

LA LITERATURA COMO MENTIRA

GIORGIO
MANGANELLI



D I O
P T R
i A S

GIORGIO MANGANELLI
**LA LITERATURA
COMO MENTIRA**

Traducción de Mariagiovanna Lauretta



TÍTULO ORIGINAL
LA LETTERATURA COME MENZOGNA

Publicado por
EDITORIAL DIOPTRÍAS, S.L.
C/ Alcalá 445 2A. 28027 Madrid, España
Tel. 620565355
editorial@dioptrias.net
www.dioptrias.net

© de la edición original: 1985, Adelphi Edizioni S.P.A. Milano (www.adelphi.lit)
© de la traducción: 2014, Mariagiovanna Lauretta
© de esta edición: 2014, Editorial Dioptrias, S.L.

Derechos mundiales exclusivos para la edición en lengua castellana:
Editorial Dioptrias, S.L.

Derechos negociados a través de Ute Körner Literary Agent, S.L.U.,
Barcelona (www.uklitag.com)

Diseño de la cubierta, gráfica y composición:
Marcos Chamizo Mora (www.marcoschamizo.com)

Desarrollo web:
David López Gómez (www.davidlpz.com)

Corrección:
Carlos Cerdeña de la Rosa

ISBN: 978-84-942973-1-1
Depósito legal: M-24026-2014

Impresión y encuadernación: Dayton/StockCERO S.A.

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito
de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de
esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico,
actual o futuro, incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet,
y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler
o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Nota del Editor</i>	7
Ronald Firbank (1964)	9
La bomba literaria (1965)	23
Los tres mosqueteros (1965)	37
Un lugar es un lenguaje (1966)	49
Literatura fantástica (1966)	63
Grandes esperanzas (1966)	75
Maravillosas larvas (1966)	87
El carnaval del infierno (1966)	93
La ciudad blasfema (1966)	99
La semántica de Humpty Dumpty (1965)	105
El mago astuto (1965)	113
Algo que decir (1965)	121
Murphy (1962)	127
El sicario Adriano (1962)	133
Islas volubles (1964)	139

En honor a Ivy Compton-Burnett (1966)	147
Las fábulas de O. Henry (1962)	153
«El anticuario» de Scott (1962)	167
«Lady Chatterley» y más cosas (1961)	179
El tablero de Nabokov (1962)	189
La crítica de Edmund Wilson (1958)	197
La honestidad tendenciosa (1965)	243
Mentiras pertinentes (1966)	251
T. L. Peacock (1954)	257
La literatura como mentira (1967)	269
<i>Índice onomástico</i>	281

NOTA DEL EDITOR

La literatura como mentira es una variada recopilación de textos acerca de otros textos, y en ella el autor tuvo a bien citar profusamente las obras fuente, en ocasiones dejando las citas en sus idiomas originales, y en otras traduciéndolas él mismo. En esta edición se ha optado por traducir las traducciones del propio Manganelli, en el bien entendido de que su versión italiana de los textos es tan deliberadamente suya como la lectura que quiere presentar de los mismos. Allá donde el autor decidió dejar las citas en su idioma original, se ha optado por acompañarlas de traducciones que pueden encontrarse en convenientes notas al pie, seguidas de una indicación precisa acerca de su origen. Del mismo modo, siempre que ha sido posible se ha tratado de ofrecer referencias en español de las obras comentadas en mayor profundidad.

LA BOMBA LITERARIA

(1965)

En *El señor de Ballantrae*⁵, el protagonista confía en tres ocasiones su propia vida, su destino, a una moneda que agita o sacude en sus manos cerradas: cara o cruz. La primera vez es cuando sus hermanos, todavía no enemigos, debaten sobre quién tiene que abandonar la vieja morada para entrar en la milicias legitimistas del príncipe Charlie; la segunda vez, cuando James y el caballero de Burke, mientras huyen del ejército derrotado, tienen que decidir si «degollarse o jurarse amistad»; y finalmente, por vez tercera cuando, durante su fuga de la nave pirata frente a las costas norteamericanas, James divisa una cuadrilla de pieles rojas, y acude a la moneda para saber si esos salvajes pertenecen a una tribu amiga o enemiga.

El repetirse este gesto tan típico, a la vez solemne y fatuo, indica con precisión cuál es la función, la dinámica que le incumbe al personaje dentro de la narración: este acto adolescente y maravillosamente temerario es sin duda emblemático, pero queda aún por ver de qué.

Aquella indiferencia —quizás insolencia, quizás desenvoltura heroica— es un indicio de estilo: James, a quien sabemos capaz de acciones bajísimas, sabe también conducirse con nobleza; su impiedad rebelde acoge una *pietas* altiva. Pero este estilo es también un destino: obedeciendo, en momentos decisivos, no ya al cálculo, ni tampoco a la intuición o a los sentimientos, sino mo-

⁵ Hay edición española: *El señor de Ballantrae* (Madrid, Akal, 2010).

vido por la mera casualidad, James desvela una irónica vocación ascética. En él no hay sitio para emociones capaces de trastornar su devoción por la pasión del caso, permanece fiel a aquella divinidad exacta y arbitraria —propensa al juego, pero no a la piedad— que en vano se trataría de corromper o de seducir y que no tiene un rostro en el que espiar el resultado de súplicas y plegarias. El tiránico Señor de Ballantrae obedece total y únicamente a la diversión arrogante y tiránica de los acontecimientos: lanzar la moneda no es solo un gesto elegante y temerario, es un grado de ejercicio espiritual.

James no puede colaborar con este destino abstracto e ignoto del discurso. Aquello no es significado, ni orientación ni orden, sino solo provocación, y de esta agresión impersonal James es objeto voluntario y, en tal caso, también cómplice.

De acuerdo con los imperativos de este universo de invención, estilo y destino son entonces una cosa sola, y esto quiere decir que no son significado, ni tampoco una serie de acontecimientos coordinados o de alguna forma necesarios, sino, por el contrario, una forma imprevisible, una estructura gratuita. La cualidad fatal del acontecimiento está precisamente en que no guarda relación alguna con aquello que le precede, en su ser contingente: siempre y cada vez, la moneda podía de verdad caer por la otra cara. El caso total es indicio de lo fatal.

Ya que James, Señor de Ballantrae, es el elemento estructural esencial del relato, su comportamiento iluminará las leyes del relatar de Stevenson. Que él sea escritor de fábulas singularmente cautivadoras, un gran «narrador», parece un obvio y es lugar común, e incluso quien desconfíe de la gracia honestamente melindrosa de parte de su prosa no podrá resistirse ante su capacidad, digna de un brujo, de mover imágenes improbables sobre senderos a la vez laberínticos y fulgurantes. En Stevenson —no cabe duda—, la «trama» es importante. Es verdaderamente importante saber qué ocurre, cómo acabará todo. ¿Quiere decir esto que Stevenson es escritor de mero *entertainment* para leerlo de forma privada, impura; que quiere involucrarnos, con una

frivolidad dominguera, en las espirales hogareñas de sus fábulas; que nos sugiere identificarnos con uno u otro personaje para que le confiemos nuestra simpatía sentimental? En realidad, los personajes de Stevenson son inaccesibles. Lábilis y elusivos, vienen rodeados por una guarda específica entre ceremonial y tramposa. Es imposible identificarse con el príncipe de Florizel de las *Noches Árabes*, igual que es imposible identificarse de forma pasional con el rey de diamantes de las cartas francesas. Igual que al rey de diamantes, le pertenece a Florizel un destino intricadísimo, repleto de casos innumerables; pero al final él saldrá virgen, no consumido por acontecimiento alguno, listo para nuevos juegos, hasta el infinito. Podemos preguntarnos si acaso la fascinación de este relato no proceda del suspense exquisito con que está urdido, pero nosotros sabemos que las más bellas fábulas de Stevenson, y en primer lugar este *Señor de Ballantrae*, se quedan en la memoria como la huella hueca de su estructura, vaciada de todo acontecimiento. ¿Qué es entonces esta oquedad, esta imagen en negativo que la trama nos sugiere?

Volvamos al juego de las monedas: la excitación peculiar que le transmite al lector no deriva tanto de lo que ocurre en el momento, sino del salto rítmico que impone al relato, de esa irrupción de libertad sagrada que implica. Es un gesto absoluto y totalmente excitante porque se lo juega todo sin pedir ninguna garantía, en un estado de precariedad ruinosa e iluminadora. El hado se desvela en forma de aventura, de rechazo radical de lo cotidiano, puesto que lo cotidiano es el lugar que ignora tanto estilo como destino.

Aquí yace una primera consideración aproximada: la trama en Stevenson es una línea discontinua, un sistema de asteriscos, que indica dónde lo fatal —en forma de aventura y caso— derribará las pobres defensas de lo cotidiano. La vida atenta, cautelosa, previsible, se vuelve vana: irrumpen carruajes que llevan a citas improbables, se abren puertas y vuelven a cerrarse en silencio, se voltean monedas fatales. El noble *numen* del caso inventa juegos de delicia vertiginosa.

En los relatos de Stevenson, todo aquello que suponemos estable y real se encuentra en su sitio habitual: la ropa, las convenciones lingüísticas y morales, las casas grises, los jardines apagados, los buzones rojos; pero hay una manera de cruzar estas calles, de subir esas escaleras, de abrir las puertas, de dirigirle la palabra a un desconocido, que lo convertirá todo en la sede intemporal de la amenaza y de la iluminación. En el mundo cotidiano hay horas destinadas a los gestos conocidos, lugares para nacer, personas a las que ser fieles, con las que vivir y morir, mientras que en ese otro universo toda puerta se abre sobre perspectivas abismales, cada hombre es un duende, cada objeto es un naipe.

«Deseo aprender sobre la vida» dice el cura de *El diamanante del Rajá*. «Y con vida no me refiero yo a las novelas de Thackeray, sino a los delitos y a las posibilidades secretas de nuestra sociedad».

Nosotros sabemos qué significa «la vida de las novelas de Thackeray» en este contexto: fidelidad, amor, ausencia de aventura, de caso y de estilo. La «vida de Thackeray» es un hecho social y sociable, pero el cura de Stevenson que, como lector paciente, ha aprendido qué son el éxtasis y la condenación, aspira a una condición asocial, delictiva y excitante. Y lo cierto es que Stevenson es un escritor asocial, tanto como puede ser asocial alguien que, mientras viaja en tren, medita éxtasis impíos y crímenes liberadores. Su inocencia es diabólica, y el diablo es, en definitiva, un gran y seguramente un honestísimo narrador. Su candor provoca, y sus historias —que podrían ir pasando de mano en mano entre los niños victorianos, encaminados hacia las inhibiciones más laboriosas e irreparables— no tienen solo sabor a mar y a niebla, sino que desprenden también un hilarante hedor infernal.

Igual que el destino de James, los relatos de Stevenson quieren cómplices. Sin embargo James no ofrece solo una fácil analogía interna; es también el emblema de la narrativa de Stevenson, que tiene en *El señor de Ballantrae* su mejor ejemplo, el más lúcido e inquietante.

Los elementos esenciales del relato —el odio fraternal, las aventuras de James, la paciencia de Henry— se pueden resumir con facilidad, pero aunque catalogásemos con atención estos sugerentes contenidos, toda esta materia veloz y violenta, no llegaríamos a tocar el centro de la cuestión: la trama de *El señor de Ballantrae* nos fascina y nos esquivo.

Esta novela es, ante todo, una máquina, un artefacto explosivo. A primera vista, se nos presenta como una disposición extremadamente labrada, un artilugio bien hecho y de una complejidad bella y funcional. La pertinencia exacta con la que todo se mueve tiene su gélido deleite, y todo el ingenio está gobernado por la noble arrogancia del literato.

Aun así, se divisa que el tema estructural y el boceto mental de esta maquinación se hallan en otro lugar. Los arrebatos mecánicos y las particiones bruscas hacen alusión a un cálculo más astuto y malicioso. Como una auténtica bomba, el relato no solo posee una eficiencia bien ensamblada, sino que tiene además una vocación, una dirección: a su voluntad matemática se suma un destino homicida. De esta forma, también la inspiración moral y la materia sentimental se vuelven parte del artefacto, precisando su dirección. Todo se convierte en estructura. De aquí esa impresión de ausencia de tacto, de compactibilidad metálica que nos proporciona el libro: un universo mínimo y autónomo, una fantasmagoría de emociones e imágenes que no tienen sentido fuera de la fábula. La lectura acaba en un estupor impersonal, en un terror intelectual carente de lágrimas.

Tomemos la escena del duelo entre los hermanos, en una helada noche de febrero, que es una de las páginas más extraordinarias de todo Stevenson. Es precisamente eso, una escena, un *pageant*, no un acontecimiento; tiene la calidad formal, pública —angustiosa y al mismo tiempo sin dolor— de una escena de ópera: la artificialidad absoluta de esta condición señala la calidad emblemática del acontecimiento. Palabras decorosas, nobles; gestos moderados incluso en la insolencia provocadora; en la noche sin viento, las velas colocadas en la nieve dibujan a la vez

una nave ficticia, un proyecto de iglesia que tiene como techo el negro de la noche invernal; y todo esto ofrece, en conjunto, una capilla ardiente para el apuñalado. Todo es falso porque todo es estilo, es forma.

Como es obvio, la formalidad de la trama se articula y se ejemplifica en la formalidad de los personajes, a los que no pediremos coherencia ni presencia psicológica, ni tampoco testimonio moral. En el tejido de caminos que llamamos trama, los personajes actúan como puntos dinámicos. Su moralidad y sus emociones no serán más que los términos de su colocación en esa red de trazados, apenas un dato, igual que la velocidad, la dirección, la luminiscencia. Las relaciones entre los hermanos James y Henry, que casi dibujan el mapa del relato, son las maniobras mutuas entre dos puntos dinámicos. Habrá entonces que describir esta relación y el lugar ideal en que se desarrolla.

Este lugar es, no cabe duda, algún tipo de infierno. Del infierno, al menos, tiene muchas especificaciones: es de definición moral inequívoca, medieval; no es solo una metáfora peculiarmente acertada, sino que es un *aquí* determinado; además, es habitable, pero al precio de una coherencia obstinada, tan obstinada como para hacerse heroica. El espacio en *El señor de Ballantrae* tiene una historia: el relato se puede describir como la ampliación progresiva de esta región infernal.

James es el agente natural de esa ampliación, igual que es el morador natural e idóneo de ese espacio exigente y sin indulgencias. «El infierno tiene nobles llamas» dice el buen Mackellar, y James es una de estas criaturas, abrasadoras y heráldicas. Habitante del infierno, James es servidor devoto del más ennoblecedor de los sentimientos que allí imperan: el odio.

Hace falta ver enseguida cuál es el sentido formal de este odio que, aunque inicialmente patrimonio solo de James, llega a tocar e involucrar también a la figura de Henry. Stevenson es un mediocre narrador de las vicisitudes amorosas porque, desde un punto de vista narrativo, no las encuentra interesantes. Fiel a la coherencia rigurosa de su sistema de invenciones, Stevenson divisa la

íntima contradicción del destino amoroso: es la aventura que hace imposible más aventuras, la situación fatal que prelude la pérdida del hado. Incapaz de ternuras e indulgencias, Stevenson desconfía de esta situación totalmente humana, pero estilísticamente estéril. Es la señal del mundo de Thackeray, del mundo de la fidelidad. El único sentimiento que puede relacionar dos personajes y, al mismo tiempo, mantener vivas y sin merma las perspectivas aventureras —y, por aventureras, también fatales— es el odio.

El odio que James siente por Henry es tan puro, tan diabólicamente noble, que no necesita justificaciones. Es gratuito, igual que el amor verdadero. Es un odio intelectual, puro y coherente, y James lo profesa con una devoción acorde. Henry lo aprenderá con su lenta obstinación de buen discípulo, y más tarde lo celebrará quizás con una concentración más monótona. En él reconocemos el fervor un poco escolar del neófito. Este elemento ascético del odio fraternal gobierna la seca elegancia del relato: es un odio estilístico.

James, pues, es el depositario de los gestos fatales y libres, es la clave moral y estructural de la fábula. Es destino y estilo, y es por ello por lo que quien se halle fuera de esta concordia de nobles horrores, quedará fuera, a su vez, del uno y del otro; esta es precisamente la condición inicial de Henry.

Henry no es el bueno como contrapuesto al malvado, sino lo cotidiano como contrapuesto a lo fatal. Desde una condición deforme y falta de aventura, a Henry se le conduce, gracias a la disciplina y a la invención del odio, a estos espacios rigurosos y plenamente conformados del destino. Podemos leer el libro como una serie de ejercicios ascéticos que James le impone a Henry. La muerte de los dos hermanos en el gélido Canadá es un *tour de force* hagiográfico, es un milagro y es un signo, igual que lo es la flor que florece sobre el piadoso bastón del peregrino. La condenación simultánea de los dos hermanos nos tranquiliza acerca de su salvación.

Quisiera insistir sobre este carácter pedagógico —entiéndase que dentro del universo narrativo de la novela— del odio de

James, ya que el relato tiene varios puntos de contacto con otras fábulas de Stevenson, especialmente con *El doctor Jekyll y el señor Hyde* y con *Markheim*, con las que ha sido a menudo comparado. En estos relatos, la estructura es completamente binaria: los dos términos se enfrentan en lucha abierta, o bien se esfuerzan en una dialéctica recíproca, mientras que el tema de *El señor de Ballantrae* no parece este, sino más bien la «salida» —según un «alto» y un «bajo» propios del relato— de Henry desde una condición cotidiana hasta otra situación tan intensa que la vida en ella es absolutamente imposible.

Esta calidad de las maniobras de los personajes quizás pueda ponerse en claro a través de un examen de los caracteres secundarios que rodean a los mayores: lugares dinámicos de segundo nivel, destinados a iluminar y explicar los movimientos de los lugares mayores, igual que los satélites alrededor de sus planetas. Los personajes análogos son, en esencia, dos: el narrador Mackellar y Secundra Dass.

Secundra y Mackellar son en cierta medida, aunque no realmente, simétricos, y esta inexactitud es importante. Mackellar es el servidor fiel de un hombre fiel por naturaleza; ambos íntimamente cotidianos, ignorantes de aventuras. La devoción impersonal de Mackellar se enriquece de una fundamental mezquindad: está definitivamente consagrado a las dimensiones angustiosas y patéticas de la vida doméstica. Colabora con gestos humildes, es el asistente discreto y también el amigo callado, acostumbrado a consentimientos avaros pero solemnes. Es también el cronista de gran parte de la historia y, como tal, posee algunos caracteres peculiares: utiliza un lenguaje lleno de gravedad, un poco luctuoso y puede que eclesiástico. El decoro en su discurso es parte esencial de la dignidad de lo que ocurre, y gracias a él no le llega al lector rastro alguno de las lágrimas de Henry. Reproduciendo en su retórica la historia de los acontecimientos trágicos, Mackellar defiende su impersonalidad, pero le concierne aún otro cometido, inconsciente y esencial: Mackellar no tiene que entender lo que está ocurriendo, sino solo registrar con ojos afligidos y diligentes el milagro mons-

truoso, aun sin entenderlo. Debe seguir representando las dimensiones, los temores y las esperanzas de lo cotidiano incluso cuando lo cotidiano ha sido totalmente destruido. La luminosidad sinistra y deslumbrante del relato encubre toda esa región a la que Mackellar no puede acceder. Su figura simple y un poco cotilla señala el confín entre aquellos dos «lugares» radicalmente ajenos.

Secundra Drass, peligrosa y puede que temeraria invención, subraya con pertinencia didáctica la calidad del destino de James. Su fidelidad no es menor de la de Mackellar, pero es de una cualidad diferente: él no parece testigo sino cómplice del destino de James. Secundra Drass no tiene dimensiones íntegramente humanas, sino solo abreviadas y ligeramente deformes. Hay huellas del monstruo en este *familiar spirit*: le pertenece el cometido del genio del espíritu diabólico que el héroe sabe evocar y al que le pide las herramientas que le permitan vencer a su hado provocador. Mustio y piadoso, sórdidamente sacerdotal, Secundra junta la técnica privilegiada del mago con la docilidad un poco inmunda del duende doméstico, y justamente la presencia de Secundra nos asegura que la vicisitud en la que está involucrado el destino de James tiene un carácter sagrado: su muerte es la ironía impía de lo ritual, un martirio irónico y profano.

El hecho de que la relación entre James y Secundra sea impersonal queda confirmado por la actitud de Secundra tras la muerte de su señor: «Y, hacia la tarde, el servidor fiel también, por fin, se persuadió. Se resignó con calma imperturbable. “Demasiado frío”, dijo. “Un buen medio en la India, pero inútil aquí”. Y, pidiendo comida que devoró con rapidez nada más tocar la mesa, se acercó al fuego y tomó asiento a mi lado. Cuando terminó de comer, se tumbó donde estaba y se sumergió en un sueño infantil... parecía haber superado de repente... la añoranza de su señor».

Colocado en la última página del relato, este gesto de separación flemática de Secundra tiene una función formal: lleva al lector a reconocer —por medio de una epifanía final y sarcástica— la presencia simultánea de la mistificación y de la iluminación. El punto más alto, y también el más raro, del arte de Stevenson es esta artificialidad trágica.

Es una ambición «clásica», y Stevenson es clásico, casi literalmente escolar. Como estudioso de escritores latinos, le importa la cualidad culta y artificial de la prosa antigua. Les impone a sus personajes buenas lecturas: Mackellar cita a Horacio, en la maleta de James se encuentran las obras de Julio César, el viejo padre de Henry y James espera la muerte leyendo a Tito Livio... Solo Henry —nótese esto— parece ignorar a los clásicos.

Igual que Mackellar, Stevenson sabe qué tareas se le pueden confiar a un discurso retóricamente impecable: tener bajo control las impresiones emotivas, otorgar gracia ceremonial a la invención más fugaz, convertir en forma y estilo todo acontecimiento. El estilo de Stevenson no es mimético; al contrario, está construido como un desafío diligente a las inspiraciones imprevisibles de las agresiones de la fábula. La cualidad dinámica, la pureza del gráfico nacen todas de este desacuerdo culto, de este exquisito hiato intelectual de la fantasía de Stevenson, de su secreta y sabia hilaridad.

Véase, por ejemplo, qué función tienen los paisajes, peculiarísimos y maravillosos, de Stevenson; y los de *El señor de Ballantrae* son de los más preciosos y memorables. Aquí está la descripción del «27 febrero de 1757», cuando los hermanos se enfrentarán en duelo:

El mal tiempo duró todo el veintisiete: el frío era crudo, el aliento de los transeúntes humeaba, en la gran chimenea del salón se quemaba mucha leña, y algunos aves de primavera, que ya se habían aventurado hacia los litorales nórdicos, se agolpaban en las ventanas del edificio o aleteaban sin rumbo sobre los cúmulos helados. Hacia mediodía el sol se asomó por entre los nubarrones, mostrando un pintoresco y glacial paisaje de bosques y montañas cándidas, el velero de Craik esperando al viento debajo de la Punta Craig, y el humo que subía recto en el aire saliendo de toda casa de campo y de toda

cabaña. Al caer de la noche, la calina se encerró en lo alto y la oscuridad bajó desde un cielo sin estrellas en una atmósfera inmóvil y gélida: noche máximamente impía y perfecta para eventos extraños.

Y mientras que el aterrorizado Mackellar acompaña a los hermanos, en la «noche máximamente impía» al lugar del duelo, alega:

no había ni un soplo de viento, un hielo sin viento había parado el aire y, mientras avanzábamos a la luz de las velas, la tiniebla colgaba como un tejado sobre nuestras cabezas... El frío de la noche me cayó encima como un cubo de agua, alimentando en mis venas el temblor causado por el terror.

—Este es el lugar— dijo Su Señoría—. Poned las velas.

Hice lo que me mandaba. Enseguida las llamas se enderezaron, fijas como en el interior de una habitación, en medio de los árboles helados.

Es interesante notar cómo algunos elementos de la descripción vuelven, como piezas fijas de una imagen en un mosaico; ahora, por ejemplo, el humo por encima de las casas: «El día apareció sobre las cimas de las montañas, los pájaros empezaron a gorgorjear, y el humo de las casas de campo exhaló desde la oscura ensenada de las landas...»; ahora el hielo, presencia cándida sin historia, en las últimas páginas de la novela: «El campo se encontraba sobre la superficie espejeante de un estanque helado, que podía medir una milla de largo. A nuestro alrededor, la foresta se extendía hacia abajo por el cañón y los valles, más arriba se erguían las montañas canosas y, aún más arriba, la luna surcaba el cielo despejado. No había ni un soplo de viento, no había crujido de hojarasca, y los rumores de nuestro campamento estaban apagados o bien la quietud que nos rodeaba se los había tragado. Como sol y viento habían desaparecido, parecía hacer calor, y se tenía la sensación de

una noche en julio: singular ilusión de los sentidos, mientras que tierra, agua y aire estaban entumecidos por el hielo».

Hay una miniada alegría visual en estas imágenes completamente desprovistas de cualidad psicológica y moral. No son figuras que pertenezcan a sendas fases de la historia, sino acotaciones escenográficas fijas, a la manera clásica: como la perspectiva de un porche, inalterable y abstracta, aunque quisquillosamente labrada, idónea para acoger cualquier fábula o mito. Estos paisajes lúcidos y ficticios no tienen relación con el relato sino que señalan ciertos lugares prominentes. Son una decoración, una iluminación retórica, una gracia inútil y decisiva; prados de esmeralda y nieves deslumbrantes están dibujados como aquellas perspectivas que se entreen dentro de las volutas de iniciales miniadas, y no nos asombra que en ellas vuelvan las mismas imágenes y a veces las mismas palabras, porque está claro que se trata de una figura retórica, de una invención formal, y no de una descripción.

La artificialidad de la máquina narrativa de Stevenson está medida con precisión por una invención temeraria: la triple muerte falsa de James. Por tres veces el narrador lleva al protagonista al umbral del lugar aventurero y fatal por excelencia, y semejante triple simulación de un gesto exquisitamente único tiene una arrogancia heroica. Solo una milagrosa precisión de gestos puede permitir que la historia gire alrededor de esos momentos a la vez absurdos y privilegiados.

El Señor de Ballantrae es un ejercicio ascético negativo llevado hasta un éxtasis conclusivo. También es la versión melodramática, la degradación fabulística del *iter* iluminador. En sus páginas Stevenson ha celebrado, con furor lúcido, su devoción por la literatura como asociabilidad, como provocación, como mistificación. En el recorrido breve y perfecto de su cinismo de literato, todo horror y dolor, toda verdad y toda mentira, todo odio y toda muerte se hacen destino y estructura.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abbott, Edwin A.	51
Alighieri, Dante	89, 201, 202, 203, 204, 215, 216, 218
Amis, Kingsley	255
Anderson, Maxwell	218, 219
Anhouil, Jean	255
Balzac, Honoré de	228
Beckett, Samuel	123, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132
Borges, Jorge L.	72
Browne, Thomas	118
Byron, George G.	215
Carroll, Lewis	51, 109, 110, 11
Coleridge, Samuel T.	216, 260, 261
Compton-Burnett, Ivy	149, 150, 150, 255
D'Annunzio, Gabriele	89, 90, 91, 92
Defoe, Daniel	142, 144, 145
Dickens, Charles	77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 232, 237, 238, 239
Dos Passos, John	212
Dostoievski, Fiodor	205, 219, 238
Dreiser, Theodore	210, 211
Dryden, John	215
Dumas, Alexandre	40, 42, 45, 46
Eliot, Thomas S.	208, 212, 215, 216, 217, 219, 245, 246
Engels, Friedrich	227, 229, 230, 231, 238
Euclides	240
Faulkner, William	101
Firbank, Ronald	11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

Fitzgerald, Scott	202
Flaubert, Gustave	170, 171, 202, 202, 204, 219 231
Forster, Edward M.	170
Freud, Sigmund	206, 235
Hemingway, Ernest	101
Henry, O.	155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166
Heródoto	266
Hoffmann, E.T.A.	67, 95, 96, 97, 98
Homero	89, 266
James, Henry	169, 171, 235, 236, 238
Johnson, Samuel	233, 246
Jonson, Ben	234, 235
Joyce, James	91, 124, 129, 245, 246
Kipling, Rudyard	239
Lawrence, David H.	181, 182, 183, 184, 185, 186, 188
Lovecraft, Howard P.	69, 101, 102, 104, 104
Marx, Karl	231, 238
Maugham, William S.	246
Mencken, Henry L.	207, 209, 210, 211, 212, 213, 214
Milton, John	214
Nabokov, Vladimir	191, 192, 195
Pasternak, Boris	255
Peacock, Thomas L.	259, 260, 262, 263, 265, 267
Poe, Edgar A.	70
Pound, Ezra	212
Powell, Anthony	255
Praz, Mario	89, 255, 256
Proust, Marcel	203
Rolfe, Frederick	135, 136, 137
Salinger, Jerome D.	255
Scott, Walter	169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177

Shakespeare, William	144, 202, 226
Shaw, George B.	231, 232, 255
Shelley, Percy B.	215, 262, 265
Sófocles	204, 205, 206, 207, 219, 233, 240, 241
Southey, Robert	109, 259
Stein, Gertrude	246
Stendhal (Henry Beyle)	170
Stevenson, Robert L.	26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 71, 144
Swift, Jonathan	51
Terencio	263
Thackeray, William M.	28, 31
Tucidides	266
Valéry, Paul	216, 217, 218, 246
Virgilio	203, 204, 219, 266
Wilson, Edmund	199—234, 236—242, 245—249, 253—256
Woolf, Virginia	170, 176
Wordsworth, William	259
Yeats, William B.	116—119, 221—223, 245—248
Zola, Émil	219, 230

Este ejemplar de *La literatura como mentira*
de Giorgio Manganelli se terminó de imprimir
en Madrid en agosto de 2014.

«Ask tomorrow, I am the end
Telling lies».

