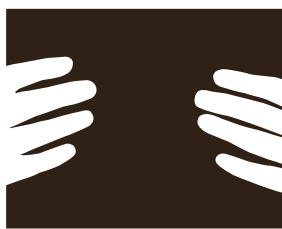






# **ESPÍA EN PAÍS ENEMIGO**





**CONSTANTINO BÉRTOLO**

# **ESPÍA EN PAÍS ENEMIGO**



**Ediciones La uña RoJa**  
*Colección Libros del Apuntador*

Primera edición: mayo de 2024

© 2024, Constantino Bértolo

Diseño de la cubierta: Javier Tortosa / Democràcia Estudio

Maquetación: Arcadio Mardomingo

Transcripción: Blanca Colás

Corrección: Carlos Bueno Vera y Viviana Porras.

© 2024, de la presente edición en castellano para todo el mundo:

Ediciones La uÑa RoTa, S. L.

Apartado de correos 380

40080 Segovia

Correo electrónico: ediciones@larota.es

www.larota.es

ISBN: 978-84-18782-33-6

Depósito legal: SG 13-2024

Impresión: Villena Artes Gráficas

Printed in Spain – Impreso en España

## ÍNDICE

Una «apendicitis» literaria . . . . .	II
Apéndices . . . . .	27
<i>La máquina del tiempo</i>	
H. G. Wells . . . . .	29
<i>La narración de Arthur Gordon Pym</i>	
Edgar Allan Poe . . . . .	45
<i>El hombre invisible</i>	
H. G. Wells . . . . .	61
<i>El gato negro</i>	
Edgar Allan Poe . . . . .	71
<i>A través del desierto y de la selva</i>	
Henryk N. Sienkiewicz . . . . .	91
<i>El Chancellor</i>	
Jules Verne . . . . .	107
<i>Papel mojado</i>	
Juan José Millás . . . . .	121
<i>Drácula</i>	
Bram Stoker . . . . .	161
<i>La guerra de los mundos</i>	
H. G. Wells . . . . .	177

<i>El inocente</i>	
Mario Lacruz . . . . .	191
<i>Colomba</i>	
Prosper Mérimée . . . . .	223
<i>Un drama en Livonia</i>	
Jules Verne . . . . .	245
<i>La avenida del Nevá   El retrato</i>	
<i>La nariz   El capote</i>	
<i>Apuntes de un loco</i>	
Nikolái V. Gógol . . . . .	259
<i>Crimen y castigo</i>	
Fiódor M. Dostoievski . . . . .	277
<i>Mujercitas</i>	
Louisa May Alcott . . . . .	301
<i>Aventuras del capitán Singleton</i>	
Daniel Defoe . . . . .	319
<i>Capitanes intrépidos</i>	
Rudyard Kipling . . . . .	341
<i>El agente secreto</i>	
Joseph Conrad . . . . .	359
<i>Los Favoritos de Midas</i>	
Jack London . . . . .	383
<i>Introducción a la novela de intriga y de terror.</i> . . . . .	393
<i>Una aproximación a la novela policiaca.</i> . . . . .	417



A Belén, que en estos textos  
ya nos encontramos, antes de  
conocernos. Y seguimos.



## UNA «APENDICITIS» LITERARIA

A iniciativa del editor José Cubero, de Ediciones Generales Anaya, la colección Tus Libros se puso en marcha en 1982. Apenas unos meses antes Juan José Millás había editado su segunda novela, *Visión del ahogado*, que iba a dar lugar a que los responsables de la puesta en marcha de esa nueva colección orientada, aunque sin restricciones, hacia un público juvenil, le solicitaran su contribución para organizar el equipo de colaboradores que llevaría a cabo la redacción de los textos que, a modo de «apéndice», acompañarían, siguiendo las pautas marcadas por el editor, la edición de los títulos seleccionados. Más allá de señalar la extensión de esos textos que iban a situarse al final de los libros, los responsables de la editorial aportaban una estructura tipo según la cual debería abordarse la biografía del autor, el contexto histórico y cultural de la época, un estudio del lenguaje, y los elementos narrativos a destacar en la obra seleccionada, aunque dejando en manos de los distintos colaboradores la redacción y formulación concreta de la tarea solicitada. Fue entonces cuando, con ocasión de la publicación del cuarto título, *La máquina del tiempo*, tuvo lugar mi incorporación al proyecto de Tus Libros, una colección llamada a dejar huella y memoria en lo que a la literatura juvenil se refiere. Por «apéndice», del latín *appendix*, derivado de *appendere*, que remite a términos como «pensar» o «estimar», se entiende, en el campo del mundo académico y editorial, el texto anexo o suplemento que se incluye al final de un libro, de una obra o de un trabajo y que, a modo de contexto, estudio o investigación complementaria, trata de aclarar los distintos aspectos que en tal libro se encuentran.

Entre 1982 y 1999 se publicaron los cien primeros títulos de la colección. En diecinueve de ellos, desde 1982 hasta 2000, participé redactando, además de una «Introducción a la literatura de terror», los correspondientes apéndices, y, aunque durante todo el tiempo se mantuvo la estructura consensuada con la editorial, inevitablemente el «género apéndice» fue adquiriendo su particular perfil o carácter.

### Una cuestión previa

Los apéndices, como los prólogos, el propio título, las citas literarias previas a la apertura del texto o los epílogos, forman parte de eso que la teoría literaria ha venido definiendo como paratextos en referencia a aquellos mensajes, semánticos o visuales que acompañan y complementan el contenido principal de un texto cumpliendo un papel relevante por cuanto que son elementos que se integran, aunque con distinto peso y oportunidad, en el proceso de lectura, interviniendo sobre ella en mayor o menor grado.

Esa capacidad que se le otorga a los paratextos —a los apéndices en nuestro caso— ha dado lugar a una ya larga discusión acerca de los posibles daños o beneficios que su presencia puede producir en la lectura entendida como la relación personal e íntima que se establece entre el lector y el texto. En torno a esa cuestión se han producido, en el ámbito de la pedagogía de la lectura, dos posturas extremas y toda una variedad de consideraciones teóricas de mayor o menor enjundia. La más extrema, que sigue estando muy presente entre aquellos que defienden que la lectura pertenece al mero ámbito de la intimidad, entiende que cualquier texto que pueda interferir en la relación personal entre el lector y el texto debe ser excluido de la edición del libro sin mediación alguna. Esta visión, en la que la figura del intermediario tiene un cierto punto de descrédito, ve en los procesos de mediación los peligros característicos de la evangelización, el adoctrinamiento, temiendo la posible influencia perturbadora de la palabra ajena.

Frente a estos considerandos, los defensores del «género apéndice», entendiendo que leer no es el simple acto íntimo de un receptor aislado en cuanto que las palabras son siempre palabras colectivas a través de las cuales irrumpe e interrumpe siempre la realidad, aceptaríamos que en la lectura los actos de mediación —el *in-between* entre texto y lector— deben ser atendidos en razón al marco de «situaciones» en que esa lectura va a tener lugar: edad y bagaje cultural del presunto lector o lectora, características de la colección editorial,

nivel del previo conocimiento público del autor o el título a presentar, etc. Siguiendo esta lógica, se buscó que los textos de entrada o apertura ofreciesen más un aire y tono evocativo que escolar.

Todas estas disquisiciones acabaron por conformar un corpus de reglas y orientaciones comunes que, asumiendo la responsabilidad que toda mediación o interferencia en el proceso de lectura supone, máxime en una colección dirigida a lectores y lectoras en proceso de formación, encontraba sus fundamentos en la búsqueda del conocimiento objetivo posible y en el rechazo del todo posible adoctrinamiento estético e intelectual. Lo cierto es que la decisión misma de llamar «apéndice» —cosa adjunta o añadida a otra, de la cual es como parte accesoria o dependiente—, con el significado de algo no esencial, a estos textos que acompañarían a cada obra, y el hecho de que su ubicación fuese al final del libro, es decir, en el espacio de la poslectura, obedece a una conclusión de carácter pedagógico que el editor y el coordinador general de la colección tomaron desde sus respectivos ámbitos de responsabilidad editorial.

### Los espacios del apéndice

Una obra literaria, cualquiera que esta sea, se produce dentro de un espacio social y cultural determinado en el interior del cual se desarrolla la vida personal y social del autor y en un entorno literario que a modo de caldo de cultivo condiciona la elaboración del conjunto de su obra y de cada título en concreto. Sin duda este marco fue el que llevó a la dirección del proyecto a imponer una estructura del apéndice fuerte y común, aunque flexible, a la que deberían plegarse todos los redactores intervinientes en la colección: la época, como espacio temporal con sus características históricas, culturales y literarias; la biografía del autor; y el análisis de la obra, conformaban los tres lados del triángulo que en el texto se deberían abordar. Dentro de ese espacio, cada redactor, como ya se ha indicado, podría moverse gestionando con libertad, conforme a sus criterios, los contenidos.

## Época y biografía del autor

En principio, el estudio de la época reclamaba ante todo un cuerpo de información donde el marco histórico se complementaba con el necesario panorama cultural y literario a fin de que los destinatarios pudieran conocer el telón de fondo del tiempo en que la obra y el autor se encuadraban. El hecho, sin embargo, de que según avanzaba el proyecto editorial muchos de los títulos de la colección respondían a épocas coincidentes –fundamentalmente al siglo XIX– dio lugar a que, sin omitir las referencias temporales correspondientes, se optase por abordar ese espacio didáctico desde perspectivas próximas a las materias y saberes más estrechamente relacionadas con la obra concreta, recogiendo, por así decir, la «atmósfera existencial» en medio de la cual el autor desarrolla su creación. Y si las épocas de muchos de los libros seleccionados se solapaban y repetían daba lugar a la necesidad de trabajar desde el punto de vista didáctico con acercamientos más imaginativos y subjetivos, otro tanto ocurría cuando se presentaban libros de un mismo autor en los que, por consiguiente, al abordar la biografía era necesario evitar en lo posible caer en lo repetitivo.

Personalmente, estas dificultades, que el protocolo obligado por los apéndices provocaba, me llevaron a trabajar esos aspectos separándome en lo posible de lo enciclopédico para tratar de centrar la información en aquellos datos del contexto epocal o de la biografía que la propia obra en su desarrollo textual había absorbido, asimilado y metabolizado narrativamente de manera más o menos directa o tangencial. Esa intención de introducir lo contextual o lo biográfico en el comentario de la lectura de la obra formó parte de lo que me atrevería a llamar mi metodología al menos durante la mayor parte de los apéndices que redacté.

## La obra

El análisis de la obra, a mi parecer, debía ocupar el lugar principal del apéndice porque era ahí donde residía su razón de ser, su justificación, en cuanto presencia que acompaña a la lectura personal del lector o lectora, y su legitimación como acción pedagógica. Desde su aceptación como elemento didáctico positivo, que el proyecto asume, quizá lo primero a plantear serían los objetivos que estos textos «de compañía» deben alcanzar en su desarrollo. Al respecto, la estrategia se centró en aportar aquellos elementos que facilitasen a los destinatarios comprender —en el doble sentido de conocer y abarcar— la naturaleza de los materiales a través de los cuales una obra literaria de carácter narrativo se construye como representación del quehacer humano, con sus conflictos, límites y circunstancias. Esta línea de trabajo suponía la necesidad de ofrecer al lector aquellas categorías narrativas —dada la condición genérica de las obras que se iban a abordar— que, al igual que las partes de una columna reflejan el peso de la construcción que sobre ella se alzan, ayudaran a ver con claridad el juego de elementos sobre el que se desarrolla un texto narrativo, compartiendo y aceptando con Claude Bremond, que toda narración consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción.

Así se fueron incorporando, como herramientas secundarias para la lectura y su interpretación, conceptos como trama, entramado, argumento, motivo, narrador o personaje, de los que la mayoría de las veces el lector «inocente» —aquel que no necesitaría compañía didáctica alguna— no tiene conciencia reflexiva, pero que, de manera insoslayable, están presentes y actuando en «lo que se está leyendo». Un lector puede no saber qué es un narrador poco fiable, pero aún sin conocer a qué induce esa «no fiabilidad», esa condición queda incorporada a la interpretación final que se haga sobre aquello que ha leído. No se trataba de crear lectores «filológicos» o eruditos, ni tampoco lectores desconfiados, pero sí lectores educados en la duda y en la interrogación como modo de enfrentarse a la propia lectura. Valga recordar como muestra de esa estrategia

pedagógica lo que la figura del narrador se planteaba al comentar *El agente secreto* de Joseph Conrad:

Para «entender» realmente lo que alguien nos dice es necesario –e inevitable– valorar a quien nos lo está diciendo, es decir, al narrador. De manera exagerada podríamos decir que todas las novelas tratan de lo mismo: alguien cuenta algo. Si ese alguien habla de sí mismo estaremos antes una novela en primera persona. Si habla de un tú, decimos que es un relato en segunda persona. Si habla de un él o un ellos, concluimos que es una narración en tercera. Pero en cualquiera de estos casos es importante, fundamental, tener en cuenta quién es ese alguien que nos habla y cuenta, porque solo teniendo claro –lo más claro posible– esa respuesta, podemos averiguar cuál es para nosotros su grado de credibilidad, el «crédito» que nos merece.

Se trataba, por tanto, de mostrar cómo una mirada educada en las artes del mirar, es decir, en el temple del ojo que lee, amplía la calidad y la intensidad de la lectura.

### El tema

Categorías como la de narrador, trama, entramado o argumento están orientadas a facilitar que el destinatario vea «lo que está en el texto» y, en ese sentido, son herramientas del conocer que los lectores o lectoras acabarán incorporando a sus modos de lectura. Son, por tanto, elementos que funcionan a favor de la formación de lectores lúcidos, atentos, capacitados para comprender como un todo el texto, conformado por una suma de partes sobre las que se construye. Creo, sin embargo, que fue otra categoría interpretativa, el tema, la que llevó a ir configurando, apéndice a apéndice, la clave o eje de lo que me atrevería a llamar mi poética como comentarista. El tema como concepto, que a modo de corriente subterránea da unidad y sentido a todo el relato, era una noción que tenía su origen en el conocido libro *Cómo se comenta un texto literario* escrito por Lázaro Carreter y Evaristo Correa, que durante muchos años fue



una especie de manual retórico que el profesorado del viejo bachillerato utilizaba –me incluyo en esa nómina– como guía, mapa y brújula a la hora de explicar al alumnado los mil y un mecanismos que en una obra literaria se encuentran. Ciertamente que en la concepción de los comentaristas citados el tema respondía más a la idea central que flotaba por encima o debajo del argumento, mientras que mi entendimiento del concepto se iría modificando hacia una asunción más próxima a la arquitectura interior de la obra y a la construcción narrativa del sentido. El tema, más como concepto constituyente que como resumen, desprendimiento o interpretación. Creo que la larga cita que sobre la naturaleza del tema puede encontrarse en el apéndice correspondiente a *Crimen y castigo* puede aclarar las cábalas y reflexiones que sobre la cuestión fui planteándome al respecto:

Encontrar en una novela tan compleja como es *Crimen y castigo* el tema o hilo conductor de todas las acciones narrativas no es, como fácilmente puede comprenderse, tarea fácil. Novela abierta a una multitud de interpretaciones, raro es el estudioso de la obra de Dostoievski que no aporte la suya propia. ¿Qué hay detrás de ese inmenso bullicio de personajes, de gentes que se encuentran y desencuentran, que hablan, discuten, enfadan, aman y se desaman? ¿Qué hay detrás de ese crimen gratuito y estúpido? ¿Qué río subterráneo ordena y da coherencia a la conducta de unos personajes que se mueven llevados por el desorden? ¿Qué razón última hay detrás de tanta sinrazón? ¿Es de la soledad radical del hombre de lo que trata en profundidad esta novela? ¿Es de la imposibilidad de transgredir las leyes morales de lo que nos habla? ¿Es del absurdo de la condición humana? ¿Del dolor? ¿De la resignación?

Como derivación de mis años como enseñante de Literatura, asumí que el tema no era un mero desprendimiento de la línea argumental, sino que respondía más a una abstracción que, paradójicamente, se hacía concreta en la propia composición de la estructura de la obra, al modo en que una autoridad democrática jerarquiza una organización civil. El tema como raíz del orden narrativo, responsable de la disposición de las fuerzas y los materiales narrativos y que además

representaba ese lugar en el que desembocaban tanto el contexto histórico como los elementos vivenciales presentes en la biografía del autor. El tema como concepto donde la autoobservación social semántica que llamamos literatura toma la palabra y donde los límites entre lo personal y lo colectivo por un lado se diluyen y, por otro, se templan y fusionan.

### Más allá del tema

Desde que inicié mi colaboración en el proyecto con la redacción del apéndice sobre *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells, en 1982, hasta que entregué mi último trabajo sobre *Los favoritos de Midas*, de Jack London, en el año 2000, continué dedicando tiempo de trabajo a mi desempeño como profesional de la crítica literaria y a la enseñanza como profesor de Lectura y Escritura Creativa en la Escuela de Letras de Madrid, y es casi obvio señalar en el transcurso de esas tareas mi entendimiento de la literatura y la lectura fue evolucionando hacia nuevas cuestiones e interpretaciones que alteraban algunas de las categorías con las que había venido trabajando durante la redacción de muchos de los apéndices. La lectura en orden cronológico de este corpus creo que permite ver cómo esta evolución produce cambios en los modos y actitudes de aproximarme a la obra literaria. La redacción, por ejemplo, del apéndice de *El Chanceller*, de Jules Verne, supuso un pequeño giro a la hora de plantear categorías como el argumento y la trama, y creo no equivocarme si entiendo que en el correspondiente a *Crimen y castigo* se explican con más claridad las relaciones que tienen lugar entre el tema y la estructura de la obra. Pequeñas variaciones, pequeños matices, la introducción por ejemplo del concepto de argumento como argumentación, la distinción entre los conceptos de narrar y relatar o la diferenciación entre trama e «historia» en atención al orden cronológico o no con que los acontecimientos o secuencias narrativas, suponen cambios en el modo de desvelar la mecánica del narrar aunque no lleguen a alterar de manera fundamental la metodología encaminada a que los destinatarios centrasen su atención

en lo textual, en lo que el propio texto nos dice, en lo que la novela nos cuenta. Sin embargo, y aun cuando lo nuevo no niega lo que se había venido haciendo, en la redacción de los dos últimos apéndices –*El agente secreto*, *Los favoritos de Midas*– estimo que se hace ya presente un cambio cualitativo en mi forma de abordar la obra como un todo en el que la búsqueda del sentido puede y debe ir más allá de lo textual. Ese nuevo entendimiento, que llamaría lacaniano por cuanto que se interroga sobre «lo que no está pero está» –metáfora que la escritora Belén Gopegui ejemplifica en la figura de ese padre de Blancanieves, cuya ausencia en el texto del cuento es a la vez una presencia cargada de enorme significación–, introduce una nueva pregunta: qué es lo que una narración cuenta con lo que nos cuenta, que, para encontrar respuesta adecuada, necesita ir más allá de los límites del texto, es decir, acercarse al mundo de lo real, ese lugar donde la lectura deviene existencia.

### La vida sale al encuentro

En ese mundo «real», existente, cognoscible, que se toca y mancha, cuando alguien nos cuenta algo siempre nos preguntamos qué es lo que ese alguien nos quiere decir con lo que nos está contando. Y eso mismo sucede en toda narración: oímos al que nos cuenta, pero al mismo tiempo nos preguntamos qué nos está queriendo decir realmente el narrador o, dicho de otro modo, por qué nos cuenta lo que nos cuenta. Todas esas preguntas que no podemos dejar de hacernos intervienen en el proceso de búsqueda y conformación del sentido de aquello que estamos escuchando o leyendo. Leer es interpretar, es descifrar el texto, pero al tiempo y en un mismo movimiento intelectual, es buscar el «sentido» a aquello que se está leyendo y, en ese proceso de búsqueda donde vamos delimitando el conflicto, la argumentación, el ser y la condición humana de los personajes, la pregunta que ordena y da sentido a la lectura es precisamente esa: ¿qué se nos está contando con lo que se nos cuenta? Y en ese pronombre interrogativo, relacionado con el tema, reside a mi entender la clave del leer. Una pregunta que no proviene del texto, no está

en él porque no pertenece del ámbito de la literatura sino al de la vida del lector o lectora, a su modo de ser y estar en la vida, a su actitud pasiva o activa frente a lo que le sale al encuentro sea esto un libro, una película, una canción o las vidas de otros hombres o mujeres. Una pregunta que en el lenguaje del cada día se recoge a modo del «¿y a mí qué me cuentas?», que es ya en sí mismo toda una declaración del talante con que desde cada vida se vive y se lee. Una interrogación como parte del proceso de lectura que irrumpe en ella, se quiera o no, pues, en definitiva, la lectura no deja de ser el encuentro entre el texto de una obra y el lector concreto que abre el libro en un determinado momento de su vida. Un encuentro que para todo lector o lectora tiene fecha y circunstancia y que explicaría, en buena parte, por qué los efectos que la lectura conlleva –interpretación, sentimiento, juicio, etc.– dependen en gran parte del momento biográfico en el que se produce. Y bien, ese elemento que no pertenece al texto sino al trayecto vital del destinatario, aun manteniendo relación directa con el concepto de tema, va más allá de él pues atañe a lo vivencial configurándose como ese espacio en el que la literatura y la vida se convierten en las dos caras inseparables y no diferenciables de una hoja, la obra literaria, donde es imposible distinguir en entre el haz y el envés. La literatura asumida, dice el escritor argentino Damián Tabarovsky, como membrana entre mi yo y el mundo, entre el lector y sus circunstancias.

Esta nueva y más amplia interpretación del concepto de tema no solo permite afinar a la hora de dar expresión al propio tema, sino que facilita expresarlo de manera más sutil y menos rígida. Por ejemplo, en una novela como *Aventuras del capitán Singleton*, de Defoe, el dilema que atraviesa y ordena la narración, ¿es posible, en esta vida, salvar el cuerpo y salvar el alma?, se trasmuta en una noción donde la literatura y la ética se hacen discurso único, lenguaje vivo, experiencia bífida donde las dos lenguas, texto/vida, respiran y se hacen voz humana. Algo semejante también se quiso ejemplificar cuando, al abordar el sentido último de una novela como *El inocente* de Mario Lacruz, «la culpa» se hace presente no como un sentimiento de autoconciencia derivado de una causa o conducta incorrecta, sino

como desprendimiento natural del mero hecho de un existir que, al transmutarse en narrativa, da origen a una novela edificada sobre un absurdo metafísico. Siguiendo en esa misma órbita interpretativa, al abordar el comentario sobre la figura del narrador en la novela *El agente secreto*, de Joseph Conrad, señalábamos que, si bien ya sabemos que el narrador nos dice que no es bueno sentir misericordia por los débiles, pues este es un mundo donde todos construyen y se aferran a un secreto del mismo modo que un náufrago se agarra a los restos de un naufragio, solo al preguntarnos si es eso lo que en la novela se nos dice, podremos vislumbrar que en toda narración «lo que se cuenta» no es estrictamente lo que nos cuenta su narrador, en cuanto que la búsqueda del sentido debe tener en consideración como hecho narrativo relevante a ese narrador narrando. Dicho de otra forma: en nuestra lectura debemos incluir como hecho portador de significación el propio acto de narrar que el autor realiza a través del narrador que elija como «mensajero» —*the go-between*— entre él y sus posibles públicos, de la misma forma que no interpretamos igual la palabra pronunciada en voz baja y en clave confidencial que aquella emitida en voz alta. Aquí, la sentencia de Marshall McLuhan, «*the medium is the message*», cobra toda su potencia.

### El medio, también, es el mensaje

En esa idea de McLuhan, aunque fuertemente matizada por la presencia de «también», me pareció encontrar un buen resumen de aquellos planteamientos que me había venido haciendo acerca de «el tema» como lugar de encuentro entre el texto y el acto concreto de lectura que cada destinatario lleva a cabo. Pensaba que, desde ese entendimiento, se podría si no desvanecer sí al menos disminuir la distancia o rechazo que en los ámbitos escolares y no solo en ellos, se creaba entre la lectura y el interés que hacia ella expresaban los posibles y deseables destinatarios, rompiendo así con esa falta de curiosidad vital que a veces ese rechazo deja entrever. Encontraba, ingenuamente y acaso desde una punta de vanidad, que si se lograba convertir el acto de lectura en un acto de autoobservación,

en donde la lectura de la propia biografía se hiciera presente, aquel gesto del «¿y a mí que me cuenta?» tendería a desaparecer. Pensaba que el recurso para acabar con la indiferencia frente al libro cerrado podría consistir en impulsar el punto egoísta del lector planteando la lectura como un cuestionamiento o reto al proponerla como respuesta a una pregunta más válida y seductora: ¿qué quiere este libro de nosotros?

Y desde ese pensamiento objetivo elaboré el ya comentado apéndice de *El agente secreto* tratando de implicar, intelectual y sentimentalmente, al lector o lectora en la propia indagación acerca de la naturaleza e intenciones del narrador. No es casualidad que fuera con ocasión de esa obra que al redactar el apéndice intentase mostrar cómo las líneas entre lo público (entendiendo por tal la obra publicada) y lo privado (la vida personal de los destinatarios) acaban imbricándose en un mismo acto de imaginación: leer. En razón de esta intención me pareció necesario intensificar el análisis sobre las posibles relaciones entre el narrador y la lectura del modo que ahora reseño con la siguiente cita:

Se suele decir que los narradores en primera persona no son narradores «fiables» y evidentemente alguien que hable de sí mismo siempre será oído con alguna reserva pues todos sabemos que al hablar de sí mismo uno tiende a darse la razón, a mejorar su propia imagen, a quedar bien y a ocultar o distorsionar aquellos hechos que podrían perjudicarlo. Los narradores en segunda suelen producir más «fiabilidad» porque la segunda persona tiende de manera natural a crear un tono de «confesión» que nos remite a la veracidad. En teoría, los narradores en tercera al hablar, por lo menos aparentemente, de alguien ajeno a ellos, nos transmiten la sensación de imparcialidad, de ser meros testigos neutros de aquello que nos cuentan. Pero, frente a cualquiera de ellos, el lector no debe abandonar durante la lectura una pregunta fundamental: ¿quién es este narrador?; o dicho de otra forma: ¿qué quiere?, ¿para qué me está contando esto? De igual modo que los lectores y lectoras nos preguntamos quién es y qué quiere, el narrador, para ser eficaz, tiene que preguntarse explícita o implícitamente quiénes somos y qué que-

remos de él pues, solo así, podrá construir una estrategia eficiente del mismo modo que un vendedor no utiliza la misma estrategia cuando al acudir a una casa para vender una enciclopedia le abre la puerta el cabeza de familia o la ama de casa, ni utilizará el mismo lenguaje cuando va a una casa de una zona residencial, donde viven gentes de clase acomodada, que cuando va a un barrio más popular. Si observamos con cierto detenimiento cuál es la estrategia del narrador, podemos adivinar qué idea de nosotros tiene y en unos casos esa idea nos parecerá acertada o grata y en otras no.

Se trataba de mostrar cómo en un comentario aparentemente formal sobre los posibles tipos de narrador, la argumentación, escapándose de los límites de lo técnico, se apoyaba en conceptos propios de la experiencia de vida que compartimos. Conceptos que en la argumentación aparecen y que nada tienen que ver con lo estrictamente literario en cuanto que se corresponden con valores que provienen de la esfera existencial, incluso comercial en algunos casos. Plantear en definitiva la pregunta del «¿quién cuenta y qué quiere de nosotros?» como algo no solo necesario para leer novelas, pues también en la vida cotidiana ese preguntarse es algo que se nos hace continuamente presente y que necesitamos responder con buen juicio si queremos sobrevivir. Literatura y vida como lugar único de interpretación.

### El texto y el libro

En la literatura hay textos; en la vida hay libros. Ciertamente que desde la aparición de internet esa doble afirmación ha entrado en duda, pero aun así y, teniendo en cuenta que el «género apéndice» del que venimos hablando pertenece a un tiempo previo a la expansión de las redes sociales, valga recordar, a modo de insistencia, que si los escritores escriben textos son los editores los que hacen los libros, siendo la edición esa actividad en donde un texto privado, al hacerse público, deviene en literatura. Exagerando podríamos ubicar, para proseguir con esa relación lectura-vida que hemos venido desarro-

llando, la lectura del texto en el ámbito de lo literario y la lectura del libro que contiene ese mismo texto en el espacio de la vida tangible, la que, decíamos, nos toca, confunde y mancha y, por qué no, a veces orienta y limpia.

En el año 2000, Emilio Pascual, el antiguo coordinador de la colección Tus Libros, se puso en contacto conmigo para comentarme que el grupo de la Editorial Anaya estaba pensando en renovar la antigua colección cambiando el formato, pero manteniendo los apéndices como textos complementarios. Me pidió que reelaborase parte de aquel que en 1983 había dedicado a la edición de *Papel mojado* de Juan José Millás, y me ofreció la posibilidad de redactar uno nuevo, de *Los favoritos de Midas*, de Jack London. Dije que sí a ambas propuestas, pero después de una primera lectura del libro de relatos de London, le planteé el deseo por mi parte de apartarme del esquema rígido tradicional y proponer un apéndice donde, volcando toda mi experiencia y saber sobre la materia, pudiera incorporar mis últimas reflexiones acerca del papel que el propio acto de la edición actuaba sobre la lectura. Respetando la estructura tradicional, haciendo de la brevedad virtud y tratando de mantener un nivel de información suficiente, en muy pocas líneas busqué resolver las cuestiones que afectaban a los bloques correspondientes a la época y la vida del autor, espacios que a estas alturas de la colección ya se habían abordado de manera más que suficiente. Centrándome en la materia fuerte del apéndice imaginé un modo, en apariencia más narrativo que analítico, que abordara aquellas cuestiones de orden interpretativo que mi propia tarea como comentarista me había ido obligando a plantearme: qué es el texto y qué nos dice el libro sobre el texto, es decir, el hecho de su edición.

*Los favoritos de Midas*, centrándonos en el relato que da título al libro, es un texto que, tanto leído hoy como en el momento de su publicación (1901), desde un punto de vista político y moral, podría ser acusado de socialmente dañino pues, al fin y al cabo, lo que en el texto se nos ofrece como argumento en su primer nivel interpretativo es la historia de un grupo radical político que utilizando la lucha armada como terrorismo llevan a cabo, con éxito, sus propósitos de



intervención sobre la sociedad de su tiempo. En ese sentido cabe presumir que es un libro que podría haber sido o ser objeto de censura. Desde esa posibilidad enfoqué el apéndice como un informe que un censor dirige a la autoridad correspondiente para que esta conceda o no al libro el derecho a ser editado, es decir, a devenir palabra pública, publicada. Vale aceptar que el censor, que actúa desde un futuro en el que se ha impuesto la paz social, por obligación profesional en tanto vigilante al servicio del estado de cosas, está obligado a ser al menos un lector atento y desconfiado: «De una primera evaluación de los textos sometidos a dictamen —expone— podría desprenderse, en efecto, un alto riesgo de introducción de factores intervencionistas contaminantes»; «pluralidad, coherencia y frialdad son los tres factores que vuelven sumamente peligrosa la propuesta de intervención que este texto incorpora». El relato de London narra la historia de un chantaje con que un grupo de proletarios radicales presiona a un rico empresario —«somos miembros del proletariado intelectual»—, al que le reclaman veinte millones de dólares dado que necesitan ese capital para llevar a cabo sus operaciones. El grupo de terroristas amenaza al empresario con matar en una fecha concreta y en un lugar concreto a «un obrero, a quien ni usted ni nosotros conoceremos». El empresario que al principio no deja de pensar que es una broma se limita a archivar la carta, pero el chantaje prosigue: «El 14 de octubre, en prueba de nuestra seriedad en este asunto, y en caso de que usted no ceda, mataremos un policía en (o cerca de) la esquina de Polk y avenida Clermont»; y las amenazas se siguen cumpliendo, lo que somete al empresario a un progresivo proceso de presión resistiéndose a ceder al chantaje hasta que el peso de las muertes que los Sicarios de Midas hacen recaer sobre su conciencia le llevan a suicidarse pero trasladando el chantaje —vía herencia— a su herederos. La maquinaria de los esbirros no parece tener fin y anuncia la victoria final de los proletarios sobre los dueños del Capital. Es decir: un relato en el que la lucha armada no es condenada sino todo lo contrario. En palabras de censor: una propuesta de intervención sumamente peligrosa. Y sin embargo, el censor propone que no se pongan trabas a su publicación y da sus razones.

Lean el relato, que no tiene desperdicio alguno para todo aquel que quiera entender las claves profundas del proceso de lectura. Porque el censor, como buen lector que es en cuanto empleado al servicio de un Gobierno vigilante, incorpora a la lectura del texto aquellas condiciones que acompañan la edición del libro y que sin estar en el texto forman parte y condicionan su lectura: la capacidad del autor como «*influencer*», la capacidad de la editorial para visibilizar y vender el libro donde el texto se encuentra. El censor sabe que «la capacidad de intervenir un texto viene determinada en última instancia por el entorno en que su circulación y recepción se produce», y que lectura solo puede convertirse en algo peligroso para el sistema cuando las condiciones de recepción, las famosas condiciones objetivas, sean lo suficientemente favorables para que ese peligro devenga en realidad. Él y la autoridad pertinente saben que la lectura solo mueve la realidad cuando encuentra un terreno inestable y ya en movimiento y que una historia solo incide sobre la Historia cuando esta está en marcha. Sabe además que en su siglo, como en el nuestro, la lectura se resuelve como un acto individual donde prima la subjetividad del lector como individuo completo y cerrado: ahistórico, autorreferencial y donde más que las intenciones con que se haya elaborado el texto, cuenta el cuadro de su recepción en cuanto que ellas, en función de su capacidad para incorporarse a ella, forman parte de la lectura, siendo así magia negra de la lectura, parte del propio texto.

El apéndice incorpora mi idea de que en el análisis o comentario de una obra literaria los elementos a considerar no son solo aquellos meramente formales, tangibles y descriptibles, sino que otros provenientes de la esfera social y personal de los destinatarios van a formar parte de ese proceso. Dicho de otra forma, y para terminar, que los libros, al tiempo que se leen, son leídos por ese contexto histórico y cultural en que la lectura tiene lugar y desde donde el lector o lectora mientras leen se autoobservan y describen. El libro como puerta de entrada. Y adelante.

Febrero de 2024