuestos a llamar grandes novelas, se funden estas dos polaridades, dándose a la vez espacio para que la persona encuentre en ella sentidos que le son totalmente privati-

vos y a la vez recogiendo ingredientes que son eternos, constantes a la situación humana. La capacidad para sobrevivir lo temporal que cada novela tenga le ha de venir de esa doble capacidad. Tanto más fugaz ha de ser cuanto más se separa de la vida de cada cual y cuanto menos llega a tocar los estratos permanentes de lo constitutivo de la vida humana.

No quiere decirse, sin embargo, que la novela ha de ser un esqueleto intemporal, hueco de emociones, palabra, acciones, situación y atmósfera. Por el contrario, ha de poseer todo eso. Ha de tener afincamiento en un tiempo y un espacio, ha de poseer personajes que se mueven, quieren, dudan, hablan y actúan, que con su acción ocupan un tiempo creado por la novela misma, y que a través de sus acciones, crean una vida que va adelante, a un término que le es propio, sea cual fuere. Usando esos ingredientes como *material*, la novela habrá de evocar, reflejar, revelar o simbolizar la vida, la vivida por cada uno de nosotros al amar o al temer, al esperar o desesperar, al soñar o al hacer, o bien la vida potencial, la que no ha podido ser ni podrá ya ser, prisioneros de nuestras virtudes y fallas. Hay, por lo tanto, una doble dimensión temporal en cuanto a nuestra vida concierne, en toda novela: una que apunta al pasado, y otra que señala a un tiempo fuera del tiempo. La que apunta al pasado nos lleva a mirar de nuevo lo que hemos hecho en nuestra vida, evocando y revelando los sentidos escondidos y oscuros

de nuestras acciones y que se nos muestran ahora en luces nuevas. La dimensión atemporal nos da *potencialidades*: lo que la vida sería, lo que la vida podría ser, lo que la vida es, para otros seres que no son nosotros.

Desde el centro radical de cada uno, pueden los aconteceres y término de una novela verse de diferente perspectiva. Podría ser que mi vida se viese en determinada novela como evocación de mi pasado, de lo que he hecho con mi vida y lo que he hecho en ella. En esa misma novela, otro que no sea yo, que no ha vivido mi vida, verá lo que su vida pudo ser o puede ser. Así, cada cual reconstruye su vida en términos del sentido peculiar que a ella confiere la evocación o simbolización novelada.

Este proceso de revivir la vida puede acontecernos con novelas de muy diferente estructura, intención artística y que contengan muy distintos contenidos simbólicos. Puede, incluso, suceder con novelas a las que estamos dispuestos a conceder desigual rango artístico. Como puede también ser que las complejas emociones y efectos que en nosotros deje una novela sean de tal suerte que aunque produzcan un gran placer estético no nos muevan emotiva o moralmente. En un mismo autor, podemos encontrarnos frente a esta múltiple y compleja relación. Una novela tan lograda en su intrincada estructura como *The Secret Agent*, puede producir en nosotros la satisfacción estética de ver un medio artístico llevado al extremo de sus potencialidades, pero sin producir jamás la multitud de emociones, percepción y efectos que *Heart of Darkness* o *The Secret Sharer*, a las que podemos imputar este o aquel defecto técnico. Siguiendo el azar, con estos ejemplos, estamos dispuestos a conceder a *The Great Gatsby* el que sea una de las mejores novelas, en términos puramente técnicos de la literatura norteamericana, y, sin embargo, sentir y vivir *Tender is the Night* en una dimensión más profunda que aquélla, aunque ésta adolezca de serios defectos estructurales. Un intento fallido, como *Across the River and into the Trees* pue-

de satisfacer unos sentidos privativos mejor que un logro estructural como *For Whom the Bell Tolls*. Y así podríamos continuar, en un péndulo gobernado por las distintas demandas que hacemos a la novela, y las múltiples formas en que la novela se une a nuestra vida.

Pero siempre es la referencia de nuestra vida —la vivida o la potencial—, a la que ha de referirse la novela, para que tenga sentido. Ese sentido surge de una variedad de componentes, íntimamente coligados, entre la experiencia virtual ofrecida en la obra y el esfuerzo que por reconstruir el depósito que deja la vida tiene que hacer el que entra en ese mundo. Tiene que haber una fusión entre la superficie textual de la novela, las acciones, atmósfera y situaciones presentadas o evocadas y la sedimentación que el vivir haya dejado, en la potencia que pueda contener de truncarse de su inmediatez y colocarse en función de su significado más amplio. Hay unas palabras, ya tan familiares, de Joseph Conrad, que expresan este proceso con claridad: "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel it is, before all, to make you see. That and no more, and it is everything". El descubrimiento del sentido de una situación, acción, sentimiento, problema, requiere esa mirada, el poder colocar en una luz intensa un segmento de la vida y sostenerlo ahí, mientras luchamos por encontrar su significado. Si tenemos éxito, lo sabemos por una sensación de que hemos descubierto algo, que antes nos estaba vedado y ahora vemos con claridad. Siempre, ese descubrir es sobre nosotros mismos, una fase más del inextinguible misterio. Ese esfuerzo por ir arrebatando lentamente sentidos claros a la oscuridad en que la vida se da, confiere dignidad y entereza a lo que de otro modo sería un trivial absurdo.

EL MUNDO DE C. P. SNOW

En la novela moderna, este proceso de ver y descubrir se refiere cada vez más a las

zonas más oscuras del ser, a aquellas a las que previamente menor atención se les había brindado. Y la estructura misma de la novela, al igual que el repertorio técnico que en ella se usa, refleja esa drástica búsqueda de los niveles oscuros de la realidad. Acostumbrados a esa modalidad, nos sorprende bruscamente un novelista como C. P. Snow. En un sentido, es como si lo sucedido desde Proust para acá no hubiese dejado huellas. Lo que intenta hacer C. P. Snow, los modos en que lo hace, las motivaciones que le mueven, los recursos que pone en juego, nos colocan abruptamente en la ancha tradición de Jane Austen y los grandes maestros de la novela inglesa del siglo XIX. Ya el intento mismo de escribir una *serie* de novelas indica su sujeción a unos materiales, una óptica particular y un acercamiento propio a los problemas que ha decidido tratar. El intentar escribir series de novelas, que se refieren a un estrecho círculo de personas, a quienes se sigue en secuencia, en su progreso por la vida, implica un rechazo a las concepciones episódicas, rapsódicas, de intensos momentos temporales que se disuelven en fragmentos cualitativos, que tan característicos han sido de una poderosa corriente de la novela moderna. Del otro lado, por opción, Snow ha tratado de revelar contenidos que se refieren a círculos sociales, a los estratos dirigentes de la sociedad inglesa, los intelectuales, hombres acomodados de negocios, a los Pares y políticos, a la alta jerarquía de la burocracia pública y privada. Esto, desde luego, le coloca de plano fuera de la corriente representada por John Osborne, Kingsley Amis y otros novelistas de la postguerra, cuyo fuerte consiste precisamente en rechazar, con una u otra táctica simbólica, el estilo de vida, los valores y los códigos mediante los cuales estos estratos articulan y dan sentido a su vida. Esa opción en sí representa el colocarse en una tradición —de Austen, de Henry James, de George Eliot— que en muchos sentidos había muerto en Inglaterra para mediados de la última serie de

novelas que se escribieron antes de la segunda guerra: el *Forsyte Saga*.

Esto dicho, hay que interponer de inmediato un *caveat*. No estamos frente a un novelista *de maneras*, como tampoco estamos frente a un novelista cuya intención es servir de amanuense a unos estilos de vida que la dialéctica de la estructura social inglesa ha condenado ya a una desaparición irremisible. Tampoco se trata de un ideólogo tory, intentando ofrecer un mito de la valía social de unas determinadas formas de vida. Bien es cierto que la crítica inglesa ha tratado de demostrar que todo eso es cierto. Y sobre todo han sido los socialistas ingleses quienes más intensamente han hecho esta crítica. No es el momento de entrar en esa controversia, en la que sospecho que habría que calar hondo, quizás tan hondo o más que el intento que ha hecho F. R. Leavis en el primer capítulo de *The Great Tradition*, de demostrar la profunda importancia que tiene en la situación contemporánea de hablar de las cosas que entre otros, trata C. P. Snow. Creo que todas estas acusaciones, o malos entendidos, se disipan con el contacto con el universo simbólico de las novelas de Snow. Quien crea que Snow no es más que un novelista de maneras, debe leer *The Light and the Dark*, posiblemente una de las novelas más intensas y profundas que se han escrito en lengua inglesa desde James para acá. Que Snow no es un John P. Marquand inglés está a la vista cuando se considera la increíble galería de tipos humanos, increíblemente humanos, que van desdoblándose en su obra: George Passant, Roy Calvert, Jago, Sir Héctor Rose... Ninguno de estos es un tipo, no representan nada. Están allí, como en toda gran novela, por sí y en sí, en calidad de su propio ser, en testimonio de su propia vida. Si en un primer nivel estos personajes se mueven en determinados círculos, y hablan de las formas aprobadas, y se comportan de acuerdo a los códigos sociales peculiares a su situación social, luego de eso son cada cual personas, seres; fuertes o dé-

biles, orgullosos o humildes, triunfantes o derrotados, pero siempre seres y nunca tipos. Y el más grande pecado de grosura espiritual es tratar de imponer a un autor sobre quien debe hablar. Lo que sí podemos hacer, una vez que estamos dispuestos a entrar en su mundo, es encontrar la lógica de sus creaciones, seguir sus personajes en las situaciones que le parecen congruentes a su ser y tratar de encontrar las correspondencias que deban existir. Puede alegarse que esta restricción del ámbito social que Snow incluye en su obra representa una limitación. Comparado con un novelista como Dickens, Snow aparece restringido y falto de simpatía por la multiplicidad de tipos humanos que son accesibles a la novela. Sin embargo, poco valor tiene juzgar a un novelista por lo que no trató de hacer, y Snow tiene trazado un muy definitivo fin: examinar un limitado grupo de personas que viven su vida en Inglaterra durante las décadas que siguen a 1930. Y nos pone estas personas al frente en su calidad de personas envueltas en los dilemas, contradicciones, esperanzas y pasiones de seres humanos. Lo que se pierde en dimensión horizontal, en extensión de la óptica, se gana por lo contrario en la intensidad de exploración de los personajes, que de ese modo resultan intensos, dimensionales, estableciéndose la común humanidad que a ellos nos une. Como dijera Conrad de Lord Jim, "son iguales a nosotros" —con todo lo que eso quiere decir—. Es por esa cualidad de intensidad en la revelación del ser de cada persona que un novelista como Snow encuentra eco fuera de la Gran Bretaña. Añadido a lo cual está el hecho de que intente explorar *situaciones* contemporáneas de profundo significado colectivo. En dos de las novelas de la serie *The New Man* y *The Masters*, se enfrenta con el problema de la íntima interacción entre las posiciones de poder institucional y las personas a quienes toca manejar esas posiciones y tomar decisiones que afectan a grupos y sociedades enteras. En ambas personas que difieren radicalmente en su constitución

psíquica, tienen que decidir cuestiones de profunda importancia, en un caso para la comunidad cerrada de un colegio de Cambridge, en el otro para la supervivencia de la nación inglesa misma. En ambos, chocan personas cuyos cuadros emotivos y valorativos difieren drásticamente. También, los grupos que se constituyen alrededor de una u otra persona funcionan en situaciones de poder desigual y en cada caso luchan por obtener ese poder y disminuir el de su contrincente. Y en ambos, a pesar del marco institucional y colectivo en que sus acciones se dan, son a la postre personas las que luchan, se sienten antagónicas, se mueven en alianzas, triunfan o son derrotadas.

En una forma u otra, todo intento artístico de representar una realidad humana se confronta con el problema de cómo relacionarse con la contemporaneidad de las situaciones que reconstruye y evoca. Este es el perenne problema de la relación del arte con los acontecimientos circundantes y la forma en que ha de representarlos. Aun aquellas obras que ahora nos parecen más intemporales por acercarse a los estratos constitutivos de la condición humana —el *Edipo Rey*, *Hamlet* o *Macbeth*—, recogen definitivamente los ecos de la situación colectiva, la analizan y diagnostican y expresan los temores, celos, esperanzas y ansiedades que siempre laten en el seno de cualquier sociedad humana. En cada gran obra artística, hay apresada una comprensión del tiempo en esa doble faz; la contemporaneidad simbolizada y la interporalidad concretada. Y esa alquimia del tiempo inexorablemente responde a las vueltas y revueltas de la historia, a las vicisitudes del hombre apresado en los tiempos, a las revoluciones más o menos bruscas en que el aparato externo de las relaciones entre hombres y grupos, grupos y grupos, grupos y sociedad va cambiando su lógica y sus supuestos.

La contemporaneidad de la obra de Snow radica en su comprensión de dos profundos hechos de la experiencia colectiva moderna: el creciente aceleramiento centrífugo del po-

der en la sociedad y la incesante progresión de los elementos colectivos formadores de la persona humana y la consiguiente debilidad de los ingredientes puramente individuales que en ella se dan. En *The New Man* se encuentra el incesante ir y venir de las relaciones entre *categorías* de personas: administradores y científicos, burócratas y académicos, científicos orientados hacia el poder y científicos que se ven obligados a funcionar en estructuras administrativas cada vez más absorbentes para poder llevar adelante su ministerio de buscar la verdad sobre la naturaleza. Viviendo aun en una época de transición, en que quedan todavía poderosos resquicios formadores de la individualidad, parte del conflicto de *The New Man* es cómo resuelven cada una de las personas el dilema de formar parte de una categoría y seguir siendo persona, el continuar siendo *alguien* en una sociedad que cada vez más intenta hacerles *algo*. Y porque quedan estos poderosos elementos de individualidad, esa novela también registra las infinitas sutilezas de pasión y acción, de entrelazamiento efectivo entre personas que forma el contenido de la vida interior. En *The Masters* se repite esta exploración de las dimensiones puramente personales de la vida. A cada persona la vemos en su interioridad, frente a perennes situaciones humanas: el esperar y el fracasar, el sentir que la vida se escapa y no poder darle sentido, la esclavitud del orgullo y la liberación de la humildad. Pero también está presente la otra faz, cómo los hombres se orientan al poder, qué les sucede cuando fracasan en conseguirlo, cuál es el precio a pagarse por obtenerlo. En cuanto explora este problema, *The Masters* es a la vez novela contemporánea y testimonio humano perenne. Es, en cuanto testimonio humano, que tiene valor superior. Para bien o para mal, cada vez más nos encontramos todos en relaciones de poder o situaciones de poder, situaciones en que somos término o comienzo de una relación desigual entre los hombres. Y a nuestro alrededor se teje cada vez más espesa esta trama de relacio-

nes, en formas cada vez más recónditas y esotéricas. Es por cuanto pueda ayudarnos a *ver* (en el sentido que Conrad quiso darle a las palabras citadas), que debemos examinar detenidamente la novela de Snow.

The Masters: LAS ENTRAÑAS DEL PODER

Primeramente, recordar lo que acontece externamente en ella. En uno de los colegios autónomos de Cambridge, el *Master* muere después de una corta enfermedad. De acuerdo con los estatutos del colegio, los miembros del colegio eligen por mayoría al próximo *Master*, a quien pueden elegir de entre sí mismos o seleccionando una persona sin conexión alguna con el colegio. Se forman dos grupos, que seleccionan como candidatos a dos miembros del colegio. Uno, Paul Jago, *Senior Tutor*, a quien respaldan dos poderosos miembros del colegio, y el otro, Crawford, un eminente científico. A pesar de que alrededor de ambos candidatos hay un núcleo de seguidores convencidos, un número de votantes indecisos requiere incesantes maniobras, intentos de persuasión, compromisos y realineamiento. Luego de una variedad de maniobras y complots, y de cambios de última hora, Crawford sale electo por un voto de mayoría. Con estos materiales, Snow intenta comprimir un microcosmos de los hombres frente al hecho del poder.

Una de las más viejas máximas sobre el poder es, "A rey muerto, rey puesto". Se apunta con ella una de las características más inhumanas del poder cuando éste asume formas estructuradas y estables: su inexorabilidad. Las antecelas de las alcobas mortuorias de los poderosos han sido siempre escenario de febriles maniobras en las que se trata de distribuir en nuevas formas el poder que pasa de manos. Esto, desde luego, es forzado por la inaplazable función social del poder, por el hecho de que las estructuras que de él dependen y creadas en su ejercicio necesitan continuar independientemente de quien sea el heredero. El equilibrio de la

estructura necesita su rápida reconstitución, lo que explica la celeridad con que puede efectuarse el traspaso del poder institucional en situaciones de crisis. Snow se confronta a este hecho, en dos breves, pero efectivos momentos. La noticia de la gravedad de la enfermedad del viejo *Master* escasamente ha circulado por el colegio cuando comienzan a circular invitaciones para reuniones en que habrán de discutirse posibles candidatos a la posición todavía ocupada. En una reunión informal después de circulada la noticia, se comenta sobre si ha debido o no informarse al viejo *Master* la verdadera naturaleza de su condición. Luego de expresar su opinión sobre este asunto, Arthur Brown, quien ya ha iniciado su campaña a favor de Jago, dice: "I suppose... that the position about the Master will have to be reported to the next college meeting?... I feel that we're bound to discuss the Mastership. It's very painful and delicate, but the college has got to face the situation". Eternamente, el dolor humano ha tenido esta doble faz. De un lado, nuestro exclusivo concernimiento con él y la total privacidad e incomunicabilidad que le son consustanciales. Y del otro, el hecho de que los otros no sufren. En situaciones institucionales, en que la muerte puede servir de apertura para gloriosas oportunidades para los que sobreviven, se agudiza esta dicotomía inherente al sufrimiento humano. Entonces, solamente las más rigurosas inhibiciones y normas pueden impedir el espectáculo de la disputa sobre los desposos. La pesada cantidad de ritos que usualmente rodean las situaciones luctuosas institucionales sirven para proteger las instituciones de la corrosiva ambición de los aspirantes, ya que impone una forzosa tregua que todos vienen obligados a soportar. Esta misma dualidad efectiva tiene también una dimensión que divide unos tipos de seres humanos de otros. Aquellos a quienes el dolor afecta, los que continúan su apego a la persona ida, consideran todas las consideraciones de táctica, maniobra y diplomacia como fría inhumanidad e insolidaridad fren-

te al dolor. Por el contrario, la capacidad de iniciar esas mismas maniobras caracteriza a ese extraordinario tipo de ser humano: el realista. La lucha entre estos dos temperamentos, estas dos formas de ser humano, es tan inevitable como forzoso es el confrontarse a las inexorables demandas de una vida que demanda continuidad y orden, y el que hacerlo produzca sentido de culpa. Esta necesidad de hacerle frente a las circunstancias, de "ser realistas" define otra característica del poder: su imprescindible circunscripción a lo inmediato, a lo próximo. En ese sentido, el poder es el reino de lo pedestre. Es el apego a lo que hay que hacer de inmediato, sin que sea ni lo glorioso ni lo extraordinario, lo que distingue a la persona que tiene aptitud para ejercer el poder, no importa en cual de sus manifestaciones, de la persona que está incapacitada para hacer frente a ese tipo de circunstancia.

Al final de la novela, cuando ya Jago ha sido derrotado, Arthur Brown se ocupa de que las proclamas que notifican la elección del nuevo *Master* sean colocadas en la forma y manera que prescriben los reglamentos del colegio. Este ademán ritual de Brown demuestra su capacidad para buscar el poder y le separa radicalmente de Jago. Para Brown, el poder consiste en lo próximo, la sujeción a las tareas inmediatas que implica obtener el poder. Jago, por lo contrario, es un héroe de larga mirada, y su búsqueda del poder en parte está guiada por visiones plásticas de lo que el colegio habrá de ser cuando él obtenga el dominio. Su irritable impaciencia frente a los cálculos de Brown demuestran su incapacidad para hacerse cargo del poder. Porque hay una serie de componentes corrosivos, de contacto erosivo con realidades fugaces, que afectan poderosamente la trayectoria del poder y su destino. Quien no tenga el temple para soportar esta progresiva erosión de su voluntad y acción por la minucia circundante, sucumbe a la destrucción que siempre espera por el que quiere el poder y lo consigue. Este desgaste de la voluntad por la erosión de lo pe-

queño, de lo imprevisto y lo absurdo está magistralmente interpretado, y en diversos niveles simbólicos, en la suerte que corre Jago. Se van agrupando contra él una serie de pequeños incidentes, de pasiones mezquinas, de pasiones que encuentran su foco momentáneo en contra suya, pero que antes flotaban difusas, de corrientes en la vida de distintas personas que llegan a su cauce en el preciso momento en que Jago cruza esas vidas, encontrándose así víctima de la culminación de sucesos con los cuales muy poco ha tenido que ver. Su esposa, mujer compleja y llena de sufrimientos, imprudente con la espontaneidad del que sufre, comienza a cometer una serie de irritantes errores: habla de los muebles que va a ordenar cuando se cambie de residencia, ordena unos juegos de porcelana que usará cuando su marido sea *Master*, se impacienta por la tardanza. Estas *gaffes*, en una sociedad puntillosa y formalista, irritan profundamente a varios de los profesores y provocan una serie de ataques injuriosos de parte de los opositores a Jago. Gran parte de la oposición a Jago de repente viene a ser oposición a que su esposa ocupe la residencia del *Master*. Desde luego, Jago nada puede hacer para evitar estos errores y tiene que cargar con la inquina que producen.

El eco de las grandes cuestiones, al igual que el ruido de las mezquinas pasiones, repercute en forma incontrolable sobre la suerte de Jago. En política, Jago es conservador, y en las progresivas crisis antes de Munich, defiende la política de apaciguamiento del Partido Conservador. Aunque varios de sus favorecedores son laboristas o radicales de la extrema izquierda, a la vez uno de los votos decisivos en contra suya se debe a su posición política. Y el voto que decide la elección en contra suya se debe igualmente a que Pilbrow —que originalmente manifestase que votaría por Jago— al retorno de un viaje por Europa regresa convencido de que la guerra es inevitable y que no puede favorecerse en ninguna posición de poder a personas que favorezcan el apaciguamiento.

Desde ambos extremos, asedian al que busca el poder, la erosión de lo mezquino y fugaz y el impacto de sucesos incontrolables que afectan decisivamente su suerte. Estas dos fuerzas producen una inevitable irracionalidad en la búsqueda del poder, derrotando los más precisos y calculados planes. Ante estas fuerzas, la espontaneidad, el desborde emotivo, la poderosa carga efectiva que Jago arrastra en su búsqueda son tan importantes como el cauteloso cálculo, las cuidadosas maniobras, la más suntuosa diplomacia de Arthur Brown. Tanto aquellos que buscan el poder para trascenderlo, como los que ven tan sólo los pasos próximos que mediante sus recursos pueden darse, se encuentran a merced de estas oscuras fuerzas, que inciden sobre su acción y derrotan su voluntad.

EROS Y THANATOS

¿De dónde surge esta reserva de pasión destructora, corrosiva, que se moviliza contra Jago? Es posible que haya una inconsciente ironía en el título de la novela, en cuanto a los seres humanos que la pueblan concierne. *The Masters* nos sugiere la imagen del hombre poderoso, dueño de su destino, orgulloso en sus capacidades, lleno de *hubris*. Todo lo contrario de eso, más bien es un estudio del fracaso lo que nos entrega C. P. Snow. En toda agrupación humana existen una serie de valores que definen aquello por lo cual los hombres luchan, que especifica lo que ha de hacerse para ser considerado como un éxito. Y los hombres orientan su vida en términos de la búsqueda de esos fines. En su propia naturaleza esa búsqueda lleva dentro de sí el germen de la derrota, pues no todos pueden obtener en igual magnitud la posesión de esos fines así valorados. Inherente al hecho mismo de lo que se busca está el riesgo de no encontrarlo. ¿Y cómo responden los hombres a ese estilo de fracaso? Antes que nada con su propia esterilidad. El fracaso engendra el odio a las propias capacidades inútiles, a las fuerzas

interiores que se pudren por falta de uso. La persona se convierte en el pasivo espectador de su propia vida, hueca del sentido que le confiere la creatividad. El temprano gesto creador se convierte en el muñón de lo que debió haber sido. La propia esterilidad interior favorece el rencor hacia las cualidades en los otros que secretamente se desearon para sí mismo. Al lado del viejo dicho: "El infierno no conoce furia mayor que la de una mujer despreciada"; debiera añadirse: "o de un hombre que mira su esterilidad frente a la magnanimidad creadora de otro". En *The Masters* hay tres ruinosos fracasados: Winslow, Nightingale, Despard-Smith. Cada uno de ellos tenía considerables poderes creadores. Nightingale, en particular, poseía un fino talento científico, que le hizo prometer una brillante carrera científica. Winslow, igualmente, poseyó un poderoso intelecto. Despard-Smith, el más mediocre de los tres, tenía la posibilidad de convertirse en un eficiente administrador de las finanzas del colegio. Sin embargo, estos tres hombres, ya vivida su vida, encuentran que todos sus poderes permanecieron intocados, la generosidad creadora convertida en agrio rencor, en secreta herida, en solitarias sesiones con botellas de whisky en cuartos desaliñados. En unas breves páginas, en la escena entre Lewis, Eliot y Despard, sentimos todo el hálito de corrupción que anida en el fracaso y que forzosamente trata de extender su gris imperio sobre las potencias humanas. Estos tres fracasos carecen de la gracia salvadora de la renunciación, de la aceptación de un destino prisionero del carácter. Porque se rebelan contra su propia impotencia, sin poder escapar el encierro de una impotencia ya inescapable, quieren ver a otro fracasar: Despard vota contra Jago porque, como le dice a Eliot, Jago también tiene que sufrir la derrota. Nightingale, el que en un tiempo fué prometedor científico, vota por Crawford, porque cree que éste puede conseguirle la elección a la *Royal Society*, la que él no pudo conseguir para sí mediante su propia creación científica.

En la ordenación fatal de los asuntos humanos, los generosos creadores tienen que existir en un mismo mundo con los rencorosos fracasados. Y como en el caso de Jago, el camino de su propia ambición a veces les lleva directamente a través de la voluntad destructora de aquéllos. Es entonces que la alegría sádica de los fracasados se ceba sobre las esperanzas, los anhelos, las ansiedades de los generosos. Nightingale, con la intuición sobre la debilidad humana que concede el rencor explotado y puesto al servicio de la destrucción, acosa sin cesar a Jago, circulando cartas en que ridiculiza a la esposa de Jago. Roy Calvert es constantemente difamado y sus amoríos e indiscreciones se convierten en fértil argumento para Winslow, Despard y Nightingale. Roy Calvert recoge en sí todo lo que excita la pasión destructora en los rencorosos fracasados; genial, ágil, de brillante conversación, amado por las mujeres, creador y reconocido por los mejores, pero sobre todo, fatalmente dividido dentro de sí, cruelmente torturado por una fisura psíquica que a la postre le lleva a la destrucción. Roy Calvert parece hecho para que en él se ceben las pasiones del destructor, pues brinda una doble faz, la creadora y la destructora. En la percepción de su propio sino destructor se amparan los fracasados para difamarlo. Es el inflamado pie de Edipo a que se refiere el Coro en las últimas estrofas del *Edipo Rey*. Los destructores siempre habrán de encontrar el simbólico pie inflamado de los creadores, para allí recordarles el lazo que les une.

Lewis Eliot, el silencioso y prudente observador, el abogado "manqué" que dijera Crawford en un momento de insólita malicia, también excita la pasión destructora: La tragedia de su vida con Sheila, que lleva consigo, sirve a Winslow y Despard para declamar contra las personas que violan los sagrados vínculos del matrimonio.

Si Winslow y Nightingale llevan consigo la herida abierta de una creativa malograda, y alrededor de esa incompleta vida erigen su persona, Brown y Chrystal desde bien

temprano en su vida renunciaron a la creatividad que en ellos pudo haberse dado. Es posible que, aparte de Crawford, sean los únicos seres sosegados que encontramos en esta extraordinaria colección de seres humanos. No tienen demonios interiores. Brown, el prudente diplomático, publicó, bien temprano en su vida académica, una pieza de investigación histórica y nunca más volvió a crear. Desde entonces, se dedicó con entera devoción a las artes políticas, al sutil manejo de los seres humanos, a la búsqueda de fines alcanzables, a la utilización de los medios a la mano, a la obtención de lo inmediatamente posible. La vida de Brown es un testimonio del poder de lo posible. Y por ello, tiene una medida de poder no igualado en el colegio por ninguna otra persona —aunque también sabrá lo que es la derrota—. Si la vía media, el dorado medio, fuese posible, su nombre sería Brown. No es para él la exaltación emotiva de Jago, sus arranques pasionales y quijotescos, que habrán de enajenarle el apoyo, tan importante, de Chrystal. Ni la dionisiaca rapsodia que es la vida de Roy Calvert. ¡Bien sabe Dios que desde bien temprano Brown lleva una tranquila vida matrimonial, extendiendo al Eros su prudencia en la acción, la medida en el expendio de su capacidad libidinal! Quizás, por eso, sea el personaje que más incita a una interpretación profunda de su persona. Produce la fascinación —para aquellos que puedan sentir una profunda simpatía por el libre fluir del Eros en Calvert y Jago— de lo remoto y lo incomprensible. ¿Cómo vivir extendiendo el cálculo hasta las zonas más prístinas del ser? Y, sin embargo, ¡cuánto placer sensual siente Brown en las opulentas comidas del colegio, con cuánto goce saborea los vinos de los cuales es experto conocedor! ¿Será que allí encuentra Brown su contacto con las zonas libres del Eros? ¿Será que en ese primigenio contacto con el goce sensual Brown siente la pasión creadora que no quiso derrochar en la creación abstracta? Para él, no tiene realidad el fracaso. Tampoco Chrystal. Al igual que

Brown, se dió pronto en su vida la renuncia a su potencia creadora, y el desplazamiento de ella a la búsqueda de la aprobación de los triunfantes. Pero, no de los triunfantes en la creación abstracta, sino de los triunfantes en la vida: los hombres de negocios, los grandes políticos, los que con su sola acción deciden destinos. A la búsqueda de esa aprobación, se dedica Chrystal con asidua y poderosa atención. Y en ella triunfa. Sin nostalgia por la creatividad de Roy Calvert o el joven físico Luke, Chrystal también entra en el reino de lo posible. Por años, la coalición y alianza que forma con Brown representa la verdadera raíz del poder en el colegio.

Brown y Chrystal forman un continuo humano con Crawford, Getliffe, Luke y, desde cierta perspectiva, Roy Calvert. Si Brown y Chrystal han llegado a un entendido con su incapacidad para crear, sin que ello les lleve al rencor y a la destrucción, lo que les da una medida de triunfo, en los restantes encontramos por lo contrario el orgulloso y apasionado éxito en la creación abstracta. Getliffe y Luke en la física, Roy en la lingüística y la historia antigua, Crawford en la biología. Pero habremos de separar a Crawford de estos tres, por la cualidad especial de su creación. Si cabe, Crawford es el Brown de la creación. Sus genuinos descubrimientos científicos, que le han dado eminencia, poder e influencia, no le producen el agudo placer que siente el joven Luke cuando después de interminables experimentos, logra descubrir toda una serie de regularidades en la conducta de los átomos. Crawford, imparable, separado de la substancia prima con la que trabaja, sin involucramiento indebido en su tarea, siempre en pleno dominio de sí, sin salirse de su fuero, sin ensimismamiento, logra éxitos científicos de indudable valor. Es la inteligencia sin la trabazón, el ligar las cosas sin entrar-se en ellas. Así es en sus medidas relaciones con los demás, imperturbable, confiado, sin pasión. Ni busca ni quiere ni desdeña la posición que se le ofrece. Frente a Crawford,

Roy y Luke simbolizan un polo, el de la inteligencia trabada a su objeto por la pasión creadora. Y por ello, son triunfantes en medida distinta a ése el más sólido y compacto de todos: el triunfante Crawford. A estos cuatro triunfadores les une una común incapacidad para el rencor, la insidia y la inquina que corroe a Despard, Winslow y Nightingale. Libres de sí por su capacidad de salir de sí en su contacto con lo que les trasciende, vuelven de éste con la generosidad que concede el fructífero trabajo con lo primigenio, con la informe.

Jago: EL SINO DEL ORGULLO

Hay múltiples sentidos del poder en estos hombres. Unos, fracasados en su búsqueda de la creación y del despliegue de sus potencias íntimas, fallidos al intentar soportar el hueco con el poder que los hombres se conceden a sí mismos y unos a los otros, retroceden a una huraña y destructora soledad: Despard, Winslow. Otros, dolidos aun de una incapacidad de articular sus capacidades, tienen que salir de sí, para encontrar en herir a otros el sentido que su propio destino ha negado a su vida: Nightingale, Brown y Chrystal encuentran el más apropiado medio para darle sentido a la vida: la búsqueda de lo posible y el manejo de lo circundante de acuerdo a cálculos de prudencia táctica. Y en otros, el triunfal despliegue de sus poderes creadores, la liberadora y alegre capacidad para ir creando estructuras nuevas en las diversas áreas de lo real: Roy, Getliffe, Luke. Y, enigmático, sin *pathos*, figura de lo mesurado sin sensualidad, ni aun la humilde sensualidad de Brown: Crawford. Triunfadores y vencidos.

Jago lleva en sí la derrota. Quiso poder actualizar su brillante inteligencia y fué totalmente paralizado por el orgullo. Quiso ser tanto como los más, y temiendo no poder serlo, jamás lo intentó, para siempre detenido por el temor a no ser lo que podría. En esa agonía, se le fué la vida. Jago pasa por la juventud, llega a la vida adulta, le

alcanza la madurez y, prisionero del orgullo, pende en la órbita de una realización para siempre diferida. Su amplia capacidad vital, su ágil emotividad, le lleva a un fatal destino de intentar realizarse en los demás. Jago se da en toda relación humana. Por años, vive en la zozobra de los temores, fobias, fruslerías y tragedia de su esposa. Y entre el orgullo y esta fatal capacidad para entrar en la vida de los demás se le va la suya. Por tener capacidades que rebosan, no pudo a tiempo hacer un equilibrio hedónico, al estilo de Arthur Brown, mientras que su orgullo le impide ser como Chrystal. Sin embargo, no puede encontrar un logro y un respiro en esa capacidad, verdadero regalo divino, de responder a los demás y que respondan a él. Quiere triunfar. Visionario, mira más allá que Brown, hacia lo que *él* puede hacer por el colegio. Siente un profundo placer en esa contemplación de lo que será posible. Pero su destino es ser *juzgado*. Y entre quienes le juzgan, habrá de encontrar su destino. Despard quiere que le derroten, para que Jago viva, como él, victimario y víctima. Winslow y Nightingale rechazan su fácil humanidad, su rápida capacidad de responder a otros, y le regatearán el triunfo, para que así se le reduzca a su medida. Y, en algún tipo de justicia más que humana, Jago se merece a Crawford. Es el destino de Jago el que determina que sea Crawford su rival. Si el carácter es el destino, Jago fatalmente tenía que encontrarse a Crawford y ser derrotado por éste. Porque esa persona amputada por el orgullo necesita que le derrote un tipo polar de ser humano, en quien estos cálidos jugos de la relación humana no se dan. Que se quede Jago con los humanos, ya que Crawford ha de ser *Mas-ter* por votación que incluye tanto a Winslow, Despard y Nightingale, como incluye a Getliffe y Pilbrow. Y no olvidemos, que al final, Chrystal se vuelve contra él y da su voto a Crawford. ¡Bien merecido se lo tiene Jago! Porque una alianza entre hombres dolidos, simples y bien plantados en lo verdadero —como Chrystal— y gente como Jago,

repugna a la naturaleza, y tiene que disolverse o ser fruto de monstruosidades. Chrystal tiene que ir a Crawford, como él, sólido, estólido y hombre de lo real.

¿Y por qué pierde Jago? Primero, preguntamos, ¿y por qué le apoyan gente tan diversa como Brown y Eliot, Luke y Chrystal? No puede contestarse esta pregunta meramente con preguntar a su vez, ¿por qué apoyan a Crawford? En las luchas por el poder, es una ecuación algebraica, una suma dialéctica de la naturaleza propia y la del adversario, de los seguidores y los opositores, combinada con la naturaleza del fin que se persigue, la que decide quién triunfa y por qué. ¿Tendrá algo que ver la naturaleza substantiva de la posición o situación que se desea? En este caso, se trata de una posición en una institución académica, es decir, una posición que afecta el conocimiento, su creación, difusión y salvaguardia. Y de primera instancia, unos y otros se refieren a este hecho: a Jago se le reprocha "que nunca ha hecho nada". Claro, Jago ha hecho mucho. *Pero no lo que debía.* En esta primera instancia, a Jago se le reprocha no haber producido en los niveles de creación que de él se esperaban. Sin embargo, reflexionemos sobre este hecho: en términos de escolaridad, de creación científica, e intelectual, los más destacados creadores en el colegio son Roy Calvert y el viejo Pilbrow. Y, sin embargo, como bien apunta Eliot, eran las personas más ineficientes en maniobras de comité. y no tenían poder alguno en el colegio. Es decir, a pesar de que demostraban a la sociedad la capacidad creadora y productiva que, en la superficie, es el valor más apreciado en una comunidad académica, la falta de unos ingredientes adicionales y restantes les hacía ocupar una posición marginal a las líneas de poder. ¿Y, por qué? Primero, no les interesa el incesante maniobrar, el interminable cálculo, el manejo delicado de otros. En segundo lugar, como bien dice Eliot, "eran demasiado naturales". Hay una pátina especial, unos manierismos y etiqueta de la búsqueda del poder, un enmascaramien-

to peculiar, sin los cuales no puede obtenerse el poder. El aspirante al poder tiene que acostumbrarse a la pátina: al eterno resguardo de la expresión espontánea, de la conducta libre y flúida, de responder con autenticidad a otros seres. Y esto no por maldad. Más bien por protección, propia y de los otros. En las cambiantes fronteras y flúidos contornos de la búsqueda del poder, la intensidad afectiva compromete la rapidez de la maniobra, se convierte en exceso de equipaje. El que busca el poder deberá viajar liviano. Y Roy Calvert tanto como Pilbrow viajan lastrados. Uno por su propio ser, presa de su incurable y enigmática melancolía, que le conduce prisionero de emoción en emoción. El otro, gustoso en el vivir, amando a capacidad y manos llenas, saboreando vinos, comidas y paisajes, va lastrado de la abundancia de su vivir. Ninguno se acerca al paradigma del que consigue el poder en este tipo de sociedad —el hombre "sólido"—. Y como son los hombres sólidos los que manejan la utilería que determina quién obtiene el poder, quedan para siempre fuera de la cofradía.

El ejemplo de Roy y Pilbrow nos indica que no basta ejemplarizar los valores explícitos que una comunidad de hombres dice obedecer y actualizar. Hay otros niveles escondidos en zonas más remotas que determinan las alineaciones finales y la forma de las instituciones. Por eso, a la postre, si esas otras razones no hubiesen operado, Jago pudo haber triunfado. El decir que Jago no ha hecho nada, solamente quiere decir que esa es la primera línea de ataque, pero que las verdaderas razones son más profundas. Y esto se ve por la naturaleza de los tres más encarnizados opositores de Jago: Winslow, Nightingale y Despard. *Ellos tampoco han hecho nada.* En el partido de Crawford, solamente Getliffe y Pilbrow han hecho algo, es decir, son productivos. Y es a esos dos precisamente a quienes menos les preocupa el que Jago no ha escrito libros. Ellos se deciden en contra suya por razones exclusivamente políticas. Ambos son radicales, se opo-

nen a la política de apaciguamiento que consideran criminalmente negligente y creen que no debe colocarse una sola persona que crea en esa política en situaciones de poder. No, a Jago se le reprocha que no es sólido. Crawford ha dicho en un momento que Jago es "excesivamente emotivo". Jago pudo haber sido tan productivo como Pilbrow, pero siendo Jago, todavía hubiese sido derrotado. ¿Por qué? Por no ser sólido. A Jago se le acepta o rechaza en términos de cómo cada cual responde a los seres que le circundan. Si se considera que el primer valor es cómo se trata a los seres humanos, se está por Jago. Eliot, el joven Luke, el prudente Arthur Brown: todos se refieren a ese aspecto definitivo de Jago. Dice Eliot, en una acalorada discusión que tiene con Getliffe: para Jago los seres humanos vienen primero, Crawford haría daño irreparable a los seres humanos que le rodean, Crawford es un "hombre satisfecho", Jago duda de sí, desconfía de sí. A eso Getliffe responde: "¿Y, crees tú que este colegio es un asilo de ancianos?" Para Getliffe, lo que importa es que cuando Crawford hable sobre política extranjera, habrán de escucharlo. Desde luego, es un hombre sólido. En ese altercado de Getliffe y Eliot están comprimidas las razones para la derrota de Jago y el triunfo de Crawford. Del mismo modo que su destino ha sido el orgullo de no intentar y arriesgarse a perder, la otra faz de su persona, que le lleva fatalmente a responder a los seres humanos en tanto tales, conduce a Jago a una derrota que está escrita en su propio ser.

El orgullo mismo que impulsa a Jago a desear obtener la dirección del colegio le hace repulsivas las maniobras, concesiones y compromisos que la búsqueda del poder conllevan. Nightingale condiciona su voto a que Jago le nombre *Senior Tutor*. Acaloradamente, Jago niega que pueda hacer promesas. Luego, habrá de torturarse sobre si no hubiese sido más "político" haber sido más ambiguo y cuidadoso al contestar a Nightingale y se reprocha amargamente no

haber tenido en cuenta la posibilidad de perder ese voto. En otras dos ocasiones, Jago habrá de responder con su autenticidad y genuinidad ante situaciones que hubiesen requerido de él mayor duplicidad, menos definición, una nebulosidad mayor, y siempre, con el orgullo herido, habrá de arrepentirse de su propia autenticidad. Así se debate Jago entre el orgullo que le lleva a desear ser *Master* y el orgullo que, haciéndole creer que es superior a esa misma búsqueda, se conduce de las inevitables concesiones en las que tiene que envolverse. Desde luego, Jago está capturado por la ambición, que le hace ser prisionero de sus propios seguidores. Brown y Eliot habrán de exigirle que solicite de su esposa que tenga mayor prudencia. Jago, humildemente, promete hacer lo posible.

Hablando con Eliot, Arthur Brown hace una profunda observación sobre Jago cuando dice que Jago ya no será la misma persona si no logra salir electo. En esto Jago demuestra no ser un típico aspirante al poder. Y otra vez, es la ambivalencia de su orgullo lo que define a Jago. Para él, el que se le solicite que sea candidato representa la vuelta a la confianza propia, un respiro para su orgullo. Por lo mismo, su derrota implica volver ya para siempre al enquistamiento de saber que un conjunto de personas iguales a él no han querido demostrar su valía. Y, sin embargo, es probable que en el fondo Jago vea su derrota como una liberación. Al fin, y ahora para siempre, no tendrá que buscar a otros, no tendrá que condescender, prometer, hacer duplicidades. Podrá ser orgulloso el resto de su vida. Si para otros el defecto mayor de Jago es su "inestabilidad emocional", básicamente su falla definitiva es un orgullo que consume. Por ello, Jago carece de la elasticidad, la plástica capacidad para no envolver su ser en la búsqueda del poder, que permite a otros más afortunados ser derrotados una y otra vez y, sin embargo, no sentirse vencidos. Ya pasado el orto de su vida, con el cercano comienzo del declive final, Jago será otro, pero siempre el mis-

mo: incompleto por no haber satisfecho su orgullo, cerrado en sí por no tener que comprometerlo.

Para las personas que han vivido en momentos de plenitud colectiva, la cerrazón vital de Winslow, Nightingale, Despard y ahora Jago es incomprensible. En momentos de plenitud colectiva, suceden dos profundas alteraciones de las condiciones normales de la sociedad. Primero, el culto a los hombres "sólidos" sufre un eclipse. Por lo contrario, son los "inestables emocionales", los innovadores, los que imponen la pauta y seleccionan los tipos humanos que han de recibir el poder. Y, segundo, esa misma plenitud colectiva abre un sin fin de oportunidades vitales, en las que pueden encontrar nuevas e insospechadas vocaciones los que frente a sí sólo tenían la rencorosa esterilidad de Despard o Winslow. Años más tar-

de, durante la guerra, Lewis Eliot habrá de ocupar posiciones de amplio poder. Para ello será necesaria una guerra total en la que el destino total de una nación entera se pone en juego. Sin embargo, las estructuras sociales están también sujetas a una entropía. El retorno al equilibrio colectivo, y a la cerrazón vital para personas como Jago, representa también que los hombres sólidos han de decidir de ahora en adelante el destino de los "inestables" y los innovadores. Es señal de ceguera sobre las verdades de la vida el creer que los momentos de plenitud colectiva quedarán sostenidos en su tono tenso para siempre. Hay demasiados hombres sólidos esperando por la entropía, y demasiados estériles rencorosos, esperando por los inestables y los innovadores, para que ese momento de gloria de los Jagos de este mundo perdure.