

**GRAHAM GREEN: *EL CAPITÁN Y EL ENEMIGO*¹,
UNA NUEVA NOVELA PARA LOS OCHENTA**

Santiago Henríquez Jiménez

Abstract

The Captain and the Enemy (1989) is one of most recent Greene's novels. The day it was published, Panamá (under the regimen of Noriega) and EEUU (with Ronald Reagan as the presidente of the country) was in a delicate political situation. Greene foresees in the novel the future of this promiscuous relationship and underlines once again that Panamá is defeated even before the battle has begun.

Cuatro años después de la aparición en todas las librerías británicas de *Getting to know the General* (1984), no hacía falta, dado el actual estado de contienda civil en Panamá, ser adivino para predecir lo que iba a suceder en su más reciente publicación y que titula, de forma extraña para quien le conozca bien, *The Captain and the Enemy* (1988). Panamá estuvo, está y continuará presente tanto en sus novelas de ficción como en obras autobiográficas porque existe un Canal, una zona americana por la que circula más de la mitad del tráfico entre la costa Este y la costa Oeste del continente, es un país inventado por los yanquis a costa de Colombia y que no tiene más industria que el tráfico internacional, dándole a la palabra tráfico toda su fecunda y turbulenta dimensión. La lucha por la liberación en Nicaragua y El Salvador puede ser una broma al lado de lo de Panamá, un bonito y pequeño país en el que Greene apreció no sólo al General Omar Torrijos, sino también a Chuchu, uno de los pocos hombres que en aquel momento —en el momento de las conversaciones Carter-Torrijos—, formaba parte de la Guardia Nacional y en el que Torrijos confiaba plenamente.

No obstante, Greene, a lo largo de su dilatada carrera como escritor,

no ha podido alejar nunca sus obras de una cierta influencia que proviene del mundo del cine. Los años que siguieron a la época en que fue subdirector de *The Times* los empleó en realizar una brillante carrera como crítico de cine (1937-40); esto le influyó de tal forma que todavía en esta última novela se notan escenas creadas para la gran pantalla. Tipos que van desde una simple habitación o un patio de colegio a la exaltada descripción de una familia que no es tal y cuyo padre huye, aparece y desaparece cuantas veces le viene en gana.

Si en verdad no pretende exponer el conjunto de la obra dentro de un sintagma filmico completo, cierto es que se las arregla con diversas unidades íntimamente relacionadas con una estructura cinematográfica, que le ayudan a crear planos autónomos, aislados entre sí aunque unidos a una trama común. Las subdivisiones directas tienen una autonomía eminentemente relativa, ya que se coordinan y adquieren sentido en relación al conjunto e idea central de la obra. El Todo exige ser justificado por el conjunto de los pequeños segmentos con identidad propia que lo conforman; el mensaje máximo se disculpa en un constituyente de escenas mínimas —o unas secuencias específicas concretas— que nos ayudan a esclarecer la complejidad de la acción.

Este diario de adolescencia y de vínculos familiares cuenta en primera persona el itinerario de maduración de un joven al cual le fascina el aspecto de su padre adoptivo: un aventurero que le ganó una partida a su verdadero progenitor, que un día lo sacó del colegio, lo llevó a vivir con su compañera, Liza, y le hizo cambiar de vida. Greene centra el relato en el impacto psicológico que las excéntricas relaciones de sus tutores provocan en el adolescente, y sobre todo procura enigmatizar al máximo la mudable figura de ese padre interpuesto que casi siempre vive fuera, dedicado a oscuros negocios, y que envía a Liza cartas de sencilla ternura (que el narrador duda en considerar amorosas). La denuncia de una clara impotencia para sentir amor —tema del que entre otros se ocupó en *The Honorary Consul* (1973)—, constituye el eje de la novela, y su emblema final es el nombre de *King Kong*, el gorila enamorado, convertido en clave de un código indescifrable.

Apenas iniciada la novela asistimos a una serie de narraciones cortas o espacios descriptivos que ayudan a comprender el sentido global de aquella y constituyen secuencias de total unidad entre ellas mismas. Es tal como Víctor Baxter lo expresa en uno de sus primeros monólogos, y que Greene transmite al lector justo cuando nos dibuja su imagen de solitario y marginado, e intenta hacerla semejante a la del Capitán: «The word 'suffer' meant to me at that time the splashes of ink upon my face which still remained there... the visible sign of the being an Amalekite, an outcast»². Claro está que esta primera imagen de «outcast» (entendido en este caso

como un marginado, un paria, un proscrito o un desterrado de la sociedad), irá diferenciándose paulatinamente de su enfoque primario, es decir, de aquellas otras que Jim, maduro a sus veintidós años, presenta. Es por ello por lo que el narrador insiste una y otra vez en resaltar esta imagen del muchacho haciendo hincapié en terceros y no en el propio Jim; esto se puede notar cuando resume: «The Captain believed that she had needed a child to complete her happiness and to ease the loneliness he assumed she must feel during his many absences»³. La obra no descansa exclusivamente sobre la argumentación del tema que se narra sino que sobre ella se constituyen muy variadas líneas de acción diferentes y paralelas a la trama central que ayudan a enriquecer, usando términos filmicos, el «montaje» final.

Jim, que no encuentra respuesta al análisis que ha planteado sobre la fisonomía social de su padre adoptivo, es, al mismo tiempo, perseguido por el Demonio —su verdadero padre—, hecho que, momentáneamente, distancia al lector del misterio del Capitán y de las condiciones vitales de la infeliz Liza.

Y ocurre que el Capitán de esta novela se nos da a conocer simplemente por permanecer ausente en más de la mitad de ella. Su vida pasada se analiza e interpreta a través de la mente de Jim, toda visión que del Capitán pueda tener el lector está estructurada bajo el punto de vista de este joven, el muchacho que el Capitán ganó al Demonio jugando a backgammon ¿o al ajedrez?. Posteriormente, una especie de arqueología investigadora toma el relevo en el corazón del muchacho, pero no por sus inexistentes datos sobre su nuevo padre, sino por una especie de gama de residuos informativos que le sobrevienen tales como el misterio acaecido sobre su verdadero nombre, su carácter artificial, el claro estado de marginación, el enigma existente en las continuas salidas del Capitán, etc.

Pero Jim comienza a madurar tanto física como espiritualmente y le vienen deseos de conocer la verdadera identidad de su padre. Lo que surge a continuación es una destrucción momentánea del tiempo real de la novela, aparece una especie de escritura paralela a la acción real entre Jim y el Capitán, la de Liza —su madre adoptiva— y el Demonio, su auténtico padre. Asistimos a un momento crucial de transición entre inocencia y experiencia, temas que Greene siempre estuvo interesado en tratar. Con palabras de Paul O'Prey: «Greene is interested in those moments in childhood where there is a transition from innocence to experience —moments in which characters and destinies are formed»⁴. Esta misma temática la trató, entre otras, en *The Ministry of Fear* (1943), o *May we borrow your Husband?* (1967) —colección de cuentos cortos—.

Ciertamente es el crecimiento del joven Víctor Baxter lo que da continuidad a la obra; al mismo tiempo es símbolo y reflejo de unión —¿y amor

verdadero?—, entre el Capitán y Liza. Al joven Baxter le conocemos desde muy pequeño, escondiéndose de sus amigos en las afueras del colegio en el momento en que fue recogido por el Capitán; su adolescencia transcurre junto a Liza y en el sótano de un bloque de apartamentos la continua amenaza de que van a ser derribados. Es aquí donde desarrolla su vida hasta cumplir los 22 años, ejerciendo posteriormente la actividad de periodista, profesión que había desempeñado años atrás el propio Greene.

Lo que no supone de antemano el joven protagonista Baxter es la magnitud de las implicaciones políticas y económicas que va descubriendo su fortuita investigación. Su adolescencia evoluciona según su propia iniciativa y el final de su vida se sustenta en un desconocible peregrinaje que recuerda en cierto modo a la congoja final que vive el joven Andrews junto a Elizabeth en *The Man Within* (1929), cuando piensa que ha sido traicionado por Carlyon, su mejor amigo, y éste, según palabras del propio Andrews, cree que fue pagado con la misma traición. El mismo hecho ocurre en *It's a Battlefield* (1934) cuando Conder, que desempeña al mismo tiempo el papel de narrador y personaje principal, lucha desesperadamente para conseguir la verdad y la justicia en el caso Drover, un comunista sentenciado a muerte por asesinar a un policía en un mitin político al creer que éste iba a disparar a su esposa. Es precisamente la naturaleza y extensión de estas pequeñas modificaciones entre sus obras lo que constituyen la esencia del trabajo de Greene.

En todas ellas una amarga ironía cubre lo genuino, la verdad. Es una ficción que se desarrolla partiendo de un hecho vivido certeramente y que con palabras de Spurling se puede afirmar que: «After the failure of *The Name of Action* (1930) and *Romour at Nightfall* (1931), Greene deliberately turned to realism»⁵. Es precisamente este apartado real el que interesa sobremanera y del cual me ocuparé seguidamente.

Al final de la obra hay un salto tremendo; es el viaje final a Panamá. El salto que se produce del continente europeo a este país latinoamericano no es novedoso. Panamá es un país del que Greene ya se ocupa en algunas obras publicadas con anterioridad como son especialmente las páginas finales en *Travels with my aunt* (1969), o *Getting to know the General* (1984) a la cual ya me he referido.

Una Panamá, en esta ocasión, gobernada bajo el régimen del general Manuel Antonio Noriega que delibera con un Consejo de Estado en el que participan el propio Noriega, el Estado Mayor de las Fuerzas de Defensa del país, el presidente Manuel Solís Palma y su gabinete. Se nos presenta un país que está continuamente bajo la observación de los Estados Unidos y personalidades internacionales.

Expuesta la actual situación internacional del país, Greene, una vez más, intenta construir un cuidadoso esquema de la actitud de algunas divi-

siones panameñas dentro del país, como lo son los radicales y las fuerzas «paramilitares», los que viven bajo las opciones idealistas de Carlos Duque o, por el contrario, bajo las del opositor Guillermo Endara. Es la Panamá que arrolla la anterior relación Torrijos-Carter, es la Panamá Reagan-Noriega; será la Panamá que augura la relación Bush, Arthur Davis-Noriega. Es, por tanto, una Panamá donde incluso la Iglesia Católica, que pierde valor por este continuo estado de preguerra, atraviesa una dura crisis de credibilidad.

La visita de Jim a este rincón del mundo, su incursión en el tiempo real de la obra y en la narración auténtica de la trama, varía el curso de los acontecimientos. Los acelera; gesto que Greene aprovecha una vez más para exponer por un lado, una especial visión antinorteamericana de los temas que trata, y por otro, una estimación pesimista del funcionamiento y desarrollo democrático del país.

Morir en esta parte del globo contiene, por tanto, los ingredientes necesarios para constituirse en éxito de taquilla, por emplear nuevamente la terminología filmica. Intriga, violencia, sospechas, dudas, incertidumbre y un amor que bien parece la ausencia de todo sentimiento de cariño son elementos necesarios que contribuyen a este estado de incógnita final.

Si a todo ello unimos la pretensión por parte de algunos países de aplicar una política de aislamiento invocada por gobiernos y políticos del continente, empezando por, cómo no, Estados Unidos, según explican los mecanismos contemplados en la Organización de Estados Americanos (OEA), la inestabilidad del país aumenta. Es evidente que, los «paramilitares» panameños saben que otras alternativas calificadas de «más radicales» no serían aceptadas ni reconocidas por gobiernos americanos como Costa Rica, Venezuela o Estados Unidos, países a los que últimamente les lueven las críticas, en distinto grado, por muchos otros.

Una mirada crítica, sin concesiones, permite a Greene realizar, una y otra vez, un análisis crítico sobre esta sociedad política guiada por la ambición de una minoría que emplea en su beneficio una cobertura democrática legal, que esconde tras ella un sinfín de actos criminales. Es el turbio poder de los oficiales y suboficiales guiados por grupos mafiosos que utilizan a personas como Smith y que, en otro orden de cosas, enardecen a la gente con el populismo más desmedido y descarado. Y lo que es peor, sometidos a una política ensangrentada por intereses económicos, por la afluencia del dólar norteamericano que se manifiesta en asesinatos sin disculpa aparente y en venganzas inútiles que son sustentadas bajo la engañosa y supuesta contribución al progreso de Panamá. Y es verdad que Panamá es el país perfecto para situar una novela, cualquiera, de las de Greene. En ella puede exponer con absoluta claridad todo lo que le preocupa, todo lo que le obsesiona: temas como el de la confianza y la descon-

fianza, el poder y el deber o el propio de esta novela en cuestión: el de la difícil convivencia en una situación de preguerra, tema clave en novelas anteriores como *The Confidential Agent* (1939) o *A Gun For Sale* (1936) por nombrar algunas. O, cómo no, la persecución —expuesta tanto desde el punto de vista del perseguidor como del perseguido— o el tema de la violencia, al que también se dedica con no menos devoción. Paul O'Prey, según lo que parece la opinión del propio Greene, le da un carácter universal a esta violencia continua dentro del ser humano, y comentando una obra de Greene publicada a finales de la década de los veinte, en concreto *The Man Within* (1929), le otorga un marcado sentido poético que no siempre se manifiesta en el resto de sus publicaciones: «... that universal violence which seemed like the 'breaking' of an old dog-toothed civilization', became 'just and poetic'»⁶.

Ese maligno instinto del hombre por la violencia se puede observar, con absoluta claridad, en un cuento publicado años después bajo el título de *The Destructors* (1954). Claro que en aquel caso no se «luchaba» por mantener la dignidad de un pueblo, ni por mantener el propio patrimonio; en aquel caso había que saltar el vacío existente que separaba la inocencia de la experiencia. En *The Captain and the Enemy*, ese vacío está superado, lo que ahora existe es una violencia sin sentido, el recuerdo de un sentimiento violento. Ahora puebla ese otro espacio que separa abismalmente a un capitán de un enemigo, con todas las connotaciones que se quieran dar a cada una de estas dos palabras.

El final de la novela es la victoria del poder a través de la fuerza, la sórdida repetición de lo mismo, la vuelta a un estado de «inocencia», de desconocimiento absoluto de las cosas. Por el contrario, el final supone también la irrupción en un estado adolescente y de experimentación, que se hace evidente a través del aire acondicionado norteamericano, los dólares sabor a miel y la conquista inmoral de este país. Su desenlace final no es más que la yuxtaposición y el encuentro físico de Jim con el paso del tiempo. Es, por tanto, la razón, el entendimiento, el conocimiento absoluto de las cosas y su destino; el destino de un hijo criado bajo la tutela de unos padres falsos o si se quiere, el destino de un país criado bajo la tutela de otros que le doblan en tamaño.

Todas las secuencias vividas en Inglaterra se desenvuelven según el modelo abstracto del recuerdo, del engaño y de la relación que, siempre bajo los ojos del joven Jim Baxter, mantienen Liza y el Capitán. Sólo que, este recuerdo de la imagen del Capitán y de la relación de aquel con su nueva madre, no se presentan como una conversión del contenido real de la novela, ni como una inversión del eje o continuidad narrativa; el desarrollo y captación cognoscitiva de Jim —el paso de la niñez a la adolescencia hasta su madurez física e intelectual— es tal como diría Valle Inclán:

«¡Viene en la Historia!». Ciertamente se trata de una extensa marcha temporal —en el sentido de que abarca varios años de vivencia—, que se transmite al lector —espectador— en una serie de tomas parciales que se unen a través de una única conceptualización final: el equivalente físico —Jim— razonado en alusiones vividas con anterioridad y que recaen sobre la formación de su persona.

Greene consigue que Jim reflexione sobre aspectos de su vida que le son frecuentes y presenta de tal forma al joven Baxter que éste llega incluso a sobresalir entre Liza, el Demonio y el Capitán en evidencias elementales como la condición humana, el valor del amor, la pureza, la verdad, etc., haciendo de lo vulgar o repetitivo una sucesión de nuevas evocaciones, pues es sólo el conjunto de ellas lo destinado a ser tenido en cuenta en su intervención en el continente latino-americano. Estamos asistiendo, por tanto, a una obra auténticamente repetitiva pero con un final singular. ¿Quién es *King Kong*? Ni el coronel Martínez ni el señor Quigly lo saben. ¿Un código cifrado?, ¿un personaje de Shakespeare? El libro termina con este misterio tragicómico. Este final único conforma la sucesión de esas repeticiones. Presenciamos una obra que consiste en la búsqueda de la verdad y la justicia y que apuesta por el conocimiento y las ansias de saber, pero que rechaza, por su carácter solidario, el disfraz —uso de barbas y bigotes postizos del Capitán— y la mentira —salidas e insinceridades del Capitán o su comportamiento con Liza—. El hecho de que la primera parte de la obra, la desarrollada en Inglaterra, sea enormemente repetitiva, emotiva y sensorial conduce a que su segunda parte —la desarrollada en ese atribulado conato de país de corta libertad de expresión—, no esté vacía de motivación y empuje destructor. Esto ocurre si se divide la obra conforme al espacio geográfico donde se desarrolla la acción (Inglaterra y Panamá), aunque bien podría dividirse en otros dos momentos: anterior y posterior a la muerte de Liza, y niñez y adolescencia del joven Baxter.

En Panamá y tras la muerte de Liza, los personajes se hacen inaccesibles, es aquí cuando surge por primera vez en toda la novela el tema de la culpabilidad que se manifiesta de forma creciente hasta el final del libro, y tanto la verdad como la justicia son absolutamente relativas. Ni siquiera la envidia de la muerte de Liza importa. Ni siquiera, a veces, la realidad histórica del Capitán importa. Resta, eso sí, una angustia acumulativa y así, poco a poco, la muerte se adueña también del joven Baxter y del Capitán. En las últimas páginas el color es muy pálido, tan sólo el Demonio continúa vivo en la lejana Inglaterra; no sufre porque ignora lo que pudo suceder más allá del hueco existente entre el bien y el mal, entre el amigo y el enemigo.

Notas

1. Graham Greene, *The Captain and the Enemy*, Reinhardt Books, 1988.
2. *Ibid.*, pág. 24.
3. *Ibid.*, págs. 132-133.
4. Paul O'Prey, *A Reader's Guide to Graham Greene*, Billing and Sons Limited, Worcester, 1988, pág. 57.
5. John Spurling, *Graham Greene*, Methuen, London and New York, 1983, pág. 62.
6. Paul O'Prey, *A Reader's Guide to Graham Greene*, Billing and Sons Limited, Worcester, 1988, pág. 89.