

Tres apuntes norteamericanos

“Billy Budd” o

La fortuna de un título

Juan José Coy, S. J.

“Billy Budd”, de Herman Melville, es una novelilla corta, densa y profundamente interesante, cuya concepción y realización recuerdan en ciertos aspectos el tipo de novela breve, densamente ideológica, de autores como Camus, Kafka o Ernest Hemingway en algunas de sus producciones más características.

Melville, con todo, parece que ha errado el título. Naturalmente que un título poco tiene que ver con la obra. O al menos no tiene que ser necesariamente una síntesis, “la” síntesis de la novela o de la obra de teatro de que se trate. Lo que queremos decir con semejante afirmación es que “Billy Budd”, en cualquier caso, más que alrededor de la figura del muchacho, se centra, se anuda alrededor de la bondadosa y profundamente viva imagen del Capitán Vere. Veamos brevemente la estructura de la novela para tratar de dar luz a lo que afirmamos.

Billy Budd es un muchacho de veintiún años que abandona el barco en el que presta sus servicios, obligado por las leyes de la guerra: la Armada inglesa, por decreto real, puede echar mano para sus barcos de guerra de cualquier persona hábil que encuentre

entre las tripulaciones de los mercantes. Y Billy Budd cambia de “domicilio”. Tanto física como psicológicamente, Billy es una personalidad singular. Una persona del todo inocente, casi perfecta, con un solo defecto: un defecto físico que le impide contestar espontáneamente ante preguntas inesperadas.

Después de un corto espacio de tiempo, cuando Billy ya se ha conquistado la simpatía de toda la tripulación, el Maestro de Armas, John Claggart, encargado de mantener la disciplina entre los marineros, le acusa ante el Capitán de conspiración. Hecha la acusación en presencia de Billy, el muchacho se trastorna, no sabe qué decir, estupefacto como está, se revuelve contra Claggart y de un violento golpe le mata en el acto. El Capitán conoce a Billy y conoce a Claggart, se hace cargo de la situación y de todas las circunstancias. Pero no tiene más remedio que formarle a Billy consejo de guerra. En cuestión de horas, el muchacho es ejecutado en la hora.

Esta es la narración, brevemente resumida. Billy, el prototipo de la inocencia, muere ejecutado por una culpa de la que tan sólo es autor material, un asesinato cometido incluso contra su propia voluntad.

Las interpretaciones posibles a esta obra maestra de Melville son numerosas. "Cualquier persona familiarizada con la crítica contemporánea sabe que una cantidad considerable de energía ha estado recientemente dirigida a rastrear indicios místicos y semejanzas con Cristo en muchos de los héroes de ficción" (1). Esta ha sido, en efecto, una de las explicaciones que se le han dado a la novela de Melville: el inocente que es llevado al matadero, los malvados que atentan cruelmente contra su vida... Y la figura del Padre —el Capitán Vere— que asiste a la muerte de la víctima propiciatoria, consintiendo en ella, pues Él mismo la ha decretado, pero llegando al alma el sacrificio de su "hijo muy amado". "Así amó Dios al mundo que entregó a su Hijo Unigénito."

Otros críticos han considerado la obra de Melville como su testamento de pesimismo y desesperanza, o como su testimonio de negativa resignación, o como su legado de resistencia contra un fatalismo insuperable. Se ven en la obra influencias bíblicas, influencias de las literaturas clásicas... Antígona, Edipo, Milton... Sea lo que sea —y el hecho es significativo— la capacidad de interpretaciones múltiples en esta obra es extraordinaria; su riqueza simbólica, riquísima. Y sólo con algunas de las más notables aportaciones críticas al problema se ha formado un libro altamente interesante (2).

Y comprobamos que, por lo general, en todas estas interpretaciones, la fortuna del título se da por su puesta. Es decir, se acepta —al menos implícitamente— que "Billy Budd", de Melville, "es" sobre Billy Budd. Cuando en realidad uno diría que "Billy Budd", de Melville, "es"... sobre el Capitán Vere.

Vamos a partir de una base estrictamente literaria. No nos interesan, de momento, asociaciones místicas ni semejanzas concretas con personas vivas o de realidad histórica. La obra, en sí, ¿qué representa? En cualquier caso la novela de Melville plantea el eterno problema de la lucha entre el bien y el mal. Por eso precisamente se pueden hacer tantas interpretaciones como se quiera, simplemente encarnando ese bien y ese mal en cualquiera de las grandes dualidades históricas: Caín y Abel, Jesucristo y sus enemigos, Juan el Bautista y Herodes, el hombre bueno y el malvado. Lo fundamental —insistimos, pues nos parece importante— es la lucha a muerte entre las fuerzas del bien y del mal, entre la luz y la tiniebla, entre Billy Budd y John Claggart. Lo interesante en la obra de Melville radica, precisamente, en el hecho de que esta lucha de principios concretizados se desarrolla en la presencia de un testigo excepcional: en la presencia de Edward Vere. La obra —hora es ya de decirlo— podría más bien titularse "El Capitán Vere" en vez de "Billy Budd" —si le damos al título esas características que, después de todo, tampoco hay necesariamente que darle—. Es un hecho que esta pequeña, profunda, perfecta obra de arte, se centra, desde un exclusivo punto de vista psicológico, en la figura de Vere.

Claggart y Budd son el contraste. La inocencia del chiquillo no hace sino resaltar, ante la maldad, la hipocresía y el sadismo del Maestro de Armas. La falta de sofisticación, por así decir, del muchacho es el polo opuesto a los manejos y recovecos de Claggart. El contraste está tan acentuado, las figuras tan violentamente delimitadas, los perfiles tan hondamente dibu-

jados, que inevitablemente, desde un punto de vista literario, ambos personajes quedan un poco caricaturizados. Son símbolos más que personas vivas. En realidad, no son siquiera caracteres libres: pues el bueno siempre es bueno y no puede dejar de serlo; el malo se nos presenta esencialmente malo. No hay medias tintas, no hay dinamismo alguno en estos entes de ficción. Luz y sombra, blanco y negro. El fiel de la balanza, atónito, impotente, maniatado, se llama Edward Vere.

Los capítulos dieciséis, diecisiete y dieciocho de "Billy Budd" son el clímax de este drama. Vere se encara con el problema, con esta inesperada disyuntiva. Las circunstancias que Melville presenta como concomitantes al hecho hay que aceptarlas fidelísimamente, pues sólo así adquiere el problema su máximo grado de tensión: o sea, el ambiente de motín que se respira en la Armada, las leyes navales que hay que hacer respetar, el orden y la disciplina, si siempre necesarios, ahora más que nunca —pues la Gran Bretaña está en guerra—. ¿Qué hacer? La agonía interna de este hombre queda profunda, magistralmente presentada. Vere aprecia a Billy, conoce su inocencia, sabe que el muchacho ha reaccionado sin premeditación, fortuita e inconscientemente. Conoce también la maldad de Claggart y la falsedad de sus acusaciones. Pero el asesinato de un miembro de la oficialidad del barco está penado con el consejo de guerra sumario y la ejecución inmediata del culpable. Edward Vere no sabe qué hacer. Ha asistido —testigo de excepción— a la lucha entre luz y tiniebla, entre bien y mal. Y sin que él pueda mover un dedo para evitarlo, la sombra se va imponiendo poco a poco. Al final, noche cerrada. Billy Budd "tiene" que ser ejecutado. Y Billy Budd muere en la horca. Dice Vere que "Claggart ha sido ajusticiado por un ángel de Dios. Con todo, el ángel debe ser ahorcado." (3) Y, en efecto, así se hace.

Esta es la tragedia de Vere que Melville nos presenta. Entre dos fuerzas que mutuamente se combaten, Edward Vere las conoce. Pero asiste a esta encarnizada batalla como un simple espectador. Vere tiene las manos atadas. ¿No las tenemos todos, en definitiva, en infinitos trances de la vida, cuando nuestros deseos de de ayudar a alguien se ven impotentes para hacerlo? No tiene nada de extraño que a esta novelilla maravillosa se le haya llamado legado de desesperación, testamento de pesimismo, testimonio de negativa desesperanza. Así la ha visto, entre otros, Peter Ustinov. La película magnífica que él produjo, dirigió e interpretó es quizá una de las mejores confirmaciones a nuestra afirmación de que, en realidad, "Billy Budd" podría haberse titulado "El Capitán Vere".

Una vida feliz muy breve

Con cierta frecuencia, en autores contemporáneos quizás más sistemáticamente, la literatura y la filosofía están íntimamente unidas mediante un puente que se llama "imagen". "La gente piensa en imágenes. Si quieres ser filósofo, escribe novelas", decía Camus (4). Y, efectivamente, el escritor norteafricano las escribió para dar cuerpo, para encarnar —en sentido estricto— algunas de sus ideas filosóficas fundamentales. "La peste" es una novela de "imagen", una

obra en la que se refleja algo del agudo desamparo de la condición humana, acosada, sitiada, sin escapatoria posible: Orán, ciudad puesta en cuarentena por una plaga que hace el aislamiento necesario. En el exilio de este mundo aspiramos siempre a un reino, a veces tan sólo intuído, oscuramente barruntado... "La mujer adúltera", una de las novelas cortas que componen "El exilio y el reino", concretiza esta básica humana aspiración. Graham Greene, en "El poder y la gloria", lleva a extremos artísticos válidos la realidad dogmática de que, en cualquier figura sacerdotal, lo realmente operante y eficaz es el poder y la gloria de Dios. El hombre, modestamente, colabora. Y dice sí.

También Ernest Hemingway usa de la imagen, imágenes vívidas y coloristas, para dar cuerpo, para expresar algunas de sus preocupaciones vitales más acaparantes. La antinomia valor-cobardía, como también la de muerte-vida, se repite constantemente en las obras del autor de "El viejo y el mar". Y de ahí deriva, a fin de cuentas, el interés de Hemingway por las corridas de toros, por temas de guerra, por cacerías y peripecias. Ese es el sentido último de "Death in the Afternoon", de "For Whom the Bell Tolls", de muchos de sus relatos cortos. De "La breve vida feliz de Francis Macomber", por ejemplo.

Francis Macomber es un cobarde. Quiere disimularlo, pero su mujer lo sabe. Y le desprecia. Y le traiciona con el primero que se presenta. Pero ese matrimonio de conveniencias no acaba nunca de romperse: por el dinero del marido y la posición social de la mujer, a ninguno de los dos les interesa un divorcio que separaría dos cosas que se exigen mutuamente como el alma y el cuerpo. Por eso han llegado a un indigno tácito compromiso: mientras se guarden las formas, lo demás no importa.

Francis Macomber y su mujer están ahora en un safari que no hace sino poner más al descubierto todavía las características temperamentales de este individuo. Con el guía de la expedición, Robert Wilson, las relaciones son correctas: pues se trata para él de su negocio y al mismo tiempo la cobardía inhibe a Francis, que, desgraciadamente, no ha hecho sino ponerse en evidencia. Por lo que a Margot Macomber se refiere, ya no se puede decir otro tanto. Una especie de venganza inconsciente contra la cobardía de su marido le lleva a perpetrar lo que ya tantas veces ha perpetrado... Francis Macomber asiste impotente, sin poderlo remediar, a las infidelidades continuadas de su mujer.

Pero en un momento clave de la historia, sin saber cómo explicárselo, a Francis le aflora por fin al consciente lo que durante mucho tiempo se había ido incubando en su interior: súbitamente, es capaz de dominar su miedo, su terrible miedo. Inmediatamente Macomber sabe sin lugar a dudas, "sabe" decididamente, que la estúpida tiranía a que su mujer le ha tenido sometido ha terminado. Incluso su aspecto exterior, al volver de la cacería en la que se ha operado su transformación, está avisando claramente a Margot: "Desde el asiento del rincón Margaret Macomber los vio venir. En Wilson todo estaba lo mismo... Pero lo que sí advirtió fue un cambio radical en Francis Macomber" (5). Desde ese mismo instante se da cuenta de que los papeles se han trastocado, que el matrimonio tanto tiempo mantenido por consideraciones

ajenas a él, se ha terminado. Francis también lo sabe: su victoria le hace libre por fin. Pero esa felicidad es breve, muy breve. Unos minutos más tarde, este hombre que se ha autovencido violentamente, muere atacado por un animal no completamente muerto. Ante lo imprevisto del ataque, Francis no puede valerse, su mujer, desde el coche, dispara contra algo, uno no sabe si contra Francis o contra la bestia atacante. Con intención o sin ella —y el hecho es insignificante en este contexto literario—, Margaret mata a su marido; lo acaba de matar, en caso de que la acometida del animal no hubiera sido suficiente. Pero Francis Macomber había ya vencido su miedo, aun a costa de morir a manos no se sabe de quién, víctima en cualquier caso de su enorme victoria sobre sí mismo.

Hemos comentado en otra ocasión (6) cómo los relatos cortos de Hemingway son una realización, la más afortunada quizá, de las aspiraciones literarias de su autor. Esa prosa limpia, nítida, simplicísima, la observamos fundamentalmente en este tipo de creación literaria y sin duda también en "El viejo y el mar". Pues bien, aquí tenemos una nueva dimensión —curiosa dimensión— del afán de Hemingway por vencer el miedo y por vencer a la muerte, quizá por vencer el miedo a la muerte, por vencer el oscuro pavor instintivo de desaparecer... Sus imágenes, expresadas en sus muchos relatos cortos, unen la literatura con su filosofía de la vida. La capacidad de realizar esa síntesis es lo que distingue al artista de quien no lo es.

Salinger, tercera faceta

Jerome David Salinger es uno de los escritores norteamericanos más discutidos y más interesantes. Su novela "The Catcher in the Rye" es una obra maestra: en "Adolescencia y Literatura. J. D. Salinger" hemos hablado con detalle de este aspecto literario de nuestro autor (7). Y también en el artículo comentado en el párrafo anterior nos detuvimos en sus relatos cortos. Queremos ahora comentar brevemente la tercera faceta creativa de Salinger, un género de novela corta que no puede llamarse estrictamente relato corto ni tampoco novela a secas. En esta categoría entran sus dos últimos libros, "Franny and Zooey" y "Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour. An Introduction".

Estas cuatro narraciones —si en justicia se le puede llamar narración a la última de las citadas— se refieren a la familia Glass, compuesta por los padres, Les y Bessie, y siete hijos. Unas veces el narrador es el segundo de ellos, Buddy. Otras habla Zooey. Pero siempre, en cualquier caso, la figura omnipresente, más influyente, es Seymour Glass, el primogénito y —también— el más complejo de los siete personajes retratados.

Seymour tan sólo aparece indirectamente en "Franny and Zooey". Es también protagonista ausente en "Raise High the Roof Beam, Carpenters": es el día de su boda, pero no se le ve por ningún sitio y tan sólo nos enteramos de los acontecimientos por referencias de terceros. En cambio, en "Seymour. An Introduction" su presencia es ya completamente acaparante. Este cuarto de sus relatos es quizá el más complejo, el más oscuro, el más difícil de leer, de cuanto hasta

la fecha nos ha dado Salinger. Su novela ayuda a ilustrar, por contraste, lo que decimos. Pues "The Catcher in the Rye" es de una simplicidad transparente, de una gran ingenuidad, como es también el alma del protagonista adolescente que se autodescribe. Holden Caulfield es una simpática figura de muchacho, ciertamente captada, que viene a engrosar esa galería divertida y atrayente, profundamente verdadera, compuesta por Huck Finn y Pedro de Andía, Juan Azul, Wendla Bergmann y Ana Frank. Rafael Sánchez Mazas, o Jean Giono, Wedekind o Mark Twain, o la pequeña gran autora judía, nos hacen comprender, ahondar vitalmente, en el alma de la adolescencia. También Salinger nos ha dejado su testimonio, uno de los más afortunados, en esta serie de héroes novelescos. El candor del muchacho, de Holden Caulfield, se expresa obviamente en el género de novela que relata: sencilla en su estructura y deliciosamente adolescente en su estilo, su problemática, su vocabulario, su sintaxis. Un alma transparente, íntimamente intuída.

Nada más lejos de las novelas cortas de Salinger. La familia Glass, los siete hijos, son personajes ya salidos de la adolescencia, tremendamente sofisticados y complejos, que parecen bailar todos ellos al son que les toca el mayor y más complejo de los hermanos, Seymour. "Seymour. An Introduction" es el polo opuesto a "The Catcher in the Rye". El relato es retorcido, oscuro, complicado. El alma del protagonista sólo se adivina, a veces no se comprende. La estructura misma de la obra es parálitica, a lo Marcel Proust, deshumanizada en la más depurada línea orteguiana. No hay acción, en realidad. Esta es lectura logomáquica, pero apasionante, y como las inscripciones milenarias egipcias, hay que descifrarla. Ante libros como "The Catcher in the Rye", el lector se deja llevar casi involuntariamente. Uno diría que cualquier lector de esta novelilla preciosa está condenado irremisiblemente, desde la página inicial de la obra, a no dejarla de las manos hasta acabarla. "Seymour", en cambio, es lectura laboriosa. No se entrega a las primeras de cambio. Hay que sitiaria. A ella hay que acercarse como Ortega suponía que debíamos acercarnos al Quijote: como a Jericó. "En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones han de irse estrechando lentamente, dando al aire como sonos de ideales trompetas" (8).

En otro sentido más importante "Seymour. An Introduction" se ajusta también a los cánones previstos por Ortega en 1925, cuando escribió sus "Ideas sobre la novela". Autores posteriores le han dado en ciertos aspectos la razón, aunque, desde luego, en otros muchos sentidos las profecías orteguianas han resultado absolutamente fallidas (9). Pues bien, parte de la actual novela objetiva se mantiene en esta línea de relato trazada por Ortega. Quiérese decir que las amplias explicaciones a que la mejor novela del siglo XIX nos ha tenido acostumbrados desaparecen por completo en este otro tipo de narración. Decía Ortega, con su ironía de siempre: "Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referirnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar

la ausencia de lo que se refiere, relata o narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista a sus personajes. En una larga novela de Emilia Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no lo vemos hacer gracia ninguna ante nosotros, la novela nos irrita." (10)

Así nos presenta Salinger a sus personajes en este tipo de creación que hemos llamado "novela corta". A Seymour lo vemos, nadie nos lo explica: en este sentido la novela es objetiva, no en el sentido de su contenido, que es casi lírico. El proceso técnico, pues, se complica, la lectura resulta más laboriosa. "Seymour. An Introduction" quizá hubiera hecho las delicias de don José Ortega y Gasset. La obra, sin el autor proponérselo, desde luego, se mantiene en la misma línea cultivada por la generación española del 27: "Benjamín Jarnés y Antonio Espina, Max Aub y Francisco Ayala... se preocupaban más que por las tramas por el lirismo, el autoanálisis, la expresión imaginística y lo que Ortega llamó 'el álgebra superior de las metáforas'." (11).

Esta ha sido la tercera faceta creativa de Jerome David Salinger, el autor de "The Catcher in the Rye".

Conclusión

Billy Budd, Francis Macomber y Seymour Glass. O si se prefiere, Melville, Hemingway y Salinger. Tres caracteres y tres autores, todos norteamericanos. Cada uno a su modo nos han mostrado ciertos aspectos literarios y vitales que, muy brevemente, han quedado reseñados. Este tríptico literario norteamericano, con todo, no está agotado. Tres apuntes no pueden hacerlo. Mucho hay todavía por decir de cada uno de ellos.

NOTAS AL TEXTO

1. John P. Sisk, recensión a la obra "Pseudonyms of Christ in the Modern Novel", en *Commonwealth*, 77 (1963), 666-667.
2. "Melville's Billy Budd and the Critics", editado por William Stanford, Wadsworth Publishing Co. San Francisco, 1961.
3. Herman Melville, "Billy Budd", incluido en "The American Tradition in Literature", W. W. Norton & Co. Inc. New York, 1957, pág. 453.
4. Albert Camus, "Notebooks", Alfred A. Knopf, New York, 1963, página 10.
5. Ernest Hemingway, "Short Stories", Charles Scribner's sons, New York, página 33.
6. Véase mi artículo "Meditación del relato corto", SIC, Caracas, número 258, septiembre-octubre 1963, pág. 327.
7. Véase mi artículo "Adolescencia y Literatura", Punta Europa, Madrid, número 96, marzo 1964.
8. Ortega y Gasset, "Obras completas", Espasa Calpe, Madrid, 1932, página 17.
9. Para una más amplia exposición de esta idea véase "Proceso de la novela actual", Mariano Baquero Goyanes, Ediciones Rialp, Madrid, 1963.
10. Ortega y Gasset, "Obras completas", tomo III, Editorial Revista de Occidente, Madrid, tercera edición, 1955, página 391.
11. Angel del Río, "Historia de la Literatura española", Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963, página 365.