

LOS CLÁSICOS

El disfraz de Long John Silver
**Cenit y hundimiento
de la piratería**

Lluís Quintana Trias*

La novela de piratas por antonomasia, La isla del tesoro de R. L. Stevenson, es de hecho la que anuncia el fracaso del género; con unos piratas que pretendían pasar por gente honrada. Si Cervantes, con el Quijote, había cerrado la novela de caballerías parodiándola, Stevenson cierra la novela de piratas reconociendo su fracaso; y si el protagonista de la novela de Cervantes prefiguraba el antihéroe moderno y desterraba sin pretenderlo a los caballeros de antaño, Jim en La isla del tesoro se impone como el nuevo héroe de la literatura juvenil moderna: el adolescente que descubre el mundo.



20

CLIJ200

En una carta a su amada Louise Colet (3/III/1852), escribe Gustave Flaubert (1821-1880): «Acabo de releer para mi novela [*Mme. Bovary*] varios libros de cuando era niño. Estoy medio loco, esta noche, de todo lo que ha pasado ante mi vista, desde los viejos álbumes hasta las narraciones de naufragos y filibusteros [...]; incluso tengo miedo de acostarme». Flaubert habla luego de los libros que leía «a los 7 u 8 años» y de «piratas chinos que asaltan un templo con ídolos de oro». Si las lecturas habituales del niño Flaubert, hacia 1928 o 1929, eran las novelas de piratas, lo seguían siendo las del niño Stevenson (1850-1894), que tenía apenas 2 años cuando Flaubert recordaba sus lecturas infantiles. Al menos esto es lo que él mismo nos cuenta, aunque mediante una alusión algo oblicua que aparece en el poema que encabeza *La isla del tesoro* (1884), donde cita a «Kingston, Ballantyne el osado y Cooper». ¹ De estos tres escritores sólo conozco *El último mohicano* (1826), de James Fenimore Cooper; en las enciclopedias, los tres aparecen como autores de novelas de aventuras de tema marino. Después de Stevenson, en cambio, las novelas de piratas pueden haber perdido popularidad, pero la suya perdura. Lo uno, como veremos, está relacionado con lo otro.

He aludido al poema inicial de *La isla del tesoro* pero me temo que muchos lectores lo desconozcan porque solía desaparecer en las ediciones «escolares» que manejábamos hasta hace poco. El poema va dedicado «al comprador indeciso» y es el equivalente a la solapa del libro que el cliente de la librería lee para decidirse. Se dirige, no sin ironía, a «los chicos listos de ahora», «al joven sabio»: entonces, como ahora, el lector juvenil no quiere ser considerado un niño; exige que se tenga en cuenta que está informado, que no se lo puede convencer con cualquier cosa. El autor prevé pues que los conocimientos que la juventud de su momento tiene (¡en 1881!), pueden llevarla a rechazar, quizá con cierta fatuidad, la tradición de los libros de aventuras, y aquí hace aparecer a los citados Kingston, Ballantyne y Cooper. La estrategia comercial incluye un lamento: si este tipo de novelas ya no interesa, el autor pide que lo entierren



JOAN JUNCEDA, LA ISLA DEL TESORO, EDHASA, 2003.

«con sus piratas». Este amor desmesurado desafía al lector «indeciso» y lo lleva a pensar que pierde algo importante, puesto que el autor está dispuesto a desaparecer con sus historias. Pero ni el autor mismo parece creerse esta amenaza y algo nos hace creer que practica una mera *captatio benevolentiae*. Este algo es, entre otras cosas, el éxito mismo de su novela.

Pero en 1884, lo único constatable es que la novela de piratas es un género inevitable en la LIJ (si estas siglas significaban entonces algo). Su éxito puede entenderlo quizá mejor que otros quien haya sido educado en castellano puesto que, como sus padres y sus abuelos, ha memorizado seguramente los «Diez cañones por banda» en los versos de Espronceda. La figura del pirata resume los mitos del romanticismo: libertad sin límites, desafío de las convenciones y, deseada o inevitable, vida al margen de la sociedad, pero la fuerza misma de la tradición oral la ha convertido para nosotros en un cliché, y muy alejado (el

poema apareció a final de la década de 1830). Ahí radica el mérito de Stevenson: sus piratas anulan a los anteriores y su novela se convierte en un nuevo referente. Lo que se presentaba como un mero homenaje a una larga tradición se convierte a partir de entonces en el referente de esta tradición.

Si las relaciones entre el lector y el libro de piratas pasan definitivamente por la obra de Stevenson, la relación entre los dos protagonistas de Stevenson pasará, al menos durante unos cuantos años, por un libro que este año cumple treinta: *La infancia recuperada* (1976), de Fernando Savater. Supondré pues que quien esto lee conoce ambos clásicos: la novela y su comentario; supondré también que este lector seguirá leyendo, mientras le intento explicar la paradoja de que la novela de piratas por antonomasia sea, de hecho, la que anuncia el fracaso del género.



JOAN JUNCEDA, LA ISLA DEL TESORO, EDHASA, 2003.

Origen de la novela

Stevenson escribió *La isla del tesoro* a instancias de su hijastro Lloyd (es el «S.L.O» del poema inicial). El escritor, que era tuberculoso, se encontraba convalesciente junto con su familia en Beamar (Escocia); según contó luego Lloyd en sus memorias, el origen de la historia fue un mapa que él mismo había dibujado (Stevenson, en cambio, siempre explicó que el mapa era suyo). También, dice Lloyd, fue condición suya (y característica en un chico de 12 años) que no hubiera mujeres. El título original era *The Sea-Cook or Treasure Island —El cocinero del mar o la isla del tesoro—*, pero finalmente se publicó con el nombre «*Treasure Island; or the Mutiny of the Hispaniola*» —«La isla del tesoro o el motín de la *Hispaniola*»— en *Young Folks*, una revista para jóvenes, en entre-

gas semanales entre octubre de 1881 y enero de 1882.

Tuvo escasa repercusión; pero cuando, ya con el título definitivo —*Treasure Island*—, se publicó en un solo volumen (1883), tuvo mucho éxito, y no sólo entre los jóvenes. La novela se inicia pues con un mapa, precedido de una dedicatoria a Lloyd y seguido de un poema. Hemos aludido a las ediciones que prescinden de estas introducciones y que

desprecian así detalles importantes de la obra (y también, claro está, la voluntad del autor). Consideran seguramente que el lector juvenil prefiere «ir al grano»; piensan a menudo estos editores que sus lectores son tan descuidados como ellos.

El título en el que Stevenson pensó inicialmente nos da informaciones interesantes: los títulos dobles eran característicos de las novelas del XIX (*Un Corpus de Sangre o Los fueros de Cataluña*, etc.) y normalmente se popularizaba el primero. Aquí, en cambio, el primero («El cocinero del mar») desapareció: quizá el autor temía dar demasiadas pistas sobre el protagonismo de alguien que al principio aparentemente es sólo un cocinero. Cuando lo publicó en la revista, propuso otro título doble, pero en este caso fue la segunda parte («El motín de la *Hispaniola*») la que acabó desapareciendo cuando se publicó en libro, lo cual parece corroborar que, efectivamente, Stevenson no quería dar excesiva información.

La elección definitiva es de una eficacia innegable, porque ahí encontramos las dos palabras que definen la aventura: *isla* (que implica viaje, mar, barco... y en suma la sustitución del mundo familiar y conocido por otro adulto y peligroso) y *tesoro* (que implica escondite, clandestinidad, quizá engaño y en cualquier caso riqueza obtenida de forma no convencional). La conjunción de ambos términos implica la palabra *pirata*, explícita luego en el poema, puesto que es inevitablemente en las islas donde los piratas ocultan sus tesoros. Quizá me lo invento, llevado por mi entusiasmo, pero me atrevo a asegurar que es también el título que elegirían los lectores jóvenes si tuvieran que escoger entre las tres propuestas de Stevenson.

Pistas para su lectura

Teresa Colomer, en la edición que manejo, propone leer los tres primeros capítulos de *La isla del tesoro* como un «programa piloto» televisivo que sirva para situar al espectador; así, el pirata Bones, que inspira al principio miedo y asombro, y al final sólo compasión, puede ser un prototipo de los piratas que luego encontrará Jim. Aquí propongo



leer el primer párrafo del primer capítulo también como un compendio de las características generales de *La isla del tesoro*, porque en él aparecen convenciones características del género que son asimismo datos fundamentales de gran utilidad para la comprensión de esta narración en particular.

La primera convención, destinada a dar mayor verosimilitud al relato, recuerda que el narrador estuvo presente en los acontecimientos: no inventa nada, ya que todo lo ha vivido él personalmente. Sin embargo, hasta muy avanzado el relato se nos oculta otro dato que es fundamental para entender ya no la historia, sino al propio narrador y es que, además de estar presente, fue protagonista: no sólo lo vivió, sino que además intervino e hizo cambiar el curso de la historia contada.

Stevenson traslada también a estas primeras líneas el contrato establecido entre él y su hijastro, y del mismo modo que éste le encarga una historia, también el doctor Liversey «y otros caballeros amigos» encargan a Jim que escriba «su» historia. Esta fórmula inicial («me han rogado que escribiese minuciosamente, etc.») no es más que otra con-

vención que pretende rebajar el carácter gratuito y subjetivo del género novelesco al presentar la narración como algo solicitado por otros, no como una necesidad expresiva interna, que sería la previsible en alguien que ha vivido aventuras tan tremendas durante su juventud. Y, sin embargo, implícitamente, se nos dice algo más: que la historia acaba bien, puesto que el narrador ha vuelto de la isla y se encuentra en un presente que se antoja llevadero (o en todo caso no conflictivo), y el tesoro al que alude el título fue recuperado en parte.

El encargo lo hacen unos personajes de los que pronto sabremos (capítulo 6) que también participaron en la historia: son pues testigos que impedirán mentir al narrador y su presencia confirma el final feliz; la petición hecha al narrador de que no dé la posición de la isla hace aún más creíble la historia: si los lectores saben dónde está, pueden ir allí y apoderarse de lo que queda del tesoro. La mención, al final del párrafo, al lobo de mar con la cicatriz insinúa ya el peso que los piratas tendrán en la historia. Toda esta información la da el autor con una sola frase inicial: su pericia, lo podemos ver, es admirable.

En estas primeras páginas ocurre también un episodio trágico para el protagonista y estratégico para el narrador: la muerte del padre, que obliga al personaje a dejar el hogar y salir al gran mundo; en la novela inglesa de la segunda mitad del XIX (lo que conocemos como literatura victoriana) abundan episodios así. La muerte del padre suele significar la miseria en un mundo donde las mujeres trabajan en el hogar y no están, desde luego, remuneradas; en el caso concreto de la familia Hawkins, la ruina está causada además por la invasión de los piratas en busca del baúl de Billy Bones.

La novela puede pues considerarse un *Bildungsroman*, es decir, una «novela de aprendizaje», el género que apareció en Europa a finales del siglo XVIII; en un número anterior de esta misma revista hablamos de este modelo a propósito de *David Copperfield*, de Dickens. En *La isla del tesoro*, la muerte del padre obliga al niño a labrarse una fortuna por su cuenta y a arrostrar peligros; asimismo, está obligado a tomar decisiones sin poderlas consultar. Esto lo hará madurar y entrar definitivamente en el mundo de los adultos. La madre sobrevive, pero queda borrada muy pronto: ¿otra señal

de que ésta es una narración «de hombres»? La sustitución del padre, como ya observó Savater, es uno de los motivos que llevan a Jim a escoger, no sin problemas, el compañero ideal entre los adultos que lo rodean.

El narrador recuerda episodios de su época adolescente, aunque en ningún momento sabemos desde qué distancia cronológica narra Jim los hechos que él vivió. La perspectiva es la del adulto, pero debe recuperar, para hacer creíbles sus reacciones del momento, la perspectiva del joven ingenuo; hemos de pensar algo así como «ahora quizá Jim no actuaría de aquel modo pero entonces tenía que hacerlo como correspondía a su edad». El narrador juvenil permite otros recursos narrativos de gran eficacia. Uno de ellos, que ya encontramos en *David Copperfield*, es que la ingenuidad que ha de caracterizar al narrador le permite dar detalles que él mismo no sabe interpretar pero que al lector adulto y especialmente al «joven sabio» (aludido en el poema inicial) no le pueden pasar por alto, como por ejemplo que el «marinero de una sola pierna» al cual tanto teme Bones en las primeras páginas es el

mismo que tan irresponsablemente contrata Trelawney en el capítulo 7. Un procedimiento similar es el que permite justificar el motor psicológico fundamental de la novela: la amistad entre Jim y Long John Silver. Aquí le es especialmente útil al narrador no explicar la distancia cronológica desde la que escribe.

El descubrimiento

Este párrafo inicial y sus preliminares (el título, el poema...) anuncian pues el éxito de la empresa y pretenden anular su carácter de ficción. Jim es un buen burgués, enriquecido con las ganancias del tesoro y sin ningún deseo de volver a viajar: el carácter aventurero de un Robinsón Crusoe ha desaparecido o quizá nunca existió; estas ganancias son más bien el resultado de una aventura colonial, y la piratería, un mero obstáculo que, sin pretenderlo, resulta de gran provecho para la formación moral del joven.

El episodio que cambia el curso de su vida, y también el de la narración, es el descubrimiento de la conspiración que Jim, escondido en un barril de manzanas (cap. 11), escucha horrorizado, pues entonces percibe la maldad que se oculta en el corazón de los que eran antes meros compañeros de travesía. El mundo se divide en buenos y malos desde

siempre, pero nos habían dicho que los malos eran fáciles de distinguir y resulta evidente que no es así. A partir de este momento, será fundamental saber quién está de nuestro lado: es la lista que se elabora en el capítulo siguiente y que aumentará y disminuirá con las deserciones, las traiciones, las muertes...

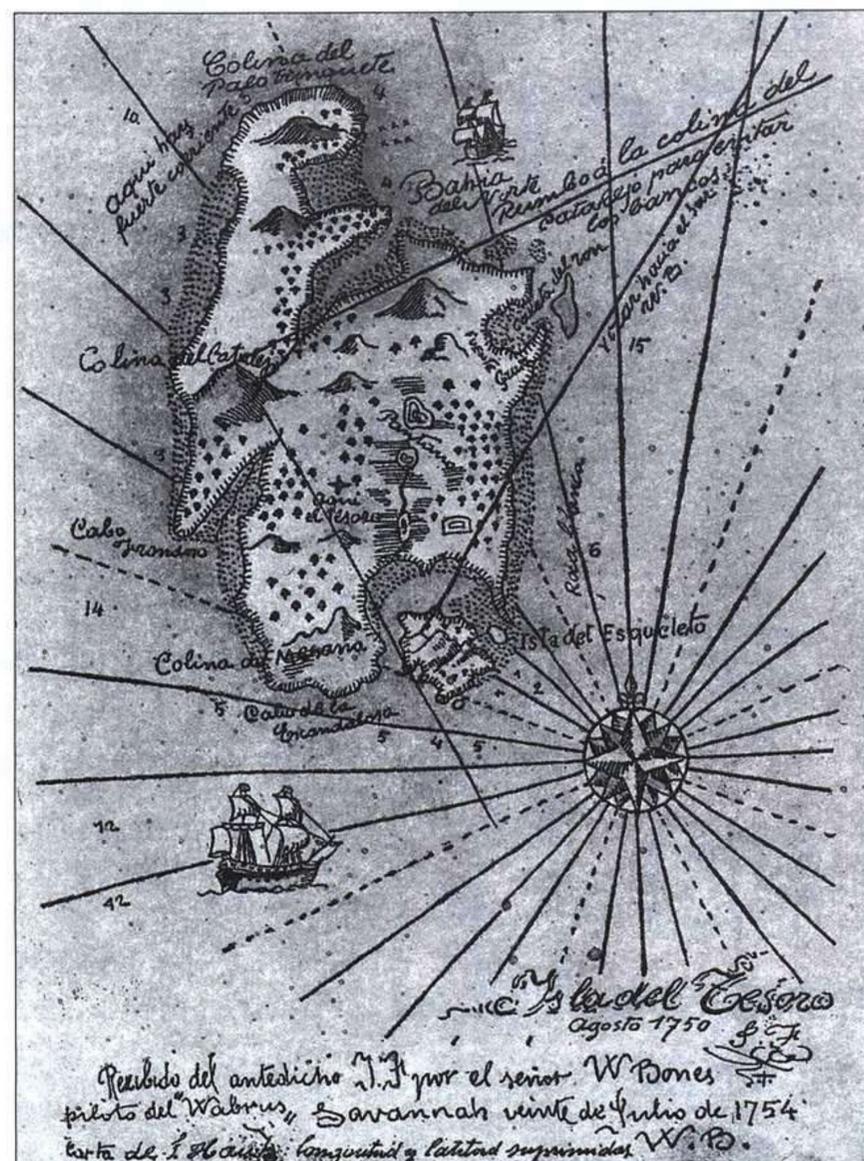
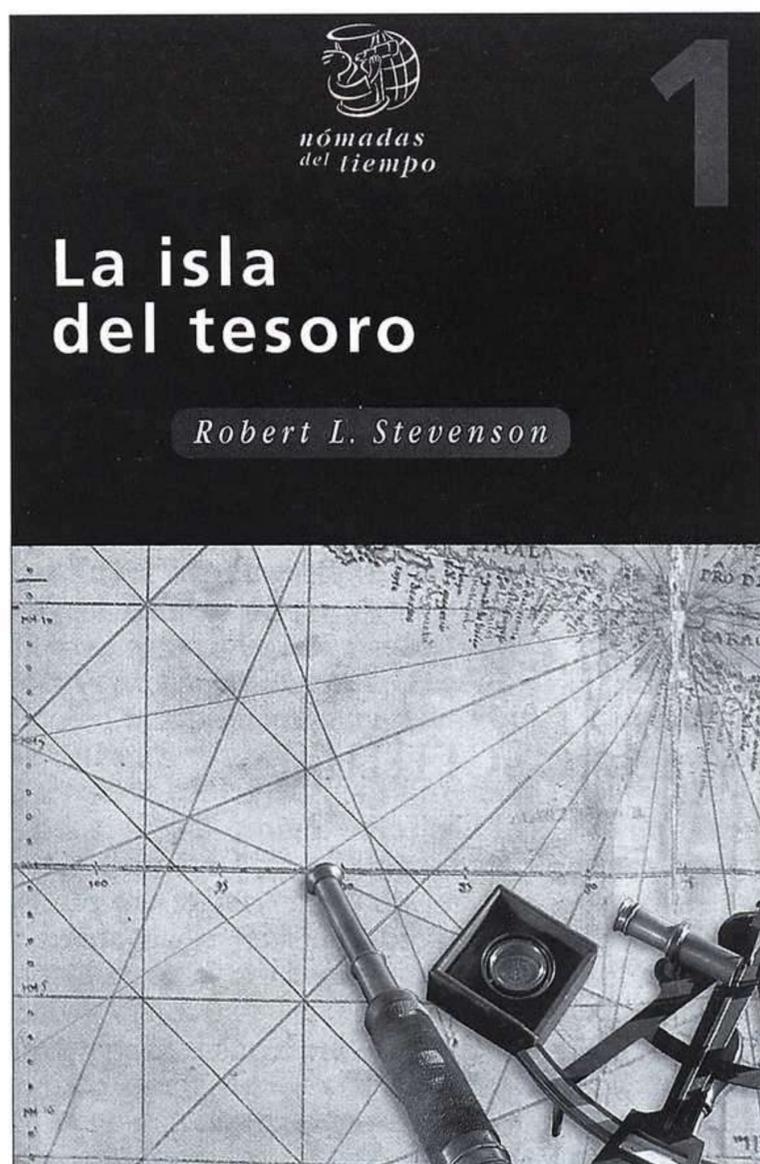
«No, yo no»: así empieza el capítulo 11. Con esta negación, Silver nos recuerda que los piratas de *La isla del tesoro* ya no son los de la época «heroica»; aquí ya nadie asalta barcos cargados de riquezas: lo único que se busca es el botín de los barcos asaltados por otros, por los grandes, como Flint y los suyos. Según J. C. Mainer, «*La isla del tesoro*, quizá la más bella narración de aventuras que se haya escrito, está de cabo a rabo dominada por la nostalgia de lo perdido y la resignada admiración del que sólo es testigo, sólo puede ser testigo».²

Así pues, algo ha cambiado entre las novelas que leían Flaubert y Stevenson, y la que leyó Lloyd, el hijastro de Stevenson, y después todos nosotros. Los piratas ya no son protagonistas; a lo sumo evocan, con nostalgia o con horror, aquellos héroes de antaño. La nostalgia de la época heroica se enfatiza con unos piratas segundones —piloto, contramaestre, etc.—, ninguno de los cuales ha sido capitán.

Los piratas de Flaubert, que no desaparecen, claro está, y que volvemos a encontrar en la obra de un Salgari, no eran descubiertos porque no se descubrían: mostraban con orgullo la bandera pirata en su primer encuentro. En cambio, Long John Silver tiene que pasar



por posadero y por cocinero porque su poder de convocatoria no alcanza para más; él mismo era un segundón de Flint y ni entonces, cuando ejercía de pirata, ni ahora, cuando se oculta, tiene capaci-



JOAN JUNCEDA, LA ISLA DEL TESORO, EDHASA, 2003.

dad para fletar una expedición. Pero en cambio tiene capacidad para el engaño: es un pirata «de guante blanco»; por esto Hawkins, que «creía saber de fijo qué cosa era un filibustero de veras», se deja engañar cuando lo conoce (cap. 8). ¿Alguien se habría engañado si se hubiera topado con Sandokán o con El Corsario Negro?

Ésta es una de las paradojas de esta novela: muchas de las imágenes que asociamos con la piratería (el mapa con una X, el loro, las islas tropicales...) provienen de esta narración y de las ilustraciones que acompañaron las sucesivas ediciones y traducciones. Podría seguirse la iconografía de los piratas también en las versiones en cómic de *La isla del tesoro* (la de Hugo Pratt, por ejemplo) o en su abundante filmografía (unas 50 películas³), y en otras historias de piratas que se han filmado o dibujado luego (por ejemplo, en las aventuras de Corto Maltese, el personaje del ya citado Hugo Pratt; o en las aventuras de Tintín, de Hergé). En todas ellas encontraremos rastros de los piratas de Stevenson que, sin embargo, pretendían pasar por gente honrada. ¿Quién se engañaría ahora si se encontrara a alguien con una pata de palo y un loro en el hombro? Todos nos disfrazamos de Silver para hacer de pirata, excepto Silver,

que quería disfrazarse de posadero. ¡Y lo conseguía!

Este nuevo tipo de pirata se encuentra, sin embargo, con un nuevo tipo de héroe: no sólo Jim, sino también los expedicionarios. Ha transcurrido tanto tiempo desde que los piratas como Flint amasaron el tesoro hasta que lo encuentran los que han fletado la expedición, que la noción misma de propiedad se diluye, y así éstos pueden disponer, sin ningún escrúpulo, de unas riquezas que aquéllos obtuvieron de forma inicua.⁴ Los papeles se han trastocado: es una novela «capitalista».

Por lo que refiere a Jim, ya no es el héroe inmaculado e inflexible, en cuanto portador de altos ideales, sino un héroe calculador. Es lo que nos ha enseñado Savater al destacar la importancia de la elección moral de Jim, una elección que no admite relativismos y exige valor, porque estamos en medio de la aventura, entre piratas y en peligro de muerte. No queda más remedio que decidir bien. Jim compra el derecho de ser ayudado y de ayudar a Silver pero también adquiere el derecho de rechazar la piratería y de que su rechazo sea admitido por las dos partes. En este sentido, el héroe no es Silver, como insinuaba el primer título propuesto por Stevenson, sino Jim; el mundo adolescente consi-

gue aquí su más alta expresión literaria. Si Cervantes había cerrado la novela de caballerías parodiándola, Stevenson cierra la novela de piratas reconociendo su fracaso; y si el protagonista de la novela de Cervantes prefiguraba el antihéroe moderno y desterraba sin pretenderlo a los caballeros de antaño, Jim deja huir en un bote al viejo pirata e impone el nuevo héroe de la literatura juvenil moderna: el adolescente que descubre el mundo. ■

*Lluís Quintana Trias es profesor en el Departamento de Filología Catalana de la Facultad de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Algunas de las ideas contenidas en este artículo fueron discutidas con el profesor Enric Cassany, cuyas observaciones he procurado aprovechar. El texto se basa en materiales usados en una clase para un master de Literatura Infantil y Juvenil. Agradezco a mis alumnos sus comentarios, a menudo muy pertinentes.

Notas

1. Stevenson, R. L., *La isla del tesoro*; traducción de Anna Gasol; apéndice de Teresa Colomer, Barcelona: Edebé, 1999.
2. Mainer, J. C., *La escritura desatada: el mundo de las novelas*. Madrid: Temas de Hoy, 2000, p. 52.
3. <http://dinamico.unibg.it/rls/films-tri.htm>
4. Manganelli, Giorgio, «Introduzione», en Stevenson, R. L. *L'isola del tesoro*, Milán: Rizzoli, 1980, p. 14.