

Las máscaras del mar

Al mar no lo conoce nadie que no haya visto a Neptuno

Ernst Jünger

Hay dos tipos de hombres: los que han soñado con aventuras a través del mar y los que no. Unos y otros son irreconciliables. Nunca podrán entenderse pues les separa una barrera mucho más sólida que cualquier diferencia de ideología, moral o estética. Los que ni por un solo instante han soñado con travesías marinas pueden ser dueños de muchos atributos y posesiones, pero están incapacitados para comprender la excitación de la libertad. Mentirán cuando afirmen que la comprenden ya que, por más esfuerzos y abstracciones que se propongan, están desprovistos de la materia prima necesaria. Simularán, porque no han soñado. Construirán castillos en la arena —es decir, vana palabrería— porque jamás han intentado adentrarse en el mar. Por el contrario, para los que sí se han adentrado, aunque sólo sea con la imaginación, aunque haya sido en un momento ya lejano y corrompido por la monotonía sedentaria, para éstos perdurarán siempre una imagen y una definición de esto tan reacio a definiciones e imágenes que nos empeñamos en llamar libertad. Para ellos la libertad nada tiene que ver con lo que se denomina libertad política, o religiosa, o de conciencia, o de prensa. Pues en los sedimentos de la memoria saben que con lo único que tiene que ver la libertad es con aquel día mágico en que, consciente o inconscientemente, se embarcaron para perseguir la línea del horizonte.

No hay línea de horizonte más perfecta que la que proporciona el mar. Únicamente el desierto se aproxima a tal perfección, sin alcanzarla. Los demás escenarios no poseen esta capacidad. Las selvas pueden parecer impenetrables y las montañas inaccesibles, pero en ningún caso dibujan, como el mar, la línea, pura y poderosa, que representa la limitación y el enigma de la existencia. Por eso la razón última de la travesía del mar, aun ignorándolo quien la realiza, es la atracción que genera el gran dibujo del horizonte. Cuando Herman Melville, al defender apasionadamente la vida marinera, escribe, en *White Jacket*, «nunca ha habido un gran hombre que haya pasado toda su vida en tierra», no sólo certifica la existencia de dos estirpes humanas —la que ha sido fascinada por el mar y la que no— sino que sitúa la osadía del conocimiento en sus más desnudos términos: por un lado, el hombre; por otro, la línea del horizon-

te. Entre ambos, el mar como expresión múltiple de los caminos y las posibilidades, desde *il gran mare del essere* del que hablaba Torquato Tasso hasta la «nada del mar» que el propio Melville evoca en varios personajes de *Moby Dick*. Perseguir la línea del horizonte es enfrentarse cara a cara con los distintos rostros del Ser. Y si no hay Ser, o el ser no tiene rostros, sencillamente o, más bien, grandiosamente, con las distintas *formas de ser*.

Puede argumentarse que perseguir la línea del horizonte es una pretensión vana. Sin embargo, es precisamente gracias a la vanidad de esta pretensión que el mar constituye el espacio más radicalmente idóneo para la *prueba del hombre*. No hay otro espacio que asuma con tal apariencia simultánea mutabilidad e inmutabilidad.

Así lo ha entendido, con particular penetración, Paul Valéry, en *El cementerio marino*, al presentar el mar como potencia numinosa ante la que se desarrolla el drama indagatorio de la propia identidad. Rememorando las tumbas familiares del cementerio y, mediante ellas, la colina que domina la ciudad de Sète, el poeta trata de trasladar a su pensamiento el paisaje, físico y metafísico al unisono, del Mediterráneo como mar —según sus palabras— «permanentemente recommenzado». En el poema de Valéry el mar se erige en teatro privilegiado donde, en tres escenas sucesivas, se evalúan los resortes de la conciencia humana. La obertura, presidida por la luz inmovilizadora de *Midi le juste*, nos introduce en el mar del Mediodía como símbolo del Ser inmutable de Parménides. A la diferencia y calma ensimismada de los dioses se corresponde la presencia pasivamente inconsciente del hombre. En tal estado únicamente el sueño es conocimiento: «le songe est savoir». Sin embargo, con la caída del sol y el sonido agitado de las olas se desvanece el punto *puro* del Absoluto, rompiéndose la férrea identificación entre Ser y No-ser. En el seno de esta ruptura, el hombre, ontológicamente calificado como «defecto en la pureza del No-ser», empieza a habitarse a sí mismo en tanto que sujeto de conciencia, reconociéndose en la *continua transición* entre vacío y acontecimiento. Ahora todo, mar y hombre, es movilidad y cambio. Todo fluye, heraclitianamente, aunque, en Valéry, «todo fluye» es aceptado como «todo huye». La conciencia es sólo posible como conciencia de la fugacidad. Pero, como contrapartida, la asunción de lo efímero es el único marco de la creatividad humana. El horror al absoluto es el horror a la imposibilidad de movimiento. Si fueran ciertas las metáforas de Zenón, si la flecha no saliera del arco o Aquiles no alcanzara a la tortuga, el hombre sería incapaz de rasgar el sortilegio del horror. El desenlace del poema intenta mostrar una vía de escape. El cuerpo obliga al alma a quebrantar el éxtasis pasivo y aniquilador: el hombre quiere sumergirse en el mar como *nadador* para deshacer el espejismo de la inmutabilidad que es, en última instancia, la condición para vivir.

El cementerio marino de Valéry juega con algunas de las máscaras del mar. Se trata de un juego reiterado en la literatura: mar-cosmos en contraste con mar-caos, mar-absoluto al lado de mar-vacío. Pero, a menudo, las máscaras se intercambian y una tenue frontera, tan frágil como la que separa los estados extremos del espíritu,

comunica las imágenes de la armonía plena y el desorden radical. El espectáculo del mar como superficie en la que se espejea el oculto orden del cosmos es, con frecuencia, tan sublime y tan aterrador, como el espectáculo de un mar caótico y henchido de presagios destructivos. En todos los casos, enfrentarse a este espectáculo, surcar el mar —aunque sea desde el territorio de la imaginación— implica la más descarnada prueba del hombre. Prueba del terror de lo desconocido y, por tanto, prueba del descubrimiento.

Los antiguos griegos, que elevaron la navegación a figura motriz de la epopeya y describieron a Fortuna en forma de barco, supieron desvelar, especialmente en la *Odisea* y los *Argonautas*, esta doble dimensión del reto del mar. Ya en la *Iliada*, el mar, ese mar «color de vino» al que remite repetidamente Homero como paisaje que debe facilitar el ansiado retorno a la patria, es contemplado en varias ocasiones como imagen sobresaliente de la perfección. No resulta gratuito, sin embargo, que la *Iliada* se vea acompañada de la *Odisea* como testimonio fundacional de la épica. Y en esta última es, significativamente, el terror del mar el elemento catalizador como campo de prueba para el retorno de los héroes. Todavía más contundente es, a este respecto, el periplo de los Argonautas, con el añadido de que la acción está situada en una época anterior a la de los participantes en la guerra de Troya. En los *Argonautas* el tópico de la navegación como espacio más propicio para el desafío del hombre parece fijado totalmente. La función de la *hybris* heroica en personajes como Tiphis, el primer navegador, o Jasón, y de la *némesis* establece las bases para lo que será la mítica del viaje de conocimiento en la literatura occidental. Pero además, la expedición de los Argonautas, sometida a la espantosa tormenta cerca de Samotracia, a las turbulencias de la entrada del Bósforo y, según la constatación de Apolonio, a «un mar siempre más hostil», representa un exhaustivo documento de los terrores que el mar ofrece a aquellos hombres que, al atreverse a cruzarlo, corren el mayor riesgo a la busca de la mayor recompensa.

El terror y la atracción del mar son, pues, desde el principio, tanto la consecuencia de su potencia caótica como el fruto de su demasiado perfecta representación de la condición humana. La espléndida nitidez de su línea de horizonte es tan inquietante como la presunción de sus agitaciones y peligros. La intencionalidad de su inmutabilidad, tan desasosegadora como la inminencia de sus cambios imprevistos. El mar antiguo está repleto de trampas míticas. Y así desde las correrías tumultuosas de Poseidón hasta los cantos de las Sirenas o las acechanzas de la Gorgona, un sinfín de obstáculos templan el valor de los héroes. No es menos efectivo el terror, lleno, eso sí, de fascinación, que provoca el mar inmóvil, ese mar impenetrable evocado al principio del poema de Valéry que parece reunir bajo su implacable lisura el todo y la nada.

Por esta razón, el mar moderno, nacido tras la desaparición de los monstruos y el exterminio científico de los mitos, al conservar incólume su poder metafísico ha engendrado nuevos monstruos y nuevos mitos que, si bien no mantienen la presencia exterior de los antiguos, actúan como criaturas alojadas en la mente. A pesar de la

técnica y de las máquinas la línea del horizonte permanece tan inalcanzable para el hombre moderno como lo era para el antiguo. Mientras esto suceda persistirá el mar como gran metáfora, con su *horror vacui* y su promesa de lo desconocido.

A causa de ello la épica moderna del mar guarda estrecha relación con la antigua, aunque el universo mítico, metamorfoseado e interiorizado, se haya transformado en introspección psicológica. En este sentido si los alemanes se reclaman sucesores de la filosofía griega es justo otorgar a la literatura anglosajona la función que le corresponde como albacea de la antigua épica helénica del mar.

Junto a los dos grandes clásicos de la reflexión marina, Herman Melville y Joseph Conrad, no es posible soslayar a escritores como Robert Louis Stevenson, Jack London y, más contemporáneamente, Ernest Hemingway, en particular por su *El viejo y el mar*. No sólo anticipan muchos de sus enfoques sino que significan una auténtica inflexión en el tratamiento moderno de los terrores del mar. Se trata de *La oda del viejo marinero*, concluida por Samuel Taylor Coleridge en 1797 y *Un descenso en el Maëlstrom*, escrita por Edgar Allan Poe en 1837. Ambos textos guardan una estrecha relación entre sí, siendo el de Coleridge un magnífico prelude para ese vertiginoso episodio de Divina Comedia marina que es el de Poe.

La oda del viejo marinero propone una extraña circularidad narrativa que acaba por atrapar al oyente o lector, inevitablemente identificado con ese invitado a bodas que, ignorando la ceremonia, ha quedado plegado a la voluntad del viejo marinero. El equívoco es cada vez más completo a medida que avanza el poema: pronto ignoramos si la historia que se relata transcurre en la memoria del anciano, en la imaginación del invitado o en nuestra propia mente, sometida al recuerdo de algo que, en un tiempo ya lejano, nuestros oídos han escuchado de boca desconocida. Transfigurando lo mitológico en psicológico, Coleridge propicia un transvase de la ansiedad rememorada por el marinero, de modo que se produzca una yuxtaposición permanente entre los terrores provocados por el mar y los terrores alojados en la conciencia humana. No en vano, el narrador, lejos de ser un narrador ocasional que cuenta lo que le ha sucedido, es una voz errante a la búsqueda de oyentes a quienes contar su historia. El viejo marinero es una voz que persigue con la misma constancia con que persigue la voz de la conciencia.

Por lo demás lo que explica el anciano podría en gran parte ser un pasaje apócrifo de la *Odisea* o los *Argonautas*, si exceptuamos el hecho esencial de que, sin dios del mar, sin Poseidón y su cortejo, se ve obligado a referirse a un «mar sin Dios». También en el poema de Coleridge aparecen monstruos y prodigios, aunque, a diferencia, de los antiguos, sean productos de un desbordado caudal onírico. También los marineros que participan de la aventura se ven abocados a un linde abismal, lugar de la muerte, o más idóneamente del roce de la muerte, desde el que no es probable el regreso a la vida. En este punto es interesante anotar el viraje en las coordenadas del temor. En el mundo antiguo la geografía terminal se sitúa en poniente. Allí, en la extremidad occidental, se hallan las columnas de Hércules y el dominio de Medusa.

Para los navegantes del mundo moderno, posterior a la época de los descubrimientos renacentistas, la frontera del pánico se halla en las zonas polares, especialmente en la que conduce al Polo Sur. Hacia ésta se ve arrastrado el barco del personaje de Coleridge, pero asimismo, entre otros muchos, el de Benito Cereno en la narración de Melville o el del protagonista de *El manuscrito hallado en una botella* de Poe. Este último hallará refugio, precisamente, en las aguas polares, en la crepuscular nave de los ancianos que surca el océano entre la vida y la muerte.

Dejando de lado este cambio de coordenadas, los marineros de Coleridge, al igual que los de Homero o Apolonio de Rodas, se verán enfrentados a la temida alternancia del mar-caos y el mar-vacío. La calma no es mejor que la tempestad y en multitud de ocasiones resulta más terrorífica al poner al descubierto la burla insondable del mar. En palabras del anciano, una «borrasca, gigantesca y despótica» empujó la nave maldita hacia la ruta del Sur. El carácter destructivo de la tormenta planea sobre varios versos del poema. Pero más numerosos e intensos son aquellos dedicados a resaltar la malignidad de la bonanza que obliga a los marineros a permanecer inmóviles «como en una nave pintada». Sólo el cuadro de Caspar David Friedrich *El mar de hielo* logra reflejar en imágenes pictóricas lo que Coleridge obtiene con imágenes literarias. La tiranía del frío y del estatismo, unida a la fuerza espectral de «aquel mar de silencio», suscitan la percepción de un escenario limítrofe donde la naturaleza se desvanece para dar paso a sombrías presencias sobrenaturales. Melville sumergirá a su enfermizo Benito Cereno en una inmovilidad semejante y, en *La línea de sombra*, Conrad llevará la impasible quietud del mar a su máxima exasperación. La índole demoníaca de las calmas marinas, al revelar la impotencia del hombre ante el espacio vacío, parece hacer deseable, tanto para los marineros antiguos como para los modernos, la inminencia de tormentas.

El poema de Coleridge termina con versos memorables. Condenado el viejo marinero a seguir vagando por el mundo a la búsqueda de oídos elegidos para escuchar su historia, se nos dice que el receptor de ésta, el frustrado invitado a la boda,

se fue como aturdido,
como si el sentido le hubiera abandonado:
un hombre más triste y más sabio
se levantó al día siguiente.

Un estado de ánimo semejante podríamos atribuir al oyente de la historia contada en *Un descenso en el Maëlstrom*, la obra de Edgar Allan Poe que, a mi juicio, representa el más perfecto ejemplo de síntesis entre los tratamientos clásico y moderno de la aventura del mar. En el cuento de Poe se hallan presentes, como piezas admirablemente encajadas, el viaje de iniciación tradicional, con sus etapas de desafío, peligro y superación, y la travesía del inconsciente, con el mar, en este caso, elevado a «otredad» desconocida. En Poe, como unos años antes en Coleridge, el abordaje del *mare incognito*, con sus secuelas de temor y fascinación, aun asumiendo como materia prima los cánones tradicionales, deriva hacia lo que, refiriéndose al autor de las *Histo-*

rias extraordinarias, Lovecraft ha calificado de «comprensión de la base psicológica del atractivo del horror». Los héroes de Poe ya no reciben una gratificación mítica, ni se rigen por la moral o el gusto. Son sencilla y libremente exploraciones de regiones vedadas.

El Maëlstrom, el gran remolino situado ante las costas noroccidentales de Noruega, reúne todos los ingredientes para ser una de estas regiones. Existe una leyenda gaélica, probablemente desconocida para Poe, que nos ofrece una curiosa versión del origen de la corriente de Maëlstrom o, como dicen los noruegos, del Moskoe-Strom. Aegir y su mujer Ran, los dioses del mar, hartos de comer alimentos crudos, excavaron un agujero en el fondo marino hasta llegar al centro de la tierra. Allí había un lago de llamas y enseguida el calor del fuego se propagó hacia la gran cazuela que Ran había preparado. Pronto el agua se puso a hervir, pero los dioses del mar tenían dificultades para mezclar adecuadamente los muchos peces, moluscos y crustáceos que habían capturado. Entonces Aegir asaltó el primer barco que se puso a su alcance, le arrancó el palo mayor y, utilizándolo a modo de enorme cuchara, removió con vigor aquella curiosa sopa de pescado. Los dioses marinos quedaron satisfechos, invitando a los demás dioses a una prolongada fiesta gastronómica. El problema fue que en la superficie del mar se formó un remolino descomunal que succionaba a todo tipo de objetos, embarcaciones y animales. Desde aquel momento los navegantes de los mares nórdicos temieron ser tragados por sus fauces. Ya espantosamente célebre recibió un nombre: el Maëlstrom, la corriente que mata.

Informado o no de esta leyenda, Edgar Allan Poe si conocía perfectamente la sinistra fama del Maëlstrom y, al igual que comprobamos en muchas otras de sus narraciones, había estudiado cuidadosamente las fuentes científicas, en especial la descripción realizada por Jonás Romus un siglo y medio antes. De ahí su cuidado por detallar la localización exacta: ante la costa de Noruega, a 68° de latitud, en la gran provincia de Nordland y en el lúgubre distrito de Lofoden. No menos minuciosa es la relación de los accidentes geográficos, particularmente de las islas que circundan al gran remolino, y del mirador en el que transcurre el relato, la cima de la montaña denominada Helseggen, cuya traducción, se nos dice, sería la Nebulosa.

Pero, tras sentar las bases de la verosimilitud, a la que daba tanta importancia para conseguir sus propósitos, Poe desarrolla, con calculada precisión, lo que se representa en el auténtico escenario: «El espectáculo más desolado y espantoso que ninguna imaginación humana hubiera podido concebir». Cesare Pavese ha creído adivinar en el *Benito Cereno* de Melville, concretamente en la jornada del capitán Delano a bordo del *Santo Domingo*, la sucesión de ciertos episodios del Purgatorio dantesco: escalada, duermevela, crepúsculos primaverales, visiones... Si nos permitimos el paralelismo, el Maëlstrom de Poe nos recuerda pronto una versión oceánica del Infierno de Dante. Gigantesco embudo hacia las entrañas del mar, el gran torbellino deja de ser un accidente de la naturaleza para convertirse en un anfiteatro universal cuyas

gradas acuosas son «murallas del mundo». El espacio empírico se disuelve para que el Maëlstrom lo ocupe todo, incluidos los pensamientos.

Tampoco el tiempo es empírico, encadenado a las manecillas del reloj. El tiempo interior del Maëlstrom, al igual que el tiempo de Dante durante su peregrinaje por los tres ultramundos, se dilata violentamente. Dante completa su extensísimo recorrido en el estrecho margen de veinticuatro horas, de Viernes Santo a Sábado Santo del año 1300. Para el protagonista de la historia de Poe el descenso por el Maëlstrom dura, según el reloj, seis horas. Pero el tiempo transcurrido es extraordinariamente mayor. -El suficiente para pasar de la plena juventud a la extrema ancianidad: «En las seis terribles horas que duró, mi cuerpo y mi alma se quebrantaron. Usted me cree muy viejo, pero no lo soy. Ha bastado la cuarta parte de un día para blanquear mi cabello, antes negro como el azabache».

No hay duda de que hay una experiencia que Poe ha querido diseccionar en la persona del viejo-joven pescador noruego. Y esta es la experiencia del horror. Pero para ello no ha elegido un relato meramente psicologista sino que ha recurrido a la estructura clásica de la aventura para analizar los recovecos interiores de la mente. Según esta estructura el protagonista, el pescador que junto con sus dos hermanos se ve atrapado por la corriente que mata, seguirá el ciclo de desafío, riesgo y superación que exige el comportamiento heroico. No es un héroe épico, sino un modesto pescador, pero según indica con orgullo, ha tenido «el valor necesario para arrastrar la aventura» y la suficiente ambición para arriesgar la vida en busca de la «pesca más abundante». Como consecuencia de su osadía se ve enfrentado a la más brutal de las pruebas: el Maëlstrom. Sin embargo, gracias a su habilidad y lucidez logra salvarse y, aunque sea a costa de acarrear las más graves heridas físicas y espirituales, accede a un conocimiento muy superior de sí mismo. Cumple, pues, la trayectoria deseable para el aventurero según la concepción tradicional.

Poe, desde luego, no se detiene aquí. Ha utilizado el marco clásico para poner de relieve lo que para él es fundamental: el Maëlstrom como escena limítrofe del espíritu. Al correr hacia el centro del horror, el pescador, que ve cómo su barco se destroza y cómo mueren sus dos hermanos, siente miedo, luego pánico y, finalmente, la más absoluta desesperación. Pero después, cuando ha renunciado a toda esperanza, su estado cambia: «En la boca misma del abismo comencé a serenarme, mirándolo todo con más sangre fría que antes; había renunciado a toda esperanza y quedé libre de una gran parte de aquel terror». En tal estado, desentendiéndose de lo que da por perdido, el pescador sólo parece interesarse por el mundo desconocido que le proporciona la percepción del horror. El espanto se vuelve curiosidad: «Pocos instantes después me sentí dominado por la más ardiente curiosidad respecto al torbellino; experimenté verdaderamente el *deseo* de explorar sus profundidades, aun a costa del sacrificio de mi vida».

Poe, a través de lo que él mismo ha llamado «el vigoroso placer del terror», coloca a su personaje en la trastienda de la conciencia, haciéndole experimentar el desborda-

miento del entendimiento de forma paralela a la extrema libertad de la imaginación. Kant, en *La Crítica del Juicio*, había llamado la atención sobre el goce estético de situaciones de este tipo, aunque ilustradamente comedido, aconsejaba desecharla. A Edgar Allan Poe le interesan sobremanera como vertientes subterráneas pero no menos decisivas, del conocimiento. Por eso su héroe, sumergido ya en el gran embudo de inmensa circunferencia, quiere, a pesar del completo desamparo en que se halla, participar activamente de lo que reconoce como *magnificencia terrorífica*: «Recobré el valor y quise contemplar otra vez aquel cuadro...; un magnífico arco iris, semejante a ese puente vacilante y estrecho que, según los musulmanes, es el único paso entre el Tiempo y la Eternidad».

Contra lo que quizá sería de esperar, la seducción abismal hace que el pescador, vencido el temor, tense al máximo las cuerdas de la percepción. Una lucidez nueva le permite observar a su alrededor de un modo distinto, como si habiendo viajado a la otra orilla del mundo se encontrara en condiciones de sopesarlo todo con inaudita frialdad. Poe parece sugerirnos que la experiencia del horror puede suministrar, también, la escala de salvación. Y el pescador se salva porque, tras agotar aquella experiencia, siente una confianza desconocida. Para superar la prueba le hace falta esta capacidad de decisión: «No vacilé más tiempo sobre lo que debía hacer: resolví atarme con toda confianza a la barrica a que estaba abrazado, largar el cable que la sujetaba y arrojarme al mar».

La audacia tiene su premio. El Maëlstrom, que lo ha engullido, lo vomitará con la misma fuerza hacia el exterior. Frente a los acantilados noruegos el naufrago será recogido por otros compañeros de pesca. Se ha salvado porque, como subraya Poe, en el momento oportuno ha sabido «ponerse en la corriente del Destino». Asimismo, porque ha sabido seguir un viejo consejo mariner. Quien, desde la niñez, ha estado familiarizado con el mar lo habrá escuchado alguna vez: cuando el narrador se ve atrapado por un remolino no debe malgastar inútilmente fuerzas tratando de escapar; por el contrario, debe seguir el camino más peligroso en apariencia, dejándose succionar hasta el vértice del embudo; una vez allí la misma fuerza que lo ha absorbido lo expulsará, de nuevo, a la superficie.

Los que no han soñado con atravesar el mar probablemente han querido siempre, incluso en sueños, estar al margen de todo peligro. Nunca comprenderán la travesía del Maëlstrom y es ocioso tratar de contársela. Sólo los que han soñado, y sueñan, con atravesar el mar saben que el camino más peligroso no es, en todas las circunstancias, el peor. Muchas veces es el único que permite afrontar, en su mayor profundidad, la experiencia de la vida. Lo podemos deducir del relato de Poe: hay un Maëlstrom para cada uno de nosotros. Únicamente quien lo percibe puede llegar a intuir el hechizo inagotable de la línea de horizonte.

Rafael Argullol