

El sombrero de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince* y el arte del ilusionismo

FRANCISCO GONZÁLEZ
Universidad de Oviedo

Resumen

Le Petit Prince es un libro paradójico y maquiavélico. Símbolo de la pureza y de la ingenuidad, este cuento moderno ensalza en cada página la inocencia recurriendo sin embargo a unos procedimientos retóricos calculados a la perfección para hechizar y persuadir a sus lectores. Dibujos, imágenes metafóricas y recursos argumentativos, diseñados en principio para alejar al lector de toda posible interpretación racional del texto, convierten este libro en una suerte de espectáculo de magia al que tan aficionado era Saint-Exupéry. Un espectáculo triste, plagado de espejismos surgidos de un pasado definitivamente desaparecido, en el que cada truco no hace más que señalar la distancia que media entre el ilusionismo de la escritura y la magia auténtica que nace de la mirada infantil.

Palabras clave: ilusionismo, imaginación, maquiavélico, espejismos, bloqueo del escritor

Abstract

Le Petit Prince is a paradoxical and Machiavellian book. A symbol of purity and ingenuousness, this modern tale extols naivety in every page but it does so, however, by resorting to some rhetorical devices well calculated to fascinate and persuade its readers. Drawings, metaphorical images and argumentative means, devised in principle to keep the reader as far away as possible from any rational interpretation of the text, turn this book into some kind of magic show, which Saint-Exupéry was so fond of. It is a sad spectacle, full of mirages from a past which has vanished forever, in which every trick only serves to highlight the distance between the illusionism of writing and the magic of a child's look.

Keywords: illusionism, imagination, Machiavellian, mirages, the writer's block.

Cuento universal, traducido a más de 150 idiomas, *Le Petit Prince* se ha convertido en un icono cultural del que incluso la publicidad no cesa de sacar

provecho. En la actualidad, en el año en que se celebran los sesenta años de su publicación en Francia, es sin duda uno de los libros más emblemáticos, y su valor literario parece estar más allá de cualquier duda. Así, en 1999, el periódico *Le Monde* y la Fnac realizaron conjuntamente una encuesta entre un total de 6000 ciudadanos franceses con el fin de establecer una lista de los cincuenta mejores libros de un siglo que ya llegaba a su fin. En tan dudoso como significativo inventario el relato de Saint-Exupéry obtuvo uno de los mejores resultados al ocupar la cuarta posición, tan sólo precedido respectivamente por obras tan influyentes y prestigiosas como *L'Étranger* de Camus, *À la recherche du temps perdu* de Proust y *Der Prozess* de Kafka. El novelista Frédéric Beigbeder, que se dedicó a comentar una tras otra las obras elegidas en *Dernier inventaire avant liquidation*, justificaba el puesto destacado y el éxito permanente de *Le Petit Prince* diciendo que «sans le faire exprès, Antoine de Saint-Exupéry a créé des personnages immédiatement mythiques»¹. Si bien es incuestionable que el Principito y su rosa, el zorro o el farolero forman hoy parte de la mitología moderna -al igual que otros seres de ficción como Mickey Mouse o Astérix y Obélix-, no es seguro sin embargo que el escritor haya alcanzado tan notable éxito por pura casualidad, sin hacerlo a propósito como sostiene Beigbeder, antes bien la lectura de *Le Petit Prince* revela que este cuento moderno que ensalza la inocencia es en realidad una caja de doble fondo, un sombrero del que el ilusionista que era Saint-Exupéry quiso sacar todo un mundo de magia y fantasía.

La ilusión surge cuando la capacidad crítica es anestesiada y sustituida por el asombro, por la estupefacción. El mago es una serpiente que hipnotiza a su público para mejor poder engullirlo, para mejor introducirlo en un mundo asombroso y subyugante. El primer dibujo que nos ofrece Saint-Exupéry, la copia de una ilustración que a la edad de seis años había visto el piloto en un libro sobre la selva virgen, se me antoja en este sentido una figuración del acto que está a punto de sufrir el lector. Ese bicho de ojos desorbitados, de expresión antropomorfa, encantado por una boa que está a punto de tragárselo, petrificado por la presión de crecientes anillos que se enroscan alrededor de su cuerpo, es una imagen especular y grotesca del destino que aguarda a todo aquel que deje deslizar su mirada por las páginas de un libro cuyo sentido no parece tener más que una dirección única. Y es que, contrariamente a otros cuentos infantiles, *Le Petit Prince* se presenta como un relato refractario a cualquier tentativa de interpretación. Tal es lo que sugiere el libro en su conjunto y en particular el secreto que el zorro le comunica al Principito a modo de moraleja: «on ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux»². Animal astuto convertido en

¹ Frédéric Beigbeder, *Dernier inventaire avant liquidation*, Paris, Grasset, 2001, p.203.

² Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1993, p.97.

filósofo moralizante, el zorro invita al lector a leer con el corazón, con el alma. Cualquiera que tenga la pretensión de analizar o interpretar, es decir leer también con el cerebro el libro de Saint-Exupéry corre el riesgo de contravenir las instrucciones de uso que el autor ha insertado en su relato. Esa es la razón por la que Eugen Drewermann al comienzo de un estudio psicoanalítico y religioso de *Le Petit Prince* titulado precisamente *Lo esencial es invisible* toma la precaución de plantear la cuestión en los siguientes términos:

Quien se propone interpretar *El Principito* está en peligro de convertirse en un «baobab». Este árbol, con su engruimiento y grandeza excesiva, destruye cualquier planeta secreto de felicidad, llena de raíces el mundo infantil y remueve el mundo de los sueños, con los pólipos de sus ideas insaciables, llena de gusanos cualquier tierra sana de la que podría salir la belleza de una rosa. ¿Acaso no mata toda interpretación, sobre todo si es de psicología profunda, el lenguaje de la poesía? Mata su espontaneidad y la sustituye por reflexión; mata su ardor y profundidad de sentimientos y los sustituye por altos vuelos conceptuales de hipótesis y abstracciones; mata la unidad densa de una visión simbólica de conjunto y la diluye en análisis y desmembración, «porque si deseas comprender a los hombres es preciso no oírlos hablar».³

Convencer al lector de que lo esencial es invisible para los ojos es una estratagema imprescindible para mitigar la fuerza de la mirada crítica, una condición necesaria para que acepte las ilusiones de buen corazón.

La verdad no se halla pues en el terreno de la razón sino en el reino del corazón. Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el reino de los cielos... Allá arriba, en el cielo, se encuentra el Principito, ese ser angelical que, caído sobre la tierra, en un desierto de tonalidades místicas, le pide al narrador que le dibuje un cordero. Una imagen de sí mismo, del niño divino... En el año 386, Juan Crisóstomo compuso en Antioquía un tratado titulado *Sobre la incomprensibilidad de Dios* en el que oponía las legiones de los ángeles a sus adversarios, es decir aquellos que sostenían que la esencia de Dios podía ser comprendida: los ángeles, argumentaba, cantan la gloria de Dios mientras sus adversarios se esfuerzan por conocer. De modo semejante para el narrador de *Le Petit Prince* la verdad asiste a los puros de espíritu, a aquellos que entienden intuitivamente, a aquellos que no necesitan largas explicaciones y demostraciones, a los que saben ver a un elefante en el vientre de una boa. En cuanto a los que sólo logran reconocer en el dibujo un vulgar sombrero, los que quieren ver

³ Eugen Drewermann, *Lo esencial es invisible. El Principito de Saint-Exupéry: una interpretación psicoanalítica*, Barcelona, Editorial Herder, 1994, p.11.

también con los ojos de la cara negándose a ser adormecidos con discursos opiáceos, el autor los condena a vivir una vida no auténtica, la de los adultos grises, tristes habitantes de planetas solitarios, atareados en complicados cálculos y absorbidos por tareas absurdas. Huyendo de semejante exilio el lector se ve así naturalmente impelido a añorar esa maravillosa época en la que no sabía, a renunciar a su vida adulta, verdadera caída en picado en medio del paisaje más árido y solitario.

Encarnación del mundo fabuloso de la infancia, el Principito es un ser idealizado que se le aparece al narrador por primera vez en pleno desierto como uno de tantos espejismos; es un reflejo del propio escritor al que de pequeño, cuando vivía en el castillo familiar de La Môle y más tarde en el de Saint-Maurice, su familia llamaba el «Rey Sol»⁴. Todos los hogares con niños están (o deberían estar) habitados por princesas y príncipes: así los llaman afectuosamente sus familiares, y el Principito representa en este sentido la esencia misma de la niñez. Pero a la vez, al vivir tan alejado del auténtico universo infantil, en otro planeta solitario, el Principito está rodeado de un halo de nobleza que lo convierte en la expresión más acabada y nostálgica del singular aristocratismo de Antoine de Saint-Exupéry. El Principito no es únicamente un niño encantador, es ante todo un príncipe que todavía no ha crecido, un futuro monarca. Así lo confirma el primer y, según dice, mejor retrato que del Principito nos ofrece el piloto en el que puede fácilmente descubrirse la pose, si bien invertida como en un espejo, de Luis XIV, Rey de Francia, tal como lo retrató en 1701 Hyacinthe Rigaud⁵. Y al visitar, nada más emprender su viaje interplanetario, a un grotesco monarca absoluto e incluso universal, vestido de púrpura y armiño, que no tolera la desobediencia aunque reine sobre un planeta sin súbditos, el niño se encuentra en realidad con una imagen virtual de sí mismo, tal como podría llegar a ser de mayor, cuando se convirtiera en su Real Majestad. Pero el Principito nunca crecerá. Con la ayuda de la serpiente renunciará a la vida terrenal para regresar a su mundo inmutable. El suicidio (o, para ser más preciso, la eutanasia) es aquí preferible a la posible corrupción de la pureza. Porque para Saint-Exupéry tal vez no exista mayor pecado que dejar que una rosa se marchite.

⁴ Luc Estang, *Saint-Exupéry par lui-même*, París, Éditions du Seuil, 1970. p.31.

⁵ Laurent de Galembert ofrece una pormenorizada comparación de ambos retratos principescos: «Le petit prince apparaît en majesté, dans une pose qui n'est pas sans rappeler le célèbre portrait de Hyacinthe Rigaud: *Louis XIV, roy de France* (1701). On y retrouve en effet la même attitude, typique des portraits princiers, qui dessine un triangle dans l'espace et impose pour ainsi dire le personnage. Le petit prince, comme Louis XIV, est vêtu d'un ample manteau et tient une épée — emblème du guerrier et de la noblesse; les couleurs sont l'or, le rouge et le bleu — couleurs principières — tandis que l'habit blanc suggère la pureté.» (*La grandeur du petit prince*, Diplôme d'études approfondies, M. Maulpoix (dir.), pp.39-40)

Aunque hacía ya años que venía garabateando en manteles de restaurantes o en márgenes de cartas las siluetas de hombrecillos que prefiguraban al Principito, el personaje se impondría al pensamiento de Saint-Exupéry a finales de los años treinta. Así lo sugiere el episodio que cierra a modo de contrapunto *Terre des hommes* donde ya pueden vislumbrarse los rasgos esenciales del joven príncipe. Al término de este relato cargado de tintes de cuentos de hadas, de paisajes geográficos convertidos en reinos fantásticos, el narrador refiere un viaje que años atrás había hecho en ferrocarril. La primera noche había decidido recorrer en toda su extensión el tren donde iba a tener que pasar tres días, y al llegar a los vagones de tercera, carentes de divisiones e impregnados de un fuerte olor a cuartel o comisaría, se detiene a mirar a los obreros polacos que, obligados a regresar a su país, dormían amontonados junto a sus familias. Hombres, mujeres y niños, exhaustos, sucios, parecían haber sido convertidos en paquetes de barro después de pasar por una máquina de embutir. Y entonces, entre esos seres que, sigue diciendo el narrador, ya no conservaban ni la gracia de un viejo animal, se le aparece como una revelación un principito acurrucado entre sus padres:

Je m'assis en face d'un couple. Entre l'homme et la femme, l'enfant, tant bien que mal, avait son creux, et il dormait. Mais il se retourna dans le sommeil, et son visage m'apparut sous la veilleuse. Ah! quel adorable visage! Il était né de ce couple-là une sorte de fruit doré. Il était né de ces lourdes hardes cette réussite de charme et de grâce. Je me penchai sur ce front lisse, sur cette douce moue des lèvres, et je me dis : voici un visage de musicien, voici Mozart enfant, voici une belle promesse de la vie. Les petits princes des légendes n'étaient point différents de lui: protégé, entouré, cultivé, que ne saurait-il devenir ! Quand il naît par mutation dans les jardins une rose nouvelle, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole une rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes. Mozart enfant sera marqué comme les autres par la machine à emboutir. Mozart fera ses plus hautes joies de musique pourrie, dans la paunteur des cafés-concerts. Mozart est condamné.⁶

Saint-Exupéry ha encontrado a su Principito e inmediatamente le ha atribuido una rosa como imagen. El niño ya nunca se desprenderá de ella: regresará a su planeta para cuidarla, para mirarse en ella una y otra vez. En cuanto al resto de las flores, esas que carecen de la belleza de una rosa, esas flores vulgares como la que encuentra en el desierto, de sólo tres pétalos, «une fleur de rien du tout...», apenas reparará en ellas, tan sólo se detendrá un momento para preguntarles dónde están los hombres. Al jardinero que es sólo le preocupa su rosa. Al igual que a Saint-Exupéry. Si el escritor se fija en el niño polaco, si le atribuye el talento de un genio musical, es únicamente porque en el adorable rostro infantil descubre a un ser que parece tocado por la gracia.

⁶ Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, « Le Livre de Poche », Paris, Gallimard, 1939, pp.241-242

Es natural que se lamente por todos los pequeños Mozart que terminan condenados a malgastar su genio por no poder recibir una educación adecuada que les permita cultivarse. Lo que sorprende en las reflexiones de Saint-Exupéry no es sólo que identifique genialidad y belleza, como si un niño de rostro poco agraciado estuviera incapacitado para convertirse en un virtuoso musical, sino que en ningún momento se lamenta por el destino de todos aquellos otros niños que no han nacido con ese privilegio estético. Lo que atormenta a Saint-Exupéry no es el destino individual sino el Hombre:

C'est quelque chose comme l'espèce humaine et non l'individu qui est blessé ici, qui est lésé. Je ne crois guère à la pitié. Ce qui me tourmente, c'est le point de vue du jardinier. Ce qui me tourmente, ce n'est point cette misère, dans laquelle, après tout, on s'installe aussi bien que dans la paresse. Des générations d'Orientaux vivent dans la crasse et s'y plaisent. Ce qui me tourmente, les soupes populaires ne le guérissent point. Ce qui me tourmente, ce ne sont ni ces creux, ni ces bosses, ni cette laideur. C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné.⁷

Lo que preocupa a Saint-Exupéry es el punto de vista del jardinero. Este debería contribuir al florecimiento del Hombre, pero ¿qué debería hacer con el resto de los seres que no han tenido la fortuna de nacer dotados de genio? ¿Acaso debería apartarlos, incluso arrancarlos de raíz porque impiden que el ser elegido florezca en todo su esplendor, al igual que hace el Principito cuando descubre en su planeta malas hierbas que podrían convertirse en baobabs? Curiosamente Saint-Exupéry recurre a una imagen, la del jardinero, que abundaba en los discursos nazis y que Hitler, al que tanto detestaba el escritor, quiso llevar a la práctica. Para realizar la sociedad ordenada, armoniosa y pura con la que soñaba el nazismo, ideólogos como Darré consideraban que era preciso procurarse «herramientas adecuadas» y erradicar con ellas los hierbajos y parásitos, términos con los que designaba a judíos y gitanos, que amenazaban con destruir un mundo de belleza superior. Para que el suelo alemán diera sus ansiados frutos era preciso, según los nazis, acabar con las malas hierbas que se extendían por todas partes, exterminarlas. La sociedad con la que soñaba el nazismo era pues un jardín que requería numerosos cuidados, y el genocidio, tal como ha demostrado Bauman, fue concebido como un trabajo de jardinería social⁸. Al publicar en 1939 *Terre des hommes* Saint-Exupéry conoce suficientemente todas estas ideas así como algunas de sus nefastas consecuencias, y escritos en defensa de los judíos como *Lettre à un otage* no dejan la menor duda sobre la posición del escritor en estas cuestiones. No existe jardinero para los hombres, subrayaba Saint-Exupéry; si alguna vez alguien

⁷ *Ibid.*, pp.242-243.

⁸ Zygmunt Bauman., *Modernidad y Holocausto*, Ediciones Sequitur, 1988, pp.121-122.

pudo creer en su existencia, la Alemania nazi, seleccionando a los individuos más «puros», a sus propios principitos de cabellos dorados, mientras otros niños considerados como nocivos para el orden soñado eran encerrados y exterminados, demostró tristemente con millones de víctimas que lejos de ser un proyecto utópico la jardinería social era la más monstruosa de las distopías. Ya no había lugar para el humanismo aristocrático de Saint-Exupéry. Al contemplar al adorable niño polaco, tan parecido a los principitos de las leyendas, probablemente el escritor comprendiera que el ser universal hacia el que todo individuo particular habría según él de caminar, ese Hombre que poblaba cada una de sus páginas, era un ideal que se había esfumado, que pertenecía a una época heroica que ya nunca volvería⁹. El Principito ya no podría ser más que una ilusión nostálgica, un espejismo que se le aparece a uno en medio del desierto de los hombres.

Pero aunque la imagen sea ilusoria en ella se encuentra para Saint-Exupéry la posibilidad de tocar el espíritu que habita en el Hombre. Con su polea, su calderito y su cuerda, el pozo que terminan por encontrar el piloto y el Principito en mitad de ninguna parte es un espejismo manifiesto repleto sin embargo de imágenes poéticas: «Le puits que nous avons atteint ne ressemblait pas aux puits sahariens. Les puits sahariens sont de simples trous creusés dans le sable. Celui-là ressemblait à un puits de village. Mais il n'y avait aucun village, et je croyais rêver.»¹⁰ Al tirar de la cuerda el niño reirá, hará cantar la polea, sacará un agua que ya no será un alimento para el cuerpo sino un regalo espiritual navideño nacido del caminar bajo las estrellas. Y el narrador ya nunca podrá mirar las estrellas sin pensar en la risa del Principito porque la cuerda habrá creado un lazo, porque, como diría el zorro, habrá sido «domesticado». El pozo ilusorio es así una figuración de la teoría de la imagen poética que profesaba Saint-Exupéry en el prefacio a *Le vent se lève* de A.-M. Lingdbergh:

Considérez l'image poétique. Sa valeur se situe sur un autre plan que celui des mots employés. Elle ne réside dans aucun des deux éléments que l'on associe ou compare, mais dans le type de liaison qu'elle spécifie, dans l'attitude interne particulière qu'une

⁹ Las novelas de Saint-Exupéry, de *Courrier Sud* a *Pilote de guerre*, están llenas de hombres heroicos que anteponen su deber a la vida o a la de aquellos que están a sus órdenes, como sucede con Rivière, el jefe de la red aérea de *Vol de nuit*, que encarna el principio según el cual la felicidad del hombre no reside en la libertad sino en la aceptación del deber. Ya en 1942 Hermann Hesse, contrariamente a André Gide, se apresuró a condenar un libro que «defiende, incluso diviniza, al hombre que es lo suficientemente férreo como para precipitar noche tras noche a personas jóvenes a peligros mortales, al servicio de una sociedad, de una máquina de ganar dinero, a lo sumo al servicio de una divinidad primitiva llamada 'técnica' o 'progreso'. Yo rechazo esas divinidades y considero disparatado hacerles sacrificios, sacrificios humanos, apelando precisamente a las cualidades nobles en el alma de las víctimas, a su valor, su heroísmo, su capacidad de entusiasmo.» (Hermann Hesse, *Escritos sobre literatura*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p.645.)-

¹⁰ Antoine de Saint-Exupéry, *Op.cit.*, p.103.

telle structure nous impose. L'image est un acte qui, à son insu, noue le lecteur. On ne touche pas le lecteur: on l'envoûte.¹¹

Las imágenes poéticas, al igual que las ilustraciones, son pues para Saint-Exupéry un medio con el cual trata de hechizar a sus lectores, un juego de magia con el que pretende «apprivoiser» a su público, creando lazos, nudos apenas visibles.

En 1944, después de leer con fascinación *Le Petit Prince*, Orson Welles se hizo con los derechos de adaptación cinematográfica de la obra con la idea de llevarla él mismo a la pantalla. Como pretendía combinar dibujos animados con seres de carne y hueso trató de alcanzar un acuerdo con Walt Disney, pero la entrevista entre ambas figuras fue un auténtico fiasco y la película nunca llegó a realizarse¹². Lamentarse por no poder ver tan curiosa adaptación no zanja sin embargo el tema pues quedan por saber los motivos que condujeron a Orson Welles a entusiasmarse por un proyecto en principio tan alejado de su filmografía. En realidad Welles debió encontrar en el relato de Saint-Exupéry una secreta afinidad con su obra maestra, con *Citizen Kane*. La historia de ese magnate de la prensa, que acumula en los sótanos de su castillo de cuentos de hadas los juguetes más variados, y en particular su trineo en el que está escrito Rosebud, sésamo de toda su infancia, ¿no es acaso la más terrible expresión de la nostalgia de una infancia perdida para siempre? ¿Y no es éste precisamente el núcleo central de *Le Petit Prince*? Decía al parecer Orson Welles que en la época dorada de la magia, durante la hora que duraba el espectáculo, los adultos volvían al estado de niños maravillados. *Citizen Kane* es en este sentido una fabulosa sucesión de trucos de magia cinematográfica que nos devuelven, especialmente al comienzo de la película, a los orígenes míticos del cine, cuando Méliès, mago de profesión, inventó el cine artístico. Y ello no debería sorprender porque Orson Welles, sin dejar de ser un simple aficionado, sintió siempre verdadera pasión por la magia. Y otro tanto cabe decir del autor de *Le Petit Prince*.

Saint-Exupéry adoraba los juegos con naipes y la magia en general, y tan popular era su habilidad, cuenta Pierre Chevrier¹³, que al finalizar una velada no era infrecuente que alguien le pidiera que realizara algún truco con cartas. Se colocaba entonces al otro lado de la mesa y con tono grave mandaba al conocido que le mirase fijamente a los ojos y que no pensase en nada. Luego le pedía que eligiera una carta y, después de

¹¹ Citado por Carlo François, «Une théorie de l'image», en *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Bruno Vercier (ed.), París, Garnier Frères, 1971, p.136.

¹² Véase Barbara Leaming, *Orson Welles*, Barcelona, Tusquets, 1986, pp.283-286.

¹³ Pierre Chevrier, «Le magicien», en *Saint-Exupéry en procès*, René Tavernier (ed.), París, Belfond, 1967, pp.93-98.

jugar un rato con su público terminaba adivinando el naípe elegido para asombro de todos los presentes. Para Léon Werth con los naipes Saint-Exupéry era un verdadero mago:

Il jouait la divination, non la sorcellerie. On avait l'illusion de pénétrer dans un monde délivré de l'impossible. Il devinait, en des conditions qui semblaient dépasser l'entendement, la carte pensée ou la carte touchée. Trente-deux cartes éparpillées sur une table et il créait vraiment un univers du merveilleux. Le méfiant, l'incrédule s'évertuait en vain à découvrir le secret. Mais le secret restait caché. Le méfiant, l'incrédule, ergotait, lésinait, cherchait la fissure. Saint-Exupéry lui répondait gravement : « je suis maître de mon cérémonial... »

Un jour qu'il atterrit à Tombouctou, il fut fort mal reçu par le colonel qui commandait la région, auquel son atterrissage n'avait point été annoncé. Cet officier supérieur se montra fort grognon. Mais il y avait sur la table un jeu de cartes. Cinq minutes plus tard, il n'était plus qu'un oiseau charmé, une biche apprivoisée.¹⁴

No parece casual que para expresar los efectos de la magia Léon Werth, el fiel amigo al que Saint-Exupéry había dedicado *Le Petit Prince*, retome el término que el zorro había regalado al Principito. Con los naipes el escritor ataba a su público, lo domesticaba. E incluso el amigo señala que en una ocasión había encandilado a dos individuos hasta el punto de que parecían haber sido hipnotizados, «comme l'oiseau par le serpent»¹⁵. Las tentativas del Saint-Exupéry adolescente como hipnotizador han de ser inscritas en la misma línea que sus trucos de magia, que debían menos a la prestidigitación que al estudio psicológico del sujeto. Con sus juegos de cartas, con sus acertijos matemáticos, con los dibujos de hombrecitos que realizaba para sus amigos, Saint-Exupéry lograba cautivar a niños y adultos. Y lo mismo terminaría haciendo a través de la escritura, empleando en el cuento que le daría fama universal los más variados trucos para domesticar a sus lectores. Y tal vez de todos sus trucos el más asombroso fuera el del famoso sombrero convertido en boa.

Fue en torno a 1830, en el periodo en el que la prestidigitación se hizo espectáculo al subirse a un escenario, cuando los ilusionistas empezaron a sacar conejos de un sombrero. Si Burmain extraía ante el asombrado público un simpático roedor, Anderson por su parte hacía brotar de su sombrero toda una familia de conejos. Como señala Ramón Mayrata, «el sombrero era la Caja de Pandora del ilusionista, la que da todas las cosas»¹⁶. Como de la caja, cualquier cosa podía surgir de una chistera. Más fuerte que

¹⁴ Léon Werth, «Esquisses», in *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Bruno Vercier (ed.), Paris, Garnier Frères, 1971, pp.28-29.

¹⁵ *Ibid.*, p.27.

¹⁶ Ramón Mayrata, *Por arte de magia. Una historia del ilusionismo*, t.1., Barcelona, Puntual Ediciones, 1982, p.35.

todos los magos decimonónicos, más fuerte incluso que Houdini que en 1917 había logrado hacer desaparecer a la elefanta Jenny de un armario, Saint-Exupéry sacará de su sombrero no sólo al mayor de los mamíferos terrestres sino también a una boa. Y sin necesidad de recurrir a complejas maquinarias, tan sólo valiéndose del truco de la inocencia, tan sólo ganándose, como cualquier mago que se precie, la confianza de la gente, empleando hábilmente un lenguaje que parece carecer de toda retórica. Porque *Le Petit Prince*, ese canto nostálgico de un mundo infantil e inocente tan remoto como Saturno, es un libro repleto de subterfugios con los que el escritor logra forzar a sus inconscientes lectores a elegir el naipe que él mismo había determinado previamente.

En su aparente sencillez *Le Petit Prince* es un libro diabólico. Detrás del niño angelical se encuentra un diablillo burlón e inquietante¹⁷. Y no sólo porque en sus páginas se administre a los niños el poderoso veneno de la nostalgia envuelto en empalagosas golosinas, como sostiene en *El Libro Infierno* el novelista Carlo Frabetti¹⁸, sino porque además hunde a sus lectores en los infernales círculos de la paradoja. Aunque la nostalgia sea a menudo ponzoñosa, aunque el regreso al paraíso conduzca a cierta enajenación, *Le Petit Prince* es menos nocivo por el mensaje que encierra que por el medio al que se recurre para comunicarlo. El problema en el caso del relato de Saint-Exupéry radica no sólo en que la filosofía espiritualizante se convierta en dogma, sino en que además se impone al lector mediante unas estrategias que distan mucho de ser espontáneas e inocentes. En otras palabras, existe una profunda discordancia entre la moraleja que rezuma todo el libro y el modo artificioso en que se transmite. Elogiar la candidez recurriendo a trucos y artimañas no deja de ser una operación maquiavélica, sobre todo si el engaño pretende estar al servicio de unos fines considerados como nobles: la búsqueda de la pureza y de lo esencial.

¹⁷ Así lo sugiere un dibujo que Saint-Exupéry había realizado en una carta enviada a Léon Werth en abril de 1940 en el que puede verse a un principito que en su nube sobrevuela un planeta donde junto a los árboles hay un cordero, una rosa y varias casas ardiendo. Y es que detrás del niño enfadado se ve a un diablillo agarrándose a otra nube.

¹⁸ En *El Libro Infierno* Carlo Frabetti conduce al lector por un universo dantesco que no es sino una prodigiosa biblioteca que parece haber salido directamente de la imaginación de Borges. En el Séptimo Círculo, el de los Violentos, junto a *Mi lucha* de Adolf Hitler o *Capitalismo y Libertad* de Milton Friedman, el diablo señala la presencia en las estanterías de algunos libros de Andersen y en la fila de atrás, donde se encuentran los epígonos, la de *Le Petit Prince*, un libro violento porque empuja a los niños a permanecer en su involutiva torre de marfil, a imitar a ese principito que prefiere suicidarse para volver junto a su neurótica flor: «*El pequeño príncipe*, al igual que muchos relatos de Andersen, es un anticuento, en el sentido de que, en vez de invitar al niño a superar esa etapa de inevitable indefensión e incompletitud que es la infancia, a aventurarse en el mundo adulto (a crecer en una palabra), lo que hace es inducir al inmovilismo o a la regresión, con una visión nostálgica y mitificadora de una infancia supuestamente edénica, pura e incontaminada.» (Carlo Frabetti, *El Libro Infierno*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp.63-64)

En su aparente ingenuidad *Le Petit Prince* es un libro maquiavélico. Como su título sugiere, *Il Piccolo Principe* sería en este sentido una singular versión infantil de *Il Principe*, un manual lleno de máximas fáciles de recordar para aquellos adultos que quieren seguir siendo pequeños príncipes o creer que lo siguen siendo. Si Maquiavelo, al que sus contemporáneos apodaban el zorro, pasaba revista a los distintos principados en un tratado de 26 breves capítulos, Saint-Exupéry nos conducirá a lo largo de un cuento de otros 27 breves capítulos por los más variados planetas donde reinan los hombres, empezando por el grotesco monarca absoluto. De entre las cualidades que había de atesorar el Príncipe, Maquiavelo destacaba el disimulo (cuyo más acabado ejemplo identificaba con las artes del zorro) porque «los hombres, universalmente, juzgan más con los ojos que con las manos: a muchos es dado ver, a pocos sentir»¹⁹. El zorro de Saint-Exupéry reescribirá esta máxima a su modo dándole un nuevo sentido: «On ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux». Frágil e inofensivo en apariencia, al igual que la serpiente edénica con la que el Principito se había encontrado al llegar a la Tierra y que lo entregará a la muerte, el zorro que aparece por primera vez bajo un manzano de resonancias bíblicas nos invita indirectamente a leer su discurso con cautela, nos insta a tener bien abiertos los ojos. Y es que el diablo se esconde en los pequeños detalles...

Al término del primer capítulo, auténtico manual de instrucciones del resto del texto, el narrador explica que siendo ya adulto cada vez que se encontraba con otra «grande personne» le enseñaba su dibujo número 1 para averiguar si era un individuo comprensivo, y si en lugar de decirle que se trataba de una boa el adulto le respondía que no era más que un sombrero, ya sabía de qué debía seguir hablándole: de bridge, de golf, de política y de corbatas, es decir de nudos, de operaciones maquiavélicas, de deportes lúdicos y de juegos de cartas. El piloto cambia en realidad un juego de prestidigitación por una partida de naipes más seria. Y es que el experimento del sombrero-boa es de la misma naturaleza que los trucos de magia que realizaba el escritor. Esos juegos con naipes, apostillaba Léon Werth, no eran tan frívolos como pudiera parecer. Antes bien constituían un excelente test psicológico para Saint-Exupéry: «Ils permettaient de séparer deux sortes de personnages: d'un côté, les pointilleux, les rationalistes de mauvaise raison ; de l'autre, ceux qui acceptent de ne pas tout comprendre, s'ouvrent avec confiance au miracle comme à la vie et ne croient pas que l'émerveillement soit une déchéance.»²⁰ Al igual que el hipnotizador que antes de comenzar su espectáculo realiza una prueba para elegir entre el público a los sujetos con mayor predisposición a quedarse dormidos, con sus juegos de naipes Saint-Exupéry lograba diferenciar entre los que miraban con el corazón y los que

¹⁹ Maquiavelo, *El Principe*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, p.90.

²⁰ Léon Werth, *Ibid.*, p.29.

miraban con los ojos. «Regardez-moi dans les yeux... Ne pensez à rien!», decía el escritor antes de dar a elegir una carta, antes de disponerse a engullir al sujeto fascinado. El sombrero-boa es por lo tanto un objeto mágico a través del cual el escritor selecciona a sus víctimas y con el que empieza a encantarlas. No piense en nada, míreme a los ojos, y sobre todo no mire esos otros ojos...

Para que de una chistera surja un conejo o cualquier otro animal es preciso que haya sido manipulada previamente. Y, aunque parezca estar dotado de poderes especiales, el sombrero mágico de Saint-Exupéry no es ninguna excepción. Si en el primer dibujo, cuando la fiera está a punto de ser tragada, la boa abre los ojos desmesuradamente, como corresponde al esfuerzo que supone desencajar la mandíbula, por el contrario, en la segunda imagen, la del «falso sombrero», el ojo del ofidio casi ha desaparecido, reducido a un simple puntito apenas visible en uno de los extremos. Es cierto que el animal probablemente esté haciendo la digestión, pero lo mismo le sucede en la tercera imagen, en la que se nos ofrece una «radiografía» de la boa digiriendo a un elefante resignado, y aquí sin embargo el ojo de la serpiente se ha vuelto sensiblemente mayor y más definido que en el dibujo anterior, sin que exista razón alguna que explique este cambio de tamaño. Si uno mira estos detalles con atención, con los ojos de la cara, descubre que el dibujo del «falso sombrero» ha sido manipulado disminuyendo al máximo el único rasgo que habría permitido identificar esa cosa con una boa, su ojo. Así dibujado ni siquiera un niño de seis años podría ver otra cosa que un sombrero en esos trazos. El dibujo presentado como inocente y natural encierra por lo tanto un subterfugio que contribuye a producir en el lector el efecto inconsciente deseado: predisponerlo a ser introducido en el mágico universo de la infancia. El problema es que aquí no existe magia sino simple ilusionismo, la magia verdadera, la que crea la imaginación infantil, surge en realidad en el capítulo siguiente cuando a su pesar el narrador adulto, hastiado de la exigencias del Principito, le dibuja para quitárselo de encima una caja que contiene al cordero que le ha pedido. El niño, para sorpresa del piloto, ve dentro de la caja al pequeño animal e incluso se da cuenta de que se ha quedado dormido. Aquí ha desaparecido el ilusionismo, ya no hay truco, es el reino de la imaginación el que dicta las leyes de la percepción, el reino de la infancia. A un niño se le pide que dibuje un cocodrilo, coge el lápiz y traza unas rayas horizontales junto a un árbol. Perplejo, el adulto le pregunta dónde se encuentra el reptil, y entonces, como si dijera algo obvio, el pequeño explica que el cocodrilo está debajo del agua comiéndose un pez. Tal es la magia de la imaginación infantil, la misma que se esconde en la caja del cordero, esa que surge de repente, espontáneamente. El «falso sombrero», por el contrario, no contiene más magia que la chistera de un ilusionista, es un dibujo trabajado, manipulado para producir un simulacro de magia. El sombrero-boa y la caja-cordero son así dos objetos emblemáticos del drama entre el ilusionismo y la imaginación presente en tan singular cuento de hadas.

Cuenta Pierre Ordioni que al rehusar publicar en 1943 *Le Petit Prince* le confesó a su autor que encontraba el libro simplón y de un simbolismo empalagoso. Y entonces, después de dudar un instante, Saint-Exupéry le explicó que su intención había sido «laisser sous les apparences d'un conte destiné aux enfants un testament intelligible seulement à quelques-uns»²¹. *Le Petit Prince* sería por lo tanto un simulacro de cuento de hadas que exigiría una lectura atenta alejada de los preceptos del zorro. Así lo indica, después de arremeter contra la pasión de los adultos por las cifras, el propio narrador cuando se lamenta por no haber podido empezar su historia de otro modo:

Mais, bien sûr, nous qui comprenons la vie, nous nous moquons bien des numéros!
J'aurais aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées. J'aurais aimé dire:
« Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui, et qui avait besoin d'un ami... »
Pour ceux qui comprennent la vie, ça aurait eu l'air beaucoup plus vrai.
Car je n'aime pas qu'on lise mon livre à la légère.²²

Esta fugaz aunque rotunda afirmación, en la que no se suele reparar como si fuera un pequeño detalle sin importancia, un ojo diminuto aplastado por el peso de otras frases, viene a desacreditar la máxima del zorro o al menos ponderar su carácter incuestionable²³. Para poder ver con el corazón, tal vez sea necesario antes mirar detenidamente con los ojos y en particular esa frase con la que el narrador se vio obligado a empezar su cuento: «Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la forêt vierge qui s'appelait «Histoires vécues». Ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve.» El «Érase una vez» que introduce al mundo mágico de los cuentos de hadas ha sido reducido a un simple «una vez» que remite sin embargo a un tiempo originario, el momento en el que el piloto descubrió la fascinación de los libros ilustrados. Y curiosamente, en un libro en el que no se deja de despreciar las cifras,

²¹ Citado en *Il était une fois...Le Petit Prince*, A.Cerisier (ed.), Col. «Folio», París, Gallimard, 2006, p.228.

²² Antoine de Saint-Exupéry, *Op.cit.*, p.46.

²³ Ni siquiera el Principito se toma el secreto del zorro al pie de la letra. Aunque en un primer momento acepte que para él sólo debe contar su propia rosa porque al domesticarla la ha hecho única, de modo que incluso regresa a decirle a unas rosas visiblemente incómodas que a pesar de su belleza están tan vacías que nadie querría morir por ellas, al final del relato su filosofía habrá cambiado, se habrá vuelto menos aristocrática. Al despedirse del piloto le explicará que al mirar al objeto amado, la rosa con la que ha establecido un vínculo o una estrella, los otros objetos que lo evocan se vuelven tan importantes como el original. El piloto tendrá entonces más estrellas que nadie. «Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles.» (p.111) El Principito ha hecho suya la máxima del zorro, después de tragarla como una verdad incuestionable la ha digerido, y al lector corresponde igualmente no leer el cuento a la ligera, prestar atención incluso a los detalles más insignificantes para poder apreciar lo esencial.

la primera frase inicia una cadena de coincidencias numéricas que responden a un cálculo muy riguroso: seis años tiene el protagonista cuando empieza y abandona su carrera de dibujante; según el libro de la selva que leía de niño, seis meses tardan las boas en hacer la digestión; seis años han transcurrido desde la desaparición del Principito cuando el narrador nos cuenta su historia; y por último, antes de visitar la Tierra, el planeta de los seis continentes, donde viven, según la flor del desierto, seis o siete hombres, el Principito recorre otros seis planetas. A la vista de estas recurrencias no es extraño que el narrador tenga serias razones para creer que «la planète d'où venait le petit prince est l'astéroïde B 612» (p.44)²⁴. De seis en seis el libro nos conduce al momento del origen del relato, al nacimiento de una escritura impregnada de imágenes. Y es que seis años tenía Saint-Exupéry, según él mismo contaba, cuando empezó a escribir.

Frustrado en su carrera de ilustrador, solitario en medio de un mundo poblado de hombres pragmáticos, el piloto se estrella un día en un desierto en el que se refleja su propia aridez creativa. Atascado en la arena, la avería en el motor del avión que lo impulsaba a recorrer un universo de fábula materializa el bloqueo que venía sufriendo desde los seis años. Bajo la apariencia de un cuento de hadas, Saint-Exupéry relata en realidad la búsqueda de una escritura radicalmente diferente a la de sus anteriores obras en la que las imágenes poéticas y las imágenes dibujadas pudieran fundirse en un único lenguaje. Para salir del bloqueo se remontará a sus comienzos, cuando a la edad de seis años copió —es el término que utiliza el narrador— un dibujo de un libro acerca de la selva virgen sobre el que reflexionaría largamente antes de decidirse a hacer su propia boa. Y de esta escena originaria, reprimida por la ceguera de los adultos, retomaré el principio creativo que conduce de la copia a la invención. Porque para contar su historia se habrá alimentado de una gran cantidad de libros infantiles sabiamente digeridos de los que todavía pueden reconocerse aquí y allá los restos: *El libro de la Selva* de Kipling (del que el libro sobre la selva virgen tal vez no sea más que una versión inventada) en el que Mowgli, ese principito de la jungla, debe cuidarse de no ser hipnotizado y devorado por la serpiente Kaa; *La Sirenita* de Andersen, ese cuento triste de una princesa de otro mundo que Saint-Exupéry leyó en la época en que concebía su historia; *Patachou, petit garçon* de Tristan Derème donde Denis Boissier ha encontrado significativas coincidencias con *El Principito*²⁵; *El maravilloso viaje de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf en el que Annie Renonciat reconoce el origen del episodio en el que el Principito aprovecha la migración de aves salvajes para evadirse de su planeta²⁶; *Alicia a través*

²⁴ Antoine de Saint-Exupéry, *Op.cit.*, p.44. El juego numérico es incluso intratextual puesto que el número de matrícula del avión de Bernis (B) en *Courrier Sud* es el 612.

²⁵ Denis Boissier, « Saint-Exupéry et Tristan Derème : l'origine du Petit Prince », en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Julio-Agosto 1997, n°4, pp.622-648.

²⁶ Annie Renonciat, «Un livre pour enfants?», en *Il était une fois...Le Petit Prince*, A. Cerisier (Ed.), Col. «Folio», París, Gallimard, 2006, p.38.

del espejo de Lewis Carroll con sus flores engreídas; e incluso las numerosas aventuras del popular elefante creado por Jean de Brunhoff llamado Babar cuyo perfil y nombre pueden reconocerse en la boa-elefante y en los baobabs-elefantes que amenazan con invadir minúsculos planetas. Pero todos estos libros, y tantos otros que se inscriben en la tradición de cuentos sobre pequeños príncipes y princesas, fueron sin duda asimilados hace ya mucho tiempo, en la época remota de la infancia, y para salir del desierto creativo será preciso que acuda en su ayuda algún «ami Pierrot» caído del cielo que quiera prestarle su pluma para «écrire un mob», algún ser inspirado que le haga recobrar la mirada originaria al pedirle un dibujo mágico: «S'il vous plaît, dessine-moi un mouton».

Érase una vez un escritor que habitaba un planeta solitario, y que necesitaba un lector... Saint-Exupéry tendrá que inventarse un amigo que quiera compartir con él ese nuevo género que le ha inspirado el Principito, que sea capaz de creer en la existencia del hombrecillo de pelo dorado, un adulto de corazón infantil como Léon Werth a quien dedica su libro. Un lector que esté incluso dispuesto a escribirle si algún día encuentra al Principito, como dice el narrador al final del cuento ante el paisaje desértico donde ya no está el niño: «Ne me laissez pas tellement triste: écrivez-moi qu'il est revenu...» Y es que hace seis años que el piloto no ve al Principito. Herido de muerte, el niño Mozart se ha volatilizado, ha desaparecido como un espejismo, como una ilusión surgida de un pasado del que no quedan más que imágenes tristes y nostálgicas. En *La caja de Houdini* Adam Phillips sostiene que la «verdadera magia es la ilusión de que existe algo llamado verdadera magia. En una palabra es la hábil ocultación de los medios empleados para engañar»²⁷. Pero Saint-Exupéry, como se ha podido ver, no oculta del todo los medios que utiliza para engañar e incluso multiplica los comentarios sobre las dificultades que tiene para dibujar, para crear con su caja de colores la magia necesaria. Su propósito no es sumir al lector en el engaño sino emplear sus artimañas para que éste descubra el artificio y pueda de este modo compararlo con la magia de la imaginación infantil. El mago de Oz siempre termina por mostrarse como el farsante que es. Por muchos trucos que quiera emplear el adulto no puede crear la magia, sólo imitarla, sugerirla, disponer un ceremonial para que los demás recobren por un tiempo la imaginación de la que se alimentaba la infancia. Las cajas con corderos pertenecen únicamente a los verdaderos magos, a los adultos sólo les queda la posibilidad de evocarla con sombreros trucados, recurriendo al ilusionismo.

Le Petit Prince se revela así pues como una caja manipulada en cuya superficie pululan eslóganes empalagosos que explotan al levantar la tapa y observar atentamente lo que de verdad hay en el fondo. Si Saint-Exupéry muestra a sus lectores la superchería es para que éstos puedan apreciar el «tour de force» que habría de lograr con su libro:

²⁷ Adam Phillips, *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 2003, p.151.

convencer de la existencia de la magia a pesar de tratarse de puro ilusionismo, convertir el falso sombrero en una caja mágica ante la mirada atenta de su público. Y entonces, publicado su testamento literario, ya sólo le quedaría por hacer el más difícil todavía, desaparecer para siempre como su personaje, como si quisiera imitar al gran Houdini, el rey de la fuga al que ningún grillete podía retener, el mago que se vanagloriaba de haber sido el primero en volar. El 31 de julio Saint-Exupéry se metió en esa caja fabulosa que es un avión y despegó para no regresar jamás. Gracias a un pescador que unos años antes había encontrado entre sus redes la esclava que llevaba puesta el escritor con su apellido grabado, en 2003 apareció finalmente el avión en el que el piloto había realizado su última misión. Como si desde un lejano planeta, Saint-Exupéry, reconvertido en el Principito que había sido, quisiera convencernos una vez más de la existencia de la magia, como si quisiera mostrarnos que él también había logrado romper sus cadenas y evadirse como por arte de magia...