

EL TERROR DEL HOMBRE MODERNO: *LORD OF THE FLIES*

Juan José Coy Girón

Dos son los principales métodos críticos, las principales posturas de acercamiento a la obra literaria: por un lado la crítica positivista, «extrinsic approach», engloba las corrientes críticas que conciben la obra como representación de hechos exteriores a ella y que, consecuentemente, interpretan la realidad desde bases históricas o sociales; por otro lado, la crítica inmanente, «intrinsic approach», concibe la obra literaria como algo autónomo, independiente del sustrato histórico o social. La obra literaria, según esta escuela, es algo verbal y lo que importa es su construcción, la utilización que hace de las palabras y su disposición, etc.

Ambos métodos, aplicados rígidamente, conducen a errores en la labor crítica. El primero de ellos nos lleva a explicaciones de la obra en términos de causa-efecto y, en cierto sentido, desvirtúa su espontaneidad y originalidad, convirtiendo el proceso de la creación artística en un mero fenómeno mecanicista. En cuanto al segundo, establece una tajante separación entre la obra y la realidad, difícil de aceptar o justificar. La obra literaria se inserta en un momento o contexto histórico, social, político, económico, etc. y algo de todo eso se refleja en la obra. En palabras de Wellek y Warren, «(literature) must stand in recognizable relation to life»¹. La conclusión lógica es que el estudio de dicho contexto, así como de la biografía del autor, nos ayudan a comprender mejor la obra literaria, su intención o significado, al situarla en el marco en que cobra pleno sentido. Esto opinan Wellek y Warren: «Much light has been thrown on literature by a proper knowledge of the conditions under which it has been produced; the exegetical value of such study seems indubitable»². Lo cual no implica, naturalmente, el olvido del texto, que debe ser siempre el objeto básico del análisis crítico.

¹ R. Wellek & A. Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and World, Inc., New York 1956, pág. 202.

² R. Wellek & A. Warren, op. cit., pág. 61.

Antes de entrar, por tanto, a analizar la visión del mundo que expresa William Golding, y su particular forma de expresarla, conviene dar un breve repaso a la situación en la que se encuentra el mundo cuando aparece la obra.

Lord of the Flies, la obra objeto de este estudio, fue publicada en 1954. Considerando el devenir histórico como una estructura cíclica, en la que a un período de armonía y tranquilidad, al menos en apariencia, sucede otro de conflicto y crispación, la novela de Golding se encuentra sin duda, dentro de una etapa marcada por el conflicto: concretamente por el mayor conflicto de la historia, la Segunda Guerra Mundial.

La post-guerra, en todos los países directamente afectados, fue dura. A la destrucción física y moral, sigue la tensión entre los bloques, «la guerra fría». Todo esto hace que esta etapa esté dominada por la duda, la inseguridad, el temor. La literatura de este tiempo refleja de diversas formas la preocupación del hombre y su descontento. *Lord of the Flies* coincide con otras muchas obras, como señala Leighton Hodson, en que «it caught, too, the post-war mood for an examination of inalienable violence in human nature and the need to meditate on it»³. Las principales respuestas son, por un lado, la literatura del absurdo; por otro, los movimientos contestarios o inconformistas, tales como los «Angry Young Men» en Gran Bretaña y la «Beat Generation» en Estados Unidos.

Tradicionalmente se ha encuadrado a Golding, de una manera un tanto superficial, dentro del movimiento de los «Angry Young Men». Sin embargo, a mi entender, existen serias diferencias entre los autores más representativos de esta corriente (John Osborne, John Wain, Kingsley Amis, etc.) y Golding. Hay una diferencia de edad, en primer lugar; y ésta determina una diferencia de experiencias vitales, porque mientras Golding participó activamente en la guerra, y entró en combate (participó incluso en el desembarco de Normandía), el resto de los autores citados no lo hicieron por ser demasiado jóvenes. El mismo ha dicho que «World War II was the turning point for him when he began to see what people were capable of doing»⁴. La diferencia de experiencias vitales determina una diferencia de actitudes. La ira, insatisfacción y malhumor de los «Angry Young Men» nacen del sentimiento de desencanto, de la frustración que les produce comprobar que no se cumplen sus expectativas; y se dirigen contra el convencionalismo, la tradición y el autoritarismo. En Golding se observa, más que una airada protesta, una callada amargura, una pérdida de la confianza en el hombre y esto hace que, en cierto modo, esté más cerca de la problemática de los autores del absurdo (baste pensar en el *Rhinocéros* de Eugène Ionesco) que de los «Angry Young Men». Para Hodson «in *Lord of the Flies* he shows how evil is dormant in human nature»⁵. La diferencia principal entre los «Angry Young Men» y Golding estriba en que, mientras los primeros están preocupados por la sociedad y el lugar que en ella ocupa el individuo, el segundo lo está más por el hombre y

³ Leighton Hodson, *Golding, Text and Bibliography*, Edimburgh 1969, pág. 1.

⁴ Citado por L. Hodson, op. cit., pág. 11.

⁵ L. Hodson, op. cit., pág. 22.

por la maldad que le es innata. Y estamos aquí entrando en otro asunto: la visión del mundo que este autor tiene y su manera de plasmarla.

Para empezar, no será malo conocer el tema de la novela, según el propio Golding: «the theme is an attempt to trace the defects of society back of the defects of human nature. The moral is that the shape of a society must depend on the ethical nature of the individual and not on any political system however apparently logical or respectable. The whole book is symbolic in nature...»⁶. Creo que el párrafo resulta esclarecedor, tanto del fondo como de la forma, de la obra. *Lord of the Flies* es mucho más que la aventura de unos niños en una isla desierta. Sus implicaciones van mucho más allá de la degeneración de esos pocos chicos. Golding nos da la clave para interpretar su novela. *Lord of the Flies* es una parábola, una narración de un suceso imaginario, del que se debe extraer una enseñanza («the moral»). ¿Cuál es esta enseñanza? F. E. Kearns «has placed *Lord of the Flies* in the tradition of the insuperable depravity of human nature which makes all human effort at justice or order futile»⁷. Algo parecido expresa Hodson, para quien «the characters he creates and the presentation of their behaviour and motives are aids to the understanding of the darkness that lies in the heart of man»⁸. Parece claro, por tanto, que conviven en la novela dos planos que se superponen, uno figurado y otro real. Golding caracteriza a su obra como «symbolic». Los símbolos que aparecen en ella son muchos y muy importantes, pues nos permiten pasar de uno a otro plano. En el plano real hay un antagonismo, un conflicto dramático entre dos personalidades fuertes, dos muchachos que se disputan la supremacía y cuyo sentido de las prioridades es radicalmente divergente. En el plano figurado, en virtud de los símbolos que aparecen, el antagonismo o el conflicto se plantean entre razón-pasión, orden y disciplina-anarquía y libertad total. El lector asiste a la emergencia de las fuerzas escondidas, los terrores encubiertos a los que hace referencia, «darkness», el ya citado Hodson; en el grupo de niños se verifica, de una manera paulatina e irreversible, una regresión atávica al primitivismo y la barbarie de las primeras sociedades humanas. Examinemos ahora con mayor detenimiento este proceso y el simbolismo en el que se apoya.

En mi opinión, los símbolos más importantes son cuatro: la concha, el fuego, la obscuridad y el señor de las moscas. El principal es, indudablemente, el último. Los personajes centrales son Ralph y Jack. Ambos muestran idéntica capacidad de iniciativa y la misma tendencia a erigirse en directores del grupo. Sin embargo, también hay diferencias esenciales entre ellos. A Ralph, que es el primero en aparecer en el relato, se le caracteriza así: «there was a mildness about his mouth and eyes that proclaimed no devil»⁹. Su alegría por la ausencia de adultos es evidente; en seguida, inducido por Piggy, convoca la asamblea con el fin de reunir a todos los muchachos y organizarse. Se nos presenta como sensato,

⁶ William Golding, *Lord of the Flies*, Capricorn Books, New York 1959, págs. 250-1.

⁷ L. Hodson, op. cit., pág. 33.

⁸ L. Hodson, op. cit., pág. 19.

⁹ W. Golding, op. cit., pág. 15.

realista, con sentido práctico. La concha, más bien una caracola, cuyo sonido es su señal de llamada, introduce una noción de orden, personificado en Ralph, en su dulzura y su carácter dialogante. Por el contrario, Jack es arrogante y se comporta con superioridad y orgullo. Jack también busca a los adultos en principio, pero su reacción al no encontrarlos, es atribuirse él ese papel: «Why should I be Jack? I'm Merrick»¹⁰; es decir, al imponer su apellido, en lugar de su nombre de pila, está de alguna manera identificándose con los adultos en esa asunción de tal papel a que acabo de hacer referencia. Acto seguido expresa su convicción de que debe de ser él el jefe: «I ought to be chief», said Jack with simple arrogance»¹¹. A pesar de la decepción que supone para él que sea Ralph el elegido hay entre ellos una atracción, una disposición amistosa que se deteriorará rápidamente. La oposición entre ellos surge a raíz de sus diferencias de intereses. Ralph es consciente de la importancia de tener una señal: el fuego es el único medio que poseen de llamar la atención del mundo exterior y ser rescatados. El fuego es la esperanza y debe permanecer siempre encendido. Los esfuerzos del grupo se deben dirigir a conseguir esto y a construir refugios. Frente al sentido común de Ralph se sitúa el instinto anárquico y rebelde de Jack y los que, como él, prefieren entretenerse con la caza.

Al comienzo se aprecian las huellas que existen en ellos de civilización: «(Ralph) jerked his stockings with an automatic gesture that made the jungle seem for a moment like the Home Counties»¹². Realiza una labor de contención: «Roger threw (a stone) at Henry — threw it to miss. Here was the taboo of old life ... His arm was conditioned by a civilization»¹³. Pero muy pronto también empiezan a operar fuerzas opuestas. «Painted Faces and Long Hair»¹⁴ representan el primer paso del proceso hacia lo primitivo e indican que se empiezan a borrar las marcas externas de esa civilización que Ralph intenta preservar, con poco éxito. Así, cuando Jack, con sus seguidores, se deja llevar por la fiebre de la caza, con la consecuencia de que el fuego, que tenían obligación de mantener encendido, se apaga, Ralph les recrimina airadamente: ha pasado un barco en la lejanía y la llamada de atención a ese mundo exterior no ha funcionado: «Ralph brought his arm down, fist clenched, and his voice shook. 'There was a ship. Out there. You said you'd keep the fire going and you let it out!'»¹⁵. La disciplina se va relajando; la incapacidad de Ralph para remediar este problema, unida a la desesperación por la oportunidad perdida, le llevan a endurecer su postura y empieza así a plantearse la oposición entre él y Jack: «I was chief; and you were going to do what I said. You talk. But you can't even build huts —then you go off hunting and let out the fire—»¹⁶. A medida que las relaciones dentro del grupo

¹⁰ W. Golding, op. cit., pág. 28.

¹¹ W. Golding, op. cit., pág. 29.

¹² W. Golding, op. cit., pág. 11.

¹³ W. Golding, op. cit., pág. 78.

¹⁴ W. Golding, op. cit., pág. 73.

¹⁵ W. Golding, op. cit., pág. 88.

¹⁶ Íbidem.

se van deteriorando, van apareciendo en su interior temores irracionales, a un ser oscuramente amenazador, *Beast*. La tensión entre Ralph y Jack repercute en el resto del grupo. La inseguridad de los muchachos solo puede ser combatida mediante ceremonias o ritos casi mágicos, como la danza que es un simulacro de la caza: «Then Maurice pretended to be the pig and ran squealing into the centre, and the hunters, circling still, pretended to beat him. As they danced, they sang. 'Kill the pig. Cut her throat. Bash her in'»¹⁷. A Ralph le resulta cada vez más difícil mantener la obediencia del resto de los chicos, que se acercan progresivamente a Jack. Por fin llega el momento en que el conflicto entre ambos surge abierta, declaradamente: «Why do you hate me?»¹⁸, pregunta a Jack Ralph; y toma conciencia de que él alberga el mismo sentimiento hacia Jack: «Ralph heard the mockery and hated Jack»¹⁹. Se rompe por completo la unión, la cohesión del grupo. Jack se separa, y la mayoría de los chicos le siguen. El buen sentido de Ralph nada puede hacer por evitar la desbandada: el espíritu anárquico, de libertad y rebeldía, representado por Jack, es más fuerte que la llamada del orden. Ese espíritu empuja a los muchachos a un comportamiento salvaje y primitivo. Aflora hasta la superficie la oscuridad que anida latente en todos los seres humanos y la liberación de la tiranía del orden desemboca en una orgía de sangre y excitación cuya primera víctima es la cerda que todos los chicos contribuyen a aniquilar y cuya cabeza es ofrecida a la *Beast* para aplacarla. Los muchachos dan aquí un paso definitivo e irreversible. Es ahora cuando aparece «the Lord of the Flies», símbolo de la corrupción y la podredumbre moral de los chicos. Solo hay una persona en la isla consciente de lo que ocurre. Ante la cabeza empalada de la cerda, sobre la que planea la presencia de «the Lord of the Flies», Simon percibe súbitamente la verdad. Simon oye al «Señor de las Moscas» que le dice: «I'm the Beast» y añade: «I'm part of you? Close, close, close! I'm the reason why it's no go?»²⁰. Para reforzar su comprensión de que la verdadera bestia está en el hombre, Simon descubre la naturaleza del ser que les aterrorizaba: un piloto muerto, todavía enganchado a su paracaídas y movido por el viento, descomponiéndose lentamente. La reacción de Simon es comunicar al resto lo que sabe, librarles del miedo que les domina y determina su comportamiento. Pero ya es demasiado tarde, los chicos están más allá de toda posibilidad de salvación y asesinan a Simon, que se convierte en la primera víctima humana de sus compañeros. El orden se ha destruido por completo, ya no hay lazos que aten a los chicos a su yo anterior y civilizado, nada que les frene. La destrucción del orden se materializa en la destrucción física de la caracola, a consecuencia del asesinato, a sangre fría, de Piggy, la segunda víctima. El homicidio, además, se relaciona con el episodio antes citado: el brazo de Roger, anteriormente condicionado por la civilización, es ahora libre de ejecutar a sus rivales. Todos los chicos son libres, y se lanzan en persecución de Ralph, el único que todavía hace frente al instinto

¹⁷ W. Golding, op. cit., pág. 94.

¹⁸ W. Golding, op. cit., pág. 146.

¹⁹ W. Golding, op. cit., pág. 149.

²⁰ W. Golding, op. cit., pág. 177.

violento e irracional que se ha impuesto. El momento en el que se lanza a la caza del hombre es el momento en el que el proceso de regresión se ve completado. Frederick R. Karl ha sintetizado acertadamente dicho proceso y su causa: «Existe un resto de salvajismo oculto bajo la superficie, sometido a control únicamente en las circunstancias adecuadas. Suprimanse tales circunstancias, y los muchachos se convertirán en seres amorales, viciosos, caóticos, asesinos... las instituciones y el orden, cuando vienen impuestos desde fuera, tienen carácter temporal, pero la irracionalidad en el hombre, su ansia de destrucción son permanentes»²¹.

El logro de Golding estriba en la creación de un complicado entramado de relaciones simbólicas merced a las cuales logra trascender la particularidad de la historia que narra y dotarla de universalidad. Como ha observado Hodson «Golding seek to concentrate his characters and story so that they have the force of images which create... the inescapable feeling, not that what happens is plausible, so much as convincing in its essence»²². El mérito de Golding, en efecto, consiste en su capacidad para sugerirnos, más allá de la circunstancia concreta, la verdad —profunda, subyacente a esa circunstancia— de la naturaleza humana, y en forzar al lector a enfrentarse con esa verdad, esa «ancient, inescapable recognition»²³ que le obliga a la meditación y de ahí a la identificación de sus propias limitaciones, tal y como William Golding las entiende y las expresa en este relato.



²¹ Frederick R. Karl, *La novela inglesa contemporánea*, Lumen, Barcelona 1968, pág. 363.

²² L. Hodson, op. cit., pág. 37.

²³ W. Golding, op. cit., pág. 161.