SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE

VICTORIA OCAMPO

OCTUBRE DE 1949 AÑO XVII

BUENOS AIRES

SUMARIO

VICTORIA OCAMPO
EL CASO DE DRIEU LA ROCHELLE

FRANÇOIS DE VEYNES
Y
LÉON REGIS
LA ESCUELA DE LOS POBRES (I)

JORGE GUILLÉN
ESTACIÓN DEL NORTE

GUIDO PIOVENE
LA GACETA NEGRA. HISTORIA DE UNA MUCHACHA (II)

NOTAS

Harriet de Onís: Emily Dickinson ☆ *Enrique Anderson Imbert:* Papeles. La cabaña de Poe. "Prosas profanas" en Inglaterra. Bolívar, Bello y Emil Ludwig ☆ *Francisco Ayala:* Plenitud del hombre de letras ☆ LIBROS *Estela Canto:* Jorge Luis Borges: "El Aleph" ☆ *Guillermo de Torre:* "Dizionario Letterario delle Opere e dei Personaggi" ☆ ARTES PLÁSTICAS ☆ *Guillermo Pastor:* Excusas a Carybé ☆ CRÓNICA DE CINE ☆ *E. C.:* "La bella y la bestia" ☆ *Alfredo J. Weiss:* Calendario.

EL CASO DE DRIEU LA ROCHELLE[1]

He optado siempre por llamar *Testimonios* a casi todo lo que he escrito. Las páginas que voy a leerles no tienen más pretensión, ni intención, que las de ser un testimonio verídico y necesario. Se trata de la tragedia de un hombre, de un escritor. Y a un público de hombres que también son escritores la traigo, pensando que es el que mejor puede entenderla. Pero antes de comenzar, tengo que hacerles un ruego: concédanme, concédanle al hombre cuyos problemas vitales e íntimos voy a confiarles, su simpatía, aunque sea por un momento. Con la inteligencia sola no se entienden a fondo estos dramas.

Amistad es ante todo elección. No elige uno a sus padres, a sus parientes; tampoco elige uno siempre a su amor, y por amor entiendo, en este caso, la atracción amorosa que arrastra a un hombre hacia una mujer o a una mujer hacia un hombre. Pero uno elige siempre a sus amigos. La amistad, la grande, está hecha, como el gran amor, de una suma de coincidencias dificilísimas de darse. A ella se refiere Montaigne cuando escribe: "Parce que c'était lui, parce que c'était moi".

Si nada hay más confortante y dulce que esta comunión con el amigo, no hay quizá experiencia más cruel y rica que la de encontrarse, de pronto, en el amigo que estimamos con ideas que no estimamos. Digo que esta experiencia es rica porque nos enseña a dominar nuestras indignaciones, nuestras impaciencias, nuestras cóleras, en suma, todas las reacciones violentas que nacen de mutuas divergencias, mutuos desconocimientos, mutuas irritaciones. Y además nos enseña, también, el respeto del adversario.

Si la mayor dicha que podemos tener en la vida es la de contar con amigos dignos de amor, la mayor suerte es la de luchar contra adversarios dignos de respeto.

El hombre, el escritor de quien me he propuesto hablarles era un adver-

1 Conferencia pronunciada en la Sociedad Argentina de Escritores el 16 de septiembre próximo pasado.

sario digno de respeto. Sus amigos han sufrido mucho por los desacuerdos ideológicos que tenían con él. Y él ha sufrido más que ellos por esa situación.

En la conferencia que Albert Camus debió dar en Buenos Aires decía: "Los verdaderos artistas no son buenos vencedores políticos, pues son incapaces de aceptar con ligereza la muerte del adversario. Son testigos de la carne, no de la ley. Por vocación, están condenados a comprender hasta al enemigo". Y terminaba asegurando que la vocación más profunda del artista es la de defender hasta el fin el derecho que tienen sus adversarios a no estar de acuerdo con él. Y que más vale equivocarse sin asesinar a nadie y dejando hablar a los demás, que tener razón en medio del silencio de un osario.

Yo creo que Camus está en lo cierto. Por eso he venido a hablarles del caso de Drieu.

Conocí a Drieu hace veinte años, en casa de Isabel Dato, Avenue de la Bourdonnais, durante uno de esos almuerzos llamados íntimos: cinco o seis personas que no se conocían, en un *living-room* blanqueado con cal. Alfombra azul, sillones también azules, confortables; mesa de caoba antigua muy lustrada en que brillaban los platos, las copas y los cubiertos; cuadros de Dalí y de Miró colgados en las paredes austeras, sombreros de las mujeres metidos hasta las cejas y cinturones sobre las caderas, todo indicaba que estábamos en 1929, y que la dueña de casa no era tímida en sus gustos. Un enorme ramo de flores ponía todo el esplendor de la Côte d'Azur en el gris taciturno de aquella mañana de invierno parisiense. Cuando entré, un hombre joven, que al principio tomé por un muchacho, examinaba, de pie, los cuadros. Era él. Bien vestido, toda su persona (zapatos, pelo, dientes, pañuelo, raya del pantalón, nitidez de los puños de la camisa) denotaba una pulcritud poco habitual en los escritores franceses. Este refinamiento en la indumentaria suele despreciarse en las altas esferas intelectuales. No sólo a causa de la estrechez económica que este vicio tan castigado, la inteligencia, arrastra consigo, sino también por cierta tendencia al desaliño. En suma, el muchacho tenía más de *dandy* que de bohemio. Alto, delgado, rubio, de aspecto nórdico, miraba bajando un poco la cabeza con expresión a la vez tímida y burlona. Su frente ancha recordaba un poco la de Rimbaud. Los párpados pesaban sobre los ojos de color celeste tierno. La nariz muy francesa había crecido lo suficiente para no ser respingada. La boca displicente, de labios carnosos, era infantil en la sonrisa; la cara, más

bien redonda; las manos largas y finas, parecían hechas para dejar escurrir entre sus dedos la preciosa y huidiza arena de la vida y de las pasiones sin tratar de retenerla. El andar y los ademanes indolentes contrastaban con el espíritu "frondeur" de cuanto decía la boca malhumorada, mientras el cigarrillo, pegado siempre a los labios, enviaba su humo al ojo celeste haciéndolo pestañear. No había caso de que la mano socorriera a la boca. Cuando nos sentamos a almorzar el cigarrillo fué apagado, a Dios gracias, y el fumador se puso a comer y a hablar de política (o del último chisme político, que viene a ser lo mismo) con no sé qué ardor desapegado y qué cándido cinismo. Yo sólo escuchaba a medias, ajena a los problemas que se debatían bajo mis narices y sorprendida del interés que despertaban en ese novelista; pues la dueña de casa me había advertido, al presentarnos, que Pierre Drieu la Rochelle acababa de publicar su segunda novela. El hecho es que antes de esa mañana de enero yo nunca había oído su nombre, ni tenido noticias de sus libros.

Al despedirme de mi amiga curiosa de conocer mis impresiones, le dije que su escritor me parecía bastante exasperante, aunque no desprovisto de atractivo. El título del libro ya publicado, que habían comentado esa mañana, *L'homme couvert de femmes,* me impresionó por lo presuntuoso, ridículo e imperdonablemente fatuo. Pues el autor debía de reflejarse sin duda en el personaje de la novela, como suele ocurrir con los novelistas. Me prometí hacerle una alusión al respecto, si la ocasión se presentaba. Pronto se presentó. Dos días después Drieu dejaba en mi casa un libro y una tarjeta en que me invitaba a beber un cocktail en un bar de los Champs Elysées. Contesté que nunca bebía cocktails, sino té, y en la rue de Rivoli. Así empezó, en Rumpelmayer, entre dos desconocidos (porque tanto el uno como el otro ignorábamos nuestros antecedentes), una amistad destinada a capear los peores temporales. Una amistad que se desarrolló no sin choques, desde esa primera tarjeta hasta la carta que Drieu me escribió al suicidarse. Esos Champs Elysées, esa rue de Rivoli cuyos nombres están inscritos en los primeros "petits-bleus" que cambiamos, fueron las salas en que más tarde tuvieron lugar nuestras más largas conversaciones, porque nunca nos cansábamos de caminar por París, siendo ambos infatigables peripatéticos. Preferíamos, para discutir, la calle y el movimiento. "Me gustaba conversar con usted en los caminos, en las calles", me escribía Drieu ese año, después de mi partida de París. Y así es como lo veo, metido en su gran sobretodo, el cigarrillo pegado a los labios, recorriendo a grandes trancos esa ciudad (su ciudad) que adoraba, a la que su vida se pren-

día con tenacidad de enredadera y contra la cual vociferaba sin cesar, como un amante rencoroso y vengativo. Recuerdo que al principio me sentí muy chocada por su agresividad verbal. Nuestros paseos nos llevaron a menudo a Notre-Dame, a los muelles, a la isla Saint-Louis, donde él vivía y que prefería, creo, a todos los otros barrios de París. El placer aún no agotado de tener bajo mis ojos esos "fragmentos escogidos" de la más conmovedora capital de Europa me reducía a simples exclamaciones. Imaginé, al comienzo, que Drieu se complacía en aguarme la fiesta con sus reflexiones. "Todo esto está podrido —me decía—. ¡Ruinas, sólo ruinas! ¡Ah, qué muertos estamos! La maleza invade ya, para mí, estas calles que a usted la maravillan, y esta catedral, y estos palacios".

Sólo después de leer los libros de Drieu comprendí hasta qué punto esta actitud formaba parte de su "filosofía", o más bien de su "way of thinking", de su "way of life" quizá: escupir sobre lo que quería. Destruirlo de antemano, por temor de *asistir* pasivamente a su destrucción. Proclamarlo destruído, proclamarse destruído de antemano: "Sólo en las viejas bicocas —escribía— he encontrado ese signo que yo llamo belleza, y esa inicial estaba enlazada con la inicial de la muerte en un monograma cuya marca me ha quedado sobre la frente..."

En la época en que me encontré con Drieu él acababa de publicar su novela *Blèche,* en la que muy pronto hallé párrafos dignos de subrayarse, por diferentes motivos, tales como: "Notre-Dame parecía un viejo bosque seco, junto a un arroyo de plomo bordeado de tristes factorías: la Municipalidad y la Prefectura. Pensaba en el fin de las civilizaciones cuando las malezas aparecen en filas cerradas en cada bocacalle y los cuarteles vacíos se derrumban". Eso mismo le había oído repetir durante nuestros paseos. "En mi cuarto de la rue Chanoinesse, en el punto muerto de la Cité, en el flanco de Notre-Dame, en la sombra de una sombra..." A través de Blaquan, el héroe de *Blèche,* yo oía la voz de Drieu. La rue Chanoinesse era, en realidad, la rue Saint Louis-en l'Isle, calle en que él vivía, en el corazón de la isla Saint Louis. A esta isla y la de la Cité —lugares en que empezó París— unidas por un puente que parte en línea recta de la rue Saint Louis-en-l'Isle, llamaba Drieu su "promenoir" favorito y su claustro. La descripción del cuarto en que vivía el principal personaje de *Blèche* era también la de uno de los cuartos de Drieu, alquilados en una vieja casona del siglo XVII (creo): "Era perfectamente cuadrado; ese cuadrado estaba proporcionado al gran tamaño de una sola ventana y el techo era bas-

tante alto para recordar el de un majestuoso palacio genovés. El hecho de que esta pieza era única y perfecta hacía nacer en mí una noción de homogeneidad feliz y triunfante... Hice blanquear el techo con cal y cubrí el resto de gris: telas y alfombras. Entre la puerta y la chimenea, entrando a la derecha, puse un diván cubierto de la misma tela que las paredes. Entre el calorífero y la ventana, hice colocar un pupitre en que escribía de pie mis artículos... Entre la chimenea y la ventana tengo que colocar todos mis libros, de manera que sólo guardo los mejores. Nada de cuadros; únicamente, sobre el diván, cuatro almohadones color rojo carmín. Nada de cortinas en la ventana; sobre el vidrio, un tul liso. Nada de asientos, salvo el diván sobre el que duermo envuelto en una hermosa manta..."

Así era el cuarto en que Drieu trabajaba, en que me leyó *Une femme à sa fenêtre* y poemas de su querido Rimbaud. Sus proporciones admirables bastaban para amueblarlo, para hacerlo hospitalario y misteriosamente seductor. La casa en sí estaba muy deteriorada. Pero en su descripción de *Blèche,* Drieu no ha mencionado una especie de vestíbulo en cuya pared había apoyado, único adorno, junto a los estantes de una biblioteca baja, dos banderas francesa e inglesa. Dos grandes banderas desplegadas, como las que ponemos en las ventanas los días de fiesta nacional. Creo que Drieu me explicó que era por los colores.

¿Era por los colores? ¿No le recordarían esas banderas Verdun, Charleroi, *su guerra,* la guerra en que había temblado a los veinte años? ¿La guerra en que lo condecoraron?

Drieu, nacido en 1893, y a pesar de ser normando, pasó la mayor parte de su infancia en París. Su primer libro fué un tomo de poemas, *Interrogations,* publicado por la N. R. F. en 1917. En él encontramos *A vous Allemands,* poema de corte claudeliano dedicado a sus enemigos con quienes había luchado cuerpo a cuerpo y que lo habían herido en su carne. Me parece que todo lo que ha sucedido más tarde en la vida de este hombre tiene por punto de partida ese poema y puede ser estudiado en él.

"Nunca os he odiado", dice a esos otros muchachos que mató en la batalla. "Os he combatido a muerte, con la recia voluntad de matar a muchos de vosotros". Y ahora la palabra reveladora: "Pero sois fuertes. Y no he podido odiar en vosotros la Fuerza, madre de las cosas. Me he regocijado de vuestra Fuerza". La mayúscula es ya significativa. Drieu, todo inteligencia y fineza, hecho ante todo y por encima de todo para los matices, se deja encandilar por

lo que menos se le parece: la Fuerza con mayúscula. La Fuerza que siempre quedará unida en él a la imagen que conserva de los alemanes en el campo de batalla. Esa Fuerza cuyo desencadenamiento soportó carnalmente, y que hundió su cuerpo limpio y joven en el barro, la sangre y el dolor. Aquella experiencia le arrancó frente a los alemanes esta declaración: "Car ce que j'aime en vous, c'est ce qui n'est pas moi".

Desde ese momento decisivo Drieu se enamorará de la fuerza y sentirá horror por la debilidad. En un artículo publicado en *La Table Ronde* (junio de 1949) Mauriac escribe, refiriéndose a esa actitud: "Es el crimen de las naturalezas hembras: no porque la de nuestro Drieu "couvert de femmes" lo fuera en el sentido abyecto; entiéndase lo que quiero decir: su falta, su pecado lo cometió desde el principio..." En efecto, desde el principio, desde la guerra de 1914, en que luchó tan duramente, Drieu se interna en un callejón sin salida, sin más escape que la muerte. La muerte que él mismo se dió.

Desde la guerra del 14 Drieu quedará horrorizado y fascinado por Verdun y Charleroi. "Je ne renierai pas Charleroi" dice. Y recuerdo haber oído de su boca –y Drieu no era sanguinario– que no conocía momento de exaltación más apasionante que el de una carga a la bayoneta. Encontraremos afirmaciones del mismo orden en más de un libro moderno sobre la guerra. Y últimamente en *The naked and the dead,* de Norman Mailer, joven norteamericano ya célebre. En su novela, que se desarrolla en el lugar más siniestro de la guerra, las islas del Pacífico, veremos que el teniente Hearn, hombre educado en un medio culto, experimenta una curiosa euforia cuando sale al descampado bajo una lluvia de metralla, al mando de un pelotón.

Drieu llamará ese momento "l'indéniable minute". El teniente Hearn lo llamará "excitación única", "extasis único". Tanto da.

Los hombres han nacido para la guerra y las mujeres para los niños, repite Drieu. Yo no podía estar de acuerdo con esas declaraciones cavernícolas. Si las guerras son para los hombres, también tienen que compartir el sufrimiento las mujeres. Si los niños son para las mujeres, también son de y para los hombres. No existen compartimientos estancos en estas cosas. Pero la sola guerra a que las mujeres debieran prestar su ayuda y su pleno consentimiento no es la guerra del hombre contra el hombre. Es la guerra del hombre contra las plagas, contra los elementos, contra las enfermedades del cuerpo y del alma. No es poco programa de guerra. No es poco programa de heroísmo para el que quiera sacrificarse. Algo de esto pensaba también Drieu cuando es-

cribía en su poema a los alemanes: "Ils ne sont point subtils ceux qui n'ont loué que la guerre manifestée". Sí; son poco sutiles quienes sólo exaltan la guerra manifiesta, la guerra que mata o deja hombres enfermizos y maltrechos. La grande y saludable guerra es la otra. La que se lleva a cabo en cualquier sitio del planeta donde exista un hombre capaz de defender, sin matar al prójimo, ni siquiera amedrentarlo, la justicia y la verdad.

A medida que pasaba el tiempo, el tema de la política volvía con mayor frecuencia en nuestras conversaciones o nuestras cartas. No porque yo lo buscara, sino porque Drieu, continuamente obsesionado por él, lo suscitaba. A mí no me gustaban sus novelas, y él lo sabía. Sus ensayos, llenos de observaciones agudas, me interesaban mucho, aunque rara vez estaba de acuerdo con las tendencias que veía en ellos. En cuanto a la política, cuando él decía blanco yo pensaba negro. Drieu terminaba siempre por echarme en cara que de política yo no entendía nada, pero nada de nada. Y yo por gritarle que la política, tal como la veía practicar, me parecía una cosa rastrera y putrefacta. Una sola política y un solo político me inspiraban admiración y respeto: Gandhi, que no era precisamente un adorador de la fuerza.

En *Le jeune Européen* Drieu declaraba: "El compromiso en que me marchitaba [se refiere a su indecisión política] desde hacía tanto tiempo me parecía la mediocridad misma; persistía a causa de mi temor, tan pronto vuelto hacia un lado, tan pronto hacia el otro, de la crueldad que siempre debe infligirse un hombre cuando se ha decidido por un modo de vida".

Estos dos lados a que alude son el fascismo y el comunismo. Su posición se aclara en una carta que me envió en octubre de 1937: "...So pretexto de que no estamos de acuerdo con los unos no debemos prestarnos a medias a los otros. Es necesario rehusarse íntegramente a los unos y a los otros, o darse íntegramente a los unos contra los otros.

"La primera actitud tiene su grandeza y la admito perfectamente cuando es entera [se refiere a los que repudian tanto el comunismo como el fascismo]. Esta actitud está llamada a conocer cada vez más la grandeza del martirio en nuestra época, que es la de un duelo a muerte entre dos conceptos primos hermanos, y tanto más enemigos por el parentesco.

"Supongo que es la que tú adoptas. En cuanto a mí, en algún momento he sido sensible a esa actitud –y lo recordarás: era cuando me parecía imposible *adherir* a esto o a esto otro [yo me burlaba de Drieu en aquella crisis diciéndole que por naturaleza no llegaría nunca a adherirse a nada]. Pero no he

podido mantenerme en ella cuando los acontecimientos me arrinconaron. La pasión me arrastró de un solo golpe.

"Volví a mi primera idea de después de la guerra. Puesto que no soy comunista, puesto que soy anticomunista, soy fascista. Ya que indirectamente ayudo a los fascistas, más vale tomar una posición más neta.

"Políticamente creo que sólo se puede ser fascista o comunista —lo demás está pulverizado (democracia, radicalismo, liberalismo, catolicismo, conservadorismo moderado, etc.). No podemos repudiar el fascismo y el comunismo sino poniéndonos en otro plano que el de la política. Es muy difícil. Pero creo que una mujer puede hacerlo mejor que un hombre.

"Dicho esto, como las semejanzas entre fascismo y comunismo son grandes, me preguntarás por qué prefiero el uno al otro. Porque los fascistas son los cínicos y los comunistas son los hipócritas. Los fascistas confiesan sus violencias, sus tiranías, mientras que los comunistas niegan descaradamente las suyas. Los fascistas saben que el socialismo es imposible en un cien por ciento. Los comunistas, que ya han renunciado a él en Rusia, lo ocultan tanto como pueden.

"Dicho esto, casi no hay fascismo en Francia. Y pertenezco a un grupo que no es verdaderamente fascista —por lo menos en este momento.

"La máscara de democracia y patriotismo que toman los comunistas muestra cada vez más que el fascismo está instalado en Moscú. Es un fascismo rojo e hipócrita".

Esto es lo que pensaba Drieu en la primavera de 1939, víspera de la guerra. En el otoño de 1938, estuve de paso en París mientras las cuatro potencias conferenciaban en Munich y la catástrofe parecía inevitable. Venía de Italia e iba a Londres. Drieu me esperaba en la estación con la cara atormentada. Le pregunté cómo andaban las cosas. Me contestó con el aire de un hombre que teme lo peor.

Desde hacía algún tiempo, hablar de política era para nosotros como caminar sobre brasas. Drieu tenía la impresión de que yo lo juzgaba mal por ignorancia de los problemas políticos de la época, y yo de que él comulgaba con ruedas de molino. A propósito de una declaración publicada en el número 35 de SUR, contestando a un ataque de la revista católica "Criterio", me escribía, para hacerme notar que no nos quedábamos al margen de la política como pretendíamos: "Desapruebo la declaración porque no es una separación neta con la política. Tomar el partido de la democracia, decir que el cristia-

nismo va con la democracia es una afirmación política. Además, hay en ello una condenación velada del fascismo pero no del comunismo. Sois, pues, demócratas o cristianos del frente popular, esos aliados indirectos del comunismo, que es un enemigo aun más terrible de la democracia que el fascismo porque es más hipócrita".

Sin embargo, en nuestra declaración de SUR decíamos: "Estamos contra todas las dictaduras, contra todas las opresiones..." Y también: "Todas las persecuciones sectarias —sean de raza, sean de política, sean injustas persecuciones disimuladas bajo formas codificadas y legales— nos parecen igualmente monstruosas". Resultaba evidente, por lo menos para mí (que no entiendo nada de política, quizá, pero que tengo ojos para ver y oídos para oír), que tanto la dictadura roja como la dictadura parda y negra eran repudiadas en esa declaración.

El hecho es que poco tiempo después el nombre de Drieu fué borrado a pedido suyo del Comité de Colaboración de SUR.

Esto no impidió a Drieu venir a verme muy a menudo en París, en 1939. El incidente no alteró fundamentalmente nuestra amistad, pero nuestras discusiones eran cada vez más amargas. Por primera vez, después de diez años de amistad, me fuí de París, en junio de 1939, sin despedirme de él. Refiriéndose a esto me escribió: "No creo en las ceremonias de despedida y no quería hacer esfuerzos por salir del estado melancólico que me producías en esos días... Veía tan claro lo que iba a ocurrir como una fatalidad de la política europea que no podía soportar hablar de ello con los que no tienen la costumbre de ver las cosas desde el ángulo político y que se sienten heridos por la política". Esta carta estaba fechada en el mes de septiembre del mismo año. Unas semanas más tarde recibí otra en que me decía: "Escribo un gran ensayo titulado *El espíritu del siglo XX*. Ah, cómo he sufrido este invierno [hablaba del invierno parisiense de 1939] por no poder comulgar contigo. ¿Cómo tú, que has leído y soñado, que eres la mujer que eres, no admites que este siglo, como los otros, sea complejo, contradictorio y atormentado? Tú, que sientes y comprendes las pasiones, ¿cómo no las admites en sus prolongaciones políticas? Me respondes: "Reprimo mis pasiones." ¿A beneficio de una de ellas? Eres toda pasión. Mussolini, Hitler y Stalin también. Y en suma Daladier y Chamberlain también. (Pues de otro modo darían o habrían dado colonias a los alemanes como quería toda la gente de izquierda entre 1920 y 1930 —y también tu servidor)...

"Esto no me impide leer a Platón, ni elevar mi alma hacia círculos más

amplios. Pero jamás admitiré que los círculos más amplios oculten los pequeños. La razón no estará nunca, para mí, contra la pasión: será tan sólo su sublimación. Lo que amo en el comunismo y en el fascismo es esta pasión que los animaba en sus comienzos, cuando eran jóvenes, pobres y perseguidos. Se están sobreviviendo a sí mismos, como todos nosotros".

Justamente, lo que yo no admitía era que los pequeños círculos estuviesen en flagrante contradicción con los grandes. Que en los pequeños, el fin justificara los medios, mientras que en los grandes tal principio resultara altamente repudiable. En el caso de Drieu, los medios con los que yo no estaba de acuerdo eran la violencia y la dictadura. Quizá porque gracias a mi naturaleza, infinitamente más próxima de la violencia que la suya, yo había verificado, en mi vida personal, cuán peligroso y dañino resulta ese exceso. Y justamente, lo que me asqueaba en la política era que los mismos vicios que en las vidas privadas, individuales, pasan por intolerables, pasaran en la vida pública, politica, por virtudes acrisoladas. El orgullo, por ejemplo, pecado capital (aún para quienes están al margen de las religiones, si se toman el trabajo de observar sus consecuencias y de meditar sobre ellas), se transforma en noble virtud si se le agrega el adjetivo nacional. Virtud que permite y fomenta la ciega sobre-estimación de cuanto poseemos, de cuanto somos, y el jactarse de ello sin pudor; virtud que nos incita a colocarnos eterna y arbitrariamente "über alles". Estos desplantes me han repugnado siempre y Drieu estaba esencialmente hecho para compartir mi asco. Pero por efecto de no sé qué traumatismo (que atribuyo a sus años de guerra, sin acertar a determinar cuál fué) vivía, en este plano, en contradicción con su propia naturaleza. Así me explico yo, conociendo muy a fondo su carácter, el conflicto espiritual en que se debatía cuando estalló la conflagración de 1939.

Cuando Drieu hablaba de sí mismo (y lo hacía de continuo en sus novelas y ensayos) se criticaba sin piedad. Jamás lo sorprendí, puedo afirmarlo, en actitud de auto-admiración, en sus escritos o en su vida. Pertenecía a la especie de los Narcisos que se contemplan para detestarse. Pero a fuerza de no ser generoso consigo mismo, acababa por no serlo con los demás. Fué solamente durante los últimos años de su vida (los de la última guerra) cuando comencé a percibir los síntomas de un cambio en su estado de ánimo. A medida que su error político se solidificaba, se agravaba, la tensión en que había vivido se aliviaba. Por lo menos en sus cartas. Ya entonces teníamos el Atlántico de por medio, pero yo notaba la transformación en esas cartas. Poco a poco iban

desapareciendo los tics, las muecas nerviosas, las crispaciones. Echaba a Europa y a sus tristes habitantes miradas que no trataban de ocultar su desesperación y su vana ternura. Era como si él creyera que había comprado el derecho de no desconfiar de sí mismo al colocarse en la posición que más podía alejarlo del verdadero sí mismo.

Malentendido es la palabra que me viene a la mente cuando pienso en Drieu. Trágico malentendido. Malentendido en toda la línea. Y éste es un ejemplo de lo que me induce a pensarlo: "Un hecho empieza a definirse –me escribía en 1940– y es que las naciones de menos de cien millones de hombres no pueden ya existir. Francia e Inglaterra no podrán ya separarse a causa de esta nueva ley. Sin duda ustedes mismos lo comprobarán algún día. Este nuevo estado franco-inglés o, más bien, anglo-francés implantará forzosamente el fascismo, *porque sólo se puede combatir el mal (para emplear tu vocabulario) con el mal.* Esto no me asusta, porque sé que para salvar el tronco hay que cortar las ramas. El tronco salvado puede reverdecer más tarde". Ese *sólo se puede combatir el mal (para emplear tu vocabulario) con el mal* daba la clave de nuestras divergencias. En mi vocabulario existía la palabra mal. Y esta vez aplicaba el término al totalitarismo, a la dictadura fascista, nazista (no habría tenido inconveniente en aplicarlo también a la comunista). Combatir el mal con el mal, adoptar, imitar los métodos brutales y despóticos que condenamos en el fascismo y en el comunismo para librarnos de ellos, me parecía el peor desatino, la peor derrota. Si se vuelve uno nazi para vencer a un nazi no hay tal victoria.

En una novela póstuma y aún inédita de Drieu, *Les chiens de paille* (que me dió Paulhan), he encontrado declaraciones que confirman mi juicio sobre su estado de ánimo. El principal personaje de este libro, Constant, no es Drieu sino una parte de Drieu: la parte a que me estoy refiriendo en este momento. "...Constant sabía –escribe Drieu– que no hay ni bien ni mal y que no puede haber hombres malvados opuestos a hombres buenos. Conocía la bondad de los malvados y la maldad de los buenos. Jesús habla todo el tiempo del bien y del mal, por eso sus palabras no interesaban mucho a Constant, salvo las que San Juan pone en su boca y que tienen vuelo. A pesar de ello admitía que Jesús, en el fondo, no cree que haya hombres malvados ni hombres buenos, puesto que afirma que los hombres buenos o fariseos están casi todos llenos de solapada malicia, y que los hombres malvados pueden volverse buenos en un abrir y cerrar de ojos y son entonces mejores que los buenos". Ésta

es la imagen de los malentendidos que perdían a Drieu. ¿Qué significa *los hombres buenos o fariseos*? ¿Por qué confundir deliberadamente lo más abyecto, el santurrón, el sepulcro blanqueado, el fariseo, en una palabra, con el hombre bueno o con el que trata de serlo? ¿Con el hombre de buena voluntad? (Pues no creo que fuera de la santidad existan hombres naturalmente o continuamente buenos.) ¿Y qué significa esta declaración: *No hay bien ni mal*? Demasiado la hemos oído en boca de ciertos intelectuales modernos. Si no hay bien ni mal no nos escandalicemos de las torturas morales y físicas infligidas a hombres indefensos, del empleo sistematizado del alambre de púa y de la amenaza de la bomba atómica. Seamos consecuentes con nosotros mismos. Si no hay bien ni mal ¿por qué no imitar al *Calígula* de Camus? Seamos Calígula. De otro modo nuestra actitud se tornará no sólo monstruosa sino pueril y risible. Calígula pone sus actos al servicio de su pensamiento, va con sus actos donde lo conducen las palabras, vive de acuerdo con sus principios. En este sentido su actitud responde todavía a una moral.

Pero la condición humana deja de ser humana sin bien ni mal. Por eso convendría que quienes imaginan viable esa supresión lleven su teoría a la práctica hasta el extremo. Así tendrán ocasión de comprobar su error en carne propia. Desgraciadamente, ese lujo es sólo permitido a los poderosos de la tierra, y las multitudes pagan junto con ellos el precio de la experiencia. Lo hemos presenciado últimamente.

¿Quién si no el fariseo mismo ha creado este estado de cosas? El fariseo hace odiar la palabra bondad, la palabra virtud, la palabra moral, de las que ofrece repugnantes falsificaciones. El fariseo es el verdadero Judas de Cristo. Mata a Cristo entre nosotros en todo momento, creando la más abominable confusión. Judas se limita a ser Judas. El fariseo juega a ser Cristo. Un traidor que se confiesa traidor, un asesino que se sabe asesino son pálidas figuras de la corrupción junto a un fariseo.

Por eso ciertos hombres en nuestra época han preferido Calígula a Tartufo; por eso han preferido morir con Calígula que vivir con Tartufo, figurándose en su desconcierto y desamparo interior que no había otra alternativa. En tal disparadero se encontraba Drieu que, roído por el remordimiento y la incertidumbre, tenía tan poca afinidad con Calígula como con Tartufo.

Sartre ha visto muy bien y ha descrito la posición política de Drieu como la de los surrealistas: "Todos partieron en busca de lo absoluto —dice— y como estaban acometidos de todos lados por lo relativo, identificaron lo abso-

luto con lo imposible. Todos titubearon entre dos papeles: el de anunciadores de un mundo nuevo, y el de liquidadores de un mundo antiguo. Pero como era más fácil discernir en la Europa de post-guerra los signos de la decadencia que los de la renovación, eligieron la liquidación. Y para tranquilizar su conciencia resucitaron el viejo mito heraclitano según el cual la vida nace de la muerte... A todos les fascinaba la violencia, viniera de donde viniere; y por la violencia quisieron liberar al hombre de su condición humana. Por eso se aproximaron a los partidos extremos y les atribuyeron gratuitamente designios apocalípticos. Todos fueron embaucados..."

Drieu no fué sólo un engañado; fué una víctima. "A través de la destrucción literaria del objeto, del amor, a través de veinte años de locura y de amargura, lo que persiguió fué la destrucción de sí mismo —dice Sartre. Por fin el vértigo de la muerte lo atrajo al nacionalsocialismo."

En una carta del 1º de junio de 1943 encuentro estas líneas: "Luchamos siempre por problemas que ya hemos dejado atrás. Esto no tiene importancia si por otra parte nos ocupamos de los problemas eternos. He vivido sobre dos planos, muy conscientemente... Leo los Upanishads, el Tao. La muerte me atrae dulcemente. ¿Qué importan diez años más o menos?" Pero vivir sobre dos planos contradictorios que no pueden coincidir es a la vez demasiado fácil y demasiado peligroso. Ahí está el error, a mi juicio. T. E. Lawrence decía a Lionel Curtis, hablando de los soldados, sus compañeros, ansiosos de festejar la Navidad, que veía una incompatibilidad entre la profesión de soldado y la de cristiano; quizá porque prestaba un significado *más profundo* a esas vocaciones. T. E. no se permitía a sí mismo vivir en dos planos y, a pesar de ser ateo, no comprendía que se hablara de amor al prójimo empuñando un revólver. La profesión de soldado en tiempo de guerra (¿y de qué sirve un soldado en tiempo de paz?) consiste en matar hombres; ¡la de un cristiano verdadero en ofrecer la mejilla izquierda cuando le han abofeteado en la derecha! El soldado y el cristiano sólo pueden vivir en dos planos distintos sin relación uno con otro. Tratar de vivir conjuntamente en dos planos puede llevarnos muy lejos en la práctica. Llevó a Drieu a no poder soportarse.

Terminaba esa misma carta haciendo alusión a las discusiones que habían nublado nuestra amistad y nos habían alejado intermitentemente el uno del otro. "Pienso a menudo en ti, en esta locura de destrucción, en esta necesidad de privarse de todo, en este furor de muerte que nos quema la vida."

En esta necesidad de privarse de todo. El mundo de que T. E. se ausentó

a tiempo para no ver una guerra más atroz que la que él conoció, es el que hemos heredado. Es el mundo en que los "unhappy few", los antifariseos experimentan una necesidad *casi delirante* de privaciones voluntarias o de claustros sin fe, o de cruzada sin cruz, o de frenesí de autodestrucción que casos tan opuestos como el de un T. E. Lawrence o el de un Drieu ilustran. Pues, como observa Sartre, Drieu, *clerc* (el *clerc* de Benda) ante todo, se alía a lo temporal con inocencia y desinterés. Su colaboracionismo no fué nunca, como el de otros, oportunismo o cobardía. Este anunciador de catástrofes en tiempo de vacas gordas aguantó hasta el fin las consecuencias de su equivocación en tiempo de vacas flacas. Incluso el suicidio le falló dos veces. La primera tomó una fuerte dosis de soporífero, pero alguien llegó justo a tiempo para salvarlo. Lo llevaron moribundo a un sanatorio. Cuando lo dieron de alta, la víspera de su salida, durante la noche rompió un vaso, única arma que tenía al alcance de la mano, se fué al cuarto de baño y se abrió las venas. Yo no sé si ustedes imaginan la carnicería que representa una operación de esta clase llevada a cabo con un pedazo de vidrio. Una enfermera encontró su cuerpo en un mar de sangre. A la fuerza lo hicieron revivir con transfusiones e inyecciones. La tercera vez se había refugiado en los alrededores de París, solo, en una casita que pertenecía a C. J. su primera mujer. Ella, que me contó lo que les refiero, había trabajado activamente en la Resistencia, exponiendo la vida. Drieu la había salvado, como a Jean Paulhan y a otras personas, de los nazis. C. J. tenía la esperanza de que, con cuidados materiales y espirituales, él terminaría por reconciliarse con la vida. Drieu le pidió un día que espaciara sus visitas, so pretexto de que temía que la siguieran y descubrieran su paradero. Veinticuatro horas después, tomó un soporífero y abrió la llave del gas. Esta vez no falló. Lo encontraron muerto.

En *Le jeune Européen,* publicado en 1928, Drieu con claro presentimiento se dirigía a sí mismo esta advertencia: "...sería necesario que no errara mi muerte, yo que habré errado mi vida. Habré sido de los que siempre reclaman lo absoluto, pero en vano habrá nacido en todas partes como una flor modesta bajo mis pies de abstractor distraído. Es el gran crimen, el gran error que sólo puede ser lavado con un chorro de sangre; y de sangre todavía caliente, no cuando la edad ha empezado a enfriarla... ¿Por qué me obstino en creer que lo que me desilusiona es mi época, cuando es algo de la vida que ha afligido siempre a los corazones frágiles y ha enardecido a los corazones valientes?". Y proféticamente agregaba: "...moriré decepcionado, después

de mis seis días de huraña labor, y no me será concedido el séptimo día para descansar".

Algo de la vida que ha afligido siempre a los corazones frágiles y ha enardecido a los corazones valientes. Drieu había tenido lucidez hasta para ver eso.

Cuando llegué a Nueva York, en 1943, durante la guerra, tuve ocasión de conversar con los escritores franceses exilados. Hablaban de Drieu con un odio que dolía. ¿Qué podía yo contestarles? Me era penoso callar, pero comprendía su agresividad y sus injusticias. Uno de ellos me dijo: "Queremos la cabeza de Drieu". Le contesté: "No creo que les dará la ocasión de cortársela. Drieu va derecho al suicidio, todo me lo hace prever." El escritor, que era Etiemble, sonrió, incrédulo. Que acusaran a Drieu de las defecciones, de las locuras de que yo lo imaginaba muy capaz, conociendo su naturaleza; que esas defecciones y esas locuras pudieran parecer criminales, dadas las circunstancias, lo aceptaba. Lo que no aceptaba era que se lo acusara de entregar voluntariamente a la Gestapo a tal o cual persona, así fuera su peor enemigo (su peor enemigo había sido su amigo más querido y tenía un nombre: Aragon). Oía con horror esas acusaciones. No reconocía a Drieu en ellas. Hubiera apostado mi vida que era fisiológicamente, sentimentalmente, espiritualmente incapaz de entregar a nadie a la Gestapo. Amigos míos que no conocían bien a Drieu creían todo lo que les contaban sobre él y me decían que fuera razonable y aceptara esta desgracia. Pero yo me negaba en absoluto. Etiemble, encarnizado contra Drieu, puede atestiguarlo. Me era tanto más difícil contestar a estos ataques cuanto que no tenía más argumentos para defender al atacado que mi conocimiento de su carácter. Durante mi estada en Nueva York, que duró casi seis meses, mi amargura y mi tristeza por Drieu fueron profundas. Pero en mi fuero interno nunca lo creí culpable de ciertas bajezas de que se lo acusaba. Él nunca habría de saberlo. Pero quizá presintiera que ésa sería mi reacción llegado el momento. En una de sus últimas cartas me decía: "No te escribo porque tengo demasiadas cosas que decirte y sólo hay una que cuenta: estás presente y *hablo contigo sin cesar.* No sé nada de lo que haces, pero sé quién eres... Me ocupo de la *Nouvelle Revue Française,* ya debes de saberlo; esto tampoco me cambia.

"Estudio las religiones de Asia más que antes.

"He vivido, pensado, escrito, obrado con una paciencia dolorosa desde hace tres años. Soy en suma bastante obstinado —y tan apasionado como tú.

"Apasionado en política; y, sin embargo, en mi interior la meditación, cada vez más.

"He conocido a gentes, sondeado corazones, y el mío también. He vivido en el corazón del drama, pero siempre en un más allá soñaba con otra cosa, más íntima. ¿Veré el final de todo esto? Pero esto no tiene final y estoy desde hace tiempo en otro final."

Sartre, en *Situations II,* comenta de la siguiente manera la actuación de Drieu al frente de la *Nouvelle Revue Française*: "Un herrero se verá dañado en su vida de hombre y no en su oficio por el fascismo; un escritor en lo uno y en lo otro, pero más quizás en su oficio que en su vida. Escritores que antes de la guerra clamaban por el fascismo se quedaron paralizados cuando los nazis los colmaban de honores. Pienso en Drieu la Rochelle: se había equivocado, pero era sincero y lo probó. Había aceptado la dirección de una revista inspirada. Los primeros meses amonestó, sermoneó a sus compatriotas. Nadie le contestó: porque ya nadie podía contestar. Esto lo puso de mal humor, no sentía a sus lectores. Se mostró entonces más apremiante, pero ningún signo le probó que lo entendían. Ningún signo de odio, ni de cólera tampoco: nada. Pareció desorientado, y presa de una gran agitación se quejó amargamente a los alemanes; sus artículos eran soberbios; se tornaron agrios; llegó el momento en que se golpeó el pecho: esto sólo tuvo eco entre los periodistas vendidos que despreciaba. Ofreció su renuncia, la retiró, habló de nuevo, siempre en el desierto. Finalmente enmudeció, amordazado por el silencio de los demás. Había deseado el sometimiento, pero, en su cabeza loca, quería que el sometimiento fuese voluntario y libre; el sometimiento llegó; el hombre, en Drieu, celebró la llegada, pero el escritor no la pudo tolerar. En ese mismo momento, otros, que afortunadamente fueron la mayoría, comprendían que la libertad de escribir implica la libertad del ciudadano. No se escribe para esclavos. El arte de la prosa es solidario del único régimen en que la prosa conserva un sentido: la democracia."

Nuestra correspondencia se había hecho materialmente imposible. Tenía que dirigir mis cartas a un desconocido, en el sur de Francia, y dentro del primer sobre poner otro con el nombre de Gilles (Gilles, el personaje de Drieu que más se le parece). Las cartas llevaban meses en pasar por la censura, por la guerra, por la ocupación, por manos desconocidas. Se sentía uno cohibido para escribir lo que realmente hubiera deseado.

El suicidio de Drieu, como el de Virginia Woolf, me fué anunciado lacó-

nicamente por teléfono una mañana de marzo de 1945. Nada pude saber, fuera del hecho brutal, hasta mucho tiempo después. En 1946 partí para Londres y París, vía Nueva York. Cuando estaba aún en esta ciudad me telefonearon desde Buenos Aires para avisarme que había llegado de París una carta de Drieu escrita en el momento de su suicidio. La noticia me llenó de alivio y de aprensión, pues temía que Drieu hubiera muerto creyendo que yo era su enemiga, y no tan sólo la enemiga de su error. *Lettres Françaises,* la revista que Caillois dirigía en Buenos Aires durante la guerra y que se hacía en SUR, había publicado una nota muy hiriente de Etiemble contra Drieu. Si por casualidad Drieu lo hubiera sabido habría podido creer que yo compartía las opiniones de Etiemble.

La carta me fué remitida a Londres y allí el British Council me la entregó. Miré largamente antes de abrirlo el sobre azul, la escritura inclinada y perezosa, tan familiares. Recordé que en ese mismo Londres una carta exteriormente idéntica hasta en el color había sido depositada por Drieu en mi hotel. Sola, ahora, en un cuarto anónimo en que nada, salvo el espejo, se ofrecía para señalarme el tránsito de diecisiete años, quedé inmóvil con ese trozo de papel en la mano. Drieu estaba ahí de nuevo, me parecía. Iba a oír su voz, su respiración, su verdad última. La carta no llevaba fecha. Desde la primera línea me hablaba de su muerte, pero como me habría hablado de un viaje. Con su ventana abierta de par en par estaba mirando París antes de irse. Así el nombre de esa querida ciudad volvía de nuevo, nos acompañaba en la despedida. La política, me decía, nada. Entre política y nada había puesto el signo que en aritmética significa igual. Me decía que nunca había odiado a los judíos. Y por uno de esos vuelcos bruscos que formaban parte de su carácter y que lo lanzaban de un extremo a otro, decía que en suma deseaba el triunfo de sus enemigos, circunstancialmente los comunistas. Pero esas agitaciones de superficie no parecían ya conmoverlo. Su último gozo (repetía: *joie, joie)* era haber descubierto la filosofía hindú y haberse sumergido en ella. Todo esto ocupaba una sola página.

Al llegar a París supe por André Malraux y Jean Paulhan que Drieu no había cometido la clase de traiciones de que lo acusaban los exilados franceses de Nueva York. Que en su triste y terrible error se había conducido como sus verdaderos amigos sabían que era capaz de conducirse: al margen de ciertas bajezas y de ciertas ignominias que sus enemigos le atribuían con fruición. Los testimonios de Malraux y de Paulhan, que habían querido a Drieu a

pesar de lo que Drieu trataba de hacer de sí mismo, me dieron la razón. Sé que esta comprensión en Malraux y en Paulhan no debía de ser fácil, empeñados como habían estado en una lucha a muerte contra el monstruo con el cual Drieu se empeñaba en fraternizar. Oyéndolos hablar de Drieu comprendí cómo esos dos escritores eran capaces de vivir y de actuar por encima de los rencores y de los odios de partido. (Malraux en el *Maquis,* Paulhan en París habían luchado sin tregua durante la ocupación.) La admiración que me inspiran por eso es ahora no sólo intelectual, estética, sino moral, espiritual.

El amor de Drieu por París y las reflexiones que este amor le sugiere explican muchas cosas. Escribe en *Le jeune Européen*: "Había elegido París para pasar el tiempo de mi pereza. París es el fin de todo, es el fin del mundo. En la Plaza de la Concordia sentimos que una civilización en la plena belleza de su madurez es el fruto de la tierra más alimenticio para el alma del hombre, y estamos tan completamente ocupados por esa sensación exquisita que toda la decadencia de este tiempo se hace insoportable. La belleza conocida hasta ahora por los hombres no es más que un recuerdo sin salida. En todos lados signos mal borrados nos hacen presente, en un silencio demasiado punzante, que todo este encanto se acumula sobre una vieja que lleva la onda de la juventud hecha trizas en mil arrugas, cada una de las cuales es una gran derrota que todo lo corrompe hasta el fondo del corazón. Llamo belleza cierto enderezamiento de todas las fuerzas del hombre que los coleccionistas de fragmentos usados no pueden concebir...

"Esta Venecia única de las cinco de la tarde [se refiere a París], bajo la lluvia, es el último punto del mundo en que aún se vive según el viejo sentido divino de la creación. En ella se hacen todavía algunos cuadros y algunos vestidos. También por eso este punto es el de la peor podredumbre, de la peor senilidad, del peor estancamiento, de la peor soledad, pues, extraviada por una nostalgia demasiado sutil, engañada por esos últimos movimientos de un arte condenado, aquí se doblega y se vence la única energía de que pueda nutrirse nuestra época: una energía de destrucción.

"Destrucción: eres una diosa que me tientas y cuyo rostro no alcanzo a ver."

En el fondo, Drieu, no pudiendo o no queriendo deleitarse en otra belleza que la que París representa, que la que encuentra en París su símbolo más acabado, prefería la destrucción inmediata, que todo lo reduce a cero, al desgaste lento y mortal de las formas que adoraba. No daba su consentimiento a la condición humana, al destino humano, y buscaba refugio en lo

inhumano o, más bien, en una no aceptación pueril y desgarradora de las fatalidades que el hombre no inventa pero soporta. Pues

Nos destins ténébreux vont sous des lois inmenses
Que rien ne déconcerte et que rien n'attendrit...

Antes la muerte que las arrugas de la vejez sobre un rostro o sobre una ciudad. Antes la destrucción inmediata que el desgaste lento. Drieu sufría demasiado al pensar que Francia, Inglaterra compartirían algún día la suerte de Elam, Nínive, Babilonia y llegarían a ser, como lo anunciaba Valéry, hermosos nombres vagos para los habitantes del planeta. También las civilizaciones son mortales. Drieu parecía reconocer y negar al mismo tiempo ese algo eternamente actual e ininterrumpido en el corazón mismo de la belleza y que une la antigua con la moderna, así como cada primavera une el tierno esplendor de sus brotes con los de las primaveras pasadas. El punto de junción se le escapaba, o no quería verlo. Pocos seres conservan en las épocas de transición como la que vivimos una feliz naturalidad de movimientos. Los unos se ponen tiesos, los otros fingen, éstos se empacan, aquéllos declaman. Drieu, él mismo lo reconoció, afectaba una tiesura nada de acuerdo con su carácter, y entonces —explicaba— "mis peores defectos aprovechaban mi falta de soltura para echárseme encima."

¡Por qué no está él aquí presente para decirme en tono burlón, como de costumbre: "Reconozco en tu análisis de mi persona tu moral de institutriz inglesa"!

Yo no había tenido como él la suerte de nacer y de vivir mi vida entera en la más bella capital del mundo. Circunstancias de esta índole, si bien nos restan ventajas enormes, pueden enseñarnos varias cosas. Por ejemplo, que es posible enternecerse ante ciertas fealdades y que todos los enternecimientos no son de orden exclusivamente estético. Tal aprendizaje nos da, también, una capacidad para ver la belleza de París sin por eso negar la de Nueva York, capacidad bastante poco frecuente entre los europeos. Haber nacido en el Nuevo Continente y en esta punta del Nuevo Continente (así como en la punta opuesta) significa carecer de los esplendores del pasado, presente en palacios, templos y catedrales. Pero nuestra desprejuiciada indigencia puede ser fecunda si alcanzamos gracias a ella una visión más amplia del mundo. Y si esta visión no pierde en agudeza lo que gana en amplitud. Ya explicó

Keyserling, en uno de sus mejores ensayos, cómo de una insuficiencia puede surgir una riqueza.

Ejemplo típico de esta tendencia del europeo a encastillarse es la respuesta de un joven escritor francés a quien tratábamos de convencer de que aceptara un puesto fuera de París (pues su mala salud reclamaba otro clima). No quería ni oír hablar de América, continente que despreciaba. Váyase entonces a Egipto, le decíamos. Allí encontrará esfinges, pirámides, tumbas, todo lo que se necesita para ser feliz. Él contestaba, muy en serio: "Cómo voy a irme de aquí si todavía no conozco bien Versalles" [1].

Drieu, que había escrito: "Le français se refuse à la géographie..." no llegaba a eso, ni mucho menos. Tenía grandes curiosidades de viajero. Pero Drieu era Europa. La vieja, querida y maravillosa Europa que considera con ojos distraídos, desconfiados o reprobadores todo lo que no es ella, aunque de sus entrañas haya salido. América no trae nada nuevo al mundo, insistía Drieu. Está tan podrida como nosotros. Muchas razones tendríamos para creerlo, le decía yo; pero basta una para no creerlo del todo: somos americanos. Lo que sólo ha comenzado a existir no puede ya estar en su fin. Las cosas tienen su tiempo; su comienzo, su plenitud, su decadencia. Un poco de paciencia.

Pero ¿cómo tener paciencia si no vemos en el tartamudeo de los pueblos jóvenes sino barbarie, y en el cansancio de los viejos sino decrepitud, y en todas partes fealdad de un lado y descomposición del otro? ¿Si sólo nos complacemos en una desesperación absoluta, no teniendo a nuestro alcance otra forma de este ídolo: lo absoluto?

Drieu no podía tener paciencia. Iba hacia la muerte a grandes trancos por el más arduo y el más demente de los caminos. Y nadie sabía mejor que él que su naturaleza y sus preferencias no concordaban con las doctrinas fascistas. Indirectamente, lo ha confesado a menudo. Lo ha confesado al escribir: "Pero cuando nos hemos paseado durante nuestra juventud en París, con las manos desnudas, nos queda entre los dedos una sutil arenilla de gracia que hace que no podamos cerrarlos como un puño bárbaro". Drieu no habrá aprendido nunca a cerrar sus dedos como un puño bárbaro, aun después de

1 Cierto es que existe también entre nosotros, americanos, por ignorancia desde luego, sentimientos despreciativos similares frente a Europa. Uno de nuestros pasados presidentes declaró al visitar por primera vez ese mismo Versalles que era un *potrero*. Por poco cuidado que estuviera el parque en ese momento, la comparación no deja de ser sorprendente.

haberse mezclado con la multitud de los que no aflojaron los suyos. Sus manos habrán quedado siempre abiertas blandamente como las del *Gilles* de Watteau que tanto le gustaba; abiertas y prontas a dejar escurrir, sin tratar de retenerla, la arena preciosa y huidiza de la vida. De su vida.

VICTORIA OCAMPO

LA ESCUELA DE LOS POBRES

PIEZA EN CUATRO ACTOS

PERSONAJES

PALMIRO	ROBERTO
GONZALO LÓPEZ MARTEL	THORIGNY
VALENTINA, *su mujer*	LA SEÑORITA DE GAMELÍN
SUSANA, *su hija*	EL SEÑOR MINUSCO
ADRIÁN, *su criado*	EL SEÑOR DE VETIVER
CLEMENTINA, *su tía*	OZUL
ADOLFO, *su primo*	

ACTO PRIMERO

Casa de GONZALO LÓPEZ MARTEL. *Un cuarto elegante y ricamente amueblado.*

La escena está vacía. El criado ADRIÁN *introduce a* PALMIRO.

ADRIÁN. — Si el señor desea esperar aquí... *(Sale.* PALMIRO *se sienta. Examina el cuarto.)*

PALMIRO. — ¡Perfecto! *(Ensaya la voz.)* Hum... Hum... Señor... ¡Buena voz! *(Ensaya actitudes.)* El ademán es bastante imponente... *(Toma una flor de un florero y se la pone en el ojal; después se la quita.)* ¡Demasiado frívolo! No. ¡Autoridad, autoridad, autoridad! *(Ensaya entonaciones de voz.)* Señor... Señor... Señor...

(Entra GONZALO LÓPEZ MARTEL.)

GONZALO. — Señor.

PALMIRO. — ¿El señor López Martel?

GONZALO. — El mismo. ¿Deseaba usted?

PALMIRO. — Señor, usted me espera.

GONZALO. — No espero a nadie.

PALMIRO. — Creen que no me esperan, y sin embargo me esperan.

GONZALO. — ¿Quién es usted, señor?

PALMIRO. — Usted no sabe mi nombre porque ignora lo esencial. *(Presentándose.)* Palmiro.

GONZALO. — ¿Es decir?

PALMIRO. — Palmiro, profesor de pobreza.

GONZALO. — ¿Profesor de pobreza?

PALMIRO. — Eso mismo.

GONZALO. — No comprendo.

PALMIRO. — ¡Sí, señor!

GONZALO. — No.

PALMIRO. — ¿De verdad?

GONZALO. — No comprendo nada.

PALMIRO. — Sin embargo, usted ha oído hablar, ciertamente, de pobreza.

GONZALO. — Por supuesto.

PALMIRO. — Conoce usted su existencia, no ignora que es un estado bastante difundido...

GONZALO. — ¡Sí, señor, sí!

PALMIRO. — Pues bien: la pobreza es algo serio, extremadamente serio. Es digna de todo nuestro interés, merece que nos ocupemos de ella.

GONZALO. — Ya veo... Es inútil que insista: nada puedo darle. Su obra es muy interesante, pero mi presupuesto de caridad está colmado...

PALMIRO. — Perdone usted.

GONZALO. — Además, tengo por principio no dar sino a obras de beneficencia que conozco. Y mi mujer tiene sus pobres... Lo siento mucho.

PALMIRO. — Se equivoca usted, señor.

GONZALO. — No insista, se lo ruego. Señor...

PALMIRO. — ¿Quién le habla de pobres? Dejemos en paz a los pobres. No se trata de ellos. ¡Se trata de usted!

GONZALO. — ¿De mí?

PALMIRO. — Precisamente. Usted me necesita.

GONZALO. — No. Cuando necesito a alguien, lo llamo. Debe usted equivocarse. Se confunde, sin duda. Hay un error...

PALMIRO. — Pido a usted disculpas, pero ¿no es usted el señor López Martel, Gonzalo López Martel? Tiene usted una gran, gran fortuna... Lo que se llama una hermosa fortuna... ¿No es así?

GONZALO. — ¿Entonces?

PALMIRO. – ¡Y bien!

GONZALO. – ¿Y bien?

PALMIRO. – Sin embargo, no espera usted conservar su dinero ¿verdad?

GONZALO. – ¿Cómo?

PALMIRO. – No. Se le irá de las manos, lo perderá...

GONZALO. – Señor, no soy enemigo de las bromas...

PALMIRO. – ¡Bromas!

GONZALO. – ...pero prefiero que duren poco.

PALMIRO. – Ah, si le parece a usted broma... Es curioso, porque no se diría que está usted privado de razón... ¡Bromas! Ah, no le falta a usted coraje.

GONZALO. – Y dígame usted, dígame usted, ¿por qué debo *yo* perder mi dinero?

PALMIRO. – Como todo el mundo.

GONZALO. – ¡De ninguna manera!

PALMIRO. – Usted no es un niño; tiene ojos para ver... Bien sabe usted que en nuestra época todo se va, todo se diluye, todo se derrumba...

GONZALO. – Así dicen, así dicen... ¡Pero hay dinero en todas partes!

PALMIRO. – Justamente. No se queda en un sitio fijo; fluye, se escapa, vagabundea... Hoy, al dinero no lo retiene nadie... ¡Nadie! Resbala, se funde, se evapora... Se hace pequeño, cada día más pequeño... Lo buscan, creen que está ahí... Pues no, ya no está ahí. Hoy día ¿qué es el dinero? ¡No se sabe!

GONZALO. – Ah, con todo...

PALMIRO. – ¡Vamos, vamos, sea usted razonable!

GONZALO. – Oh, bien sé que...

PALMIRO. – ¡Hay que vivir con su tiempo!

GONZALO. – Reconozco que hoy vemos cosas muy tristes...

PALMIRO. – ¡Casos dolorosos, señor! Todos los días. Hablo con conocimiento de causa: todos los días. Sin duda, desde los tiempos más remotos la riqueza ha estado siempre sujeta a los embates de la suerte. Nada dura en esta tierra, la fragilidad es la ley de este mundo, y los bienes de la fortuna fueron siempre fugitivos... ¡Pero hoy! Porque hoy, en fin... Veamos, usted es un hombre inteligente, un hombre informado, práctico... Pues bien, yo no temo la verdad. Respóndame con toda franqueza, con toda libertad. ¿A dónde vamos, señor?

GONZALO. – No lo sé... Pero digo que, a pesar de todo, aún hay razones para esperar.

PALMIRO. – No.

GONZALO. – Sí. Yo, por ejemplo...

PALMIRO. – ¿Usted? ¡No!

GONZALO. – ¡Déjeme hablar! Yo no soy de aquellos que se dejan sorprender por los acontecimientos... He sido siempre muy cuidadoso, muy razonable, muy prudente...

PALMIRO. – ¡Qué ligereza!

GONZALO. – He sabido siempre administrar mi fortuna... Como buen padre de familia...

PALMIRO. – ¡No me haga usted reír!

GONZALO. – Tengo inmuebles...

PALMIRO. – Lo temía.

GONZALO. – Tengo un poco de dinero en el extranjero...

PALMIRO. – ¡No se lo devolverán!

GONZALO. – ¿Cree usted?

PALMIRO. – ¡Vamos, señor, basta de niñerías! ¿De qué sirve taparse los ojos? Su situación es muy clara, muy nítida: inspira piedad. Fortuna... ¡Fortuna y nada más que fortuna para vivir! Es lastimoso. Es el caso mismo de la situación que parte el alma. Y no tiene salida. Es el caso desesperado.

GONZALO. – Señor...

PALMIRO. – Está usted aquí, en su sillón, bien sentado, con su buena sonrisa, sus buenas mejillas sonrosadas, su buen traje, de género bien mullido, su hermosa corbata... Y yo me digo: ¡una víctima más! ¡Pocos días más, y aquí está el cuchillo!

GONZALO. – ¿Eh?

PALMIRO. – No veo ya al señor López Martel. Veo a la víctima ataviada para el sacrificio.

GONZALO. – ¡Qué exageración!

PALMIRO. – ¿Cómo? ¿No oye usted?

GONZALO. – ¿No oigo qué?

PALMIRO. – La pobreza. ¡Está ahí, llama a la puerta, entrará de un momento a otro!

GONZALO. – ¿Cree usted?

PALMIRO. – ¡Vamos! Pues bien, no llega haciendo melindres ni sonrisas.

La pobreza no es algo fácil, cómodo. No, no se juega con la pobreza. ¡Ya verá usted!

GONZALO. — No la temo.

PALMIRO. — Es brusca, es acerba, es dura. Es ardua, complicada, llena de dificultades. La existencia del pobre, señor...

GONZALO. — ¿Y la mía? ¿Estoy yo, acaso, en un lecho de rosas? ¿No tengo, acaso, preocupaciones? ¿No tengo inconvenientes, no tengo disgustos? ¡Quisiera ver en mi lugar a los que se creen tan desdichados! ¡Ya verían!

PALMIRO. — Ya está. Esperaba el estribillo.

GONZALO. — ¡Por los placeres que da el dinero! Bah, bah.

PALMIRO. — Ya me lo decía: lo ignora usted todo, señor. Es usted un ingenuo... ¡Qué curioso! Todos son iguales.

GONZALO. — ¡Ah, una bicoca en el campo, un perro, alpargatas, y la paz, Dios mío, la paz!

PALMIRO. — Sí, sí, conozco la canción. Los disgustos de la fortuna y los placeres de la pobreza...

GONZALO. — Sin duda.

PALMIRO. — Es un espejismo de la inteligencia, señor. ¿Los disgustos de la fortuna? Sólo hay uno: el temor de perderla. Y si teme usted perderla, es porque la quiere. Y si la quiere usted tanto, tanto, es porque proporciona placer... Si un amante abandonado sufre, es porque amaba a su querida... ¿Los placeres de la pobreza? ¿Los conoce usted? Dígame usted cuáles son. Lo escucho. ¡Dígame usted cuáles son!

GONZALO. — Al menos, estaré tranquilo.

PALMIRO. — ¡Tranquilo! No pensará más que en el dinero, eternamente. El dinero que tenemos quizá dé preocupaciones, pero el que no tenemos ¡nos persigue! Nos obsesiona durante el día, nos despierta por la noche. ¡Tranquilo! ¿Y el problema del alquilier? ¿Y el de retribuir una atención? ¿Y el fin de mes, señor? ¡El largo, largo, perpetuo fin de mes!

GONZALO. — Somos libres...

PALMIRO. — ¿Libres de que? ¿De ganarnos la vida? Cuando podemos. Como podemos. Y ¿qué haría usted?

GONZALO. — Pues bien, yo... yo... yo trabajaría.

PALMIRO. — Tonterías no, se lo ruego. No, no, puede usted creerme, sé lo que digo: no es divertido ser pobre. No se hace uno tan fácilmente a la pobreza.

GONZALO. — Ah, es usted un doctrinario.

PALMIRO. — ¿Qué hacer entonces? Usted no ha pensado nunca en ello, naturalmente. Usted deja que los acontecimientos lleguen. Viento, helada, granizo, tanto peor. ¡Que ocurra lo que ocurra! Veamos, señor, tratemos de ser razonables, reflexione un instante. La pobreza llega, ahí está... ¿Qué hacer? ¿Qué? ¿Qué? ¿Gemir, llorar, lamentarse, acusar al cielo y a la tierra? Eso está al alcance de todos, eso importuna a todos... ¡Además, para lo que sirve! ¿Qué queda entonces? ¿Resignarse? Sí, es un medio. Un medio de calidad superior, muy hermoso, muy noble, muy elevado... Digamos la palabra: admirable. La renunciación, el desprendimiento, el desapego por los bienes de este mundo, la aceptación del sufrimiento, la virtud pura... En fin, la santidad. Sí, es muy hermoso. ¡Pero es poco frecuente! ¿Sería usted un santo, acaso? Veamos. *(Lo examina.)* No... ¡No! Entonces ¿qué queda?

GONZALO. — Y bien...

PALMIRO. — No. Un solo medio. Yo.

GONZALO. — ¿Usted?

PALMIRO. — Yo. Mi enseñanza. Mi enseñanza, la única salvación razonable y práctica para el rico advertido y prudente. Ah, compréndame usted: yo no hago milagros. No enseño a descubrir los encantos de la pobreza. Ya lo hemos dicho: no los tiene. Pero, puesto que estamos destinados a vivir con ella, aprendamos a conocerla. Estudiémosla. Sepamos exactamente lo que nos reserva. Ejercitémonos. Adiestrémonos. Armémonos. En una palabra: ¡preparémonos!

GONZALO. — ¿Eh?

PALMIRO. — Mi enseñanza, señor, es ante todo práctica. Se compone esencialmente de una serie de ejercicios juiciosamente escogidos, destinados a dar a mis alumnos un conocimiento exacto de la vida del pobre. Sus características, sus matices, sus necesidades, sus costumbres, su moral, sus leyes. Insisto: un conocimiento directo. Nada de teoría: experiencia. Hundo a mi discípulos en plena realidad. Les hago practicar por adelantado su existencia futura. A cada lección, viven una hora de la vida del pobre. En suma: ejercicios de pobreza, sencillamente... ¿Me sigue usted?

GONZALO. — Sí, sí.

PALMIRO. — Si algo se le escapa, dígamelo usted.

GONZALO. — No, no.

PALMIRO. — De tal manera mis discípulos se familiarizan gradualmente con

una existencia que ignoran, hacen de ella un aprendizaje metódico y razonable. Adquieren así una instrucción sólida, un adiestramiento completo, una fuerza de alma preciosa; en resumen: la formación indispensable del pobre moderno. Y cuando la cosa ocurre, pues bien, ¡están listos! Listos, ¿comprende usted?

GONZALO. — Ah...

PALMIRO. — Era usted rico y ahora está arruinado. Bien. No canta usted victoria, por supuesto. Pero en fín, ya sabe usted lo que le espera, está en un país que conoce, está usted bien instruído, bien adiestrado. ¡Qué diferencia con los infelices que no me han conocido! ¡Qué superioridad sobre ellos! ¡Cuántos errores ha podido usted evitar! ¡Y, sobre todo, cuánto sufrimiento ahorrado!

GONZALO. — Es curioso...

PALMIRO. — No. No es curioso. Es indiscutible. Hay que aprender a ser pobre, señor. En nuestra época, es el primer deber de los ricos.

GONZALO. — ¿Cree usted?

PALMIRO. — ¿Sabe usted jugar al bridge?

GONZALO *(muy seguro de sí mismo)*. — Sí.

PALMIRO. — ¿Al golf?

GONZALO *(menos seguro)*. — Sí...

PALMIRO. — ¡Ha aprendido usted el golf, y descuida la pobreza! ¡Mil bagatelas, y olvida usted lo esencial! ¡Asombrosa ceguera de los hombres! ¿Pienso, al menos, que es usted soltero?

GONZALO. — No.

PALMIRO. — ¿No? Entonces, ¿es usted casado?

GONZALO. — Sí.

PALMIRO. — ¡Casado! ¡Tiene, pues, mujer!

GONZALO. — Sí, Valentina.

PALMIRO. — ¡Qué me cuenta! Pero, al menos, ¿no tiene usted hijos?

GONZALO. — Sí.

PALMIRO. — ¡Hijos, en este momento!

GONZALO. — Una hija.

PALMIRO. — ¡Una hija! ¿De qué edad?

GONZALO. — Veinte años.

PALMIRO. — ¡Tenía usted una hija de veinte años, y no me decía nada!

GONZALO. — No me lo preguntaba usted...

PALMIRO. — ¡Había que clamarlo, señor! Y, naturalmente, está lo que se llama bien educada. Le ha dado usted una educación esmerada, escogida...

GONZALO. — Ah, en cuanto a eso...

PALMIRO. — Está pronta para ser una consumada mujer de mundo, pronta para una vida brillante, fácil, feliz...

GONZALO. — Sólo depende de ella.

PALMIRO. — Es pavoroso. La veo ya en la pobreza: ¡lamentable desecho!

GONZALO *(protestando)*. — ¡Oh!

PALMIRO. — ¡Calle usted! ¡Ah, no debería permitirse a los ricos que tuvieran hijos! Les preparan una existencia terrible, modelan su desgracia.

GONZALO. — Usted exagera.

PALMIRO. — ¿Exagero? No puedo ver a un hijo de ricos sin llorar.

GONZALO. — Vamos, vamos...

PALMIRO. — Sí, usted no comprende. Se queda boquiabierto. ¡Ay, es lo normal, lo corriente! Muchas veces he comprobado esa despreocupación hacia sí mismo y hacia los otros, esa inconsciencia. Me ha sorprendido veinte veces, cien veces. Por fin, a Dios gracias, empiezan a ver claro, y mis discípulos son cada día más numerosos.

GONZALO. — ¿Eh?

PALMIRO. — Las satisfacciones no me faltan... Por lo demás, el éxito era fatal. Mi enseñanza responde demasiado exactamente a las necesidades de la vida moderna para no imponerse.

GONZALO. — ¿Cree usted?

PALMIRO. — ¡Ahí están los hechos! No le daré a usted referencias. No es mi costumbre. Me bastaría, sin embargo, mencionar a algunos de mis antiguos discípulos...

GONZALO. — ¿Eh?

PALMIRO. — Claudio Víctor Champvallon, terrateniente, vieja fortuna muy sólida, muy firme, castillo histórico, carruajes, servidumbre, caballos de carrera, etc. Hoy, completamente arruinado. Saturnino Saint-Fayac. Dos matrimonios magníficos. Completamente arruinado. Alejando Lehoc, pujante hombre de negocios, rey de la finanza. Arruinado. Julio Briolet, burguesía media, bonito pasar. Arruinado. El barón Béclin...

GONZALO. — ¿El barón Ernesto?

PALMIRO. — ¿Lo conoció usted? ¡Qué fasto, qué brillo! Hoy, una bohardilla en Belleville, zapatos que dan lástima, una sola comida diaria... ¡y qué

comida!... Y entre mis discípulos actuales, entre aquellos a quienes todavía no les ha llegado la hora... Pero me callo... El secreto profesional...

GONZALO. — ¡Oh!

PALMIRO. — Vea usted, le dejaré adivinar un nombre... Uno solo... ¿Me promete discreción?

GONZALO. — ¡Cuente con ella!

PALMIRO. — R...

GONZALO. — ¿R?

PALMIRO. — Sí. ¿No adivina usted? R...

GONZALO. — ¿Raimundo?

PALMIRO. — ¿Raimundo qué?

GONZALO. — No lo sé.

PALMIRO. — ¡No!... Rothschild.

GONZALO. — ¡Oh!

PALMIRO. — ¡Sí!

GONZALO. — Pero ¿cuál de ellos?

PALMIRO. — Eso no puedo decírselo.

GONZALO. — ¡Es realmente curioso!

PALMIRO. — Así es.

GONZALO. — Y dígame usted, esas lecciones...

PALMIRO. — ¿Sí?

GONZALO. — En fin, esas lecciones que usted me propone...

PALMIRO. — Poco a poco, señor. No vaya usted tan de prisa. Aún no se trata de lecciones. ¡No hemos llegado a eso!

GONZALO. — Sin embargo, yo creía...

PALMIRO. — Perdone usted. Usted me ha preguntado. Yo le he contestado. Usted me ha hablado. Yo lo he oído. Lo he visto. Lo he observado. Ahora necesito ordenar un poco mis apuntes. Haga usted lo mismo. Medite. Examine. Plantee. Juzgue.

GONZALO. — Sí...

PALMIRO. — Los enfermos no están obligados a llamar al médico.

GONZALO. — Por supuesto...

PALMIRO. — El médico no está obligado a curar a todos los enfermos.

GONZALO. — Claro está...

PALMIRO. — A usted le toca ver. A mí, reflexionar. *(Se apronta a irse.)*

GONZALO. — Desde luego... Con todo, quisiera preguntarle algunas cosas...

PALMIRO. — Entonces, rápido. ¡Rápido!

GONZALO. — Pues bien, ante todo... ¿Qué iba a decirle? Ya no lo sé... Es algo tan nuevo... En fin, señor, hasta muy pronto.

PALMIRO. — Lo deseo por usted. Buenas tardes, señor. *(Sale.)*

GONZALO *(solo)*. — ¡Lecciones de pobreza!... ¡Ah, si mi pobre padre, que en paz descanse, viera esto! Veamos ¿cuánto tengo en el extranjero? Cuatrocientos... Seiscientos... Ochocientos... Sin embargo, era bien seguro... ¿Dónde ponerlos, entonces? ¿Dónde?... Lo mismo ocurre con los inmuebles... Son algo sólido, que no se escapa... Además, puede uno siempre venderlos... Pero ¿a quién? ¿A quién? ¡Eso, eso es lo malo!... En fin, todavía queda lo demás... Veamos, avaluando lo más bajo posible, puedo contar... *(Cuenta con la cabeza.)* Sí, por lo menos. *(El mismo gesto.)* Sí... Ya está... *(El mismo gesto.)* Viene a ser... Veamos... 3 y 2, 5... 5 y 1... 5 y 1... y bien, sí, 6... Decía, pues... 15. ¿Cómo 15?... No, 6... 6... 6. Veamos, y 3... y 3... 6 y 3, 2... ¿Cómo 2? ¡Pero no!... 15 y 2... ¡Oh! ¡Ah, qué época!

Entra VALENTINA.

VALENTINA *(muy conmovida)*. — ¡Gonzalo!

GONZALO *(sobresaltado)*. — ¿Eh?

VALENTINA. — ¡Los Cornebiche no vienen a comer el martes!... ¡No, no vienen!

GONZALO. — ¡Tanto mejor!

VALENTINA. — ¿Cómo tanto mejor?

GONZALO. — Sí, sí. ¡Tanto mejor!

VALENTINA. — Pero Gonzalo... Gonzalo... Era por ellos que había convidado al general y a María Luisa... Toda nuestra comida se viene abajo...

GONZALO. — ¡De comida se trata ahora!

VALENTINA. — ¿Qué dices?

GONZALO. — ¿Sabes acaso si comerás el martes?

VALENTINA. — ¿Por qué?

GONZALO. — ¡Ah, Dios mío!

VALENTINA. — ¿Qué pasa?

GONZALO. — Pasa... Pasa que estoy solo en la vida... solo... Ante una situación... terrible... angustiosa... Busco, me debato... Y tú ahí, muy tranquila... ¡No ves nada, no comprendes nada!

VALENTINA. — Gonzalo, hiciste mal en comer langosta.

GONZALO. — ¡Langosta, ahora!

VALENTINA. — Sabes que no la digieres.

GONZALO *(levantando los ojos al cielo)*. — ¡Ah!

VALENTINA. — ¿Quieres una taza de manzanilla?

GONZALO. — ¡Por favor, Valentina!

VALENTINA. — Como quieras. ¡Pero haces mal!

GONZALO. — Pero ¿qué tienes en la cabeza, mi pobre mujer?

VALENTINA. — Gonzalo... Me preocupas...

GONZALO. — ¡Recepciones, salidas, fiestas! En eso piensas. ¡Ah!... ¡Y gastar, siempre gastar!

VALENTINA. — Doce personas a comer... ¡Gran cosa!

GONZALO. — Gastar a diestra y siniestra, sin llevar la cuenta. Tirar el dinero por la ventana. ¡Como si debiera durar siempre!

VALENTINA. — ¿Ahora te has vuelto avaro?

GONZALO. — ¡Ah, bien lo quisiera! Pero ¿de qué serviría volverse avaro? Cuando no podemos conservar nada. ¡Nada!... Pero tú no lo sabes. Vives en la luna. No ves más allá de tus narices... ¡Y ese dinero que me hiciste colocar en el extranjero!

VALENTINA. — ¿Yo?

GONZALO. — ¡No lo veremos nunca! ¡Naturalmente! Estaba seguro de ello... ¡Oh, no rías! ¡No hay de qué reír! ¡Te lo digo yo, que no tengo un cerebro de pájaro, que pienso, que reflexiono! Sí, te lo aseguro: no hay de qué reír,

VALENTINA. — ¿Por qué?

GONZALO. — ¡Si al menos estuviera solo! Pero no. Estas tú, está nuestra hija...

VALENTINA. — ¿Qué dices?

GONZALO. — Porque, en fin, cuando estemos sin un cobre... sin un cobre... ¿Qué harás? ¿A dónde irás? ¿Eh?... Habla. ¿Harás visitas? ¿Tomarás el té? ¿Recibirás? ¿Comadrearás?

VALENTINA. — ¡Por Dios, Gonzalo, tú has hecho burradas!

GONZALO. —¿Qué?

VALENTINA. — ¡Has querido trabajar!

GONZALO. — ¿Yo?

VALENTINA. — ¡Has querido ganar dinero y, naturalmente, lo has perdido todo!

GONZALO. — ¡Nunca!

VALENTINA. — ¡Dios mío, Gonzalo! ¿No es por una mujer?

GONZALO. — ¿Estás loca?

VALENTINA. — Ah, tanto mejor... ¿Entonces? ¡Y bien, habla! ¿Qué hay? ¿Qué sucede?

GONZALO. — ¡Nada!

VALENTINA. —¿Cómo nada?

GONZALO. — ¡Nada! ¡Basta con lo que pasa!

VALENTINA. — Entonces ¿por qué gimes? ¿A qué viene tanta historia? ¿Qué significa esta comedia?

GONZALO. — ¡Comedia! Ya lo ves, no comprendes nada... ¡Mi pobre Valentina!... Vamos, ven... Ven aquí... Siéntate... Tranquilízate...

VALENTINA. — ¡Estoy perfectamente tranquila!

GONZALO. — Por favor, no te irrites... Tranquilízate. Escúchame...

VALENTINA. — ¿Sabes que a las cinco tengo que ir a la recepción de Guillery?

GONZALO. — Por favor, escúchame... Veamos, Valentina, bien sabes... bien sabes que en este mundo no hay nada sólido... no... todo es frágil, todo es fugitivo...

VALENTINA. — Bueno.

GONZALO. — ¿No te salta a los ojos?

VALENTINA. — Si quieres...

GONZALO. — Bien sabes que todos los días, en la época en que vivimos, hay gente que lo pierde todo... Y eso puede ocurrir a los más serios, a los más astutos, a los más inteligentes...

VALENTINA. — ¿Y entonces?

GONZALO. — Entonces, eso puede ocurrirme a mí... ¿Has pensado en ello?

VALENTINA. — No. ¿Por qué?

GONZALO. — ¡Mi pobre Valentina! Ya lo ves, siempre un poco chorlito... Trata de reflexionar un instante, trata de pensar en ello...

VALENTINA. — Pues bien: gastaremos menos. Esto es todo.

GONZALO. — ¡Pobrecita!

VALENTINA. — ¿Qué?

GONZALO. — ¿Crees que es tan sencillo?

VALENTINA. — ¿Qué crees tú?

GONZALO. — Yo no soy una cabeza de chorlito... Creo darme cuenta...

Creo que he pensado en ello desde hace mucho... Y creo haber encontrado...

VALENTINA. — ¿Encontrado qué?

GONZALO. — Un hombre...

VALENTINA. — ¿Un hombre?

GONZALO. — Un hombre... ¡Oh, quedarás muy sorprendida!

VALENTINA. — ¿Por qué?

GONZALO. — Porque es alguien sorprendente... Da lecciones...

VALENTINA. — ¿Lecciones?

GONZALO. — ¡Sí!... Lecciones de pobreza.

VALENTINA. — ¿Lecciones de pobreza?

GONZALO. — Exactamente.

VALENTINA. — ¡No digas tonterías!

GONZALO. — Por supuesto, no comprendes.

VALENTINA. — ¡Eso no quiere decir nada!

GONZALO. — Cállate. No sabes. Pero yo sé. Yo he podido darme cuenta. Claro está, es algo nuevo...

VALENTINA. — ¡Es absurdo!

GONZALO. — ¡Pero tú tomas lecciones de cultura física!

VALENTINA. — ¡Para conservar la línea!

GONZALO. — Pues bien, la pobreza es algo más serio. ¡Y cuando se toman lecciones para tonterías, se pueden tomar lecciones para cosas serias!

VALENTINA. — ¡Gonzalo!...

GONZALO. — ¡Es muy claro!

VALENTINA. — ¡Menos mal que estamos solos! Si alguien te escuchara...

GONZALO. — Pero en fin, caráspita...

Entra ADRIÁN.

GONZALO. — ¿Qué hay?

ADRIÁN. — Es el señor Roberto. Pregunta por la señorita.

GONZALO. — Que entre... ¡Sí, sí, que entre!

ADRIÁN *sale.*

GONZALO. — ¡Estoy seguro que él me comprenderá!

VALENTINA. — ¿No irás a contarle todo esto a Roberto?

GONZALO. — No es muy inteligente, quizá, pero estoy seguro que comprenderá.

VALENTINA. — ¡Gonzalo, por favor, nada de tonterías delante del novio de tu hija!

GONZALO. – ¡El novio de mi hija! ¡El novio de mi hija! Eso no impide que tenga buen sentido.

VALENTINA. – ¡Gonzalo!

GONZALO. – ¡Ya verás! ¡Ya verás!

Entra ROBERTO.

ROBERTO. – Buenos días, señora. Buenos días, señor. ¿No ha llegado Susana?

GONZALO. – Roberto...

ROBERTO *(para sí mismo)*. – Me había dicho que estaría aquí...

GONZALO. – Roberto, amigo mío, escúcheme bien.

ROBERTO *(distraído)*. – Sí... ¿Me decía?

GONZALO. – Escúcheme bien. Está usted aquí, sentado, tranquilamente, sin pensar en nada...

ROBERTO. – Pienso en Susana...

GONZALO. – ¡Poco importa!... Mi mujer y yo llegamos y le decimos: Roberto, vamos a tomar lecciones de pobreza... (ROBERTO *continúa impasible.*) ¿Y bien?... ¡Vamos!

ROBERTO. – ¿Lecciones de pobreza?

GONZALO. – ¿Y bien?

ROBERTO. – ¡Es gracioso!

VALENTINA *(a su marido)*. – ¡Ya ves! ¡Se ríe!

ROBERTO. – Bueno, Dios mío, si eso les divierte... Yo prefiero nadar. Pero en fin, cada cual tiene sus gustos ¿verdad?

GONZALO. – Usted no ha comprendido bien...

VALENTINA. – ¡Sí, sí!

GONZALO *(a* VALENTINA*)*. – ¡Por favor! *(a* ROBERTO.*)* Lecciones de pobreza... Es decir, lecciones para aprender la pobreza, para aprender a ser pobres... ¿Comprende usted?

ROBERTO. – Ah... Sí, sí. Ya veo. Entonces ¿sucedió?

GONZALO. – ¿Sucedió qué?

ROBERTO. – Sucedió. ¿Están arruinados?

GONZALO. – ¿Eh?

VALENTINA. –¿Cómo?

ROBERTO. – Por supuesto. Tenía que suceder... Lo he pensado siempre

VALENTINA. – Oh...

ROBERTO. — La fortuna, en estos tiempos ¿verdad?... Ustedes, sobre todo, que no tenían sino dinero heredado... Un día u otro, ¡era fatal!

GONZALO. — ¡Ah! Pero...

ROBERTO. — Naturalmente... ¡Bah, no se morirán por eso!... Yo no tengo dinero... Mi familia nunca lo tuvo... A pesar de todo, vivimos... Ya verán ustedes, es cuestión de tiempo para habituarse, y después todo irá muy bien.

GONZALO. — ¡Basta! ¡Terminemos de una vez! Quisiera saber por qué hoy todo el mundo se empeña absolutamente en que yo esté arruinado. ¡Es demasiado! ¿Qué significa esta manía? ¡No estoy arruinado, amigo mío! ¡No, no! ¡Aguántese! ¡De ninguna manera! ¡Ni pienso estarlo!

ROBERTO. — Bueno, bueno, no se enfade usted. No vale la pena.

VALENTINA. — Sí, Gonzalo, sí. No te acalores.

GONZALO. — No, pero ¿te das cuenta? ¿Lo has oído? ¡Ese joven que pretende un día casarse con nuestra hija!...

ROBERTO. — ¿Qué pretende? ¿Cómo? ¡Estamos de novios!

GONZALO. — Y bien, sí. Encuentro que su actitud es un poco singular.

ROBERTO. — ¿Singular?

GONZALO. — ¿Acaso no acepta usted fríamente que estemos arruinados, hundidos en la miseria?

VALENTINA. — En efecto, Roberto; me parece que es usted un poco aturdido. ¿Y si a Susana no le quedara nada?

ROBERTO. — ¡Bah!

GONZALO. — ¿Cómo bah?

ROBERTO. — Me caso con Susana, no con su dinero.

GONZALO. — ¿Oyes, Valentina? Este muchacho no es serio.

ROBERTO. — Susana es deliciosa, encantadora, bonita...

VALENTINA. — ¡Y además es nuestra hija, la hija de un López Martel y de una Verdaga!

ROBERTO. — No digo que no. Pero, sobre todo, me gusta y la quiero.

GONZALO. — Bueno, bueno, ya lo sabemos. ¡Pero en fin, amiguito, el matrimonio es algo serio!

ROBERTO. — ¿Por qué no?

VALENTINA. — Entonces, reflexione usted.

GONZALO. — ¡Desde hace veinte años no pensamos sino en la dote de Susana! ¡Y para usted, en cambio, con dote o sin dote, tanto da!

ROBERTO. — ¡Eso no!

VALENTINA. — Ah...

ROBERTO. — No. Prefiero con dote.

GONZALO. — ¿Realmente? ¿Y por qué?

ROBERTO. — Para gastarla.

GONZALO. — ¿Qué?

VALENTINA. — ¡Oh!

ROBERTO. — ¡Sí, está decidido! ¡E inmediatamente!... Empezamos por la vuelta al mundo... Confortablemente, sin darnos prisa, tomando por el camino más largo...

VALENTINA. — ¡La vuelta al mundo!

GONZALO. — ¡Mi pobre mujer!

ROBERTO. — Susana está encantada.

GONZALO. — Pero ¿y después, desdichado, después?

ROBERTO. — ¿Después? Y bien, ya veremos.

GONZALO. — ¡Es cínico!

ROBERTO. — Pienso en la felicidad de Susana, en nuestra felicidad, cuando estemos los dos lejos, muy lejos, en el otro extremo del mundo. Entonces, señor, ¿cuándo fijamos fecha?

GONZALO. — ¿Qué fecha?

ROBERTO. — La fecha del casamiento.

GONZALO. — ¡No es cuestión de fecha!

ROBERTO. — ¿Cómo?

GONZALO. — ¡No!

ROBERTO. — ¡Ah, sí! ¡Hace bastante tiempo que esperamos!

GONZALO. — ¡Continuarán esperando!

ROBERTO. — ¡Pero yo quiero casarme!

GONZALO. — ¡No es cuestión de casarse!

ROBERTO. — Ah... ¡Señora!... ¡Susana! ¡Dónde está Susana! *(Sale.)*

GONZALO. — ¡Has oído! ¡Has oído!... ¡Ah!

VALENTINA. — ¡Te pedí que te quedaras tranquilo!

GONZALO. — "Acabáramos. Están arruinados"... En seguida, su primera palabra, le salió del corazón: "Están arruinados".

VALENTINA. — No lo dijo por maldad.

GONZALO. — ¡Ya ves, ya ves en lo que estamos! Es peor aún de lo que pen-

saba. Nadie cree ya en nuestra fortuna... Nadie... Pasa algo... ¿Qué?... ¡Valentina, tal vez ya somos pobres!

VALENTINA. — ¡Cómo te das cuerda!

GONZALO. — ¡No, Valentina, no vacilo más! ¡Hay que obrar! ¡Ya es hora! ¡Haremos lo necesario! ¡Tanto peor! ¡Si es necesario tomar lecciones, las tomaremos!

VALENTINA. — ¡Gonzalo!

GONZALO. — ¡No quiero descuidar ningún detalle! ¡Cuando se vive en una época como la nuestra, hay que hacer tabla rasa de prejuicios!... ¡Además, yo siempre he marchado con mi época! Soy moderno.

VALENTINA. — ¡Las cosas que se te ocurren!

GONZALO. — ¡Voy a tomar mis responsabilidades!

VALENTINA. — No, Gonzalo, vas a cubrirte de ridículo.

GONZALO. — ¡Nunca es uno ridículo cuando marcha en la vanguardia!

VALENTINA. — En la vanguardia... ¡Gonzalo, vas a hacer tonterías!

GONZALO. — No. Voy a cumplir con mi deber. *(Sale.)*

VALENTINA *(sola)*. — En la vanguardia... ¡Ah! *(Sale. Entran* ROBERTO *y* SUSANA.*)*

ROBERTO *(muy emocionado)*. — ¡Susana, tienes que hablarles!

SUSANA. — Roberto, no grites.

ROBERTO. — ¡Te digo que tienes que hablar a tus padres!

SUSANA. — Espera.

ROBERTO. — ¿Esperar qué?

SUSANA. — En fin, cálmate. ¿Qué te han dicho exactamente?

ROBERTO. — ¡No lo sé! Tu padre me ha hablado de lecciones, de fortuna, de dinero, de dote... ¡Sin el menor sentido! ¡Era ridículo!

SUSANA. — Ah... Es que tú sabes, Roberto, el dinero...

ROBERTO. — ¿Y bien, qué? ¿El dinero...?

SUSANA. — Y bien, el dinero, para ellos, es mucho. Piensan en el dinero constantemente, hablan de dinero sin cesar... Son como todas las personas de su generación. Sí, bien lo sabes, conservar su fortuna es la gran cuestión para ellos... Es absolutamente necesario que se ocupen de eso. Y no tienen la culpa. Han nacido en una época en que aún se creía en muchas cosas...

ROBERTO. — Bueno, bueno, si quieres... ¡Pero no veo por qué todo eso nos impide casarnos!

Entra VALENTINA.

SUSANA. – ¿En fin, mamá, qué ha sucedido? ¿Que le ha contado papá a Roberto para ponerlo en semejante estado? ¿Qué ocurre?

VALENTINA. – Y bien, hijita, tu padre tiene una chifladura: quiere tomar lecciones de pobreza.

SUSANA. – ¿Qué?

ROBERTO. – Señora, admito que la gente se divierta. Pero no admito que se divierta a mi costa.

VALENTINA. – Usted sólo piensa en usted mismo. ¡Si cree que todo esto es muy gracioso para mí!

ROBERTO. – Oiga usted, señora...

VALENTINA. – ¡Por favor! ¡No es éste el momento de exasperarme!

SUSANA. – En fin, mamá, explícate. ¡No comprendo nada!

VALENTINA. – ¡Yo tampoco, puedes verlo!

ROBERTO. – Y bien, yo no pierdo la cabeza. Estoy muy tranquilo. He tomado mi decisión: la rapto.

VALENTINA. – ¿A mí?

ROBERTO *(rectificándose)*. – ¡A Susana!

VALENTINA. – Ah, bueno... Pero ¿qué dice usted?

SUSANA. – ¡Susana, te rapto!

VALENTINA. – Vamos, vamos, está loco. El también.

SUSANA. – No, mamá, tú no comprendes. No intervengas en estas cosas. Es el amor.

VALENTINA. – Por favor, Susana, no las compliques todavía más.

ROBERTO. – Pero en fin, señora, el amor...

VALENTINA. – ¡Ay!...

ROBERTO. – ¡Perfectamente, el amor!

VALENTINA. – El amor, el amor. Pero ¿qué es?

Cuando dice esta frase, entra ADRIÁN.

ADRIÁN. – ¿El amor, señora? Pues bien...

VALENTINA. – No le pregunto nada...

ADRIÁN. – Lo lamento, señora... *(Presentándole una tarjeta.)* Pero este señor pide que lo reciban.

VALENTINA. – ¡Ah, Dios mío, es él! ¡Salgan, hijos. *(Dirigiéndose a* ADRIÁN.) Pues bien, tanto peor. ¡Hágalo pasar!

ADRIÁN *sale.*

SUSANA. – Roberto, ven.

ROBERTO. — Pero ¿cuándo se ocuparán de nosotros?

SUSANA. — Ven pronto.

SUSANA *y* ROBERTO *salen.*

VALENTINA *(sola).* — ¡Ahora voy a decirle lo que pienso!

Entra PALMIRO.

PALMIRO. — Señora.

VALENTINA. — Entonces, señor, ¿es usted el profesor? Pues bien, no se hace usted esperar.

PALMIRO. — Estaba seguro de que habrían de llamarme. Pero no pensé que me llamaran tan pronto.

VALENTINA. — Oh, es un capricho de mi marido. Dios mío, reconozco que es un capricho inocente... Mi marido es muy joven de carácter... se cree muy ocupado, pero en realidad los días se le hacen un poco largos y tiene necesidad de un pasatiempo... Después de todo, tanto da éste como cualquier otro..., puesto que éste le divierte, no veo que tenga nada de malo.

PALMIRO. — Siempre he sentido una verdadera admiración ante las mujeres.

VALENTINA. — ¿Por qué?

PALMIRO. — Por esa manera imprevista que tienen de tratar con pasión las cosas frívolas, y ligeramente las cosas graves... ¡Cómo saben cambiar a su manera los colores de la realidad! Es un desorden encantador.

VALENTINA. — En todo caso, señor, me imagino que usted no cuenta con que yo asistiré a esas lecciones.

PALMIRO. — Nunca lo he pensado, señora.

VALENTINA. — ¿Cómo?

PALMIRO. — ¡No!

VALENTINA. — ¿Y por qué? ¿Puede saberse?

PALMIRO. — En lo que a mí concierne, señora, no lo deseo. Vea usted, las mujeres creen saberlo todo y comprenden pocas cosas...

VALENTINA. — No todas las mujeres.

PALMIRO. — Exacto, señora. Pero he creído notar que su mismo marido tampoco desea que usted se halle presente...

VALENTINA. — ¿Sí?

PALMIRO. — Sin duda.

VALENTINA. — Señor, mi marido no tiene la costumbre de prescindir de mí. No, no hace nada sin mí. ¡Por lo tanto, estaré presente!

PALMIRO. — Muy bien, señora.

VALENTINA. — ¡Estaré presente!

Entra GONZALO.

VALENTINA. — Gonzalo, estoy de acuerdo con el señor. Enteramente de acuerdo. Tomaremos lecciones juntos.

GONZALO. — ¡Por supuesto!

PALMIRO. — Y bien, señor, está arreglado.

GONZALO. — ¡Perfecto!

PALMIRO. — Les prevengo en seguida que no puedo tolerar ni fantasía, ni ligereza. Conmigo se trabaja seriamente. No puedo pedir a todos mis discípulos que estén bien dotados, ¡pero exijo buena voluntad, aplicación y asiduidad!

VALENTINA. — Ahí te quiero ver, Gonzalo.

GONZALO. — Lo haré mejor que tú.

VALENTINA. — Ya veremos, amigo mío, ya veremos.

PALMIRO. — Aprecio esa emulación. Ahora, si me permiten ustedes, algunos informes indispensables. *(A* GONZALO.) Veamos... ¿Ocupación?

GONZALO. — Y bien...

PALMIRO. — ¿No?

GONZALO. — Me intereso en muchos negocios...

PALMIRO. — Ya veo... No hace usted nada. Y dígame usted, ¿su matrimonio?

VALENTINA. — ¿Cómo?

PALMIRO. — ¡Chit! ¿Matrimonio de inclinación? ¿Matrimonio de interés?

GONZALO. — Y bien, yo era un buen partido...

PALMIRO. — Ya veo... Y... aléjese un instante, señora. *(Llevando aparte a* GONZALO.) Dígame usted, ¿las mujeres?

GONZALO. — ¿Y bien?

PALMIRO. — ¿Le gustan?

GONZALO. — Ellas me encuentran mono...

PALMIRO. — Ah... ¿Puede pasarse sin ellas?

GONZALO. — No lo sé... Nunca lo he intentado...

PALMIRO. — Ya veo... No se mueva. *(Tomando aparte a* VALENTINA.) ¿Es usted jugadora?

VALENTINA. — ¿Yo?

PALMIRO. — Entonces ¿infiel?

VALENTINA. — ¿Yo?

PALMIRO. – Entonces ¿un poco tonta?

VALENTINA. – ¿Yo?

PALMIRO. – Entonces ¿qué?

VALENTINA. – ¿Cómo qué?

PALMIRO. – Bueno, bueno, bueno. Ya veo... En suma, dos educaciones completas desde el principio. Y bien, no perdamos tiempo... Primera lección... *(consulta su agenda)* digamos, el miércoles.

VALENTINA. – Ah, pero el miércoles...

PALMIRO. – Miércoles, a las doce y media.

GONZALO. – Bueno. ¿En dónde?

PALMIRO. – Aquí. En esta casa.

VALENTINA *(asustada)*. – ¿Aquí?

PALMIRO. – Para empezar, siempre. Más tarde en mi casa, en mi instituto. Tengo instalaciones especialmente arregladas, muy instructivas, muy completas... pero que no son para principiantes... En este folleto encontrarán ustedes el programa detallado de las primeras lecciones.

GONZALO *(tomando el folleto)*. – Gracias.

PALMIRO. – Léanlo atentamente y confórmense en todo a las instrucciones que contiene.

GONZALO. – Bien.

PALMIRO. – Estoy seguro de que ya se siente usted mejor.

GONZALO. – ¿Cree usted?

PALMIRO. – Absolutamente. *(Despidiéndose.)* Señora...

GONZALO. – Y dígame usted, en cuanto al precio, pienso que...

PALMIRO. – No sé lo que usted piensa, pero son tres mil francos por lección.

GONZALO. – ¿Ah? Bueno.

PALMIRO. – Señor, señora... Hasta el miércoles. Doce y media.

TELÓN

(Continuará)

(Traducción de José Bianco) *FRANÇOIS DE VEYNES* y *LÉON REGIS*

Absolutamente reservados todos los derechos de reproducción, adaptación y representación para todos los países. Copyright SUR, 1949.

VARIA POESÍA

ESTACIÓN DEL NORTE

Pero la brutal baraúnda,
Esa muchedumbre que inunda
Nuestra común desolación...
Pero un andén se nos ofrece.
No creo en el número trece.
¡Potencia viva de estación!

Muchos viajamos. ¡Gran Turismo!
Lejos no está ningún abismo.
—¿Cuál prefiere? —¿Yo? No, señor.
No quisiera más que una zona
Sin prohibición de persona
Ni obligaciones de temblor.

Esa angustia de una tiniebla
Que sólo de objetos se puebla...
Hombres han sido y todavía
Lo son, porque sufren —de modo
Correcto a veces— bajo el lodo
Que enmascara aquella agonía.

¿Tan turbia es nuestra incertidumbre
Que ni un rayo habrá que la alumbre?
El mundo se inclina a su muerte.
Hasta el silencio está roído
Por algún fantasma de ruido
Que en sordo abuso lo convierte.

¿Se empeña la Historia que diga
Toda voz a la dulce amiga
Que para salvar amenaza;
Quítame el peso de ser libre,
Déjame que sólo ya vibre
Con ilusión bajo tu maza?

Loquea en público el obseso,
Huyen bajo un odio confeso
Moribundos por los caminos.
Resplandecen los uniformes,
Crimen por ley, todos conformes,
Los aparatos son divinos

Máquinas, máquinas... Y un humo
General: así me consumo.
¿Todo morirá en mala bruma?
No, no, no. Vencerá la Tierra,
Que en firmamento nos encierra:
Ya el magno equilibrio nos suma.

JORGE GUILLÉN

LA GACETA NEGRA

Historia de una muchacha [1]

Una tarde en que me sentía más que nunca devorada por mi obsesión, recordé que esa mañana misma tía Matilde me había preguntado si no estaba contenta. Le había contestado que sí, que estaba contenta, como siempre. Pero en ese momento de exaltación mi vida se me mostró bajo una luz diferente. Lo que había pensado y sufrido durante años me pareció una locura. "¿Acaso he confiado a alguien mi sufrimiento? —me puse a pensar frenéticamente—. Si me encuentro mal en esta casa ¿a quién se lo he dicho? Me consumo lentamente, pretendiendo que los demás lean mis pensamientos. El hecho de que yo sea su heredera no significa que mi tía sea una mujer tan mala ni tan torpe que le resulte imposible comprender cuán impropia es la vida que llevo para una muchacha de veinte años. Si no lo ha advertido por sí sola, debo culpar de ello a su edad, que le impide darse cuenta espontáneamente de los sentimientos juveniles. Tengo que decírselo; es absurdo que sólo me haya recogido en su casa para verme sufrir. Si le confieso que me siento desdichada, quizá me permita viajar, quizá me envíe lejos de aquí, adonde pueda perfeccionar mis estudios. (Hasta entonces había tomado lecciones en casa; pero hacía dos años que no las continuaba.) Oh, sí, debo pedírselo, es un excelente pretexto: quiero seguir en otra parte mis estudios".

Esta ilusoria esperanza me ocupó tan íntegramente que todo lo que había pensado y sentido me pareció el efecto de una intoxicación moral, y hasta mi tía se volvió amable súbitamente a mis ojos. Pero no me atrevía a afrontarla. Hablé entonces de mi proyecto a María, la doncella, una rubia linfática, todavía joven, la única de las criadas hacia la cual sentía aún fugaces movimentos de simpatía.

—Escúchame —le dije—. Tienes que salvarme, ya no puedo vivir aquí. Es indigno y culpable imponer semejante vida a una muchacha de veinte

1 Véase la primera parte en nuestro número anterior.

años. Quiero decir esto y aquello a mi tía, pero me falta valor. Sondea tú el terreno.

María sacudió la cabeza.

—Señorita —respondió—, estoy aquí desde hace mucho tiempo: le aseguro que su tía no podrá consentirlo. Quiere demasiado esta casa para comprender que alguien desee marcharse de ella.

Esta respuesta me exasperó.

—Entonces —exclamé— tampoco tú quieres ayudarme. Pero ¿qué puedo esperar de una muchacha como tú, que ha perdido toda energía, todo interés por las cosas del mundo, que tal vez envidia mi juventud? Estás embrutecida, cebada por esta vida egoísta; no te moverías aunque me vieras ahogándome. Tú también encuentras natural que viva en semejantes condiciones. ¡Una muchacha de veinte años! Pero ¿quién te ha dicho que mi tía razone tan estúpidamente como vosotras? La verdad es muy diferente. Sois vosotras las que, creyendo que conviene mantenerme aquí, le inspiráis esta convicción; así caváis un foso entre nosotras dos. "¿Para qué necesita marcharse?", os preguntáis. A vosotras os basta con tener que comer.

—Ya que lo toma usted así —me dijo María—, haré lo que me pide; pero no tengo ninguna esperanza.

—Inténtalo de cualquier modo —respondí—; y sobre todo no atribuyas a mi tía las ideas que nacen en tu cabeza. Mi tía comprende mucho mejor las cosas que vosotras.

Y como ya se alejaba:

—Procura —agregué— andar con cautela; no te lances como por asalto; por el momento, sólo tienes que sondear el terreno.

Pasé dos horas yendo y viniendo por el prado, impaciente, atormentada por la angustia y el miedo, maldiciendo a María. Varias veces mi imaginación la vió volver con el anuncio de su fracaso; la cubría cada vez con mil palabras duras; su tardanza, la indiferencia con que me abandonaba a mi sufrimiento suscitaban nuevas sospechas en mi espíritu seguidas por accesos de rabia. Al fin, cuando la vi avanzar por el prado, me pareció que su triste figura era un producto de mi excitación. Me sentí como envuelta en llamas.

—¡Qué has hecho! —grité.

—Ha ocurrido lo que me temía: su tía no quiere saber nada.

—¡Imbécil! Le has dicho todo de golpe.

–He tratado de hacer lo que usted me había ordenado. Pero ya sabe usted cómo es la señora: me ha obligado a decirlo todo.

–¡Así, de repente, sin ninguna preparación! Pero ¿qué te ha respondido?

–Que son locuras de usted; que ésta es su casa; que hoy le ha causado usted, por primera vez desde que ha llegado aquí, un dolor y una decepción. Y después agregó que fuera de aquí no hay nada que sea hermoso; que la creía con bastante buen sentido para comprenderlo; que aquí es usted la reina y fuera no sería nada. "Repíteselo todo –me dijo–, porque yo no quiero hablar de estas cosas con ella; estoy segura de que sólo ha sido un momento de mal humor que la dejará llena de vergüenza."

–¡Ah, basta ya! –la interrumpí–. ¡Tuya es la culpa, lo veo en la satisfacción con que repites esas ignominias! Se lo has dicho todo brutalmente, sin exponerle ninguno de mis argumentos. Habrá creído que sólo deseaba sacarle dinero y escapar. Lo sé, sé cómo le habrás hablado, con esas ideas tuyas que, en el fondo, me condenan. Crees que vivir aquí y engordar es el Paraíso. ¡Vete, me repugnas!

Perdida mi última esperanza, ya nada me interesaba: ni los paseos por la campiña, ni la lectura, ni menos aún los sueños y los proyectos para el porvenir. Vivía como asqueada de mí misma: con un asco estable, inerte, y con un sufrimiento aún más negro en el fondo del corazón. Me marchaba al prado, deslizaba el índice como señal entre las páginas de un libro que nunca leía y me quedaba largas horas sentada bajo el cerezo. Un día de primavera el cerezo estaba florido como hoy: era todo pétalos blancos, no tenía una hoja siquiera; el resplandor de las flores parecía mantenerme encerrada en una campana de aire puro y abstracto que me aislaba del mundo; el verde del musgo sobre el tronco, las matas de hierba resaltaban en esa atmósfera como muertos; el rostro mismo de María, cuando venía a buscarme, perdía todo lo que podía tener de vivo; era un rostro pálido y viejo.

Miraba sobre mi cabeza el incesante bullir de los pétalos, cuyos estremecimientos bajo la brisa daban la impresión de agua, y poco a poco me embelesaba. Aún conservaba una facultad de mi niñez: dejarme absorber por un objeto cualquiera de la naturaleza. Ese día me identifiqué con una ramita, la más alta: viví de su blancura, sin tener otra noción de mí misma que ese balanceo al viento y a la luz. Un pensamiento inconsciente, casi un poema acompañaba ese estado de ánimo: "¡Feiz tú, hermoso árbol, que floreces a tu

placer, que lanzas tus ramas donde quieres, que puedes ser joven y esplendoroso! ¡Oh, cómo envidio tu vida!"

Junto con este pensamiento la dulzura del árbol me penetraba, me impregnaba cada vez más íntimamente, me volvía hermosa como él. Pero de pronto apreté los dientes porque en el instante mismo de la comunión total un fondo negro se descubrió ante mí. Entonces vi la muerte.

Volví corriendo a casa y me encerré en mi habitación. Aturdida, no sabía qué hacer; me desvestí y me acosté. Ese pensamiento fúnebre y parásito que había crecido conmigo cambiaba otra vez. Desprendido de mi ya seca fantasía, se diluía en mi sangre, se mostraba nítido, prosaico, no ya como una visión, sino con la energía brutal de una orden. Me negué a bajar para el almuerzo diciendo que me sentía enferma; temblaba de horror. Tenía las manos muy secas; cuando las deslizaba por mi cuerpo producían un rumor como de seda que me estremecía. "Tengo que defenderme de mí misma —pensaba—. Renuncio a la idea de marcharme. Conozco un medio para olvidarla. Amo la naturaleza. Viviré en estos lugares tan hermosos. Poco a poco me harán olvidar mis fantasías."

En efecto, a partir del día siguiente empecé a salir muy temprano por la mañana; recorría la campiña y me quedaba en ella hasta el atardecer, mirando ávidamente a mi alrededor, suplicando a esos colores, a esas hermosas praderas que me dominaran, que me salvaran. Logré el resultado opuesto del que me proponía, tan definitivamente perdido está un ser perdido. Recuerdo algunos atardeceres en que la tierra resplandecía con un verde único sobre el cual el sol dejaba al desaparecer un reflejo rojo, solitario y secreto; había en el fondo de mi corazón una inmensa inocencia. Pero apenas me abandonaba a ella sentía que de esa inocencia misma subía rugiendo el gusto del asesinato. Y ese gusto era tanto más fuerte cuanto más fuerte era la inocencia. Al fin, íntegramente penetrada por el veneno, no quería ya mirar nada y rompía en llanto. Cuanto más pensaba en matar, más claro se me hacía el sentimiento de existir y mejor oía el canto de mi música interior.

Cuando ya nada pude hacer contra esa obsesión tan penosa, recordé las plegarias que había elevado a Dios. Ahora que lo había perdido todo, pensé recurrir a él: "Pero las otras veces no me ha oído —pensaba—. Es porque le dirigía una súplica culpable" —me respondía a mí misma—; Dios sólo podía rechazarla; ésta es la prueba de que ahora me escuchará". Una mañana me

levanté al alba, me puse mi vestido más viejo (pensé que ello me congraciaría con el Señor) y salí de casa corriendo.

—¿Adónde va usted? —me preguntó una de las criadas al verme.

—¡A la iglesia! ¡A la iglesia! —grité.

Debió de creer que me había vuelto loca. "Dios —pensaba yo mientras corría— me tendrá en cuenta también esto, el modo en que he gritado, así, sin ningún pudor, que voy hacia él." Llegué al convento de X..., que tiene una capilla sobre el camino; entré; caí de rodillas. Era una capilla blanca; ante las ventanas abiertas el viento hinchaba unas cortinas rojas y nuevas, inflamadas de sol. Empujada por una ráfaga más fuerte, una de esas cortinas me rozó la cara envolviéndome en una llamarada. "Dios mío —exclamé—, ¿no ves que la culpa no es mía? ¡Yo sólo deseo el bien, líbrame de este pensamiento!" Luego callé y aguardé que mi corazón se transformara. Pero en vez de los pensamientos más dignos y alegres que aguardaba del Señor, vi muy claro durante esa pausa el fondo de mi alma. Disimulada bajo el énfasis de la plegaria, mi verdadera esperanza era que Dios me recompensara haciendo morir a tía Matilde en ese mismo instante; y era tan sólo esa esperanza lo que me había impulsado a rezar. Al descubrir que todo me estaba negado, hasta rogar por mi salvación, porque mi súplica misma perseguía un horrible fin, sentí el gusto de la muerte, un gusto tan preciso, tan nítido que me levanté como enloquecida. Empujé una puertecita, subí una escalera y entré en el convento. Quería encontrar a alguna de las hermanas, arrojarme a sus pies, gritarle cuán horrible era mi tentación. Entré en una celda cualquiera, la vi vacía y me quedé en ella temblando, sin pensar en nada. De pronto apareció una hermana.

—¿Qué quiere usted? —me preguntó.

Traté de responderle, pero me llené de confusión, enrojecí; la miraba con los ojos desorbitados. Debió de creer que era una ladrona.

—¿Así entra usted en una habitación ajena? —dijo—; ¿sin llamar, sin pedir permiso? Rápido, salga usted de aquí.

Quise hablar otra vez, después me volví y salí sin haber dicho nada. Bajé la escalera maldiciendo a Dios en mi alma. Ante la puerta de mi casa volví a encontrar a la criada que me había visto salir; trató de detenerme: "Señorita, escuche usted..." La rechacé y subí a mi habitación para acostarme. No bajé hasta la noche.

Mientras tanto mi tía y los criados habían discutido sobre mi extraña

conducta; no comprendían qué me había impulsado a correr de ese modo a la iglesia y con tanta prisa, con semejante expresión de angustia; a mí, que nunca me había mostrado devota. Por la noche, mientras comíamos, la tía me miró largamente. Después alejó al criado y me dijo:

—Hace mucho tiempo, Sofía, que te veo decaer y entristecerte. Quizá no te he comprendido. Me parece imposible, bien lo sabes, que alguien pueda desear una vida diferente de la que llevamos aquí. Y no sólo ahora: siempre, hasta cuando era joven, he pensado así. Quizá esté equivocada y tú, como las demás muchachas, estés en lo cierto. En estos últimos años, viéndote tan apartada, tan recluída en ti misma, estuve a punto de creer que compartías mis gustos. Siempre tendemos a creer que lo demás son como nosotros. Mil veces nos hemos preguntado María, Fanny, yo misma: ¿Qué tiene esta muchacha para estar siempre fuera de casa, para marcharse por los campos sin decir nada a nadie? Respondíamos siempre: le gusta estar sola. ¡Qué tonta he sido! Pero ahora comprendo que necesitas distraerte. Te propongo un viaje: el que tú quieras. Podrás divertirte y volverás de buen humor. Además, Dios mío, muy pronto harás lo que te plazca.

La confusión de mi alma me había quitado todo dominio de mí misma; me puse de pie, dejando la comida por la mitad, y sollozando tan fuerte que el criado acudió espantado.

—Vamos, ven y abrázame —dijo serenamente mi tía, poniéndose también de pie.

—¡No, no me toques! —grité—. ¡No me toques!

Y huí corriendo a mi habitación. En cuanto estuve sola un pensamiento me reanimó: Dios me había rechazado sólo en apariencia y las palabras de mi tía demostraban que mi ruego había sido escuchado. "¡Ya estaba dispuesta —me dije— a renunciar a todas mis aspiraciones con tal de librarme de ese horrible pensamiento, y de pronto me proponen que satisfaga parte de ellas! Dios no sólo me escucha: me demuestra indulgencia y casi predilección". Luego pensé: "¿Dios o el diablo? Bah, qué importa. Lo mismo da uno u otro".

Recordaba, en efecto, que si en mis ruegos había invocado a Dios, varias veces me había sorprendido invocando a alguna otra potencia, para el caso de que Dios no existiera o me fuera adverso. "¡Uno u otro! —exclamé—. ¡Uno u otro es lo mismo!" Me exasperaba que en mi estado de angustia me sintiera obligada a sutilizar y a elegir, en vez de ayudarme a mí misma. La impiedad de mi ruego no tenía más freno que el temor de indisponer al más

poderoso, al que estuviera más dispuesto a ayudarme. Pero mi alegría no admitía ya escrúpulos y di gracias al que me había escuchado, fuera quien fuese.

Al día siguiente estaba más tranquila. Pedí excusas a mi tía y le rogué que me mandara a Viena y a Berlín. Consintió en seguida.

Llena de exaltación ante la idea de dar mis primeros pasos en el mundo, empecé a frecuentar la ciudad para comprar cosas necesarias y superfluas. Mi alma, sin embargo, no estaba del todo apaciguada. Cuando tía Matilde me había invitado a abrazarla, la idea de poner mi cuerpo en contacto con la víctima ignorante de mi obsesión de tantos años, y precisamente cuando ésta revelaba una insospechada bondad, me había sacudido de horror. Después me dijeron que mi tía, al comentar mi rechazo, se había apenado mucho, viendo en mi actitud el signo de un alma herida; sobre todo porque en los días siguientes, obligada por fin a abrazarla, lo había hecho con repulsión. Su bondad me trastornaba: descubría su verdadero carácter y, por contraste, mi propia indignidad. Sin embargo, esos remordimientos seguían su curso sin detener mi atención. Mi sólido egoísmo predominaba, manteniendo a mi espíritu ocupado por la idea del viaje que me habían propuesto. Y todo esto de manera tan tensa qne no podía reflexionar sobre mi angustia ni examinar mis remordimientos. Era un estado flúido, provisorio, que, en efecto, no duró mucho.

Una tarde volví de la ciudad con bastante retraso. Al llegar vi salir de casa a María, que vino a mi encuentro llena de agitación. Parecía haber estado esperándome asomada a la ventana.

—¡Por el amor del cielo —me dijo—, dése usted prisa! ¡Su tía ha caído enferma!

Me detuve sin aliento; pensé que mi tía había leído en mi alma y estaba muriendo de dolor. Hubo en mí dos reacciones opuestas: temor de que la imagen de mi perversidad hubiera traspasado su espíritu, y atroz alegría de que Dios fuera mi cómplice de tan diabólica manera. Estas impresiones se desvanecieron en un instante; subí la escalera. Tía Matilde estaba inmóvil en la cama, los ojos semicerrados; respiraba con dificultad. Pregunté qué había ocurrido. Me respondieron que había caído al suelo al salir de la cocina; al entrar —dijeron las criadas— tenía toda su animación habitual. "¡Su animación habitual! —me dije—. Entonces no ha comprendido." Y suspiré de alivio.

Me retiré después de prestarle algunos cuidados. Mis pensamientos, agitados esos últimos días por pasiones diversas, se habían calmado y teñido de afecto. Empecé a reflexionar sobre los años pasados en esa casa. "La he juzgado mal —me dije—. ¿Cómo podré reparar tanta injusticia? Felizmente, no se ha dado cuenta nunca de mi odio; habría sido demasiado horrible. Por lo demás ¿era realmente odio? También ella lo habría creído si hubiese leído en mis pensamientos y juzgado según las apariencias; se habría engañado... Es fácil decir que odiamos a una persona con quien hemos vivido años y años; nos parece que la odiamos; pero no es así. En una región oculta del alma, hecha de recuerdos, de hábitos y de inconsciente gratitud, continuamos amándola bajo ese odio superficial. Si pudiera ahora demostrar a tía Matilde que hasta en los últimos meses mi afecto era más real que mi odio y, sobre todo, más profundo..."

Los angustiosos remordimientos que durante esos días se habían insinuado en mi alma se transformaron en remordimientos de otra clase: dulces y melancólicos; ahora me complacía en ellos. Veía a tía Matilde tal como era en realidad, tal como hoy la recuerdo.

"¡Qué línea de conducta tuvo siempre esta mujer! —pensaba—. ¡Con qué coherencia realizó siempre sus gustos! Quiso vivir sola y sin embargo nunca advertí en ella una sombra de misantropía. Ha sido siempre bondadosa, afable, serena. ¿Dónde pudo aprender, sin tener marido ni hijos, a adivinar los sueños de los jóvenes?" Y recordaba las fiestas de mi niñez, las meriendas preparadas por ella que yo saboreaba por adelantado, desde la mañana, y que estimulaban mi apetito y mi fantasía al mismo tiempo. Me enternecía con esos recuerdos cuando María llamó a la puerta.

—¿Quién es? —pregunté irritada—. ¿No puede uno estar un momento en paz, ni siquiera cuando alguien está a punto de morir?

Pero de pronto, pensando que mi tía habría empeorado, abrí la puerta.

—¿Está peor la señora?

—No —respondió María con los ojos llenos de lágrimas—. Sigue igual, pero abajo está el señor Sandro.

—¿Mi primo? ¿Qué quiere de nosotros en este momento?

—No lo sé. La espera.

Bajé exasperada contra ese hombre que venía a turbar el alivio de los primeros pensamientos afectuosos que sentía después de tantos años.

—He sabido al pasar —me dijo— que tía Matilde está enferma.

—Sí, está enferma.

—Me he inquietado por ti; he pensado que quizá necesites ayuda...

—Gracias, no necesito nada.

—Qué dura eres, Sofía —respondió con una solicitud en que se insinuaba una sombra ligeramente irónica, a la cual, sin duda, se creía con derechos—. No pensaba irritarte al ofrecerte mis servicios. Vas a quedarte sola... Hace algún tiempo, es verdad, que no me dejo ver, pero esperaba aquella respuesta y no me parecía delicado...

—¿La esperabas, realmente?

—Realmente; y si quieres hoy, precisamente hoy...

—Puedo dártela: no. Pero excúsame; tengo mucho que hacer. Arriba está esa pobre mujer...

Lo miré, esperando que se despidiera. No se iba; por fin, balbuceando un poco, pues era tardo de ideas y de palabras:

—Oye —me dijo—, seré franco. Debo admitir que no me quieras, aunque no comprenda por qué, después de lo que ha pasado, ni pueda consolarme de ello... Pero tú eres dueña de tus sentimientos y no tengo el derecho de mezclarme. Sin embargo, no puedes arrojarme de esta casa un día como hoy. También yo soy sobrino de tía Matilde. La quiero tanto como tú; tenemos los mismos derechos y los mismos deberes. Entonces ¿por qué debo marcharme, como un extraño?

—Y bien, quédate, si quieres —dije, y le volví la espalda.

Tía Matilde, en lugar de extinguirse rápidamente, como había previsto el médico, se repuso poco a poco y empezó a balbucear; después de algunos días habló. Pero quedó afectada de una enfermedad muy grave que el médico llamó afasia. Esta enfermedad corta toda relación entre el pensamiento y la palabra. Como un golpe sobre un montón de plumas, cada pensamiento eleva una nube de palabras a las que nadie encuentra sentido. Los primeros días tía Matilde habló sin que el menor significado se desprendiera de sus frases inconexas; después, empezando a advertirlo, se exasperó consigo misma, se encerró en el silencio y, en lugar de hablar, lloraba. Además del uso del lenguaje, la enfermedad la había privado del uso de las piernas. No supimos qué hacer cuando el doctor nos llamó, a mí y a Alessandro, que se ocupaba ostensiblemente de todo, y nos lo dijo. Nuestra tía no podría curarse, pero tenía el corazón, el estómago y los intestinos en tan buen estado que, llevando una vida tranquila, bien cuidada y mimada, podría durar algunos años.

—Está en manos de ustedes —concluyó—; háganle llevar una vida apacible, sin sobresaltos. Todo depende de ustedes.

Mientras el doctor se alejaba, Sandro se volvió hacia mí y hablando siempre con cierta suficiencia, con su larga nariz un poco alzada:

—Te lo ruego —dijo—, olvida un instante la antipatía que te inspiro y que, por lo demás, no llego a comprender: tenemos que ponernos de acuerdo.

—No veo... —respondí—. En fin, habla.

—No debes pensar —continuó Sandro—, que desconfío de vosotros (me incluía entre los criados). Tengo por ti respeto y confianza. Te lo he probado al querer casarme contigo. Sin embargo, como tú eres mujer, me atrevo a decir que no puedes ocuparte de tus intereses en circunstancias tan difíciles como éstas.

—Abrevia, abrevia —lo interrumpí.

—Te hablo en interés tuyo. Faltaría a una obligación moral, a mis deberes para con tía Matilde y a mi condición de heredero, si te dejara sola en estos momentos. El doctor nos lo ha dicho: si sabemos cuidarla (y, sin duda alguna, tú y yo le prodigaremos toda clase de cuidados, aunque nos cueste la herencia) tía Matilde puede vivir así muchos años. Cualquiera puede robarla; en ese caso, los dos nos perjudicaremos, tú, sobre todo, porque eres la heredera principal. Es necesario hacerla declarar incapaz por los tribunales y proceder en seguida al inventario de sus bienes.

Permítame usted que no le repita las demás palabras de Sandro. Habrá usted notado que cuando hablo de él, trato de pasar rápido; su recuerdo me repugna. Le contaré sólo los manejos que llevó a cabo por temor de que pudiera dspojarlo de una parte de su herencia, y quizá con la esperanza de obligarme a aceptarlo por marido. El tribunal declaró incapaz a mi tía y designó a mi primo Alessandro —hombre, heredero y el pariente más próximo— administrador de sus bienes.

En mi relato he preferido acumular los cargos sobre mí misma, escogiendo, entre mis pensamientos, los más culpables e indignos, y exponiendo sólo las circunstancias agravantes. Acusarme me procura cierto alivio, porque es el único modo de sentirme viva. Pero ahora, por primera vez, invoco una circunstancia atenuante. Cuando me decidí a actuar, traté por una vez de salvar a mi tía y de salvarme a mí misma. Pedí a mi primo el dinero para el viaje a Alemania que me había prometido tía Matilde. Ese vil individuo me lo

negó "en mi propio interés", so pretexto de una administración irreprochable. De tal modo, por última vez, Dios me cerró el camino de la huída.

Ya antes de este pedido, el designio de muerte había renacido en mí, endurecido por el recuerdo de la languidez de los días pasados y fortificado por el calor de esos impulsos de afecto que me habían agitado el alma. "Estoy prisionera –pensaba–, no ya de un ser humano, bueno o malo, sino de una enfermedad incurable, de una enfermedad que no es mía, que no siento; de una enfermedad que habita otro cuerpo. Estaré encerrada cinco, diez años, toda mi juventud".

Ya no era mi tía la persona contra quien tenía que luchar. Su figura, y al mismo tiempo el recuerdo de su reciente bondad, desaparecieron de mi mente. Tenía que luchar ante todo contra mi maldito primo; sería su esclava mientras viviera mi tía. Aunque era yo la más rica, debía recibir de Sandro el pan, casi el derecho a vivir; yo, que lo había rechazado y vejado. Sentía una frenética necesidad de librarme de su tiranía, de arrojarlo de la casa con desprecio, ignominiosamente; pero para ello era necesario pasar por sobre el cadáver de tía Matilde. Aunque mi primo era mi enemigo evidente, que odiaba por hábito en mis momentos normales, su imagen se me borraba de la mente en mis accesos de furor; ese ser mezquino no era más que un simulacro destinado a excitar un odio dirigido hacia otro ser. En tales momentos desaparecía de mis pensamientos y en su lugar encontraba un odio vehemente hacia Dios, que me había rechazado y hasta engañado pérfidamente después de haberme demostrado una falaz simpatía. Tía Matilde no era ya un ser humano sino tan sólo un campo de batalla en que luchábamos yo, que suplicaba llorando por mi libertad, y Dios, que quería mantenerme encadenada. ¿Cómo habría podido pensar, ante semejante situación, en sus pasadas bondades?

La orden de actuar no encontró ya resistencia alguna, se adueñó físicamente de mí, se tradujo en un sufrimiento horrible y sin tregua. Era como si hubiera tomado un veneno; de lo más hondo de mis entrañas emanaba un soplo cálido, un aire ardiente de horno que me secaba, reduciéndome al estado de esqueleto. Iba a tenderme bajo el cerezo para encontrar alivio ante tanta frescura. Casi todas sus flores habían caído; yo tenía la horrible sensación de ser quien las marchitaba y las hacía morir. Me extendía sobre la hierba y, al cabo de un instante, me levantaba: toda indignación había desaparecido; mi cabeza estaba torpe y vacía; mis cabellos, resecos. Tenía la sensación de

un fuego que me quemaba la vida, que no provenía de mi cuerpo, sino de algo aún más íntimo. Es el suplicio de los condenados al infierno. Cuando trataba de recobrar el aliento bajo el árbol, descendía de sus ramas un olor agrio y penetrante, mezclado a un zumbido de abejas, que se hundía en mí, me revolvía las entrañas y remontaba bajo la forma de una sola palabra: "¡Mata!" Algo tenía que hacer para dar tregua a mi sufrimiento. Mi cerebro estaba muerto y como envuelto en una bruma animal en la que, sin advertirlo, estaba urdiendo un plan de acción. Un día me levanté dispuesta a cumplirlo.

Mi tía, como lo he referido ya, no podía decir nada inteligible; abrumada por su impotencia, callaba y lloraba. Sus pensamientos, por lo demás, eran confusos y elementales. El médico, entre los cuidados prescritos, daba gran importancia a una inyección muy dolorosa que le ponían por la noche, antes de la hora del sueño, pues la enferma dormía poco y mal. Mi primo Alessandro había dispuesto que, como en la casa había cinco criados, entre ellos tres mujeres expertas en cuidar enfermos, se economizaría el salario de una enfermera. Fanny, la criada más antigua, se encargaba de la inyección. Tía Matilde había empezado a odiarla, considerándola culpable del dolor de la inyección y manifestando su odio hacia ella con gestos tan desesperados como si hubiera visto acercarse a una asesina. Llamé a Fanny y le dije, muy secamente, que a juzgar por esa reacción angustiosa de tía Matilde, debía de tener la mano muy pesada. Se echó a llorar.

—Hace treinta años que yo...

—No sé qué decirte; pero comprende que no puedo tolerar que sufra más de lo necesario. Esta noche te reemplazará Eugenia. Esperemos que tenga la mano más leve.

Al día siguiente, y también al otro día, tía Matilde rechazó a Eugenia con horror.

Grité violentamente a la criada:

—¡No he visto gente más torpe y grosera! ¡Tantos años pasados en la casa y no saben siquiera poner una inyección! Probaremos con María.

María ensayó con la misma suerte. Los otros criados eran hombres y se negaron a tentar la experiencia.

—Está bien —dije—. Esta noche ensayaré yo.

—Pruebe, pruebe —murmuraron los criados—. Veremos si lo hace mejor, veremos si es tan delicada y tan hábil.

De tal modo quedé en condiciones de actuar merced a las personas mismas en quienes había visto un obstáculo.

Era preciso velar a tía Matilde la noche entera, porque dormía muy poco, gemía sin cesar, reclamaba cuidados y compañía. La persona encargada de la inyección nocturna la velaba hasta las tres de la mañana; luego venía otra para reemplazarla. Rehusé sustraerme a esta regla.

—Cuando asumo una obligación —dije—, la asumo íntegramente.

Por la noche tomé un libro y entré en la habitación de mi tía. Fanny, que terminaba su turno, se puso en pie y se preparó para irse. Yo escudriñaba en mí misma, aguardando el impulso que me obligara a retenerla. Pero todo estaba sordo e inmóvil. En mi alma entorpecida sólo había dolor e instinto; nadie me socorría. Cerróse la puerta: la suerte estaba echada.

Puede usted mirar a su alrededor: éste era el cuarto. Aquí duermo ahora. Nadie ha cambiado nada. Estaba ya ese cofre taraceado; en torno al cielo raso, ese friso representando las bailarinas de Pompeya; debajo, los grabados más grandes: el Rey Sol en Versalles, la muerte de Mazarino, una fiesta de damas y mosqueteros al borde de un arroyo. Mi tía parecía más bien sentada que acostada en su cama, a causa de dos grandes almohadas que tenía bajo la espalda. En efecto, si se extendía completamente, le faltaba la respiración. Una cofia blanca le cubría en parte los cabellos, que empezaban a blanquear, porque después de su enfermedad no se los teñía.

En cuando dejé salir a Fanny y me encerré conmigo misma, no experimenté ya odio sino un sentimiento de vileza y de inercia. No opuse más resistencia. Me acerqué a la cabecera de la cama. Era como una persona desangrada que abandona su cuerpo a un animal nauseabundo. Sólo una persistente repugnancia me impedía actuar con la soltura necesaria. Por eso hablé con una voz sin timbre, un poco balbuciente, y dulcifiqué instintivamente el sentido de mis palabras con una especie de sonrisa.

—Tía —dije juntando las manos—, el doctor ha dicho hoy que morirás dentro de pocos días.

Se irguió sobre las almohadas y me miró fijamente con sus ojos privados de toda humedad, que daban la impresión de estar cocidos. Esperé en vano alguna reacción.

—¿Me comprendes? —continué ya más segura—. Procura entender el sentido de mis palabras con lo que te queda de humano. Hoy ha dicho el doctor que puedes darte por muerta. Puedes morir esta noche, mañana, dentro de

quince días. El golpe que te ha echado por tierra se repetirá muy pronto: quizá dentro de una hora, dentro de un minuto. Estoy encerrada desde hace años en esta cárcel. Mientras tú vivas, yo no podré vivir. Tú eres vieja, estás concluída, no tienes habla ni pensamientos; eres inútil hasta para ti misma. Todos nosotros, yo, María, Fanny, Eugenia, todos esperamos con ansia nuestra liberación. ¿Con impaciencia? Sería poco decir: con furor. No hablamos de otra cosa. Nos preguntamos: ¿cuándo morirá esa mujer, cuándo viviremos?

Entonces oí un chillido agudo, débil, animal; me pareció imposible que saliera de esa garganta. Perdí mi arrojo y súbitamente amedrentada fuí a sentarme más lejos. Había bastado ese sonido, esa señal de resistencia para romper mi extático delirio bestial, reemplazándolo por un horrible terror pánico en el que sólo sentía los latidos de mi corazón. Sin embargo, ningún remordimiento, ningún pensamiento brotó de mi oscura mente para acompañar ese irrazonable espanto. Mi tía se había cubierto la boca con la mano; parecía contener con sus dedos una especie de sollozo silencioso; con la otra mano hacía un gesto en el aire como para empujarme afuera. Ya no me atreví a acercarme. Antes de que acabara mi turno, vacié en el lavabo la jeringa; luego cedí el puesto a María.

Al día siguiente, cuando, después de adquirir valor, me presenté ante mi víctima, ésta me rechazó gritando, retorciéndose como para reunir las pocas fuerzas vivas que le había dejado la enfermedad. Pero ¿no había ocurrido lo mismo con las otras? Y admitiendo que de sus palabras inconexas se pudiera deducir que me acusaba de querer matarla, ¿no había dejado entrever la misma acusación contra Fanny, Eugenia, María, contra todo el que la había hecho sufrir? Simulé sorpresa, desconcierto, humillación; me retiré sin decir nada y no me hice ver durante el resto del día. Por la noche bajé a la cocina. Todos me saludaron con una sonrisa de satisfacción. Me mostré humilde y conmovida.

—Los hechos —dije— os han dado la razón. Creía verdaderamente que la hacíais sufrir más de lo necesario. Ahora veo que ninguna enfermera, ni siquiera un ángel, podría no hacerla sufrir. He sospechado injustamente de vosotras. Quiero reparar mi injusticia.

Esa gente fácil para el llanto tenía los ojos húmedos; me disuadían de toda reparación y atribuían mi severidad al afecto hacia mi tía.

—No, no, sois muy buenas, pero no me considero excusada. Desde esta noche empezaré mi penitencia. Ya que todas le hacemos daño y suscitamos su

antipatía, yo me encargaré de la tarea. Seré yo quien le ponga la inyección, y no sólo como reparación: he reflexionado que, dada la importancia del remedio, es a mí a quien correspondía ese cuidado desde el comienzo de la enfermedad.

Eran criadas: eran perezosas; sólo se opusieron por cortesía. Una hora después el doctor aprobó mi decisión y, luego de examinar a tía Matilde con tanto entusiasmo como si tuviera a su cuidado a una niña de veinte años, le encontró el corazón en perfecto estado. Pero yo no podía comprender nada: estaba como en medio de una bruma.

Durante cinco o seis noches repetí los mismos argumentos sin cambiar de estilo: me acercaba a la cabecera de tía Matilde y hablaba. Pero poco a poco mis palabras perdían toda retención y adquirían un tono más firme.

—No puedo salvarte —le decía con insistencia—. El doctor me ha repetido que tienes pocos días de vida. Pero tú podrías ser un poco más amable y apresurarte. ¿No ves que todos estamos esperando?

El horror de la primera noche, la repugnancia que sentimos al herir a un ser viviente, el miedo que tenía de ella, de lo imprevisto, del silencio, de ese insensato monólogo en la soledad, desaparecían con el ejercicio. Mi sombra misma, que veía gesticular, me secundaba y excitaba. Durante esas noches perdí mi timidez; vi el fin de intolerables intermedios de atonía durante los cuales permanecía olvidada, desdichada, sin atreverme a decir una palabra; ya no corría a esconderme en un rincón, ya no sentía temores superfluos. Hablaba estúpidamente, casi sin comprender lo que decía.

—Seguimos esperando, pero acabas con nuestra paciencia. Hemos resuelto que si no te das prisa esta noche, nos encargaremos del asunto.

Mi tía sólo sabía llorar cubriéndose los ojos y la boca. El saber que no era mirada, aumentaba mi coraje.

Los primeros días, al despertarme por la mañana, sentía como un frío en el alma y una especie de desaliento y de desapego hacia mi trabajo nocturno. La cercanía de la noche me repugnaba. Pero en muy breve tiempo la brumosa excitación que me impulsaba a actuar durante la noche no se disipó con el sueño. Ahora, en todo momento, vivía perdida en una constante torpeza en la que sólo se agitaba una avidez dolorosa. Empecé entonces a desear la noche, esas horas de crueldad, de acción. Mi tía parecía resignada a morir. Lloraba con el rostro descubierto y, en medio de sus lágrimas, enviaba besos a la casa como si estuviera a punto de abandonarla. Pero yo no comprendía ya nada,

y mi espíritu demasiado estrecho no podía contener un pensamiento ajeno. Mataba a mi tía sin verla, como si en vez de ojos hubiese tenido dos agujeros. En mi boca dominaba como un gusto metálico.

A tal extremo había llegado, cuando el doctor, examinándola a fondo, me dijo la frase habitual.

—Llegará a los cien años.

Entonces fuí presa de un nuevo terror: "Si esta comedia dura —pensé—, podrán sospechar de mí. Acaso alguien sospeche ya. ¿Y si mejora? ¿Y si recobra la palabra un solo instante, el tiempo preciso para denunciarme? Dios ha estado siempre contra mí". Era necesario darse prisa, llegar primera a la meta. Ahora experimentaba un sentimiento de decisión implacable, el mismo que suscita en nosotros la resistencia de un adversario. La vida de tía Matilde se transformaba no sólo en un peligro, sino en la apuesta de un juego atroz. A la noche, perdí todo freno. Corrí hacia ella, la invité a morir de manera más imperiosa, torciéndome los dedos, tirándome de los cabellos, diciéndole en los términos más vehementes cuánto la detestaba.

—No hay nada que hacer —le decía—, no escaparás; si no te mueres, te mataré.

Me arrojaba sobre ella, fingiendo que iba a matarla; me detenía sólo a un centímetro de su piel. Mientras tanto, ella no se cubría la cara; volvía los ojos para no verme, contenía la respiración.

—Apresúrate —le repetía, a veces con tono de súplica.

Desde que había empezado a sentirme en peligro, tenía la impresión de estar arrodillada y de suplicarle que me salvara. Mi alma empezaba a disolverse y mis sentimientos diluídos se entremezclaban indistintamente. Mi confusión adquiría el sabor de la bondad.

—Tía, no sabes cuánto lo necesito —gritaba—; te lo ruego, sálvame, déjame vivir. No esperes a mañana; ahora mismo, tía; déjame ver cómo mueres.

El ardor de mi súplica me hacía saltar las lágrimas; arrastrada por mi ímpetu caía en sus brazos y quedaba exhausta en ellos, llorando con un sentimiento de amor.

Después de uno de esos arrebatos, mientras reposaba un minuto, un poco jadeante, y la miraba, tía Matilde inclinó la cabeza sobre el pecho y se quedó inmóvil. Nunca habría pensado que una persona pudiera morir tan fácilmente. Lo comprendí en seguida, y corrí a abrir la puerta gritando.

Había proyectado que después del asesinato me alejaría de esta casa donde

he sido tan desdichada, y conocería la vida propia de la juventud. Pero han pasado dos años y todavía no me he movido, ni siquiera para hacer un viaje fugaz. Libre y rica, dejo pasar los años en una inercia a la que no encuentro remedio y que me esfuerzo en sacudir pensando en la horrible acción que he cometido y pintándola con los colores más siniestros. Ese soplo ardiente e infernal que me impulsaba y me entorpecía a la vez se extinguió no bien satisfice mi impulso, dejándome lúcida y fría. Pero ha comenzado otro sufrimiento, el sufrimiento de un cuerpo sin sangre, lleno de hielo y de veleidades. Cuando pienso en los días en que me lanzaba contra Dios y tenía casi la impresión de luchar con él, me asombra mi exaltación y a veces me pregunto si no estaba loca. Desde esa noche vivo como un fruto caído. Las personas que conocía no han modificado su actitud hacia mí: se muestran siempre respetuosas y benévolas. Pero esa estima de la gente que vive lejos de mí se hiela, no sé por qué, en las personas que me rodean. De los cinco criados, tres me han abandonado para vivir de una pensión, aumentada por mí, que les legó mi tía. He alejado a las otras dos, que eran María y Fanny. En poco tiempo, sin que nada haya cambiado de lugar, todo ha adquirido un aspecto diferente, desordenado y transitorio. Tengo sólo dos criados que cambio casi todos los meses. Camino mucho, cuido las plantas y las flores, admiro la naturaleza, y en lo que a mí misma respecta, no encuentro en mi alma motivos de desdicha ni de remordimiento. Por lo demás, en el fondo de mi ser he vuelto a encontrar una dulzura que siempre me consuela. Y no puedo convencerme de que una persona cuya alma es capaz de tanta dulzura sea del todo indigna de amor. Si miro por la ventana, también sale a mi encuentro un encanto inmutable, como si de los prados y de los árboles emanara el sabor de mi inocencia. Sin embargo, este encanto que me sigue siempre va desgastándome, y el vivir irrevocablemente en él me produce una forma especial de dolor. Como ve usted, el cerezo está de nuevo florido. No voy a verlo porque no me dice nada ya. Es siempre joven, está como fuera de los sucesos que ha presenciado y de los cuales no conserva ningún recuerdo. Y yo estoy fatigada de la eterna dulzura que me persigue.

Cuando la muchacha —continuó Giovanni Dorigo— terminó su relato, pareció tener gran prisa por librarse de mí. Se despidió con una sonrisa marchita. Yo me fuí al día siguiente.

Pero su historia, que he reconstituído agregando apenas lo necesario para

suplir las expresiones de su rostro y el calor de sus palabras, dejó en mí una extraña impresión. Ahora creo que esas dulces colinas dan únicamente asilo a gentes como ella y yo, que en cada casa hay alguien semejante a nosotros y que, para advertirlo, bastaría un poco de atención. Esta conclusión confirma nuestra tesis y acentúa la razón de ser de nuestra obra. Por eso la he incluído al final de mi relato.

Afuera se había espesado la bruma y el aire estaba sombrío. Al mirar por la ventana, ya no se distinguía el jardín. Dorigo no sentía ninguna vergüenza. Lo arrebataba una especie de calor y saboreaba su propio éxito, deseando casi que la sesión no terminara nunca. La señora van der Goes agitó una campanilla y un criado entró con el té, que sirvió en silencio.

Entre esa docena de desdichados había un español que tres horas antes se había presentado a Dorigo con el nombre de Lequito. Era un hombre macizo, de cabellos negros y encrespados; la cara redonda parecía pesarle sobre el mentón. Pero su expresión intensa la destacaba de la astucia miserable y dolorosa de los demás rostros descoloridos e imprecisos, e indicaba a veces que su exaltación era sincera. De pronto se puso de pie y pidió permiso para hablar.

—La conclusión —dijo— de nuestro colega me ha convencido plenamente. También yo creo que en cualquier parte del mundo, en cualquier aldea y, me atrevería a decir, en cualquier casa, encontraremos fácilmente a un asesino. Disipado y mundano como he sido, he pasado gran parte de mi vida corriendo tras los placeres, las diversiones frívolas, el lucro. Y sin embargo un día hallé que la tesis recién expuesta se confirmó. En una región de España donde he nacido, he presenciado algo muy semejante a lo ocurrido en las colinas de que ha hablado Dorigo. Es una aventura que quisiera contarles, si no es demasiado tarde, para afirmar lo que ya hemos oído y para agotar los argumentos.

Lequito tomó la palabra y empezó el siguiente relato que, considerado eficaz para la propaganda, apareció también en el periódico.

(Continuará)

(Traducción de Enrique Pezzoni)

GUIDO PIOVENE

NOTAS

EMILY DICKINSON

Aquel 18 de mayo de 1886, entre la pompa resplandeciente de hojas y flores con que la primavera de Nueva Inglaterra cubre la desnudez aún no olvidada del invierno, ningún amigo del pequeño grupo reunido para despedir de este mundo a Emily Dickinson advirtió que estaba diciendo adiós al poeta lírico más memorable de su país. El coronel Higginson, director de la revista "The Atlantic Monthly", a quien ella había erigido en su maestro y mentor literario (era, en cierta forma, como si una alondra hubiese pedido a un ave de corral que le enseñara a volar), leyó junto al ataúd abierto el poema de Emily Brontë que empieza *No es alma cobarde la mía*, "versos predilectos —dijo— de nuestra amiga que ha entrado ahora en esa inmortalidad que siempre tuvo en cuenta". No podemos culparlos demasiado por haber tratado a un ángel sin percatarse de ello. Excepción hecha de tres poemas, la obra de Emily Dickinson es póstuma. Además, aquella época era la edad de oro de la poesía norteamericana. Entre las voces de hombres como Whitman, Emerson, Longfelow, Poe, Whittier, Lowell, Bryant, para nombrar sólo a los más grandes, se hubiese necesitado un oído singularmente afinado para captar la belleza de las "wood notes wild" de Emily basándose en las escasas muestras de su obra contenidas en los breves poemas que dedicó a los amigos íntimos, con ocasión de algún pequeño regalo u aniversario, o de sus cartas, que son de la misma naturaleza que su poesía. El mismo coronel Higginson había visto apenas cincuenta de los mil y tantos poemas que conocemos hoy. Mas fué saliendo a luz el contenido de las gavetas que ella había guardado tan celosamente, cedido poco a poco por Lavinia Dickinson, indecisa entre el deseo de hacer conocer la obra de su hermana y su respeto por el sigilo que ésta siempre guardó, y así el mundo pudo darse cuenta gradualmente de la verdadera talla poética de Emily. Sin embargo, su visión original y sorprendente de los aspectos más hondos de la experiencia humana, la científica precisión de su idioma, el carácter funcional, casi matemático, de su técnica literaria, tan de acuerdo con otras manifestaciones de su época y, no obstante, tan avanzada con respecto a ella, han necesitado del transcurso

de casi dos generaciones para ser apreciados en su justo valor. La intuición que de esto tenía Emily Dickinson influyó, sin duda, para que rechazara toda invitación a publicar su obra. Era hipersensible y lúcida, como los grandes artistas. Sabía que el mundo no estaba aún preparado para su poesía y, como afirmó una vez, "no quería que su canguro saliera a pasear entre las beldades". No era esto falsa humildad de su parte. Emily pertenecía a esos "tremendos" pobres de espíritu que, como dice acertadamente la Biblia, poseerán la tierra.

Goethe dice que las dos pruebas del genio son "una infinita capacidad para interesarse en las cosas" y "una visión nueva de lo cotidiano". De acuerdo con ellas, pues, podemos incluir a Emily en tan alta categoría. Su propia definición de lo que es un poeta la retrata perfectamente:

This was a Poet
It is that
Distills amazing sense
From ordinary
Meanings
And attars so immense
From the familiar species
That perished by the door,
We wonder it was not
Ourselves
Arrest it before [1].

Como en la poesía de Emily Dickinson está la quintaesencia del espíritu de Nueva Inglaterra, antes de valorarla es necesario comprender el medio en que surgió. Para muchos el término "New England" lleva consigo una connotación de "stern and rock-bound coast", una farisaica arrogancia puritana, las tenebrosas doctrinas calvinistas de la predestinación y condenación eterna, y la astucia yanqui. De todo esto hay en "New England", sin duda; pero todo esto no es sino una parte de la verdad, y nada hay más engañoso que la verdad a medias. Pese a que algún chusco ha dicho que las descripciones líricas del nuevo país, enviadas por los primeros colonizadores a sus amigos ingleses, "debieron haber sido escritas en la temporada de

[1] Esto era un poeta: / Lo que destila / un asombroso sentido / de significados corrientes / y esencias tan inmensas / de las especies familiares / que perecieron junto a la puerta, / que nos preguntamos / si no fuimos nosotros / que lo detuvimos antes.

las fresas", nadie que conozca aquel Estado puede discutir la belleza de su campiña. No es orgullo local —yo no soy oriunda de Nueva Inglaterra—, pero dudo que la naturaleza ofrezca un panorama más deleitoso que el de esta región en primavera, con la exuberancia de sus *dogwood*, cerezos y manzanos florecidos, sus ondulantes colinas de verde aterciopelado, salpicadas de limpios pueblecitos blancos entre los cuales se alza gravemente la torre de la iglesia, o el espectáculo de belleza irreal que adquiere en otoño cuando los arces, los nogales y los olmos muestran toda la gama del rojo y del amarillo y, recortados contra el aire transparente de octubre, parecen nimbados de luz. En cuanto a los puritanos, si bien formaban un grupo altanero e intolerante, también es cierto que habían desarrollado el sentido de la responsabilidad individual hasta un grado poco común; eran capaces de subordinar sus intereses privados al bien público y de armonizar las necesidades del grupo con la independencia del individuo. De ellos se ha dicho que las normas que sostenían representan uno de los más altos ejemplos de organización social que conoce la historia. Esta sociedad intensamente democrática, aunque reconocía las diferencias de rango, no hizo nunca distingos crueles entre pobres y ricos. Basta asistir hoy en cualquier pueblo de Nueva Inglaterra a una reunión de vecinos, donde se discutan problemas locales de interés común, para comprobar hasta qué punto ha sobrevivido el espíritu de antaño. Ni debe olvidarse que, por diluídos que se hallen en la actualidad, los valores de aquellos viejos patricios constituyen todavía el nódulo del carácter nacional. Samuel Eliot Morison, descendiente él mismo de puritanos, ha estudiado un aspecto del *ethos* puritano que tiene gran significación en lo que respecta a la actitud de Emily Dickinson hacia la vida y la poesía: "Independientemente de lo que el puritanismo ha llegado a significar en años posteriores, hace trescientos años significaba una elevada sinceridad de propósitos, una integridad de vida y una anhelosa búsqueda de la voz de Dios. Ningún puritano habrá dicho, como decían los hijos de Israel cuando oían bramar los truenos y las trompetas en el Monte de Sinaí: "Que no nos hable Dios, no sea que vayamos a morir". Las reverberaciones de aquella voz tremenda y benigna, que el puritano escuchaba con el oído en acecho, colmaban su hogar, su taller, su iglesia. Si rechazaba la intercesión de los santos, era porque estaba seguro de verse un día cara a cara con su Dios. Aunque Emily Dickinson no aceptó nunca la ortodoxia de su tiempo, el tema dominante de su poesía fué esa relación intensamente personal con un Dios a quien no podía comprender del todo, pero en quien confiaba a pesar de sus momentos de duda. Señalemos que pertenecía a la secta congregacionalista, o sea a uno de los primeros grupos disidentes con las doctrinas sombrías de Calvino. Se llamaron los

Covenanters. El Dios de Calvino era un Dios absoluto y arbitrario. Aunque el pecado de Adán había condenado a la humanidad a la perdición eterna, Dios, por la intercesión y los méritos de Cristo, consintió en salvar a cierto número de predestinados. Y sólo Él conocía las razones de su elección. El Dios de Nueva Inglaterra era absoluto, pero no arbitrario. En sus relaciones con los hombres se había sometido voluntariamente a un convenio, el convenio de la gracia. Y la gracia redentora de Dios, según los teólogos del siglo XVII, estaba al alcance de cualquiera que creyera en Él sinceramente. El creyente, por mucho que hubiera pecado, podía valerse de la gracia implícita en el convenio. Como dice el profesor Morison, cuando Samuel Sewall, uno de los primeros y más estimados puritanos de Boston, escribe en su diario: "Recé este mediodía para que Dios perdonara mis pecados bajo el Ancho Sello del Cielo", quiere decir: "Yo hice mi parte; ahora, Dios, haz la Tuya".

Aunque en los antípodas del fariseísmo, Emily no dice como el puritano: "Señor, ten compasión de mí que soy pecador". Rara vez alude en sus versos al pecado y a la expiación. Supone que ella —y la humanidad entera— merece salvarse. A esa compensación tiene derecho el hombre en su paso por la tierra. Además, sólo la inmortalidad puede aclarar lo inescrutable, lo que Emily llama "el revés de la Divinidad". A veces parafrasea las palabras del Evangelio: "Creo, Señor, ayuda mi incredulidad", pero nunca rehuye la idea de la muerte, y en ocasiones ésta se convierte en una jovial aventura:

Tie the strings to my life, my Lord,
Then I am ready to go!
Just a look at the horses
Rapid! That will do!
Put me in on the firmest side,
So I shall never fall;
For we must ride to the Judgement,
And it's partly down hill.
But never I mind the bridges,
And never I mind the sea;
Held fast in everlasting race
By my own choice and thee.
Good-by ti the life I used to live,

And the world I used to know;
And kiss the hills for me, just once;
Now I am ready to go! [2]

La familiaridad, rayana en la impertinencia, que se permitía a menudo en sus conversaciones con Dios, sólo puede explicarse por la certeza de Su gracia final, como la del niño mimado que se toma libertades con el padre más adusto:

I hope the father in the skies
Will lift his little girl,
Old-fashioned, naughty, everything
Over the stile of pearl [3].

A diferencia de Milton, Emily no se proponía justificar la conducta de Dios con los hombres; pedíale a Él que la justificara; pocas veces la Divinidad habrá sido increpada más irónicamente que en su poema sobre Moisés, uno de los personajes bíblicos que Emily prefería, junto con Elías, el profeta que, trascendiendo la disolución y la sepultura, ascendió al cielo en un carro de fuego, medio de locomoción que mucho hubiese complacido a Emily:

It always felt to me a wrong
To that old Moses done,
To let him see the Canaan
Without the entering.

And though in soberer moments
No Moses there can be,
I'm satisfied the romance
In point of injury

2 ¡Ata las cuerdas de mi vida, Señor! / Entonces estaré preparada para ir. / Apenas una mirada a los caballos: / ¡Rápido! ¡Eso basta! / Colócame del lado más firme / de modo que nunca caiga; / pues debemos cabalgar rumbo al Juicio / y haremos parte del camino cuesta abajo. / Pero no me preocupan los puentes / ni me preocupa el mar; / firme en la carrera perdurable / por mi propia elección y por la tuya. / Digo adiós a la vida que solía vivir / y al mundo que solía conocer. / Besa las colinas por mí, una vez sola: / ¡Ahora estoy preparada para ir!

3 Espero que el padre en los cielos / alzará a su niñita / anticuada, desobediente, de todo, / sobre el portillo de nácar.

Surpasses sharper stated
Of Stephen or of Paul;
For these were only put to death,
While God's adroiter will
On Moses seemed to fasten
In tantalizing play
As a Boy should deal
With a lesser Boy
To show supremacy.

The fault was doubtless
Israel's
Myself had banned the Tribes,
And ushered grand old Moses
In Pentateuchal robes

Upon the broad possession
But titled him to see.
Old Man on Nebo! Late as this
One justice bleeds for thee [4].

Tampoco puede concebirse una negación más completa de la responsabilidad del hombre que cuando dice:

"Heavenly Father" take to thee
The supreme iniquity
Fashioned by they candid hand
In a moment contraband.
Though to trust us seem to us

4 Siempre sentí la injusticia / hecha a ese viejo Moisés: / dejarlo ver la tierra de Canaán / y no dejarlo entrar. / Y aunque en momentos más sosegados / no pueda haber ningún Moisés, / me satisface que el romance / en materia de daño / supere otros más agudos ocurridos / a Esteban o a Pablo; / porque éstos fueron tan sólo muertos, / mientras que la voluntad de Dios, más hábil, / pareció aferrarse a Moisés en un juego tantálico, / como obraría un Muchacho / con un Muchacho más pequeño / para demostrar supremacía. / Sin duda la culpa / era de Israel. / Yo había proscripto a las Tribus / e introduje al gran Moisés / en vestimentas pentatéuquicas / a la vasta posesión / y le di títulos para mirar. / ¡Viejo del Nabor! Ahora tan tarde / una justicia sangra por ti.

More respectful— "we are dust".
We apolozige to Thee
For Thine own Duplicity [5].

Además, impone condiciones. Quiere saber si el cielo no se diferencia demasiado de Amherst, su pueblo nativo. Ansía menos la presencia eterna de Dios, que hasta puede llegar a ser fatigosa por momentos, que la compañía de los pájaros, las abejas, las flores y los amigos que la precedieron en su partida hacia lo desconocido.

Se había identificado de modo asombroso con la campiña donde nació, vivió y murió. Exceptuando algunos semestres en el colegio vecino de Northampton, un viaje a Washington y Philadelphia y unas cuantas idas a Boston para consultar al médico a causa de su vista delicada, no salió del pueblo universitario de Amherst. Conoció y amó el perfil de sus montañas, sus estaciones variables, las maneras y el habla de sus moradores: hombres, animales, insectos, flores. Sus compañeros predilectos fueron las abejas, los pájaros, la brisa y las mariposas del prado que rodeaba la ancha casa familiar, sombreada por antiguos olmos. Su poesía ha encarnado para siempre la esencia de Nueva Inglaterra, el modo de pensar y de sentir de sus habitantes. Más que en la voz de ningún otro poeta, la comarca se articuló en su voz. Y Emily lo sabía perfectamente.

The Robin's my criterion of tune
Because I grow where robins do...
The Buttercup's my whim
For bloom
Because we're orchard-sprung...
Without the snow's tableau
Winter were lie to me—
Because I see New Englandly [6].

La historia exterior de su vida es casi una página en blanco. Sus experiencias juveniles fueron las de cualquier señorita de su clase. Ella y el colegio de Amherst

5 "Padre Celestial" toma para ti / la suprema iniquidad / modelada por tu sincera mano / en un contrabando momentáneo. / Aunque confiar en nosotros pos parece / más respetuoso... "somos polvo". / Pedímoste disculpas / por tu propia Duplicidad.

6 El petirrojo es el modelo de mi canto / porque crezco donde crecen los petirrojos... / El ranúnculo es mi antojo / como flor / porque nacemos en los huertos... / Sin el cuadro de la nieve / el invierno sería falso para mí / porque veo Nueva Inglaterramente.

crecieron juntos, con sólo una diferencia de nueve años de edad. Podría decirse que el colegio era también un Dickinson, pues el abuelo de Emily fué uno de sus fundadores, y su padre y su hermano se sucedieron por más de sesenta años en el puesto de tesorero de la institución. El colegio no sólo dió al pueblo un elevado tono intelectual, sino que también lo humanizó por el contacto con la gente joven que acudía a educarse.

Emily recibió una esmerada instrucción, primero en la Academia de Amherst, luego en el Mary Lyon's Female Seminary, en Northampton, que más tarde se convirtió en Mt. Holyoke College. Cuarenta años después, las compañeras de Emily todavía recordaban su ingenio y vivacidad. Participó en las diversiones sencillas que el pueblo podía ofrecerle: viajes a los alrededores, excursiones campestres, reuniones en el club literario juvenil. Pero la influencia definitiva de sus años adolescentes, cuando se echan los cimientos del carácter, fué su padre. Los críticos freudianos han subrayado esta quieta dominación de Edward Dickinson sobre su familia. Fué uno de los próceres de Amherst; "Squire" Dickinson, lo llamaban sus vecinos. Era un hombre forjado en el molde puritano, recto, reservado, al servicio del bien público, para quien el deber —tal como lo entendía— orientaba su vida. Y acostumbrado a hacer su voluntad en todo. Emily, la hija predilecta, se formó consciente e inconscientemente a su imagen y semejanza. Pero no sólo heredó de su padre rasgos adustos. En cierta ocasión, los asustados vecinos de Amherst salieron alborotados de sus casas al toque de incendio que sonó una tarde de verano. Squire Dickinson los llamaba para ver una magnífica puesta de sol. ¡Lo que gozaría Emily! Y Squire Dickinson conducía la yunta de caballos más veloz y briosa del pueblo. La señora Dickinson era una mujer de poco carácter, una pálida luna que giraba en torno del espléndido sol de su marido. Lavinia, la Marta de la familia, parece haber tenido como función principal el preservar a Emily de toda molestia, y Austin, el hermano, tan querido de todos, era con su mujer e hijos el lazo de Emily con el mundo durante sus años de reclusión.

El jardín fué uno de los mayores placeres de su vida. Nada le dió tanta satisfacción como cuidar de sus flores, y tenía condiciones innatas de jardinera. Las plantas más delicadas y difíciles de lograr florecían bajo sus manos. Alguien escribió: "El jardín de Miss Emily tenía un toque especial que faltaba a todos los otros". Durante esas largas horas pasadas en el jardín adquirió ese conocimiento casi científico de las costumbres de los pájaros, de las plantas, de la naturaleza toda, que constituye la trama de sus versos y del cual provienen muchas de las metáforas e imágenes

que trasmiten al lector su famosa definición de la poesía: "Cuando siento físicamente como si se me hubiera levantado el cuero cabelludo, entonces sé que aquello es poesía". Con la sensación de completa aquiescencia que nace de su justeza esencial, lee uno su descripción de la primavera:

An altered look about the hills;
A Tyrian light the village fills;
A wider sunrise in the dawn;
A deeper twilight on the lawn;
The print of a vermilion foot;
A purple finger on the slope;
A flippant fly upon the pane;
A spider at his trade again... [7]

Se nos acongoja el alma ante la intensidad del dolor sublimado por los cambios del mundo exterior:

I dreaded that first robin so,
But he is mastered now,
And I'm accustomed to him grown,—
He hurts a litte, though [8].

The bee is not afraid of me,
I know the butterfly;
The pretty people in the woods
Receive me cordially.
The brooks laugh louder when I come,
The breezes madder play.
Wherefore, mine eyes, thy silver mists?
Wherefore, O summer's day? [9]

[7] Un aspecto alterado en las colinas; / una luz tiria colma la aldea; / el sol nace con más amplitud en la aurora; / el atardecer es más profundo sobre el césped; / la huella de un pie bermellón; / un dedo de púrpura en la ladera; / una mosca impertinente sobre el vidrio; / de nuevo la araña entregada a su tarea...

[8] Me dió tanto miedo aquel petirrojo, / pero ahora está domesticado, / y yo estoy habituada a verlo crecido... / Sin embargo, da un poco de pena.

[9] La abeja no se asusta de mí, / conozco la mariposa; / los lindos moradores de los

A uno de los temas más manoseados de la poesía logra dar una gracia y una ternura peculiarmente suyas:

I'll tell you how the sun rose,
A ribbon at a time.
The steeples swam in amethyst,
The news like squirrels ran.
The hills untied their bonnets,
The bobolinks begun.
Then I said softly to myself,
"That must have been the sun!"
But how he set, I know not.
There seemed a purple stile
Which little yellow boys and girls
Were climbing all the while
Till when they reached the other side.
A dominie in gray
Put gently up the evening bars,
And led the flock away [10].

Aun después de haberse encerrado en su casa como en un convento, se la podía vislumbrar, a la hora del crepúsculo, aleteando como una mariposa blanca sobre sus plantas tan queridas.

El comadreo pueblerino, en vida de Emily, sus críticos y biógrafos después, han explicado de muchas maneras su retiro del mundo. Estas hipótesis me parecen ociosas. En rigor, no explican nada. Saber quién era la "dama morena" de Shakespeare ¿añadiría algo al placer que nos procuran sus sonetos? Y Helena y Paris, que

bosques / me reciben cordialmente. / Los arroyuelos ríen con más fuerza cuando llego, / las brisas juegan más alocadas. / ¿Por qué, ojos míos, tus brumas de plata? / ¿Por qué, oh día de verano?

10 Te contaré cómo ascendió el sol, / una cinta por vez. / Los campanarios nadaron en amatista, / las nuevas corrieron como ardillas. / Las colinas desataron sus cofias, / los pájaros arroceros empezaron. / Entonces me dije por lo bajo: / ¡debe de haber sido el sol! / Pero cómo se puso, no lo sé. / Parecía un portillo de púrpura / al que niños y niñitas rubios / trepaban sin cesar. / Y cuando llegaron al otro lado / un dómine vestido de gris / bajó las barreras del anochecer / y se llevó a su grey.

duermen a orillas del Escamandro ¿qué otra cosa son sino nombres animados por la vida que le dieron los poetas? Emily calló las heridas que recibió del mundo, pero nos dió su esencia transmutada en poesía. Aceptemos lo que ella nos dijo; no indaguemos más:

Esential oils are wrung:
The attar from the rose
Is mot expressed by suns alone,
It is the gift of screws [11].

Señalaremos, de paso, que no había nada insólito en su voluntaria reclusión. Lavinia Dickinson, de un sentido práctico y de una impertinencia que no daban pábulo, por cierto, a que en torno a su figura se tejieran leyendas románticas junto a las cuales resulta anodina y prosaica la huída de Elisabeth Barret de Wimpole Street, vivió más o menos la misma vida claustral. La madre de Hawthorne, después que murió su marido en un naufragio, pasó treinta años en un cuarto oscuro, sin ver apenas a sus hijos. Tampoco es éste un rasgo distintivo de las mujeres. Thoreau prefirió la soledad de Walden Pond, entre las nutrias y las ratas de agua, a la compañía de sus semejantes. Y el famoso ensayo de Brook Farm fué esencialmente un retiro en común.

Emily Dickinson ha escrito algunos de los poemas de amor más hermosos de la lengua inglesa, estremecidos por el éxtasis de haber encontrado un alma gemela, por el dolor de la separación, por la esperanza de reunirse con ella después de la muerte. Los biógrafos han discutido la identidad de este ser que inspiró sus poemas. Me parece, asimismo, una tarea inútil. ¿Desde cuándo ha sido la obra de un gran poeta el reflejo de la realidad? Así como en otros aspectos de su arte, Emily supo tejer la intrincada urdimbre de su poesía amorosa con el hilo más tenue de la experiencia. A semejanza de Arquímedes, no necesitaba más que un punto de apoyo para mover el mundo. Paseando por los prados, alrededor de su casa, obtuvo un vasto conocimiento de la naturaleza; apenas vislumbró el mar en sus viajes a Boston, y sin embargo el mar es un tema constante de su poesía. Todo hace suponer que "la vida amorosa de Emily Dickinson", como dirían en Hollywood, es de naturaleza igualmente sutil.

Hay una explicación que está más de acuerdo con todo lo que de ella sabemos:

11 Los aceites esenciales son exprimidos: / el extracto de rosas / no está expresado sólo por los soles; / es el regalo de los alambiques.

Emily tenía que realizar un trabajo de primordial importancia y no podía dispersar su tiempo en las pequeñeces de la vida mundana. No pocas horas perdía en cumplir deberes ineludibles. A su padre no le gustaba otro pan que el cocido por ella y, como Emily misma escribió al coronel Higginson, "además, tengo que hacer pasteles". Despachaba por carta pésames y felicitaciones, y por las noches, en la soledad de su cuarto, escribía casi todos sus poemas.

I was the slightest in the house
I took the smallest room,
At night, my little lamp and book
And one geranium [12].

Durante un período de más de veinte años llevó cuenta de lo que casi llegan a ser observaciones clínicas de los fenómenos de su mente y de su alma en relación con el mundo exterior y en relación con Dios. Claramente señala esta ocupación constante:

The only news I know
Is bulletins all day
From Eternity.
The only One I meet
Is God, —the only street
Existence... [13].

¡Cómo extrañar que no tuviera tiempo para las minucias de la vida!

"El verdadero poeta —dice Santayana— se adueña del encanto de una cosa, de cualquier cosa, desechando la cosa en sí" Esto explica por qué los poetas formados en la tradición de Nueva Inglaterra estaban preparados para tratar poéticamente los hechos materiales. El puritano auténtico no llegó nunca a identificarse con los hechos externos al punto de no advertir en segundo plano otra serie de hechos, los datos de la conciencia, que a menudo correspondían con los hechos materiales, pero que a veces divergían de ellos. Estas percepciones interiores eran más reales que las cosas palpables y exigían un análisis y un recuento más minucioso. El puritano había aprendido a

12 Yo era la más menuda de la casa / ocupaba el cuarto más pequeño, / de noche, con mi lamparita, mi libro / y un geranio.

13 Las únicas noticias que recibo / son boletines diarios / de la Eternidad. / El único con quien me encuentro / es Dios; la única calle que conozco / la Existencia...

escrutar diariamente su corazón en busca de pruebas de la gracia de Dios; por ese medio alcanzaría la salvación eterna. La literatura primitiva de Nueva Inglaterra revela hasta dónde habían llevado esta técnica de la introspección. Se ha dicho de Jonathan Edwards, el gran teólogo y místico puritano, que "reconstruía la historia natural del libre albedrío y de las emociones religiosas con la misma escrupulosa exactitud que había demostrado en sus estudios juveniles sobre las costumbres de la araña voladora". Para el puritano la inteligencia existía por sí misma y, aliada con el poder infinito, podía vencer cualquier obstáculo tangible. El puritano no buscaba perderse en Dios. En su religión persistía la misma obstinada independencia que ponía de manifiesto en sus demás actividades. Quería conocer a Dios y continuar siendo él mismo. Necesitaba llegar a una ecuación entre la fe y la razón.

Faith is a fine invention
For gentlemen who see;
But microscopes are prudent
In an emergency [14].

Esta exploración de todos y cada uno de los recovecos de su alma era una lucha sin tregua que no terminaba sino con la muerte:

Me from Myself to banish
Had I art,
Impregnable my fortress
Unto foreing heart.
But since Myself assault Me
Haw have I peace,
Except by subjugating
Consciousness?
And since We're mutual
Monarch,
How this be
Except by abdication
Me . . . or Me?

[14] La fe es una bella invención / para caballeros que ven; / ¡Pero es prudente usar microscopios / en situaciones de emergencia!

[15] Para desterrarme de mí misma / tuve destreza, / inexpugnable es mi fortaleza / para corazones extraños. / Pero desde que yo misma me sitio / cómo tendré paz, / de no ser

Me parece que una de las mayores influencias en la poesía de Emily Dickinson, no señalada debidamente por los críticos, es la guerra civil o, como la llaman algunos, la guerra de secesión. La obra de Emily llegó a su plenitud en 1861, o sea cuando estalló la guerra. Emily tenía entonces treinta y un años. Es inconcebible que esta catástrofe dejara de repercutir en ella, como en todos los grandes poetas del momento. Con la dualidad a que antes aludimos, Emily, al mismo tiempo que recibía sus "boletines de la eternidad", mantenía estrecho contacto con lo que pasaba a su alrededor. No habría podido evitarlo aunque lo hubiese querido. Su padre, miembro destacado del partido de los Whigs, que luchaba por la unión de los Estados y la abolición de la esclavitud, se ocupó activamente en reclutar voluntarios en Amherst para el ejército del Norte. Muchos de los jóvenes que Emily había conocido fueron a la guerra; no pocos murieron en ella. Entre las cartas de Emily abundan las de condolencia a familias que habían perdido a un hijo, a un hermano, a un pariente. Su tutor, el coronel Higginson, se alistó y fué herido. Aunque Emily no se ocupa directamente del hecho en ninguno de sus poemas, me parece que sólo la guerra puede explicar las reiteradas metáforas e imágenes tomadas del campo de batalla. Emily sabe resumir en pocas líneas la tragedia de los caídos durante el combate —otra variación del tema de la muerte que tanto la preocupaba— con más emoción que ninguno de los poetas contemporáneos —y eran grandes poetas— en poemas que tratan explícitamente de la guerra:

Are we that wait sufficient
Worth
That such enormous pearl
As Life should be dissolved
For us
In battle's horrid bowl? [16].

Es difícil dar la sensación de la tremenda finalidad de la muerte de manera más escueta:

subyugando / mi conciencia? / Y desde que reinamos por igual / cómo será posible / a no ser abdicando / Yo... o Yo?

16 ¿Somos bastante dignos los que esperamos / de que perla tan enorme como la Vida / sea disuelta / para nosotros / en la copa horrenda de la batalla?

And men too straight to bend again,
And piles of solid moan,
And chips of blank in boyish eyes... [17].

Si consideramos las influencias literarias que han gravitado en su poesía, huelga señalar la influencia de la Biblia. Su obra está impregnada de ella. Cuando el coronel Higginson la interroga sobre sus lecturas, Emily contesta: "En verso leo a Keats y a Robert y Elizabeth Browning; en prosa, a Ruskin, a Sir Thomas Browne y el Apocalipsis". Había muchos otros. Tenía una admiración sin límites por las hermanas Brontë, por George Eliot, y en la biblioteca de su casa abundaban los clásicos. Con toda probabilidad no seguía el consejo de su padre "que me compra muchos libros, pero me pide que no los lea porque teme que perturben mi espíritu". Aunque a veces, de acuerdo con la mejor tradición puritana, se pregunta si hacen falta más libros que Shakespeare y la Biblia. Podemos distinguir ecos de Emerson en su obra, como en la de otros escritores de la época; pero el parecido que existe entre la mejor poesía de Emerson y la de Emily Dickinson no es nunca imitación; se debe tan sólo a que ambos han brotado del mismo suelo y nunca perdieron contacto con el medio que los produjo. En Emily Dickinson las influencias fueron tan completamente asimiladas y transmutadas en poesía como la tierra de la cual una flor extrae su sustento. Servíase de ellas cuando se habían vuelto carne de su carne. Cuando elegía su vocabulario empleaba la cautela del tendero yanqui más desconfiado; utilizó el equivalente poético de hacer sonar las monedas sobre el mostrador o morderlas, probando las palabras de mil maneras hasta asegurarse de que no eran falsas. El coronel Higginson fracasó por completo cuando quiso que Emily se disciplinara en su trabajo y que ajustara la rima y el metro de sus versos a las modas poéticas del día. Con un respeto sólo comparable a su firmeza, Emily se negó a introducir ningún cambio en ellos.

Hoy es para nosotros el poeta más vívido de su época por la asombrosa modernidad de su técnica poética. Con la brevedad y aparente sencillez de su forma —empleaba preferentemente la cuarteta que le recordaba los himnos que oyó en la iglesia durante su niñez— logró el máximo de efecto poético. Mucho antes de que fuera un procedimiento corriente en la poesía, empleaba la metáfora pura, eliminando los medios y dejando sólo el fin. Como a Wordsworth, le gustaba jugar con imágenes. Conocía

17 Y hombres demasiado erguidos para encorvarse de nuevo / Y pilas de sólidos lamentos, / y briznas de vacío en ojos de muchacho...

muy bien el valor de los contrastes incisivos; era tan audaz como recatada, y prestaba a los temas de carácter trascendental, que abundan en su poesía, un humorismo típicamente norteamericano. En sus poemas hace gala de la misma incontenible vivacidad que recordaban tan bien sus condiscípulas. En uno de estos poemas —uno de los más conmovedores— pasa rozando como un pájaro la superficie de una irreverencia casi escandalosa:

I taste a liquor never brewed
From tankards scooped in pearl;
Not all the vats upon the Rhine
Yield such an alcohol.
Inebriate of air am I,
And debauchee of dew,
Reeling through endless summer days,
From inns of molten blue.
When landlords turn the drunken bee
Out of the foxglove's door,
When butterflies renounce their drams,
I shall but drink the more!
Till seraphs swing their snowy hats,
And saints to windows run,
To see the little tippler
Leaning against the sun! [18].

Si esto es pecado, me tendré que condenar con Emily, "y como al fin de la cuenta, tanto da ocho como ochenta", agregaré que si Dios no se sonreía al oírla, es porque no tiene humorismo. Los motivos por los cuales la criticaron sus contemporáneos —irregularidades métricas, casi siempre justificadas por la prosodia inglesa antigua; aparentes transgresiones a la gramática convencional; preferencia por los giros familiares— no hacen sino aumentar su valor a nuestros ojos. Como todo gran poeta,

18 Gusto un licor nunca destilado / sacado de los cuencos con cucharas de nácar; / ni todas las bodegas del Rin / han producido licor semejante. / Estoy ebria de aire / y corrompida de rocío, / tambaleo a través de interminables días estivales / al salir de tabernas de azul fundido. / Cuando los dueños echen a la abeja borracha / de la puerta del digital, / cuando las mariposas renuncien a sus sueños, / ¡habré de beber más aún! / Hasta que los serafines saluden con sus sombreros de nieve / y los santos corran a la ventana / para ver a la pequeña borracha, / ¡recostándose al sol!

creó su propio idioma. Sus temas abarcan toda la gama poética: Dios, la Eternidad, el dolor, el amor y la naturaleza en sus múltiples aspectos. Rindió a Dios el mayor homenaje que estaba en su mano hacerle: miró el mundo creado por Él, lo vió en su totalidad y, a semejanza de Él en el sexto día de la creación, lo halló bueno. Es difícil encontrar una afirmación de fe más convincente que la de estos versos:

My faith is larger than the hills
So when the hills decay,
My faith must take the purple wheel
To show the Sun the way.
'Tis first he steps upon the vane
And then upon the hill;
And then abroad the world he goes
To do his golden will.
And if his yellow feet should miss
The birds would not arise,
The flowers would slumber on their stems,
No bells have Paradise.
How dare I therefore stint a faith
On which so vast demands,
Lest Firmament should fail for me:
The rivet in the bands [19].

Da miedo pensar qué cerca estuvimos de perder su obra y no conocer su "carta al mundo, que a mí nunca me escribió". Hubiera sido tan natural que Lavinia Dickinson, después de la muerte de Emily y respetando sus escrúpulos, destruyera los pequeños fascículos en los que había encuadernado parte de su obra y las cajas llenas de poesías escritas en sobres viejos, retazos de papel para envolver y márgenes recortados de los periódicos. Felizmente, prevaleció en ella el deseo de que su hermana alcanzara la fama que merecía y, felizmente también, vivía en Amherst una señora que

[19] Mi fe es más grande que las montañas / de modo que, cuando declinen las colinas, / mi fe empuñará la rueda de púrpura / para mostrar al sol el camino. / Pisa primero la veleta / y luego la colina, / y luego va por el ancho mundo / haciendo su dorada voluntad. / Y si sus amarillos pies faltaran / los pájaros no se abrazarían, / las flores dormitarían sobre sus tallos, / en el Paraíso no habría campanas. / Cómo atreverme entonces a escatimar una fe / que afinca tantas demandas, / a menos que el Firmamento me faltara: / El remache en los flejes.

presintió, si no entendió del todo, el valor de Emily. Mrs. Mabel Loomis Todd, una de las pocas amigas que aquélla siguió tratando, cuenta las tardes que pasaba en la sala de los Dickinson tocando música de Bach, Beethoven y Scarlatti, mientras la poetisa, que tanto amaba la música, acechaba como un menudo duende desde el pasillo. Fué una verdadera tarea de amor por parte de Mrs. Todd la de ordenar como mejor pudo las poesías y descifrar la letra tenue y minúscula como patas de mosca. En 1890 ella y el coronel Higginson dieron a la imprenta el primer tomo de la obra de Emily Dickinson titulado *Poesías completas;* título equivocado: la familia no había entregado todos los poemas, y después han aparecido tres tomos más, el último en 1937, así como un volumen de cartas, algunas de las cuales podrían ser incluídas con toda propiedad entre las poesías.

"Santo" como "genio" son palabras que deben usarse con mucha parsimonia para que no pierdan su valor. Ambas pueden aplicarse sin vacilar a esta flor del florecimiento de Nueva Inglaterra. Su poesía es única y rara como el espíritu que la produjo. Tan ajena estaba Emily Dickinson de los siete pecados capitales que parece ignorar su existencia. Si a veces, en sus relaciones con Dios, parece también carecer de la humildad a que nos tienen acostumbrados otros santos, es porque necesitaba conocerlo, y la inteligencia que Él le había dado era el único instrumento de que disponía para ese fin. Con aquel otro santo, Don Quijote, ella podría decir: "[los santos] pelearon a lo divino... y yo peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, y yo, hasta ahora, no sé lo que conquisto con mis trabajos". Pero el lema de Emily fué la valentía en la oscuridad.

Para los educados en la fe puritana existía la arraigada convicción de que el sello inconfundible de la gracia de Dios se revelaba en la conformidad ante la muerte. Emily escribió al pastor de un joven cuya amistad había apreciado mucho: "...dígame usted si estaba conforme en morir y si cree usted que ha llegado ya a su hogar. Me gustaría tanto pensar que está hoy en el cielo..." Cuando Emily murió, los amigos comentaron la belleza y serenidad de su semblante. Los años parecían haberse desvanecido de su rostro; de nuevo era una niña —nunca había perdido, ni en su persona, ni en su obra, cierta gracia infantil— y de los niños es el reino de los cielos. Tenía la frente tersa; el pelo, de color castaño bruñido, no mostraba ni un hilo plateado. Lavinia le había puesto en las manos un ramo de heliótropo.

Then, Midnight, I have passed from thee
Unto the East and Victory.
Midnight, "Good Night"

I hear them call.
The angels bustle in the hall,
Softly my Future climbs the stair,
I fumble at my childhood's prayer—
So soon to be a child no more!
Eternity, I'm coming, Sir,
Master, I've seen that face before[20].

Todos los que la vieron pensarían, como nosotros tantos años después: Emily estaba en su casa.

HARRIET DE ONIS

PAPELES

LA CABAÑA DE POE

Apenas llegué a Nueva York me hundí en los subterráneos de Times Square y al salir en Bronx vi el ancho cielo de la mañana, y los árboles aún verdes y, en medio del parque, reluciendo al sol, la cabaña donde Edgar Allan Poe padeció sus últimos cuatro años.

Es pequeña, blanca, rústica. Tiene la tristeza de los juguetes olvidados. Si uno le prendiera fuego, sus maderas arderían sólo un rato, como una fogata humilde en el fondo de un jardín. Es la casita de un duende.

Allí hay un reloj antiguo que suena como el *Tell-Tale Heart;* allí hay un canario que canta y desparrama el alpiste; allí, hamacándose, hay una anciana que teje y no me mira; allí está el sillón donde Poe, cerca del fuego, escribió *Annabel Lee, Hop-Frog* y *The Poetic Principle;* y en la cocina, la mesa con el té servido; y en el dormitorio, la camita donde murió Virginia, su mujer-niña; y de un momento a otro bajará de su bohardilla el mismo Poe . . .

Salgo al bosquecillo solitario, paseo entre los arces, me siento en una piedra y,

20 Así pues, Medianoche, he pasado de ti / hacia el Este y la Victoria. / Medianoche, "Nochebuena" / oigo que la llaman. / Los ángeles bullen en el salón, / mi Futuro sube delicadamente las escaleras, / busco a tientas las plegarias de mi niñez, / ¡tan pronto haber dejado de ser una niña! / Eternidad, voy, Señor, / Dueño mío, he visto antes esta cara.

mientras el viento me va helando las manos, me pongo a leer *The Tell-Tale Heart.*

El inglés es la lengua de mi padre, no la mía; y por muy familiar que me sea la literatura inglesa mis ojos recorren lentamente las palabras como si me paseara entre las imágenes de un templo extraño. Veo las formas de cada letra, de cada coma; y me hacen señas, invitándome a participar de su misterio. Ya desde el título, esos símbolos —"the tell-tale heart"— me infunden estupor. Me arrodillo y sigo los movimientos del autor: es el sacerdote de una liturgia que respeto sin comprender. Y quiero ser fiel, ayudar con todas las fuerzas de mi inteligencia el advenimiento de la Gracia. Penetro en cada vocablo, lo habito por algún tiempo, conjuro sus fantasmas, los oigo dialogar; luego elijo uno de esos fantasmas semánticos, lo saco afuera y lo obligo a que me comunique su secreto en español. A veces no puedo traducir —*awe, awe, awe* . . .— y me anonado en el terror que deben de sentir los inventores de religiones.

Sí, confieso: Poe me espeluzna. Pero este estremecimiento que me sobrecoge mientras lo leo no se debe sólo al tema de muerte, locura y miedo, sino también a las mismas palabras inglesas, nocturnas, enlutadas, acostadas como muertas. Cadáveres, uno al lado del otro. Letras con gusanos, letras con barbas y uñas, letras puro hueso, letras con el ojo abierto . . . Ahora mismo, al leer *The Tell-Tale Heart,* veo que por todas las letras "o" se va asomando Poe, y me espía desde el trasmundo. (¿O es el mismo viejo del cuento, con su único ojo, celste y abominable?)

Sin embargo, leer en una lengua insuficientemente conocida es también un placer. Mi ignorancia convierte en poéticas a todas las palabras. Metáforas que se habían reducido a meras cenizas lógicas, vuelven a avivarse en llamaradas de fantasía. Mucho de lo que Poe confió a su lengua familiar no me llega y en cambio colaboro imaginativamente y el cuento es también mío, pues yo lo voy configurando mientras lo leo. Es una experiencia parecida a la de oír música: me vivo a mí mismo, consumo mis propios sueños, pero no en mi Tiempo personal, sino en el de los ritmos de otra alma. He saltado de una dimensión a otra, intacto pero enajenado.

"PROSAS PROFANAS" EN INGLATERRA

En una librería de Nueva York, por treinta y cinco centavos, consigo la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, Coni e hijos, 1896).

El ejemplar está dedicado: "A Arthur Symons, en toute sympathie, Rubén Darío, Buenos Aires, février 1897". Pegada a la contratapa hay una estampilla: "From the Library of Walter Theodore Watts-Dunton".

Primero recuerdo la humillación que Darío sentía al encontrar sus libros en cambalaches: "Mi reconocido orgullo —decía— ha recibido en esos mismos lugares importantes lecciones, ¡oh mis colegas de América! Por allí he comprado unas *Prosas profanas* con la dedicatoria borrada, a treinta céntimos. Los que enviáis libros a estos literatos y poetas, a estos "queridos maestros", no sabéis que irremisiblemente vais a parar al montón de libros usados de los muelles parisienses" (*Opiniones,* Madrid 1906).

Pero en seguida reparo en que el libro tiene los pliegos abiertos, con visibles señas de haber sido leído; y me imagino que Rubén Darío, de recuperarlo, lo habría interrogado, como a un hijo que vuelve, para que contara sus aventuras con gentes importantes. Sin ninguna seriedad crítica, como puro juego libresco, reuniré algunos datos que a Rubén Darío le halagarían.

"A Arthur Symons, en toute sympathie."

En ese febrero de 1897 Arthur Symons (1865-1947) era, además de poeta, uno de los críticos más entusiastas del simbolismo. En 1893 había formulado sus teorías estéticas en *The Decadent Movement in Literature*: el ideal de la Decadencia —decía — "es un esfuerzo para expresar el sutilísimo matiz, la quintaesencia misma de las cosas, y expresarlos como en un rapto que sea voz sin cuerpo, voz del alma desnuda". En 1896 colaboró en *The Yellow Book* (1894-97) y editó *The Savoy* (enero-diciembre 1896), las dos revistas más significativas en ese período de exquisiteces literarias. Rubén Darío las conocía. En su ensayo "Arthur Symons" (escrito en 1907 y recogido en *Letras,* París, 1911), Darío dice: "Para mí, Symons es atrayente desde que, hace años, me entusiasmaron sus esfuerzos por la Belleza en su inolvidable *Savoy*, el magazin intelectual tan refinado que él dirigía, acompañado por aquel prodigioso artista que se llevó la muerte demasiado temprano, y que tuvo por nombre Aubrey Beardsley. En esa publicación leí por primera vez prosas y versos de Symons, el cual llevó a colaborar en su revista a lo más brillante de la juventud literaria del momento". Ese mismo año 1907, en las "dilucidaciones" que como prólogo de *El canto errante* dedicó "a los nuevos poetas de las Españas", cita largamente a Symons, "un espíritu tan penetrante como ágil, un inglés pensante de los mejores". Arturo Marasso recuerda, a propósito de "Los tres Reyes Magos" de Darío (en *Cantos de vida y esperanza)*, la "Visita de los Magos" de Symons. No estoy seguro de que haya una influencia directa de Symons sobre Darío; pero lo que sí es evidente es que

Darío lo estimaba como a uno de los consagradores de la poesía esteticista; y con la esperanza de llamar la atención le dedicó las *Prosas profanas*. Symons leía español; y hasta lo traducía. (Una prueba: en 1901 publicó un ensayo sobre Campoamor, con motivo de su muerte, y tradujo algunos de sus versos; ver *Studies in prose and verse*, London, 1904).

¿Cómo pasó el ejemplar de *Prosas profanas* a manos de Watts-Dunton?

Eran amigos. Hake y Compton-Rickett, en *The Life and Letters of Theodore Watts-Dunton*, cuentan que, en 1904, Symons fué a tomar el té a casa de Watts-Dunton. Me gusta imaginarme que entonces fué cuando Symons llevó *Prosas profanas* y las dejó allí, como regalo. Esos hombres (consta en sus biografías) acostumbraban a regalarse libros.

No he podido averiguar si Watts-Dunton sabía español. Quizá sí. Su amigo George Borrow, el autor de *La Biblia en España*, le había despertado interés por lo español. Symons admiraba a Watts-Dunton (1832-1914) como poeta y como crítico; escribió sobre su libro más importante de poesía —*The coming of Love*, 1897—; y como Watts-Dunton había publicado ya su famoso artículo sobre Poesía en la Enciclopedia Británica (Richard Le Galienne compró toda la Enciclopedia nada más que para poseer ese artículo), es posible que Symons, crítico también de poesía, y más informado sobre las novedades en todas las lenguas, le conversara sobre las últimas tendencias y le dejara en las manos libros venidos de rincones tan remotos como Buenos Aires... Watts-Dunton era bibliófilo. Y, más que poeta, un sabio de poesía. En sus poemas se advierte cómo el mucho saber da a sus versos una prudencia preocupada. No se atrevió a libertar los metros. Sin embargo, vivió durante treinta años —de 1879 a 1909— con el poeta que, en inglés, ofrece una riqueza rítmica tan portentosa como la de Darío en español: me refiero a Swinburne (1837-1909). Alguna vez, en la casa de Watts-Dunton —¿por qué no?— Swinburne cogió este ejemplar de *Prosas profanas* y lo hojeó. Sobre el placer con que Swinburne manoseaba los libros de Watts-Dunton nos ha dejado una descripción Clara Watts-Dunton, esposa del escritor, en *The home life of Swinburne*, London 1922. No le faltaba a Swinburne interés por lo español, como se advierte en su prólogo de 1896 a la representación de *Spanish Gipsy* de Middleton.

BOLÍVAR, BELLO Y EMIL LUDWIG

Nuestros gobiernos hispanoamericanos —sobre todo si son militares; y generalmente lo son— rinden un culto tan excluyente a los héroes de guerra que todas las ciudades se están llenando de estatuas ecuestres. Civilización rústica hasta por la abundante recua de tantos San Martín, de tantos Bolívar... Gran sorpresa, pues, cuando Emil Ludwig recibió del gobierno de Venezuela el encargue de una biografía de Bolívar. "Acaso sea la primera vez —escribió Ludwig— que un gobierno pide a un artista un retrato literario de su héroe en vez de una estatua". El infatigable Ludwig aceptó y se dispuso a hacer lo que ya había hecho con Napoleón y tantos otros; sólo que Bolívar le era desconocido y tuvo que basarse en los materiales que los mismos venezolanos le dieron. En diciembre de 1938, desde su refugio suizo, Ludwig envió al gobierno su libro. Que fué traducido al inglés y al español.

Quien compare ambas versiones (*Bolívar. The Life of an Idealist*, New York, Alliance Book Corporation, 1942; *Bolívar. Caballero de la Gloria y de la Libertad*, Buenos Aires, Losada S. A., 1942) observará, a propósito de Andrés Bello, algunas variantes que explicaré porque estoy en el secreto.

"El Gobernador, con sus espías en todas partes —dice Ludwig— sabía que Bolívar y sus amigos estaban teorizando sobre la emancipación del país. Porque cuando, después de una comida a lo parisiense —de las que estilaba Bolívar—, el literato Bello recitaba pasajes de Corneille y Tácito, abiertos a una interpretación acomodada a los hechos del día, todos los presentes sabían que el mismo Bello se ganaba la vida como secretario en el gobierno español" (65).

En la traducción española, en vez de esa implicación de espionaje ("the Governor, with his spies everywhere..."), se dice: "El Gobernador oía rumores de todas partes..." (77).

Más adelante Ludwig cuenta cómo en un día de julio de 1808 el Gobernador mandó llamar al ilustrado Bello para que leyera unos papeles en inglés llegados de Trinidad. Bello, después de un par de días, abrió el paquete y leyó que el Gobernador y sus hombres ya no eran más oficiales y súbditos del Rey Carlos. "Después de una apresurada conferencia —dice Ludwig— el Gobernador y Bello decidieron considerarlo todo como un engaño y, por supuesto, substraer la noticia al conocimiento del pueblo" (66-7).

En la traducción española desaparece el nombre de Bello: "Conferencia con el

Gobernador: se decide tener todas estas noticias como falsas y, por lo tanto, ocultarlas al pueblo" (78).

Estas variantes no se deben al traductor Enrique Planchart (que siguió la traducción inglesa), sino a don Pedro Henríquez Ureña. Copio de mi diario, enero 1942:

Estoy corrigiendo la traducción del *Bolívar* de Ludwig —me dice don Pedro—. He tenido que cambiar algunas palabras para defender a Andrés Bello de sospechas injustas. No fué tan revolucionario como Bolívar, que quería romper de raíz con el pasado y crear un orden nuevo; pero ¡cómo acusarlo de traición! José Domingo Díaz, en sus *Recuerdos sobre la rebelión en Caracas* (1829), señaló a Bello como uno de los autores de la delación. Durante toda su vida Bello se sintió afligido por esa calumnia. Hubo, es cierto, una delación: pero no fué de Bello. La mejor prueba de su inocencia es que, estallada la revolución, lo nombraron miembro de la Delegación a Inglaterra; y, en una carta, Bolívar le da todo su apoyo. Es muy triste que los venezolanos que leyeron los originales de Ludwig y los depuraron de errores históricos antes de publicarlos, dejaran en pie esos restos de una falsa imputación. ¿Será que para Venezuela sólo existe Bolívar? Así son nuestros gobiernos: cuidan la honrilla de sus héroes militares, pero, ¿la de sus héroes civiles? ¡Bah!

Ann Arbor, Michigan.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

PLENITUD DEL HOMBRE DE LETRAS

Alfonso Reyes ha cumplido sesenta años. Y sus amigos más próximos, allá en Méjico, lo han festejado: han compuesto versos y prosas en su honor y los han reunido en un cuaderno gracioso, donde el propio Alfonso intercala también un mensaje, parodia jocosa, de gracias a sus amigos... Los lejanos lo hemos recibido, y aquí tengo ahora ese cuaderno, lo hojeo, y me siento lleno de alegría.

¿Por qué? No sólo por simpatía y puro ánimo de jubileo, aunque el tono jocundo que domina en esas composiciones sea de tan contagiosa felicidad. Hay algo más; algo que va haciéndose cada vez más raro y, por raro, tanto más estimable. Y lo es el hecho mismo del poético homenaje. —¿Eso todavía? —quisiera uno exclamar—. Pero, ¿en qué tiempos vivimos? Ahí está, con todo, milagrosamente, regocijándonos, sí. Y, ¿quién, sino un Alfonso Reyes, podía tener virtudes para concitarlo?; porque

él mismo representa y sostiene con su mera presencia, sin aparente esfuerzo, quizás sin esfuerzo alguno, en plenitud sonriente, aquel modo de vida literaria que ya sucumbe, como tantas otras buenas y nobles cosas, en el deterioro de nuestro mundo, y al que esta clase de finezas pertenece.

Esto pensaba yo días atrás, leyendo unas páginas suyas sobre Goethe, páginas de centenario. Pensaba: Goethe fué el último humanista, en quien el Renacimiento se estiró —por circunstancias muy singulares— hasta ese límite de elasticidad histórica más allá del cual se toca ya en anacronismo; alcanzó a asomarse con su espíritu comprensivo, abierto al universo y tan curioso, por las bardas del siglo XIX, a las ilusas obtusidades que entonces se iniciaban ufanamente. Pero, pese a ellas, el siglo XIX tuvo su envidiable grandeza y, desde luego, no le cicateó las oportunidades al escritor; le permitió realizarse en una manera que puede ser tenida por óptima. Y pensaba: Esta prosa tersa, limpia, firme, esta seguridad, este aplomo de Alfonso Reyes, no los va teniendo ya nadie, ¡ay! Alfonso Reyes es el cabal hombre de letras. ¡Qué afortunada, su plenitud sonriente; y cómo ha tenido la virtud de vivir y seguir viviendo esa vida de hombre de letras, hasta ya en unos tiempos increíbles, para espejo de sus amigos y admiración del mundo!

FRANCISCO AYALA

Libros

JORGE LUIS BORGES: *El Aleph* (Losada, Buenos Aires, 1949).—

Deberíamos habernos acostumbrado a los acontecimientos que, sea cual fuere su índole, revelan algo profundo y sintomático. Nuestra miopía mental no tiene cura: siempre, o casi siempre, los ignoramos o nos equivocamos acerca de ellos. Los interpretamos mal, los mutilamos, torcemos sus ejes, aunque —confusa y hondamente— podamos reconocerlos.

Sólo después de estas palabras que sirven para disculpar —incluso ante mí misma— cualquier torpeza, puedo hablar con relativa tranquilidad de *El Aleph*.

Descuento de antemano la importancia artística y hasta social (definitiva y profundamente social) que pueda tener este libro. Quiero señalar que la publicación

de *El Aleph* no es sólo entre nosotros un acontecimiento literario sino también algo más trascendente, algo que, de manera no demasiado remota, atañe al plano moral y al metafísico. *El Aleph* es una expresión, es un mito, y también, ineludiblemente, es un libro destructor de mitos.

El primer mito que parece destruir *El Aleph,* para aquellos que sepan leerlo con un espíritu no prevenido, es el mito del mismo Borges.

Se considera a Borges como a un escritor frío, deshumanizado, analítico, que padece de una morbosa pasión estética, casi absolutamente desprendido de la realidad. Ahora bien: pese a estas cualidades reconocidas por todos, Borges es, paradojicamente, el escritor más popular entre nosotros. Es aquél a quien se recurre en forma misteriosa —aunque sus libros no logren la difusión que esto parece suponer— para que exprese en nombre de todos algo que todos sentimos, a quien se reclama una orientación ante ciertos problemas, una guía. Haciendo borgismo se combate contra Borges, contra su presunta frialdad y su desapego. Esto nos llevaría a la comprobación de que sus palabras, sus giros, la forma compleja que adopta su pensamiento son de raigambre popular, están en el fondo de las cosas inexpresadas de un pueblo.

Un análisis superficial de la Argentina revelaría en ella dos corrientes opuestas: la Argentina culta, doctoral, europeizante, y la Argentina honda, la que surge de la tierra y de su geografía. Personalmente, creo en la importancia de ambas; creo que ambas representan algo verdadero. Borges las reúne y armoniza, pero al mismo tiempo, y otra vez paradójicamente, entra casi sin discusión en la segunda tendencia. Más aún: me parece que esta segunda tendencia es menos explícita en sus primeros libros *(Evaristo Carriego, Fervor de Buenos Aires)* que en los últimos y principalmente en *El Aleph.* Aquí Borges utiliza todos los elementos de una vastísima cultura, los transforma y los aplica —de manera imponderable y muy genuina— a preocupaciones esencialmente nuestras.

Antes de hablar de *El Aleph* quisiera señalar que, contrariamente a casi todos los demás pueblos americanos, nuestra geografía nos obliga a una expresión abstracta. La profundidad de algunas literaturas está en la fuerza con que captan el mundo circundante. Entre nosotros, en cambio, la geografía nos obliga a ser introvertidos, aparentemente irreales o místicos. Por eso nuestra expresión será siempre más difícil que en países de geografía más benigna o directamente avasalladora. Esta dificultad coloca a nuestra literatura en otro plano. La fórmula de profundidad de otros países, traducida a la Argentina, peca de chatura o superficialidad. (Nuestra tierra se re-

siste al relato, digamos, de tipo Faulkner; lo más auténtico que hay en nosotros tiende a un escape por la fantasía.)

El Aleph consta de trece relatos-ensayos. Intuyo que estos relatos-ensayos podrían calificarse con mayor acierto de leyendas.

Su característica es una simplicidad total. Falta en ellos argumento o, si se quiere, el mismo argumento se repite siempre. (No olvidemos que, en el mito del escritor Borges, existe su fama de urdidor de sutiles tramas argumentales.)

De alguna manera "El inmortal" se parece a "Los teólogos"; "El muerto —uno de los mejores relatos del volumen— recuerda por su tema aquel admirable relato "La muerte y la brújula" que es, sin disputa, uno de los mejores cuentos de la literatura universal; hay semejanza entre "La casa de Asterión", "El Zahir" y "La escritura del dios"; y también entre "La escritura del dios" y aquel otro inolvidable "Funes el memorioso"; finalmente, en "El Zahir" y en "El Aleph" se repite el tema de los objetos mágicos.

Insisto en las analogías, en la simplicidad, en la repetición de los argumentos. Quiero pensar *por qué*, al leerlos, creemos estar frente a sutiles artimañas mentales, a enredos habilidosos o a juegos ajedrecísticos.

Lo difícil de percibir en estos cuentos es su sentido final. Al igual que "El Zahir" —esa mágica moneda de veinte centavos— los temas de Borges obsesionan al lector, se deforman en el lector y en Borges mismo; pueden destruirse entre sí, pero después vuelven a surgir: no se olvidan. Creo que esto se debe a su profundidad simbólica. Por eso no he vacilado en calificarlos de leyendas. Como en las leyendas, su contenido es inextricable, y simple, dolorosamente humano. Con Borges entramos en el terreno del sueño y del mito (nunca de la novela policial, como alguna vez quiso hacernos creer presentándonos una de sus mil máscaras). En estas leyendas de Borges no hay, en el fondo, nada artificioso, o construído, o meditado. Es verdad que ha meditado la forma, es verdad que ha construído delicadamente las frases, pero los motivos centrales de sus relatos, las complicaciones que imagina responden a ciertos anhelos espontáneos, eterna y angustiosamente humanos.

En "El inmortal", por ejemplo, encontramos algo de lo que, torpemente, procuro decir: "Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que estaba del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hacia el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad".

Es el comienzo de casi todas las leyendas, transformadas después en cuentos in-

fantiles: la busca de un río cuyas aguas deparen la inmortalidad; la busca de un objeto o palabra mágicos; el avatar de ese objeto en una flor, o en una pequeña esfera. Luego, en la misma historia, hay párrafos que evocan la gloriosa exaltación de *Las mil y una noches:* "... una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fuí divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fué deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente ciudad".

La intensa fuerza poética de un relato de Borges no sólo está en la adjetivación perfecta, sino en el sentido, mucho más profundo, de esa adjetivación. Repito: con Borges entramos en el mundo de las más ricas vivencias humanas, vislumbramos (estéticamente, el poeta que hay en Borges vigila y controla su exaltación) el sentido final de esas vivencias. Y en razón de su misma infinita riqueza, de su complejidad anímica y de sangre, una leyenda simbólica como "La casa de Asterión", o "El muerto", o "Los teólogos", se nos antoja, en el primer momento, una historia fría y escueta de gran perfección formal.

El universo, su contradicción aparente, sus sentidos ocultos, y la angustia del hombre frente a él, aparece de lleno en todos los cuentos de Borges. Una de las características de los pensadores místicos es su afición a expresarse por símbolos. Yo diría que la mejor definición de Borges es la de uno de los grandes —y escasísimos— pensadores místicos de nuestra época. Esto explicaría también su creciente popularidad, que se impone por una relación extraña e inefable con los lectores. (Mencionemos, de paso, su labor de conferenciante. En contra de algunas opiniones, creo que el contacto de Borges con el público es tan evidente que se hace, por momentos, doloroso.)

Resumiendo —y antes de tocar un tercer aspecto que está muy unido a los ya señalados y que aparece en *El Aleph*—: Como pueblo, los argentinos tenemos escaso contacto con la realidad [1]. La expresión más exacta, la más verdaderamente nuestra, es la más indirecta y abstracta. Sabemos que en un relato imaginativo es imprescindible la atmósfera legítima. (En los cuentos de Chesterton, por ejemplo, o de Conrad,

[1] Esto explicaría muchas fallas de nuestra política.

la atmósfera es inseparable de la trama.) En *El Aleph* encontramos nuestra atmósfera más genuina. Es también notable la importancia que tienen los nombres propios en estas historias. Como en los mitos, las palabras adquieren un poder inusitado, casi mágico.

En la mayoría de los casos, el contenido de estas leyendas es sombrío. Con una excepción: "La escritura del dios". Allí Borges nos dice: "El éxtasis no repite sus símbolos: hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa". Y más adelante: "Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido* él y ahora no le importa". Y luego una frase que recuerda el éxtasis de la aniquilación total en algunas religiones: "Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie". En "La escritura del dios" encontramos el martirio, la redención, el heroísmo perpetuo, el desdén lleno de piedad final por haber entendido el sentido de las cosas, "las catorce palabras casuales (que parecen casuales)".

Dos relatos se destacan en el libro. No por ser, a mi juicio, los mejores, sino porque dan idea de otro aspecto de la personalidad de Borges. Me refiero a "Emma Zunz" y a "El Aleph".

El protagonista de "El Aleph", Carlos Argentino Daneri, está retratado con un sentido del humor y del ridículo que recuerda a los caracteres de Dickens. Pero su reacción final —la mezquina venganza de negar que haya visto el Aleph, ese Aleph que lo ha trastornado en el fondo del sótano— es propia de un personaje de cuento ruso. También en "Emma Zunz" encontramos rasgos que hacen pensar en los personajes de Dostoievsky. Es verdad que el tema de "Emma Zunz" no pertenece a Borges; pero recuerdo que Cecilia Ingenieros —que imaginó el argumento— lo concebía como algo muy distinto. Cecilia creía que la historia de Emma Zunz era un cuento policial ingenioso. Sin restar méritos al ingenio de su trama, quiero señalar, siquiera levemente, la transformación que ese relato sufrió al ser interpretado por Borges. Se convirtió, de pronto, en una historia brutalmente dramática que transcurría en un ambiente sórdido. Sus palabras finales, las que explican su sentido, son del todo inesperadas. Comprendemos a través de ellas que Borges no considera que la historia de "Emma Zunz" sea un mero relato policial. Cree en la historia como en algo humano, verosímil sólo en razón de su humanidad misma: "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos porque sustancialmente era cierta. Verda-

dero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido: sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios".

Cada relato de *El Aleph* merecería una nota por separado. Consciente de ello, quiero señalar, una vez más, la profunda fuerza humana del libro entero. Hay en el libro una riqueza por acumulación que puede desorientarnos, del mismo modo que un exceso de luz deslumbra y ciega, haciéndonos suponer que nos encontramos ante fríos cálculos mentales. Por eso, en vez de analizar los relatos de *El Aleph* y sucumbir en uno de sus tantos laberintos, deberíamos analizar sus frases. Leer a Borges, como a Conrad, frase a frase. Porque Borges no se limita, y cada frase de *El Aleph*, que contiene el germen de un cuento, de una historia, de una novela, nos da también una imagen en pequeño, pero acabada y perfecta, del propio Borges, de su talento excepcional.

ESTELA CANTO

DIZIONARIO LETTERARIO DELLE OPERE E DEI PERSONAGGI DI TUTTI I TEMPI E DI TUTTE LE LETTERATURE. (Valentino Bompiani, editore. Milán, 1849-1947).—

En el árbol tan frondoso de los Diccionarios y Enciclopedias —donde casi siempre se da, más la hojarasca vana o los brotes miméticos que otra cosa— la rama específica de los Diccionarios Literarios presta muy poca sombra a campos que no sean los de lengua inglesa y resulta apenas visible en nuestra lengua. El *Oxford Companion to English Literature* continuaba sin hallar equivalentes en las demás literaturas. Pero hace pocos años, a esa obra ya clásica, se agregaron dos muy estimables: una que en cierto modo la completa, el *Columbia Dictionary of Modern Literature* (Columbia University Press, New York, 1947), y otra de diferente carácter, el *Dictionary of World Literature* (The Philosophical Library, New York, 1943). La primera, dirigida por Horatio Smith, comprende las biografías de unos mil doscientos autores europeos —con exclusión de los ingleses—, desde 1870 hasta la fecha, suscritas por unos doscientos cincuenta universitarios norteamericanos o residentes en aquel país, agregándose los panoramas de las principales literaturas. Las noticias biográfico-críticas en general son correctas; lo francés goza del habitual tratamiento de país más favorecido, en tanto que la apreciación de los autores españoles no es siempre equitativa. La segunda obra mencionada, el *Dictionary of World Literature*, fué diri-

gida por Joseph T. Shipley y redactada asimismo por un equipo de "scholars" norteamericanos. De propósitos más nuevos y ambiciosos, su realización es quizá por ello menos lograda. "Criticism, forms, techniques" son sus subtítulos, y más que por el copioso vocabulario de géneros, escuelas y períodos, vale por los metódicos panoramas de la crítica literaria que alcanzan hasta los más imprevistos países.

Las caracterizaciones anteriores no pretenden ser un juicio cabal sobre libros tan vastos; tienden únicamente a diseñar el fondo sobre el cual habrán de ser juzgadas dos aportaciones recientes a ese apartado bibliográfico en nuestro idioma: el *Diccionario de la Literatura,* compuesto por Federico Carlos Sáinz de Robles (Editorial Aguilar, Madrid, 1949), y el *Diccionario de la Literatura Española* que publica la "Revista de Occidente" de Madrid, con la colaboración de un equipo vario. Pero del primero de dichos libros, que comprenderá tres volúmenes, sólo ha visto hasta ahora la luz el inicial, y resultaría, por lo tanto, prematuro cualquier parecer, mientras que el segundo aún no ha llegado a nuestras manos.

En cambio, contamos ya con suficientes elementos de juicio para encarar otra obra similar, que supera incuestionablemente a todas las mencionadas por su vastedad material, su amplitud panorámica y su belleza artística. Me refiero al *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti tempi e di tutte le letterature,* editado por Valentino Bompiani en Milán, y cuyo redactor jefe ha sido Celestino Capasso. Esta obra materialmente grandiosa que consta de seis volúmenes —cada uno de ellos con unas novecientas páginas— se divide sistemáticamente en tres partes: la primera comprende los "Movimientos espirituales" y agrupa una serie de capítulos histórico-críticos sobre las épocas, tendencias e "ismos" de la literatura, del arte y del pensamiento; la segunda incluye reseñas analíticas de las obras literarias, filosóficas, científicas y teatrales de todas las épocas y todos los países; la tercera se destina a los personajes literarios, es decir, a filiar, historiar y confrontar los héroes de ficción de las creaciones literarias más famosas. A modo de apéndice se incluyen unos cuadros sinópticos, cuarenta y ocho tablas cronológicas de la literatura universal comparada, más una guía bibliográfica y un índice analítico. Si a estos datos agregamos que los tomos aparecen espléndidamente ilustrados —con un criterio, cierto es, más afín en ocasiones a un Diccionario del Arte que a un Diccionario de la Literatura—, mediante láminas de una perfección gráfica admirable, dignas de la gran tradición impresora italiana, que además la documentación iconográfica y facsimilar es riquísima, que en su redacción intervinieron unos quinientos escritores,

encabezados por especialistas de las correspondientes materias, tendremos ya apuntado el inventario material de tan magna obra.

Ahora bien, aquello que nos importa esencialmente es su calidad intelectual, y en este punto cabe reconocer que aun existiendo diferencias —pues los artículos varían desde la reseña escueta hasta la erudición exhaustiva— todos ellos alcanzan un nivel de excelencia. Como quiera que lo tratado no son los autores, sino las obras, y en su mayor parte pretéritas, quienes redactaron los artículos han podido, sin gran esfuerzo, mantenerse siempre en un plano de ecuanimidad. El inconveniente es el propio a toda parcelación alfabética, particularmente visibles en los autores de obras numerosas o que no tienen un libro-clave suficientemente revelador: quien quiera hacerse cargo, por ejemplo, de Balzac, deberá reencontrarlo fragmentado, a través de sus innumerables títulos. Otra desventaja —esta únicamente para el lector no italiano— es que los títulos en la seriación alfabética corresponden siempre a la traducción italiana y no a la obra original, aunque bien es cierto que con referencia al castellano, la semejanza idiomática atenúa la diferencia absoluta de títulos que desconcertará al lector de otros idiomas. Por otra parte, la sección más nueva y sustanciosa del *Dizionario Letterario,* la inicial, referente a los "Movimientos espirituales", podía haberse ensanchado sin temor, ocupando por sí sola un tomo completo —cuidando además de imprimirla en un tipo de letra que tornara menos penosa su lectura. Artículos como Barroco, Clasicismo, Cubismo, Expresionismo, Existencialismo, Iluminismo, Psicoanálisis, Preciosismo, Reforma, Renacimiento, Superrealismo, etc. — por citar sólo algunos de los que serán preferentemente consultados— daban pie para más acabados desarrollos y una bibliografía complementaria.

Pero a cambio de esta y otras menudas objeciones que pudiera hacerse a obra tan dilatada y de múltiples manos, ¡cuántas riquezas, cuántas sorpresas en las confrontaciones (*Calila e Dimna,* vecino de los *Caligrammes* de Apollinaire, *La casa della bambola,* o sea *The Doll's House,* de Katherine Mansfield, después de *La casa del gatto che giocca alla pelota,* o sea, *La maison du chat-qui-pelote,* de Balzac), en los desdoblamientos de temas (artículos, por ejemplo, sobre Don Juan, sobre Fausto, los referentes a Diarios y Correspondencias) nos deparan estas páginas! ¡Qué deleite para los ojos las reproducciones de códices en colores, de miniaturas indias, persas, de mosaicos pompeyanos, de frescos romanos! Pasar y repasar las páginas de este *Dizionario Letterario* no es, pues, acudir a una obra de secas referencias; equivale más bien a internarse, sin ningún designio utilitario, por puro juego placentero, en las salas manuales de ese museo que André Malraux ha llamado el museo imaginario.

GUILLERMO DE TORRE

Artes plásticas

EXCUSAS A CARYBÉ

A PROPÓSITO DE SU EXPOSICIÓN EN PEUSER

Al principio, esta exposición de pinturas bolivianas y paraguayas nos sobresalta; suscita en nosotros un movimiento de extrañeza y aun diré —porque de ello quiero excusarme precisamente ante Carybé— de incomprensión. Miramos esas telas; sentimos confusamente que algo se nos escapa sin poder explicarnos qué es. Cuando ha visto uno mucha pintura, acaba por comprender el idioma en que nos habla. Sin embargo, en esa primera visita, ante las telas de Carybé, yo no lograba descifrar su mensaje.

He vuelto dos y tres veces. He comenzado entonces a percibir que esos cuadros revelaban, en su extrañeza, algo poderoso e inolvidable; mas para comprenderlos había que hacer el esfuerzo de ponerse en su longitud de onda, que no era la habitual; tan sólo cuando ese misterioso ajuste interior se realiza, empieza uno a sentirse penetrado por la conmovedora poesía y la tristeza lapidaria que se desprende de estas obras. Intentan traducir una naturaleza que, hasta ahora, nadie había intentado hacer pasar por la síntesis poética de la expresión pictórica; ningún pintor "clásico" ha pintado el Paraguay, ni Bolivia. ¿No haría falta un lenguaje nuevo para expresar una realidad diferente? Nos parece que Carybé se ha visto obligado a imaginar una técnica diferente de preparación de la tela, los colores, el pincel, y también un estilo diferente, si por estilo entendemos ese conjunto sutil de convenciones ocultas que se encuentra en toda la pintura occidental. Si Carybé hubiese pintado Bolivia o el Chaco como se pinta "l'Ille de France" o Toscana, habría permanecido sin duda en nuestra longitud de onda, pero en tal caso no habría podido trasmitirnos esa conciencia poética —intuitiva, desde luego, pero viviente y concreta— del misterioso mundo de hechicería y de angustia que nos imponen sus cuadros cuando por fin los hemos sincronizado en la longitud de onda que les corresponde.

Henos aquí ante el viejo, el insoluble problema de la inteligibilidad, de la trasmisión de las sensaciones y, por ende, de las ideas. En efecto, si exigimos que la técnica de la expresión pictórica sea una y la misma para todos los pintores, en cual-

quier parte que pinten y sea cual fuere su origen y su ambiente, la uniformidad del medio de expresión no dejará de introducir una alteración sistemática del contenido poético que pretenden comunicarnos los cuadros. Tampoco el idioma es un vehículo neutro que trasmite indiferentemente cualquier pensamiento. Si los occidentales, por ejemplo, lográramos imponer al resto del mundo el uso de nuestro propio lenguaje analítico, esto ocasionaría la desaparición de las filosofías orientales, porque el pensamiento coexiste con su expresión y no puede traducirse integralmente en ninguna otra lengua. El pensamiento chino se halla tan indisolublemente ligado a la lengua china como la filosofía cartesiana está ligada al francés.

La expresión poética de una realidad nueva impone, pues, el extrañamiento, no sólo del tema, sino también de la técnica misma de los medios de expresión. El artista hablará entonces un lenguaje enteramente nuevo, en el que todo será nuevo, el vocabulario y la sintaxis, y al principio no podrá provocar sino la incomprensión, incluso la hostilidad del público. Esta razón explica la repulsión de los europeos en su primer contacto con el arte del extremo oriente. ¿Por qué pintar sobre seda, sobre papel, por qué esos pinceles, esos "grattoirs" diferentes de los nuestros, esos colores, esas lacas, esos barnices cuyas reglas se nos escapan y contradicen las nuestras? Sin embargo, bien vale la pena preguntarse si no es posible pintar la China sino a la china.

La identidad del modo de expresión y la obediencia inconsciente a un estilo unifican los objetos de la pintura en una misma luz, confiriéndoles necesariamente ese algo que tienen en común y que no sobresalta mientras se trata de pintar cosas que, ellas también, son de un mismo país, de una misma civilización, pero que traiciona si queremos expresar una realidad nueva con los medios tradicionales. Para pintar con sinceridad la América Central o los Trópicos, como para pintar la China o el África, expresando su realidad profunda y poética, hay que recurrir a una técnica aparte, a un estilo tan único en sí como el objeto que debe expresar. No se traduce la soledad del desierto boliviano con los métodos que han servido para las márgenes del Sena de Pissarro, ni la selva tropical con los sotobosques de Coubert. Y en este caso particular, tal vez se necesite una pintura chata, sin relieve, para expresar el pesado tedio del sol del desierto y la angustia de la selva; acumulando los colores en montón, a golpes de espátula, a la van Gogh, quizá se logre pintar una Holanda delirante, pero no una selva paraguaya ni una Isla de las Antillas. Gauguin debió inventar en Tahiti una técnica, y también él recurrió a la pintura chata para expresar la vegetación exuberante de esas islas cuyo sol devora los colores.

Este sobresalto que dan al principio las telas de Carybé es más revelador de la

aparición de un valor nuevo, pues, que el malestar que se apodera de nosotros ante tantas obras pintadas en la Argentina al gusto de París o de Roma. Estas últimas no nos exigen, sin duda, ningún esfuerzo de ajuste, pero en lugar del Tandil, de Nahuel Huapí o del Chaco vemos siempre, y a pesar de todo, Fontainebleau y las márgenes del Sena. Y, a la inversa, Fujita no ha podido representar un gato parisiense con una paleta, una tela y un estilo japoneses: aunque rodeado de cafetines y de torres Eiffel, ese gato fujitiano ha pasado a ser un gato japonés.

Carybé pinta porque ha nacido pintor, músico y poeta; pinta sin haberlo aprendido en París ni en otra parte. Está en plena evolución; busca su técnica, su estilo; pero los busca fuera de las tradiciones europeas, como esos nuevos pintores del Brasil, Portinari, Teruz, o los pintores mexicanos que han comprendido, unos y otros, que había que partir de cero en un país nuevo y construir por sí mismos el estilo nuevo, el único que podrá expresar completamente un día esta nueva realidad: América. El público cuyo ojo ha sido formado al gusto europeo, sobre todo francés, quedará chocado al principio, porque no sólo tendrá que admitir el cambio radical del tema, sino también del método pictórico. Aquel, sin embargo, que tenga la paciencia de detenerse a mirar largamente, aquel que vuelva a la exposición, sentirá que poco a poco se despierta en él un sentido que le permite comprender esta música nueva cuya escala e intervalos son diferentes de los habituales; tendrá entonces la alegría de descubrir un nuevo universo pictórico, con su estilo y sus medios de expresión propios e intraducibles: la América vista por el ojo americano.

GUILLERMO PASTOR

Crónica de cine

"LA BELLA Y LA BESTIA"

Algunas veces el cine ha intentado —yo creo que casi siempre con éxito— incursiones en el mundo de la fantasía infantil. Recuerdo en este sentido las dos versiones de *El ladrón de Bagdad* (una, en 1923, con Douglas Fairbanks; otra, en 1941, con Conrad Veidt, John Justin y Sabú) cuando *Las mil y una noches* aparecieron en la pantalla.

Aunque el cine está especialmente capacitado para representar genios maléficos o benéficos, aunque alguna versión de *El sueño de una noche de verano* —pese a las cabelleras de celofán de las hadas— nos haya dejado un recuerdo persistente, nuestra época parece admitir únicamente en el teatro los prodigios de la fantasía. Giraudoux Supervielle, hasta Lorca

nos han dado bellas durmientes, lunas que hablan y fantasmas que se enamoran, pero en el cinematógrafo rara vez aceptamos la sugestión que emana de estos seres irreales. Mientras las historias no menos inverosímiles de espionaje y de "gangsters" abundan en la pantalla, el mundo de los cuentos de hadas ha debido refugiarse en el teatro. Nos resistimos al cine poético. El cine es superficial y convencional. Su grandeza, como la de algunas novelas contemporáneas, parece residir en la fría precisión con que son vistos algunos detalles. Sin darnos cuenta estamos exigiendo continuamente que el cine sea *documental.*

Cocteau, que no ignora esta exigencia del público, comienza *La Bella y la Bestia* pidiéndonos que nos situemos en el mundo de los cuentos infantiles. Sabe que esto es bastante difícil para un auditorio cinematográfico, pero, como cree en las posibilidades fantásticas del cine, nos ruega que hagamos el esfuerzo.

Sólo después de hacer el esfuerzo podemos juzgar *La Bella y la Bestia.* Además, conviene recordar que no siempre estamos en ánimo de oír cuentos. El mundo actual se interesa cada vez menos en hadas y genios. Cocteau ha pensado que los cuentos deberían volver a contarse, pero no ya a los niños, sino a las personas mayores.

Dicho esto, y una vez dentro de la atmósfera espiritual requerida, creo que *La Bella y la Bestia* es un cuento admirable y magníficamente narrado.

En los cuentos hay siempre cosas reiteradas y conmovedoras: las hermanas perversas, vanidosas y feas; la Bella (casi dije la Cenicienta), cariñosa, modesta, delicada y trabajadora, que sólo pide una rosa por recompensa; el hermoso caballo blanco; el espejo que permite seguir los pasos de los seres que amamos y que refleja, más que los rostros, las almas de las personas; los criados invisibles del castillo; los collares mágicos que se transforman en estopa... Todo esto hay en *La Bella y la Bestia.* Todo esto y, además, el presentido hechizo del "príncipe encantado".

Es difícil que estos elementos puedan llegar directamente a nosotros. La vida moderna no nos prepara para recibirlos. Creo, sin embargo, que si vencemos nuestra primera resistencia —esa resistencia puede tomar forma de burla o de tedio— los elementos que aparecen en *La Bella y la Bestia* terminan conmoviendo en nosotros (casi diría "removiendo") fibras hondas e insospechadas. En este sentido, el film de Cocteau es algo más que un cuento de hadas. En todo caso, la revisión de los viejos mitos ya nos ha sido propuesta por Jung. Thomas Mann cree en ellos. El mayor elogio que puede hacerse de *La Bella y la Bestia* es su perfecta calidad de cuento infantil.

El hechizo y el espejismo del amor es tan antiguo como los orígenes de la vida. Personalmente, habría deseado que la Bestia hubiera seguido siendo "la Bestia". Eso justificaría y explicaría mejor el sentimiento que inspira a la Bella. La Bella ama a la Bestia, por ser "la Bestia", y no porque sea un príncipe encantado. Terminará por verlo hermoso como un príncipe (así se dice en los cuentos), pero él, para que ella pueda amarlo, será siempre la Bestia. En todo caso (aunque supongo que es ésta la moraleja: siempre la hay en los cuentos) el final de la película no satisface del todo. Aquí hubiéramos deseado algo menos de fantasía en un sentido... y más en otro. No era necesario que la Bestia se transformara. Bastaba con que fuera claro para la Bella que, bajo las apariencias de Bestia, estaba el príncipe. Y se me ocurriría una escena final en vez de la ascensión al cielo en tiempo de vals de la Bella y la Bestia: el regreso de la Bella entre los suyos acompañada de la Bestia. Sólo que la Bestia ha dejado de serlo para ella. Así, por obra y gracia de su amor, dejaría de serlo para todos, aunque todos vean su rostro aparente.

Digo esto porque más de una vez, al contar un cuento, he modificado el final. Es éste un juego que me agradaba de pequeña. El ogro me fascinó siempre más que el príncipe. El príncipe era naturalmente bueno, podía querérselo con demasiada facilidad...

Siempre intuí un fondo más radiante, más bello, más divino en el ogro, en el ser que debía luchar para ser bueno, porque la bondad no estaba entre sus atributos.

Cocteau conoce la historia, pero juega con ella sin ahondarla, presentando lisa y llanamente, como si se tratara de un ballet, un film que es un problema.

Hay en el film, además, escenas plásticamente terribles de cabezas de piedra que gesticulan, de brazos sin cuerpo que sostienen candelabros, de manos sin brazos que sirven una mesa. Todo esto, según el ánimo en que nos encontremos, puede hacer sonreír, como dice en algún momento la Bella al referirse a la Bestia. Pero —y vuelvo a insistir en ello precisamente porque Cocteau lo sabe y lo señala hasta en esa frase de la Bella— en el mundo infantil todo puede conmover o provocar horror. Después llega un momento en que podemos reírnos de esas cosas, y también puede decirse que desde ese momento, inevitablemente, empezamos a endurecernos y a envejecer.

Jean Marais encarna una bestia no del todo convincente. Josette Day, en cambio, tiene el pasmo, el sentido común y la tontería maravillosa que corresponden a su papel.

E. C.

CALENDARIO

T. E. Y SUS BIÓGRAFOS. — Acaban de aparecer en francés las *Cartas de T. E. Lawrence* cuya traducción castellana editó SUR en 1942. Con tal motivo la crítica francesa se ocupa nuevamente del ensayo de Victoria Ocampo sobre el Coronel Lawrence, editado en París hace dos años por la misma casa Gallimard que ahora publica las *Cartas*. Pierre Frédérix, en un artículo consagrado a T. E. en la *Revue de Paris* (agosto de 1949), dice:

"*Los siete pilares de la sabiduría* han sido reconocidos casi inmediatamente como una obra maestra: un documento humano que, por la belleza de su estilo, evoca el Chateaubriand de las *Memorias* y, por el interés del relato, el Jenofonte de *La retirada de los diez mil*. En verdad, todo en la vida de Lawrence es excepcional, inesperado, extraño, según la óptica "normal". Hay un "misterio Lawrence". Hay, incluso, muchos misterios Lawrence que se enmarañan o se recubren entre sí. Para penetrar en él, ¿de qué instrumentos disponemos? Innumerables artículos han sido escritos sobre T. E., tan pronto excelentes, tan pronto absurdos. Preciosos testimonios han sido recogidos sobre él, después de su muerte, por el desvelo de su hermano Arnold, bajo el título de *T. E. Lawrence by his friends*. Las dos biografías más conocidas —la de Robert Graves y la de Liddell Hart— están casi exclusivamente concentradas en la aventura árabe. El estudio más inteligente que haya sido hecho sobre Lawrence es, que yo sepa, el de Victoria Ocampo *(338.171 T. E.)*. Victoria Ocampo va al corazón de la cuestión: ¿Qué era Lawrence? ¿Qué clase de criatura humana?"

LAS ROPAS PARA "HAMLET". — En 1938, Tyrone Guthrie montó *Hamlet* para el Old Vic y vistió a los personajes con ropas de hoy. Era una tentativa de volver a la atmósfera del teatro isabeliano, que nunca se interesó por el verismo histórico y presentaba a Coriolano, Julio César y Lear con golilla y jubón. En el caso de *Hamlet* en particular había una razón profunda, según expresa Michael Benthall en "Shakespeare in the theatre" (*Orpheus*, Nº 2): la necesidad de mantener el realismo esencial de la obra, que se pierde, junto con su magia y su emoción, cuando los personajes aparecen con vestimentas medievales. Porque entonces "parecen vivir en otro mundo; son figuras de tapicería, de un cuadro romántico maravillosamente

presentado, pero no elementos de un drama moderno, vivo".

Benthall está de acuerdo con Guthrie en la necesidad de evitar ese falseamiento, pero cree que traer a nuestros días la acción de *Hamlet* tiene innumerables trampas. Se sacrifica la elegancia; Hamlet, viajando a Inglaterra en automóvil, parece curiosamente antipoético; la ropa deportiva y los cigarrillos engendran un estilo histriónico naturalista y despreocupado que no se adecúa a una gran tragedia. Además, *Hamlet* trata de reyes y príncipes, cuya estatura teatral se reduce al vestirles con las ropas que vemos todos los días en la calle, usadas por todo el mundo.

Para Benthall, una buena solución es la que él adoptó al poner en escena *Hamlet,* en el festival Strafford-on-Avon de 1948: situar la acción en un período lo bastante próximo al nuestro como para destacar el realismo, pero lo bastante lejano como dar cabida al pintoresco romanticismo que la vida moderna destruyó. A ese objeto eligió los años de mediados del siglo XIX, que "podrían parecer cercanos, casi en la memoria; reconocibles para muchos a través de las fotografías de los abuelos en los álbumes familiares"; pero que gracias a crinolinas, uniformes y trajes de etiqueta, podrían crear la atmósfera de color y de romance asociada a las monarquías de ese tiempo.

Algunas fotografías ilustran el texto. En una de ellas, junto al rey de grandes bigotes y espesas patillas, vestido con un brillante uniforme (charreteras, cruces, placas, entorchados), la reina luce el amplio escote y la no menos amplia falda estilo 1850, mientras Polonio, impecable en su levita y chaleco bordado, somete documentos de Estado a estudio del monarca, y en el fondo Hamlet entona sus profundas ojeras con una oscura casaca entallada y una gran corbata negra.

Por fortuna los daneses son un pueblo sensato y desprovisto de quisquillosidades en cuanto al "honor nacional". De no ser así, habrían protestado enérgicamente y aun provocado un incidente diplomático por la ofensa inferida a Federico VII. Este monarca, que reinó de 1848 a 1863, estaría en efecto siendo calumniado indirectamente de la manera más atroz si se tomara al pie de la letra —con esa literalidad tan cara a los nacionalistas de todas partes— la ubicación histórica del *Hamlet* de Benthall.

FAUSTO Y SUS ÉPOCAS. — "Marlowe nos dió el Fausto del Renacimiento, Goethe el Fausto de la Ilustración; Bernanos nos da, en Cénabre y Ouine, el Fausto del Colapso, que es un Fausto católico. Estamos de vuelta en el punto de partida medieval, en el cual Fausto es un malvado que ha cometido el más terrible de los pecados. Despojado de la gloria que lo rodeó durante los siglos de esperanza en lo terrenal, aparece como un insecto fatal, como la mosca que corrompe el tesoro de la fe. El levantado orgullo del intelecto, el espíritu científico de investigación, el abstracto amor socrático de la verdad por la verdad misma, se reducen a una curiosidad siniestra y obscena" (Donat O'Donnell: "The Fausto of Georges Bernanos", en *Orpheus,* Nº 2).

ÉSTE SÍ ES UN ESFUERZO. — En Ciudad Trujillo —que se llama así porque perpetuar la memoria del paternal presidente dominicano es más importante que mantener el nombre dado por Colón a esa ciudad— aparecen los "Cuadernos Dominicanos de Cultura", publicación mensual que insume el esfuerzo de cinco directores. La entrega de Marzo contiene un poema lírico de Delia Weber, una comedia lírico-dramática de Delia Weber, y un poema de Antonio Coiscou Weber. De éste último se nos informa que "es estudiante avanzado de medicina, y gusta especialmente del laboratorio", pero que aun cuando no ha publicado versos, hereda de su madre, Delia Weber, "la fina fibra poética, aunque su poesía no tenga el aire de encantadora vaguedad que es la esencia de los poemas —¿Tagore? ¿Maeterlinck? Tagore y Maeterlinck, mejor— de la exquisita Delia Weber". El hijo escribe líneas inmortales como estas: "La noche se acerca... y su misterio penetra en mis huesos"; "Todos tienen prisa de llegar prime-

ro"; "Yo envidio al que vive en las cosas pequeñas", etc. En cuanto al estilo de la madre, lo ilustran estas palabras de un personaje de su poema lírico:

"Esta pobre niña y el ama han sido robadas. El cielo disponga su encuentro. (*Pausa ligera*). Tal vez no querrá casarse ya con su anciano padre".

Volvemos a los nombres de los directores. No; no se llaman Delia Weber, Delia Weber, Delia Weber, Delia Weber y Antonio Coiscou Weber (o Delia Weber, según se prefiera). Los autores de ese extraordinario esfuerzo periodístico, que debe haberlos dejado postrados pese a trabajar en equipo "quinquenal", tienen todos dobles apellidos de origen hispánico. La cultura latina se impone siempre, y dirige el esfuerzo de otras razas; sobre todo en nuestra América, cada día más latinizada y más culta.

TRADUCCIONES DE ELIOT. — En *Escritura* (Nº 7), Américo Barabino publica una cuidada y digna versión de los *Four Quartets*, la primera en cuanto sabemos que se haya hecho íntegra a nuestro idioma. Las notas que la acompañan serán muy útiles para quienes no estén familiarizados con la obra y los comentaristas de Eliot.

También en Montevideo, *Número* continúa en su segunda entrega la traducción de *Murder in the Cathedral*, debida a Emir Rodríguez Monegal e Idea Vilariño, con destino al Teatro del Pueblo de Montevideo. Es una labor de mérito, fiel al espíritu y a la letra de la obra.

Finalmente, O. Larrauri da en el último número de *Espiga* una versión de *Burnt Norton*, con el título —que no convence ni agrada— de *El abrasado Norton*. No vemos razón para que se traduzcan los títulos de los *Quartets*. Larrauri comprende a Eliot, pero traduce con suma libertad; y la mayoría de los recursos poéticos del autor, precisamente aquellos que dan a su obra una magia particular, desaparecen.

EL ARTE DE LA ENTREVISTA. — Hacer perder el tiempo a un escritor mediante entrevistas es deporte muy cultivado, sobre todo en Francia. Pero no es fácil, dice Jean Duché en "Le métier d'interviouveur" (*Mercure de France*, Nº 1032). Hay que tener condiciones especiales. Ante todo, "du sans-gêne". Hablando de Max Corre, uno de los grandes éxitos periodísticos de postguerra, Yves Audouard decía: "Lo esencial es carecer de tacto. Cuando un hombre ha sido descuartizado, Max es el tipo que va a entrevistar a la viuda".

Melancólicamente confiesa Duché: "Todavía no tengo ninguna viuda en mi haber. Sólo lo tengo a Steinbeck". Steinbeck, a quien estando de paso por París ofreció Gallimard un cocktail, y de cuyo lado no se desprendió en esa ocasión Duché —pese a los frenéticos esfuerzos de Gallimard y Marcel Dumahel— porque el americano le había dado cita en ese *cocktail-party* para la entrevista.

Tener piel de cocodrilo no basta. Hay que dominar a la "víctima"; dormirla, para emplear lenguaje pugilístico. Si el "interviouveur" no se sitúa en ventaja desde el principio, la entrevista fracasa. Es lo que pasó a Duché con Jules Romains, que había comenzado a hablar ampliamente, pero se retrajo y aun se enojó porque Duché no tomaba notas.

Más aun, los métodos deben ser distintos para cada caso. Si ante Romains fracasó porque éste quería que tomara notas, ante Cendrars el fracaso se debió a lo contrario. Reverdy mantuvo en tensión a Duché durante once horas seguidas, porque hablaba sin cesar y éste no quería perder una sola frase. Para obtener de Juenger declaraciones de interés, Duché tuvo que estarle charlando toda una tarde de temas sin importancia.

Por último, está lo imprevisible. Duché fué a entrevistar a Aldous Huxley, pero la reunión se celebró en casa de Georges Neveux y en su presencia. Antes de que Huxley pudiera abrir la boca para responder a cualquier pregunta, ya Neveux había dado la contestación.. Hasta ahora Duché sigue preguntándose qué

pensaría Huxley de los diversos puntos sobre los cuales le interrogó.

COMPASIÓN Y LÁSTIMA. — "Sentir compasión por alguien es convertirse en su igual; tenerle lástima es considerarse su superior, y desde esa eminencia el paso a la cámara de torturas y el campo de concentración es más corto de lo que se piensa" (W. H. Auden: "A note on Graham Greene", en *The Wind and the Rain,* verano de 1949).

LA RECLUSIÓN DE SWINBURNE. — El desorden romántico, la rebeldía contra el orden social, el alcohol, el sadismo, son poderosos elementos de la leyenda de Swinburne. Nada de eso existió sin embargo en los últimos treinta años de la vida del poeta; los años de 1879 a 1909 en que estuvo mansamente recluído en la residencia de 2, The Pines, Putney Hill. Mansa, voluntaria y gustosamente, puede agregarse; porque nunca ensayó siquiera una protesta, y porque bajo la influencia de Walter Theodore Watts (Watts-Dunton, desde 1896), no sólo se sometió a todos los hábitos sociales, recuperó la salud y ganó dinero con su obra, sino que aun cambió sus modos de pensar, y, antiguo admirador de Mazzini, pudo escribir estos versos elogiando la pirática guerra boer:

To scourge these dogs, agape with jaws afoam,
Down out of life, strike, England, and strike {home.

La labor atroz de destrucción de las rebeldías de Swinburne por Watts está referida en detalle por Humphrey Hare en "Within a Leyden Jar" (*Horizon,* junio). Primero, el alcohol: paso a paso Watts fué convenciéndole de que el oporto era preferible al *brandy,* el vino de mesa al oporto, la cerveza al vino de mesa, el agua a la cerveza. Luego, la reforma moral. Nada de poemas sensuales, nada de exaltaciones de amores ilícitos; ahí estaban la Reina, los héroes de la expansión, el Imperio y sus guerras coloniales, como temas para el canto. Además, los amigos: paulatinamente se les cerraron las puertas de 2, The Pines; Watts estimuló el ataque a Whitman, luego la acometida contra Whistler. Nada de rebeldías y nada de contacto con los rebeldes. La voluntad de hierro de Watts —algunos hablaban de su influencia "magnética" sobre el poeta— se imponía siempre.

Aunque a veces, ¡qué dolores de cabeza! Cada vez que moría un amigo de los crapulosos tiempos antiguos, era necesario rescatar a alto precio las cartas que le dirigiera Swinburne; cartas donde había no sólo erotismo, sino cosas peores: confesiones sádicas, creencias priápicas.

Por encima de todo esto, como una siniestra contrapartida del padre de Kafka, se alzaba la madre del poeta, Lady Jane, alentando sin cesar la influencia de Watts. Cuando Lady Jane murió en 1896, el poeta ya estaba domado para siempre. Siguió escribiendo hasta el fin de sus días, "para no aburrirse"; se cerró cada vez más a las nuevas corrientes, maltrató a Stevenson, a Yeats, a Hardy; vivió feliz, lamentando tan sólo no creer en Dios, ese Dios victoriano y protestante que sin duda bendecía a Lady Jane y a Watts.

Y sin embargo, aunque ateo, hasta llegó a creer en la supervivencia del alma. No se podía ir más allá en materia de compromiso. El 10 de abril de 1909, a las diez de la mañana, tuvo la oportunidad de saber si estaba o no equivocado.

ALFREDO J. WEISS

ÍNDICE

PÁG.

Victoria Ocampo: El caso de Drieu la Rochelle 7
François de Veynes y Léon Regis: La escuela de los pobres . 28
Jorge Guillén: Varia poesía: Estación del Norte 49
Guido Piovene: La Gaceta Negra. Historia de una muchacha (II) 51

NOTAS

Harriet de Onís: Emily Dickinson 69
Enrique Anderson Imbert: Papeles: La cabaña de Poe; "Prosas profanas" en Inglaterra; Bolívar, Bello y Emil Ludwig 87
Francisco Ayala: Plenitud del hombre de letras . . . 92
LIBROS:
Estela Canto: Jorge Luis Borges: "El Aleph" 93
Guillermo de Torre: "Dizionario Letterario delle Opere e dei Personaggi" 98
ARTES PLÁSTICAS:
Guillermo Pastor: Excusas a Carybé 101
CRÓNICA DE CINE:
E. C.: "La Bella y la Bestia" 103
Calendario, por *Alfredo J. Weiss* 105

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reroducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

ESTE NÚMERO CIENTO OCHENTA DE "SUR"
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA VEINTISIETE DE OCTUBRE DE MIL NOVECIENTOS CUARENTA Y NUEVE,
ARTES GRÁFICAS BARTOLOMÉ
U. CHIESINO, AMEGHINO 838,
AVELLANEDA