

Joseph Conrad: «El regreso»

José María Guelbenzu

El regreso es un relato extenso que forma parte de un conjunto publicado bajo el título *Tales of Unrest* («Cuentos de inquietud», se traduce habitualmente). No sólo llama la atención dentro de ese volumen sino, en general, de toda la obra de Joseph Conrad. La razón es que se adentra en un terreno insólito: el drama burgués, y, dentro de él, en un aspecto específico: las relaciones conyugales. En las novelas de Conrad no suele haber grandes amores sino grandes episodios del mar y la aventura; cuando los amores aparecen, lo hacen de manera peculiar. Ante todas las mujeres que desfilan por sus relatos el autor se coloca a una especie de pudorosa distancia de la que quizá sólo se libra la arrebatada pasión tropical contada en *La locura de Almáyer*. Hay en sus retratos de mujeres, incluso en aquellas novelas donde la mujer tiene un papel de primera importancia (*Victoria*, *Nostromo*, *Azar*, *Salvamento...*), una falta de sensualidad notable, porque en todas esas novelas el acento está puesto –como en el resto de la suyas– en la soledad introspectiva y el aislamiento de sus personajes. Conrad es un formidable constructor de climas dramáticos en cuyo centro sitúa a sus personajes masculinos. En sus obras manda el clima sobre los caracteres o, dicho de otro modo, estos últimos se derivan del primero. La verdadera profundidad de sus relatos está, sin duda, en el interior de esos personajes masculinos atormentados por su aislamiento o soledad y –tema central de su obra– por la necesidad de expiación que arrastran consigo. Ahora bien, ese interior procede en primer lugar del exterior, del mencionado clima dramático en que se cuece el conflicto y en cuya elaboración se comporta como un consumado maestro. Sin él, sus personajes resultarían mucho más ligeros, menos sugerentes. La construcción del escenario es su baza más poderosa; la sola lectura de *Victoria* –una novela que se mueve a la perfección impulsada por un drama intenso, excitante, apasionado que, a su vez, parece suceder dentro de un ensueño simbólico– bastaría como ejemplo.

Lo insólito de *El regreso* es, precisamente, esa figura de mujer, que obliga a crear un escenario igualmente insólito: el interior de una casa de la burguesía acomodada y, dentro de la casa, de dos estancias íntimas: el vestidor y el salón. A lo que vamos a asistir es a un asunto de adulterio. Un hombre, terminado su trabajo en la City, regresa a su casa, entra, se dirige al vestidor y encuentra una carta dirigida a él en la que su esposa le anuncia que se fuga con otro. «¿Será posible que esté leyendo a Conrad?», se pregunta el lector. Sin embargo, ya tenemos al protagonista ideal: un hombre solo, aislado, sometido a un fuerte impacto emocional que hace tambalearse su vida e inmediatamente atormentado por sus fantasmas (su posición, su elección de vida, su idea del matrimonio, la respetabilidad, las convenciones por las que se rige sin asomo de duda hasta ese momento...). «¿No habré cogido, sin embargo –piensa el lector– una novela de Henry James?». No andará desacertado al pensarlo, porque este relato, en efecto, parece escrito a la sombra de Henry James. Sin embargo, Conrad está más cerca de James de lo que parece. Lo está, sobre todo, en el tratamiento introspectivo de las almas de sus personajes; pero he dicho antes que su fuerte es el escenario y ahí se aleja notoriamente de James, para quien el alma de los suyos es el único escenario

importante.

Vayamos, pues, al escenario. El mismo Conrad, comentando en el prólogo a *Tales of Unrest* su relectura de *El regreso*, texto del que no se muestra especialmente satisfecho, dice: «Me complace reconocer la sorpresa que tuve al constatar que, a pesar de todo su aparato analítico, este relato está hecho sobre todo de impresiones físicas, impresiones auditivas y visuales: una estación, unas calles, un caballo que trota, unos reflejos en distintos espejos, y así sucesivamente; impresiones recabadas como por placer y combinadas con una descripción etérea de una mansión burguesa de la capital, que produce un efecto más o menos siniestro». No se puede explicar mejor -aunque este comentario tiene más bien una intención de disculpa con el lector- el sistema creativo de Joseph Conrad.

La fisicidad del relato se advierte de manera contundente en el primer párrafo: un tren suburbano que llega a la estación entre chirridos, humo, salida de un túnel oscuro, frío, desolación, una multitud que se desperdiga por el andén y se dirige a las escaleras... está lleno de ruido y sugerencia. Pero, dentro de la escena, se destacan tres personas: el primero, Alvan Hervey, el protagonista del relato; los otros dos son una mujer menuda cargada de paquetes que alcanza por los pelos un vagón de tercera y un anciano con una bufanda calada hasta las orejas al que la acre humareda del tren al ponerse en marcha le provoca un ataque de tos. Ambos -señala Conrad- son ignorados por la gente que entra o sale del tren y se dirige a las escaleras. La gradación de efectos es notable: un fondo de estación en el que los pasajeros como multitud forman un bloque ambiental; dos figuras anónimas establecen una mínima individualidad en el conjunto del movimiento y, por fin, en primer plano y llamado por su nombre, Alvan Hervey con su puro encendido. Extraído de las profundidades ferroviarias y de la indistinta multitud, destacándose del ambiente sórdido y helado de la estación y las gentes de la vida común, el adinerado y estable Alvan Hervey se dirige con paso firme y satisfecho a reunirse con su esposa en su grata mansión. En esta serie de imágenes se apoya Conrad para hacernos a continuación una descripción de la vida correcta, mundana y positiva del matrimonio Hervey.

El segundo impacto procede del interior de la propia casa. La espléndida descripción de la entrada en la salita vacía del vestidor, llena de espejos que multiplican su imagen, instala en el relato un recurso formidable. Vamos a ver toda la reacción de Hervey al contenido de la carta de despedida de su esposa a través del juego de espejos multiplicando su imagen, es decir, todos sus gestos, todas las fases de su reacción. En la decisión de su mujer hay algo que le resulta incomprensible: que lo imperfecto de la situación sea capaz de quebrar la perfección de sus vidas. Desde el primer momento, el soberbio uso de los espejos crea el clima que permite expresar el elemento fundamental de la reacción del marido: su egolatría; todos sus gestos, actitudes y -casi podría decirse así- reflexiones son reduplicados por la cadena de espejos que lo rodea. Conrad, teniendo protegido de esta manera el espíritu de su historia, se permite ser sugerente y explícito a la vez: «Pensó en ella desde -todas las perspectivas posibles, salvo desde la fundamental. Pensó en la muchacha bien educada, en la esposa, en la persona culta, en la señora de su casa y en la dama de alcurnia; pero ni una sola vez pensó en ella simplemente como una mujer». Y, así, asistiremos a toda una descarga por la que se manifiesta la terrible quebradura de su orden moral y vital que es el conflicto en que se ve metido este hombre: pero a solas, sólo él, en la habitación más

íntima.

Entonces suena un campanilleo. El sobresalto es tremendo. ¿Quién es? ¿Por qué viene alguien? Es una escenificación de hechizo, de ensueño, donde las siluetas son más importantes que las personas, hasta que al quedar frente a frente y reconocerse, el ensueño se desvanece y la realidad los enfrenta a marido y mujer. Aún seguimos dentro del círculo de espejos, pero ahora son dos los que se reproducen en ellos. Poco a poco, en esta segunda parte, el escenario se aquieta, la casa aparece con su aspecto normal y, dentro de él, la pareja comienza a hablar. Los diálogos son los que a partir de ahora van a cargar con una parte sustancial del relato; es decir: el relato discurre por los gestos y acciones de ellos dos y, en pie de igualdad, por los diálogos. La fisura entre ambos se abre, pues, en un doble frente expresivo; es una fisura inevitable y lo que nos importa no es si el asunto tiene arreglo, sino el modo en que va a transcurrir -y ser aceptada- una reconciliación imposible en el fondo y quizá posible en la forma. La intriga se desplaza hacia el modo en que el acuerdo va a producirse. Pero ambos personajes, ahora perfectamente protegidos y delineados por el escenario y por el clima dramático creado, tienen su propia idea de las cosas. Ella regresa resignada y él se empeña en saber hasta dónde ha llegado con el amante; cuando parece quedar claro que no ha habido ninguna consumación, que, simplemente, ella se ha echado atrás en el último momento, la posible cobardía y pequeñez moral de la mujer empieza a equilibrarse con el egotismo (y la mezquindad inherente a él) del marido.

No obstante, el hombre persiste en el error de no pensar en ella «simplemente como una mujer» y esto hace que su esposa mantenga una cierta superioridad moral ante el lector. Alvan Hervey no concibe que las cosas no sean como él las ve. Su casa, su mundo, sus intereses están todos por encima de la realidad (por encima de la vida de toda la multitud que lo acompañaba en el tren). De este modo, sólo piensa en la lesión o el perjuicio que *a él* le causa el asunto. Hay un diálogo -todos son espléndidos- que reafirma la situación en sus términos de incompreensión; él le dice que, en definitiva, la quería y ella contesta: «-No lo sabía -murmuró ella-. -iPor el amor del cielo! -exclamó él-. ¿Por qué crees que me casé contigo? Esa tontería revestida de indelicadeza consiguió enfadarla y masculló: -Pues es verdad; ¿por qué lo hiciste?».

Luego, poco a poco, Alvan se va dando cuenta de que el escándalo no ha salido de las cuatro paredes de la casa; piensa que quizá todo pueda taparse, pues no hay evidencia externa; pero por ahí descubrirá algo más: que en su interior, en su privacidad, en su vida personal, el hecho se ha producido y las señales y marcas que ha dejado son imborrables para cada uno. Alvan se dispone a perdonar, siempre pensando en que todo queda entre ellos dos, pero aún quiere de ella remor-dimiento, petición de perdón, reconocimiento expreso de culpa, para sellar la fisura que se ha abierto en su concepción de la vida. Y ella se envara porque la duda constante de él acerca de lo ocurrido la hiere. En un momento, ella, entre lágrimas, se echará a reír y esto descompona a Alvan, lo devuelve a la inseguridad de si no habrá sido humillado después de todo. Ella está ofendida y algo histérica, pero es porque él no la cree, no por la manera de ser de Alvan, que acepta tácitamente con su vuelta. Entonces lo amenaza con irse definitivamente. La escena se cierra con un vaso que cae y una llave que atasca la cerradura de la puerta: es él quien la ha cerrado para aislarse de los criados. Es un maravilloso juego de alternancias emocionales y mentales. Ahora sabemos que ella es cobarde y banal, que no es una heroína, como la ciega reacción de

su marido nos ha hecho creer; la dignidad de la que se ha venido revistiendo ante la incomprensión de su marido empieza a resquebrajarse y, como señalamos antes, los dos caracteres empiezan a equilibrarse moralmente por abajo.

Tranquilizado al ambiente, al menos formalmente, ambos se sientan a cenar. Se hace una luz en él, una luz que le dice que la ternura, el amor, la fe en alguien es lo que realmente desea, lo que nunca ha tenido, poseído de sus convicciones, y que ella tiene el don de poder dárselo. Este es el primer descubrimiento, el primero que lo saca de su mundo perfecto. Y conmovido, «dio un paso adelante, estiró los brazos como para estrecharla sobre su corazón, pero al levantar la cabeza encontró una expresión tan profundamente consternada que sus brazos volvieron a caer como bajo el efecto de un golpe». Hervey descubre entonces algo extraordinario: «Esta mujer lo había aceptado, lo había abandonado y había regresado a él. La lucidez penetra al fin en su cabeza. Y en los tres casos, él nunca sabría la verdad». Todo el proceso, hasta este punto, ha sido narrado gestualmente y los gestos han venido apoyándose decisivamente en el pequeño escenario que recoge sus actos. Son actos, no pensamientos, los que conducen el relato y los que propician las reflexiones pertinentes al hilo del desarrollo de la mínima trama; es por medio de la interpretación o simple mostración de esos actos por lo que penetramos en el interior de Alvan Hervey. Y es de los actos y gestos de ella de donde extraemos lo que está pasando por su mente, lo que mueve sus sentimientos encontrados, lo que, en fin, descubre su última intención.

Esta *nouvelle* es una muestra admirable del relato de una toma de conciencia, la que finalmente abre los ojos y la vida de Alvan Hervey para bien o para mal: eso ya no nos importa. Lo que importa es el proceso de apertura de esa conciencia. Y, literariamente, lo que importa es ese modo de contar, esa admirable manera de extraer la complejidad de unos caracteres a partir de la creación de un clima dramático. Conrad, en este relato de ambiente exótico -lo es respecto de la costumbre del mar y la aventura- en que consiste esta historia burguesa, muestra ser capaz de bucear en la profundidad del alma del modo exactamente contrario a como lo hace Henry James. Ambos, por tan distintas vías, son, sin embargo, maestros de la introspección.

El regreso, de Joseph Conrad, ha sido publicado por Fonambulista; *Cuentos de inquietud* ha sido publicado por Valdemar.