

LITERATURA Y EMPRESARIOS: UNA RUTA HACIA EL FRACASO

VÍCTOR GARCÍA RUIZ*

Se divaga en este artículo sobre en qué sentido las obras literarias, en especial las novelas, pueden ayudar a la formación de un empresario. El autor comenta una serie de novelas de los últimos cien años y, con algo de ironía, señala problemas en la aproximación entre literatura y empresa; problemas que, desde luego, invitan a ulterior tratamiento.

Palabras clave: literatura. empresarios. interdisciplinariedad

*En recuerdo de Jesús Cañedo (†),
que conocía muchos libros*

A UNO LE ASALTAN con cierta periodicidad requisitorias para que ponga en relación el campo en que presuntamente es especialista —la literatura— con la economía, la antropología, la moral cristiana y quizá algún otro que ahora no me viene a la cabeza. El presunto especialista se siente tironeado por amigos sonrientes —pocas

cosas más irresistibles que un amigo—, vacilante y estimulado, todo al mismo tiempo; no lo tiene muy claro pero se siente atraído por esa melodía de “la unidad de los saberes”, el chin-chin de la interdisciplinariedad.

Digámoslo claramente desde el principio: la literatura no sirve para nada. Es más, si sirve para algo, es porque sirve al revés: salvo casos excepcionales, te vuelve más sensible,

* Víctor García Ruiz es Profesor Agregado de Literatura en la Universidad de Navarra.

más consciente de las necesidades y problemas de los demás —de los propios ya nos ocupamos cada uno—, de la complejidad del mundo, de las personas y de la vida. O sea: te hace más débil, más blando, más crítico. Y no sé si todo eso está bien en un empresario, francamente. La vieja tesis del humanismo liberal es que la literatura te enriquece y hasta te hace mejor porque te permite vivir otras vidas que nos son tuyas, experiencias inasequibles por la distancia —Borneo— o por el tiempo —el Renacimiento—. Me pregunto en qué sentido este enriquecimiento es productivo para un empresario, un gestor, un hombre de decisiones.

Cabe plantearlo de otro modo. La muy clásica oposición entre el contemplativo y el activo es, desde luego, un estereotipo pero, desgraciadamente, es de esos reduccionismos que contienen más de verdad que de mentira. Ronald Knox —¿o fue su biógrafo, el imponderable Evelyn Waugh?— detectó agudamente otra pareja semejante e igualmente irreconciliable: impasibles y patéticos. Las gentes impasibles y activas tienden a dominar y controlar

su espacio, ejercen autoridad, sienten escasas inhibiciones ante los efectos que en los demás pueda provocar el despliegue de su propia personalidad, saben desactivar las críticas que reciben. El contemplativo, el patético, se despliega más hacia dentro que hacia fuera, es más bien pasivo, se comunica mal con su entorno, es ultrasensible ante las críticas —por más que se empeñe nunca logra desactivarlas del todo—, no termina de aceptar que elegir es renunciar —lo cual le complica la vida tremendamente— y que desde los proyectos hasta los resultados hay una inexorable sucesión de limitaciones, rebajas, frustraciones, una pérdida de energías tal que hace dudar del valor del resultado y de la lucha. La realidad se resiste a los sueños; como diría un lector de Schopenhauer, falla la voluntad. Remataré el ultraje del estereotipo identificando —claro está— al artista, al hombre de letras, con el contemplativo patético y al empresario con el activo impasible.

Conozco mal el mundo de la empresa y reconozco que cuando oigo clamar contra los males del especialismo siem-

pre pienso en ingenieros zoqueques que no leen, banqueros relucientes que se duermen en el teatro, o economistas liberales disfrutando con los mamporros y explosiones de *Arma letal*. Sin embargo, el especialismo también se da en el otro sentido, cuando la gente de letras y artes —contemplativos patéticos— se desinteresa, desdeña ese otro ámbito en muchos sentidos más vital, y más real, puesto que configura la existencia de los seres humanos.

No quisiera pecar de cínico, pero en estos momentos me reconozco “especialista” de un lado, que intenta que dejen de serlo los especialistas del otro lado. Por suerte, cuento con el amparo de mi sonriente amigo, el que me empujó a este temerario empeño, cuyo nombre figura al frente del consejo editorial y que estará encantado de atender sus quejas.

✕ ✕ ✕

SUPONGAMOS que un empresario tiene algo de tiempo y, en vez de pasar el rato con su familia, jugar al tenis o intentar enderezar su negocio con *Nuevas tácticas de marketing* o cosa semejante,

echa mano de un inútil libro de literatura.

Creo que tiene dos zonas donde elegir: novelas sobre empresarios, o donde salgan empresarios o que de alguna forma más o menos plausible, sean relacionables con el entorno, la cultura o los valores del capitalismo, por un lado. Por el otro, todo el resto de la literatura, en el sentido de que cualquier lectura, si es buena, es fértil y puede, por tanto, minar el activismo de los impasibles o la impasibilidad de los activos.

LA CULTURA empresarial descubre hoy con cierto asombro, de la mano de Martha Nussbaum, lo que ya Dickens veía a mediados del siglo XIX: pobreza, marginación, la impiedad del rico. Dickens —por cierto— no era entonces uno de los novelistas más respetados de occidente, sino un “outcast”, deshonrado por su estancia en prisión, cuyo prestigio no iba más allá del de un escritor-zuelo “popular”, muy lejos de los áureos recintos de la cultura, que lo despreciaba olímpicamente. Tiene gracia que cuando John Henry Newman escribió una novela autobio-

gráfica y algo satírica para defenderse de quienes le atacaban por su conversión al catolicismo, un crítico dijera del futuro cardenal: “ha caído más bajo que Dickens”.

¿Qué es *La feria de las vanidades* (*Vanity Fair*, 1848) de William Thackeray —brillantemente “remade” por Tom Wolfe en *La hoguera de las vanidades* (*The Bonfire of the Vanities*)— sino la denuncia de una sociedad espantosamente anticristiana, e hipócrita, donde se desprecia al pobre y se halaga al rico, sin que importe cómo obtuvo su riqueza? Da igual el Londres imperial del XIX que el imperialismo del “broker” neoyorquino del siglo XX; al final es lo mismo: el dinero es el valor único y último.

Más hondamente aún que los novelistas —que, al fin y al cabo, tenían que vender y vivir de sus novelas—, fueron poetas quienes percibieron y expresaron con brutalidad y rebeldía la ruptura interna del progresismo decimonónico: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud. Claro que, si nos ponemos, ya los románticos anglo-germanos estaban al tanto de la sofocante, insostenible estrechez del racionalismo ilus-

trado, base del capitalismo occidental.

Así que no es de extrañar que en el cambio del siglo XIX al XX se escribieran novelas que hacen balance de la cultura de la empresa capitalista, pujante y darwinista. Me refiero a, por ejemplo, *La mansión* (*Howard's End*) de Edward Morgan Forster, *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, *La jungla* de Upton Sinclair, o *El financiero* de Theodor Dreiser.

En *La mansión*, las hermanas Helen y Margaret Schlegel representan la sensibilidad, la cultura, la inteligencia, el amor a la naturaleza, el antiurbanismo —frente a un Londres que todo lo devora—, el antiimperialismo y el feminismo. Valores todos ellos de estirpe germana —como el príncipe Alberto— que, sin excesivas estridencias, contrastan con los Wilcox: prácticos, negociantes, cuidadosos de las formas, poco cultivadores; o sea, británicos.

De manera imprevista, por culpa de un paraguas, en este mundo de sólidas rentas de las Schlegel y de aún más sólidos ingresos de los Wilcox, entra un pobre oficinista, Leonard Bast, por el que Helen se inte-

resa desmedidamente; tan desmedidamente que, por despecho, queda embarazada de él. Margaret, ya esposa de Henry Wilcox, está a punto de romper su matrimonio pero la muerte de Leonard a manos del hijo del primer matrimonio de Wilcox, y el encarcelamiento de este, desmorona al viejo Wilcox y todos terminan, reconducidos a una cierta armonía, en Howard's End —en su doble sentido de 'final' y 'rincón'—, en el campo, la naturaleza, la verdadera Inglaterra. Esta novela ha servido para que admiremos en Anthony Hopkins a un perfecto caballero victoriano y para que suframos a Emma Thompson con su habitual despliegue de visajes bucales; pero esto es muy secundario. Lo importante es que un hombre como Forster, perteneciente al entorno de Bloombury, es decir, muy crítico con los valores del victorianismo, emplea una fábula para hacer evidentes las carencias de una cultura empresarial dominante. El industrialismo imperialista, el espíritu de clase de los Wilcox, su indiferencia por los demás —y no digamos por los pobres—, en virtud de la presencia del desdichado Bast,

queda en evidencia ante el humanismo, la moralidad idílica, el aprecio por la inteligencia y los sentimientos, el entendimiento entre las almas, de la imprudente Helen Schlegel.

Forster no apela a la moral cristiana —en la que no cree, por cierto— para hacer brillar la indiferencia de Wilcox. Cuando éste deja sin empleo a Leonard lo hace desde la implacable lógica del darwinismo más crudo. Es como si hablara de un ser de otra especie, un ser con quien nada le une; inútil, por tanto, apelar si quiera a la dignidad humana.

Ya que hemos mencionado a Darwin y su lucha por la existencia, hablemos algo de *La jungla* (1905), del norteamericano Upton Sinclair. Se trata de una novela de tesis prosocialista ambientada en los mataderos de Chicago donde se explota despiadadamente a los emigrantes. A pesar de sus efectismos y de su maniqueísmo sin tregua, conserva hoy su fuerza la creación del ambiente opresivo del matadero y la sensación colectiva de acorralamiento, dentro de un naturalismo muy en la línea truculenta de Zola. La degradación del ingenuo lituano Jurgis tiene sentido por su re-

320

dención final dentro del socialismo, que aparece estrictamente como una nueva religión.

The Financier (1912) de Theodore Dreiser, tiene algo de novela-reportaje, basada en la vida del empresario que plantó la red de tranvías de Chicago y Londres. Asistimos al esplendor y a la quiebra de Frank Cowperwood, arrasado por el incendio de Chicago en 1871 y por la venganza financiera —más que merecida— de un socio. Dos aspectos me permito subrayar en esta novela —por lo demás, no excepcional—. Primero, la construcción que lleva a cabo Cowperwood de su imagen ante los demás: la mansión como logotipo, el ocio como exhibición de estatus, la respetabilidad; es decir, la vertiente social de su riqueza, la honra —que no es cosa sólo calderoniana—, el reconocimiento.

Por otro lado, el materialismo darwiniano, el dogma liberal del “self-interest” por encima de todo. Que el pez grande se come al chico es una lección que Cowperwood aprendió de niño viendo una lucha de animales, y que sustenta toda su trayectoria. Con-

cretamente, el lugar para esa lucha en que el Super-hombre nietzschiano despliega toda su energía será la Bolsa. Dreiser incluye abundantes detalles financieros aquí y allá a lo largo de la novela que imaginó aportarán color a quien esté familiarizado con ellos o con su historia, pero que —a mi juicio— son responsables de que la novela pierda interés. Por otro lado, si alguien tiene gusto en saber cómo se arruinaba un señor del siglo XIX —a partir de ahora, mucho cuidado con decir “del siglo pasado”—, puede enterarse en *La quiebra de César Birotteau* de Honoré de Balzac.

Los *Buddenbrook* (1901) no debe espantar a quienes conozcan otras obras de su autor, Thomas Mann, como *La montaña mágica* o *Doctor Faustus*, más bien disuasorias. El estilo es denso pero no intelectual o con recarga de ideas; deliciosamente descriptiva, pero notablemente narrativa, con bastantes sucesos aunque no haya lo que podríamos llamar una peripecia. Tiene puntos de contacto con *La saga de los Forsyte* (1922, de John Galsworthy) y *The Financier* en el estudio de los signos de respetabilidad de la burguesía in-

dustrial, en especial, la casa como manera de decirle al mundo quien es uno. Pero, aparte de eso, los *Buddenbrook* va más allá del costumbrismo o del tapiz social; le importan unos pocos personajes, que va formando minuciosa, densamente: Thomas, el heredero de la firma, que durante años amplía la empresa pero que se enfrenta ya a los clásicos problemas de la empresa familiar y que muere agotado prematuramente, justo en el momento de máximo esplendor externo: la lujosa mansión recién inaugurada no es, como parece, un símbolo de grandeza sino un presagio de la ruina. Hanno, el hijo de Thomas, enfermizo, con grandes dotes para la música —oh, ¡Thomas Mann! el melómano—, y nulas cualidades para el comercio, tímido —miedo a las preguntas, a los profesores, a los compañeros—, muerto de tifus a los 16 años. La abuela, la matriarca, la vieja dama de principios intactos, la voz original, la que contempla la disolución de su linaje.

Aunque quizá no lo parezca, el personaje principal es una mujer: Tony, la hermana de Thomas. En ella recae todo el dolor y la pesada carga de lo

perdido y lo pasado: el fracaso de su estirpe y el suyo propio —dos divorcios, un yerno en prisión, la venta de la casa, único refugio de una vida desdichada— sólo encuentran mitigación en las veladas navideñas o las bellísimas páginas dedicadas a los veraneos en las playas de Traremünde, en compañía de Hanno: paz campesina, evasión, alegría fugaz que se consume irremediablemente. Después, ya sólo le queda el consuelo del más allá, aportado no por ella sino por la criada, con el que se cierra inolvidablemente esta novela:

“Hanno, querido mío (...) Tom, papá, el abuelo y todos, todos. ¿Dónde están? ¡Han desaparecido! ¡Oh, qué duro es esto y qué triste! —Existe un más allá (dijo Friederike Buddenbrook). —Sí, eso dicen... Pero hay horas que no tienen consuelo (...) Horas en que uno llega a dudar de la justicia, de la bondad..., ¡de todo! La vida (...) destruye tantas creencias. ¿Un más allá...? ¡Si fuera así!

”Entonces fue cuando Sese Weichbrodt se levantó e incorporó cuanto le fue posible. Se apoyó sobre las

puntas de los pies, estiró el cuello y, golpeando la mesa hasta el punto de hacer temblar su cofia, dijo, expresándose con énfasis y mirando a todos con expresión de reto: —¡Así es!

”Allí estaba, la vencedora en la guerra por el bien, la que durante toda su vida había librado rudos combates armada solamente con su dogmática erudición; allí estaba, jorobada y endeble, temblando de santa convicción, como sutil, justiciera e inspirada profetisa”.

El relato de la decadencia de una familia de la alta burguesía de la Alemania protestante, reflejada no en el hombre de acción sino en una mujer-víctima, transforma una experiencia empresarial en cruda experiencia moral.

Dejemos los comienzos del siglo XX y vayamos al contexto de la segunda posguerra mundial. El tono general es de reconstrucción de un nuevo equilibrio, precario, de guerra fría, de levantamiento de instituciones como la ONU que aseguren la paz mundial, en parte a base de democracia, en parte a base de tecnocracia. Es entonces, 1957, cuando el suizo Max Frisch escribe su *Homo*

Faber, novela en dos partes, con cierta complejidad de planos temporales. Con la historia de Faber, el protagonista, Frisch pretende poner en evidencia las limitaciones de la técnica e infligir un severo escarmiento a la soberbia del hombre que rechaza cualquier principio que le rebase, que cree controlar la tierra y su propio destino.

Faber es un funcionario internacional, hombre activo al que conocemos por sus actos únicamente, cuyo vuelo desde Nueva York a Centroamérica se ve obligado a un aterrizaje de emergencia. “Fue toda una cadena de casualidades. Pero por qué llamarla Providencia? Yo no necesito ninguna clase de mística para admitir lo inverosímil como un hecho experimental; me bastan las matemáticas”. “La máquina — dice en otro pasaje— no puede olvidar nada porque comprende todas las informaciones necesarias mucho mejor que un cerebro humano y en ella no cabe margen de error. Pero sobre todo, la máquina no tiene experiencias, no tiene miedo ni esperanzas, que sólo sirven para estorbar, no tiene deseos en cuanto al resultado, sino que trabaja según la pura

lógica de la probabilidad; por eso sostengo que el robot comprende mejor que el hombre”. Este Faber parece dispuesto a llevar tales principios a su relación con los demás: “contento de estar solo”, “...dispuesto a trabajar; desgraciadamente, en aquel mismo instante nos sirvieron un consomé”, “le empecé a hablar de mi trabajo [ayuda técnica]: puedo hablar de ello mientras pienso en otras cosas”, “A mí me gusta el ajedrez porque permite pasar horas enteras sin hablar”. De un arqueólogo —ciencia inexacta— comenta: “De vez en cuando me alteraba los nervios, como todos los artistas, que se consideran unos seres superiores o inferiores sólo porque no saben lo que es la electricidad”.

Pero en la vida de este ser exacto y egocéntrico irrumpe el azar y lo incontrolable, entre ecos insobornables de tragedia griega: “Fue una pura casualidad lo que decidió el futuro, no fue sino un hilo de nylon que se había metido en la maquinilla” (porque “no me siento bien sin afeitarse; no por los demás, sino por mí”). Faber, durante un viaje por Europa, conocerá y se enamo-

rará de Sabeth; pero la muchacha muere poco después, en Atenas, por un accidente en la playa. Lo más cruel, sin embargo, no es que pierda un amor sino la refinada venganza del destino en que Faber no creía: Sabeth era su propia hija, habida en una muchacha semijudía a la que Faber mandó abortar y después abandonó en Alemania. Su pasado, inasequible a la técnica y a la estadística, vuelve y modifica drásticamente el presente del tecnócrata.

Un segundo punto interesante y sutil tiene que ver con el estilo. El narrador de la historia es el propio Faber, en dos momentos distintos. Antes de que se produzca el golpe del destino escribe con frases cortas, secas, sin alma, destinadas a consignar hechos externos. Tras la purificadora catástrofe de la playa ateniense, Faber alarga su sintaxis, ensancha su léxico, parece descubrir la existencia de adjetivos y adverbios, se asombra ante el sencillo panorama de los horizontes espirituales. Desarrollado internamente, amenazado por la tentación del suicidio llega a exclamar “¡Alabada sea la vida!”.

Si *Homo Faber* representa un intento de humillar la suficiencia tecnocrática de la modernidad, podíamos considerar la novela del norteamericano Paul Auster como un brillante ejercicio contemplativo de la posmodernidad. Más que en sus singulares y autorreferenciales epopeyas —*Leviatán*, *El palacio de la luna*— o en el fantasmal universo de *La invención de la soledad*, prefiero detenerme en la parábola que plantea en *La música del azar*. Cumpliendo admirablemente con dos reglas de oro de la novela (contar acontecimientos y dosificarlos), Auster indaga en la naturaleza de la libertad. Jim Nashe, ex bombero, se gasta la inesperada herencia de un padre desconocido, en recorrer las autopistas de Estados Unidos en un flamante Saab rojo. Por un encuentro fortuito con Jack, profesional del póker, invierte lo que le queda en una partida con dos excéntricos millonarios que demuestran un inesperado talento no sólo para las cartas sino para exigir el pago de las deudas. Jim y Jack, bajo la vigilancia de un siniestro guardián —se diría que adiestrado en Auschwitz—, resarcirán a sus acreedores con una tarea

absurda: la construcción de un muro con 10.000 piedras procedentes de un castillo irlandés. Lo extraño es que Jack, que disfrutó de una libertad ilimitada —dinero y tiempo sin tasa— a bordo de su Saab, percibe su encierro como una liberación: dando sentido a sus actos, a una tarea —construir un muro demencial en medio de una pradera y cuidar de Jack, el insensato que le arruinó—, Jim descubre que ha sido feliz. Así lo comprende —él y el lector— cuando, saldada finalmente su deuda, se encuentra de nuevo al volante de su coche: con la música sonando, la perspectiva de un futuro sin finalidad más la posibilidad de vengarse del guardián, coinciden y hacen atractivo un acto suicida. La libertad en sí misma es tan atractiva como inservible; sólo puesta al servicio de un fin —aunque el fin sea absurdo— adquiere algún sentido.

2 HAY, por supuesto, muchas novelas interesantes de las que quizá valga la pena decir algo, amparado en esa salvadora idea de que toda lectura es o puede ser fértil. Los *Papeles póstumos del Club Pickwick* (1836-37) de Dickens tienen

una entrada un tanto extraña que puede espantar lectores fácilmente; pero, si se entra al juego dickensiano del humor, la sátira y la irreverencia, se podrá disfrutar del espectáculo de sorprender en paños menores a la orgullosa y formalista sociedad británica, y sus instituciones —la Justicia, en particular. Pickwick es —no lo olvidemos— un antiguo hombre de negocios que, tras buscar la riqueza y la utilidad, muy dentro del espíritu dieciochesco, cambia de vida y se dedica a hacer el bien a sus semejantes —ahí es nada la conversión— sobre la base de una virtud laica; una especie de Quijote inglés acompañado también de su Sancho Panza: el inolvidable limpiabotas Sam Weller.

Peter Pan y *Alicia en el País de las maravillas* son cualquier cosa menos inocentes libros para niños. Por el contrario, son fábulas que pueden hacer reventar de nostalgia y melancolía el corazón más templado y más adulto, lamentando justamente la pérdida de la inocencia infantil y el ineludible sometimiento a los rigores alienantes de la madurez. Una vez más sale muy malparado el asfixiante victorianismo de

aquellos británicos. Con decir que el capitán Garfio era antiguo alumno de Eton...

¿Qué empresario no agradecerá unas dosis del fatalismo de *Guerra y paz*? La gran novela histórica de la Europa vaporeada por Napoleón insiste una y otra vez en ese signo: lo que ocurre no es por obra de los hombres sino porque tenía que ocurrir. Todas aquellas páginas sobre la batalla de Austerlitz y el mecanismo del reloj son un bonito desmentido a las sacramentales bendiciones que el idioma yanqui ha troquelado para definir al hombre eficaz: “he / she makes things happen”, “she / he gets things done”.

Pero compensemos un poco y vayamos al hombre de acción que sobrevive a Lobo Larsen, el feroz, amoral, nietzschiano capitán del “Fantasma”, el barco cazafocas de *El lobo de mar* de Jack London. Humphrey, intelectual, rico y refinado, descubre la vida luchando bestialmente por ella en condiciones increíblemente extremas, que le enseñan el valor de lo más elemental —lo que siempre tuvo sin reparar en ello—. Espléndida odisea interior y exterior del hombre enfrentado a la naturaleza y a

lo primitivo, obligado a una pavorosa marcha atrás en la civilización, y finalmente recompensado con el triunfo.

Los cuentos de Anton Chejov, desde *El beso* hasta *Una bromita*, son un chapuzón en la delicadeza, la timidez, los sentimientos que no tienen casi voz para expresarse. Son breves historias de gentes que se quedan al borde de la felicidad, pero por el lado de fuera. Quien haya experimentado alguna vez que la vida es limitación, que el dolor no es sólo físico, tiene en Chejov un alma gemela y experimentada que sabrá recetar humor y resignación.

La melancolía la trabaja admirablemente James Joyce en *Los muertos*, lacerante remate a su ciclo de relatos *Dublineses*. ¡Pobre Gabriel Conroy! No sé si asistir a la depresión ajena tiene efectos antidepresivos, pero de ser así, Prozac y sus secuelas están perdidos. ¿Quién no ha sido atrapado alguna vez por un sentimiento de vulgaridad y derrota como el de Conroy —el intelectual de pueblo, el elocuente echador de brindis caseros, el políglota de aldea— en su monólogo final ante la ventana

—“nieva en Irlanda”—, derribado y anulado por el amor puro y adolescente —un adulterio retrospectivo— que su mujer vivió con otro y que le excluye y le coloca, para siempre, en lo prescindible?

Henry James tiene merecida fama de exquisito y difícil. Hay que reconocer, no obstante, que sus traductores al castellano —en general, mejorables— han abonado y regado generosamente esa reputación. La pequeña maraña lingüística y afectiva que envuelve a los personajes de James no es —creo— más que la expresión voluminosa de lo complicadas que son las relaciones humanas, sobre todo cuando tienen lugar en una sociedad tan intensamente convencional como la anglosajona. Este conflicto entre espontaneidad, autenticidad y lo establecido es no sólo *el* tema de casi todo James sino el tema de casi toda la novela inglesa entre, digamos, 1870 y 1930. *Retrato de una dama* —mansiones campestres, tés deliciosos sobre una pradera primorosamente rasurada, patiludos mayordomos, etcétera— se reduce después de todo a que la pobre chica, Isabel Archer, que ha soñado

con la libertad y la nobleza, que ha hecho una cosa generosa y lúcida al rechazar al elegantísimo, discretísimo y riquísimo Lord Warburton por Gilbert Osmond, viudo americano, pintor, imaginativo, sin fortuna, y residente en Florencia, se encuentra en realidad triturada en el mismísimo molino de lo convencional —y de la oculta rapacidad del pintorcete.

Por esos mismos años Joseph Conrad levanta toda una narrativa que tiene como escenario la experiencia del colonialismo, pero no para imaginar aventuras exóticas a lo Julio Verne o Emilio Salgari sino quizá para inquietar a los empresarios metropolitanos con las consecuencias morales de su expansionismo comercial. Las catástrofes ocurridas en lejanos lugares —el perturbado Kutz de *El corazón de las tinieblas*, Tuam Jim, el fugitivo penitente que por fin paga su culpa en *Lord Jim*— las relata el capitán Marlow, en Londres, en pleno Támesis. Allí adquieren aires de leyenda la degeneración del hombre blanco y su incapacidad para controlar un medio —la selva, los indígenas— que tiene sus propias leyes.

El exotismo y el arquetípico “wanderlust” del británico, nos permite conectar con la fantasía moral de *El señor de las moscas* escrita por el laureado Nobel, William Golding. Pertenece, claro, a la estirpe robinsoniana de las novelas de isla utópica y, en general, se la tiene por una estocada a muerte al mito del buen salvaje y el niño inocente. Temas como la autoridad, las bases del entramado social, la religión y toda la gama de la filosofía política comparecen allí también. Pero a mí me gusta ver en ella una imagen de la posible trascendencia del hombre e, incluso, ¿por qué no? del papel, en un mundo confuso, de una institución de salvación como la Iglesia.

Cuando el muchacho rebelde y sus secuaces en taparrabos deciden apagar la hoguera, reducen deliberadamente el espacio del mundo, renuncian a la esperanza de ser rescatados, y su moral, por tanto, pasa a depender exclusivamente de factores que radican dentro de la isla. El éxito es inmediato y salta a la vista: tiempo para cazar, carne para comer, ausencia de normas —los pobres chicos venían de un internado inglés. El único

punto oscuro es la “rebeldía” molesta y francamente minoritaria de quien sigue esperando un rescate desde fuera de la isla. Cuando finalmente vienen personas mayores a rescatar a los niños, el juicio sobre la situación es inevitable. ¿Juicio Final? ¿Qué sentido tenía la postura de los muchachos acorralados, cada vez menos numerosos, cada vez menos seguros de que hay alguien que piensa en ellos, fuera de la isla? ¿Quién tenía razón?

Matar un ruiseñor no es sólo una soberbia película protagonizada por Gregory Peck sino una encantadora novela de Harper Lee, escritora procedente del Sur de los Estados Unidos —uno se pregunta por qué el Sur ha dado tantos escritores, hombres y mujeres, y tan buenos. *Matar un ruiseñor* tiene algo muy en común con *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger, escritor norteamericano al parecer, tan raro que nadie le conoce ni sabe donde vive y que se comunica con su editor sólo por correo. No quiere que nadie sepa nada de él. Sus libros —pocos— se publican sin la menor indicación biográfica. Ni siquiera sé en este momento a qué res-

ponden las iniciales J.D. El caso es que las dos novelas coinciden en estar narradas por un niño; y se distancian en la sensación final.

Matar un ruiseñor es una magnífica inmersión en la sensibilidad infantil enfrentada a la áspera realidad de los mayores. La inocencia de la narradora, Scout Finch, lo mismo que la debilidad de Boo Radley, el negro, ángel guardián de los niños, termina imponiendo su limpieza sobre la hipocresía y la malicia de una comunidad blanca y mezquina.

En cambio, Holden Caulfield, el adolescente narrador de *El guardián entre el centeno* es un precoz residente en las salas de un psiquiátrico. La inestabilidad de sus sentimientos tiene mucho de complejo de Peter Pan, de miedo al compromiso; de ahí su soledad, su extraño y brillante modo de ver las cosas y contarlas, su decisión —la única— de preservar la inocencia de su hermana, la pequeña Phoebe, la sola persona con quien puede comunicarse de verdad; primero, yéndose los dos al Oeste, huyendo a una cabaña a vivir, sin más. Después, más

modestamente, viéndola feliz girando en el tiovivo, que es como acaba esta novela, curso superior de melancolía e inquietud impartido por un consumado “puer-senex”.

Dejémoslo por ahora y ensayemos un remate. ¿Y bien? ¿Qué dice la cuenta de resultados tras este arbitrario recorrido novelístico? Durante siglos la cultura de occidente daba por supuesto que la literatura y el arte en general tenían un fin moral, en sentido bastante estricto. El mundo ficticio, la bondad y maldad de los personajes, el castigo final de los malos, el triunfo de los buenos, reflejaban el orden intrínseco del mundo real creado por Dios; mundo, por tanto, no sólo bien hecho sino comprensible y explicable sin mayores perplejidades. Ya bien avanzado el XIX se vio que al pacífico y secular consenso sobre las relaciones entre el arte y la moral le había llegado el turno como “quaestio disputata”. Y creo que ahí seguimos todavía, en buena medida. Grandes novelistas decimonónicos —Flaubert, Zola, Galdós, Clarín—, se dedicaron a reflejar, tal como eran, las vidas y la realidad que sentían bullir a su alrededor; tal como

eran o tal como ellos las veían, pero en cualquier caso, sin pretender dilucidar *cómo debían ser*. Con ademanes más o menos vehementes, se despojaron de la pesada carga del moralista y se acogieron a oficio más modesto: testimoniar lo particular. No es que por principio negaran el sentido moral de la existencia o de la providencia divina, sino que les parecía mucho más interesante, en lugar de seguir los modelos universalizantes y abstractos de las preceptivas, aplicarse a lo que entonces era novedoso: captar el desarrollo concreto y modesto de las vidas singulares. El moralismo, más bien mecánico, sólo podía condenar moral y artísticamente toda obra donde no triunfara o resplandeciera el bien. Las campañas, más o menos integristas, por los “buenos libros” o la “buena prensa” aplicaron con constancia estos severos criterios en el XIX y XX.

No seré yo —y menos ahora— quien indique salidas al callejón estrecho y atorado de las relaciones entre moral y arte. Ahora bien, si nos atenemos al nivel de *la persona* quizá podamos contar con un concepto rentable: el de dignidad humana. Escribir litera-

330

tura en serio, o crear cualquier cosa que realmente sea arte, es duro; muy duro. Cuando alguien decide dedicar a ello su vida está comprometiendo ahí mucho de su dignidad como ser humano. El escritor que se esfuerza honradamente por dar forma comunicable a su experiencia del mundo, pretende alcanzar algún tipo de bien y transmitirlo a los demás. En toda auténtica obra literaria late un fondo de bien, un destello, al menos, de verdad sobre lo que los hombres somos, un relumbre de su dignidad. El problema, naturalmente, está en dilucidar en qué sentido una novela que niega el horizonte religioso o que presenta una sexualidad clínica y grosera, es indigna del hombre. Pero no es este el momento de ocuparse de ello.

La gran literatura nos aproxima a las experiencias fundamentales del ser humano, en su complejidad, en sus contradicciones, en su grandeza, en sus aberraciones. Por eso, la literatura puede hacernos mejores personas, más dignas quizá; pero también me pregunto, atribulado, si no contribuirá a mellar la incisividad unilateral, a minar el diagnóstico cuasiquirúrgico que, desde

mi ignorancia, atribuyo al empresario. Creo que al sufrido alumno de un MBA matriculado en “Análisis de decisiones” será mejor presentarle un caso que una buena novela. Por muy real que el caso sea no hablará de los sentimientos de quien decidió una fallida ampliación de capital —sino de la urgencia de su despido, me temo—; el futuro Master podrá juzgar con más o menos acierto, pero siempre con frialdad, con independencia porque ese fiasco le es ajeno. La gran novela, en cambio, si se lee como es debido, atrapa, implica, se inmiscuye en la vida del lector. Una buena novela es mucho más que un “caso” complicado y bien urdido; es un experiencia de la que uno no sale ileso. Se puede emplear la literatura como arsenal de casos prácticos, sin duda; pero sería marrar miserablemente en su sentido y su altura; no sé, como usar Eau de Rochas para fregar los cacharros de la cocina. En suma, y por decirlo en crudo con toda modestia y algo de perplejidad: ¿no ayudará la literatura a hacer mejores personas pero peores empresarios?