

Magdalena Petit Marfan

*Ensayos
y Cuentos*

*Ensayos y
Cuentos*

MAGDALENA
PETIT

Derechos reservados
Magdalena Petit
Copyrigh 1966
Inscripción N.º 32081

MAGDALENA
PETIT

Dedicatoria:

A la memoria de mis padres.

A Alone

A los estudiantes

Presentación de la Autora

Apariencia de Magdalena Petit

(Artículo de Juan Espinosa en "El Mercurio" de septiembre, 1940).

Seguramente fue la primera en hablarnos de Proust en Chile. Su trabajo se publicó en la revista ATENEA, unos tres años después de haber muerto el famoso novelista, pero no es el primer caso en que el oleaje de la fama tarda en llegar a este último rincón del mundo. "Tiempo perdido" fueron siempre de muy difícil lectura. Había que entrar con plena resolución en ellos, como a una caverna llena de peligros.

Aquel artículo ponía en realce un sentido crítico agudo, revelaba conocimiento de causa. Atrajo inmediatamente la atención sobre su persona. ¿Era una francesa caída en Chile, como Marcelle Auclair, o una chilena con sangre de Francia?

Lo segundo, y pronto lo conocieron: el premio que obtuvo con su novela "La Quintrala", en un concurso muy disputado de "La Nación", proyectó contra ella una luz viva.

Su figura es de las que no se olvidan, un conjunto de seducción y de gracia. Nos hace pensar en alguna heroína del "Mundo de Guermantes", dotada de esa gravedad que trae un linaje limpio. Pero da también una impresión de llaneza mezclada a la finura, eso con que se nace y que difícilmente se adquiere. He aquí que alguno podría creerla orgullosa. Su error sería profundo. Naturalmente tiene fe en sí misma y sabe lo que vale. Ningún escritor, aunque haga escuela de modestia, navega en aguas distintas. Lo esencial es autoestimarse sobre puntales de hierro. De otro modo, se cae en el ridículo.

Hay mujeres que con una risa constante no salen nunca de su apariencia de chiquillas. La juventud les brota por los ojos, florece en los labios. Magdalena Petit sonríe apenas muy levemente, sin que por eso haya ninguna terquedad en sus modales. Y esto desde chiquilla le daría el aspecto de una mujer joven, pero llena de cordura. La mujer que llama a la veneración y a la cortesía. Parece ser que los pensamientos la absorben y no le queda lugar para el fingimiento diario. A ello no podría aplicarse el dictado amargo de Shopenhauer. "Toda mujer es una perfecta comediente". Así aplica a sus gestos y ademanes la misma sinceridad que a su literatura.

"La Quintrala" fue al mismo tiempo un triunfo literario y de librería. La Empresa "Zig-Zag" vendió una tras otra, varias ediciones. Tal vez ninguna otra novela chilena tuvo tanto auge. Muy justo, por el atractivo de la protagonista y las virtudes reales que dieron brillo a la escritora. Gran novela, digna de abrir un camino y de marcar un nombre. Magdalena Petit entró a nuestro pequeño reino literario anunciada por un heraldo de oro y luces. Y se ganó en él un sitio muy firme.

Teatralizada la misma novela, llegó al Concurso Municipal de 1935. Ante mis compañeros de Jurado, sostuve que, por muchas razones merecía el premio. Sobresalía, sin duda alguna; pero prevalecieron las consideraciones que divergían. Porque no siempre el galardón va a lo que más vale; lo contingente influye. Hay que tener suerte hasta para entrar en los certámenes.

La novela histórica parecía venir en su sino. La segunda se concretó a Portales. El famoso dictador aparece bañado en simpatía bajo su pluma. Es que tal vez Portales es una personalidad tan poderosa que con él no valen términos medios: o se le ama, o se le odia, Magdalena Petit se enamoró de su héroe... y ya saben los milagros que el amor produce: en su novela hay páginas magníficas. Basta para que se le perdonen aquellas en que el fervor decae. Libro, sobre todo, que se lee apasionadamente, con el interés siempre encendido.

Su última incursión, hace un año fue a través de los Pincheira. Los famosos montoneros la conquistaron por su valentía, por sus proezas heroicas. Tal vez este libro vale menos que los otros, pero no habría ninguna razón para despreciarlo. De cualquier modo es un hermoso esfuerzo para poner en relieve a unos hombres que se salieron de la ley en favor de un ideal para nosotros adverso.

¿Qué figura de nuestra historia llena ahora la imaginación y la faena de esta mujer, avara en palabras y en sonrisas y cuya riqueza interior nos deslumbra? la pregunta habrá de tener muy pronto una amable respuesta.

Ensayos

Marcel Proust y la Literatura

(Una nueva estética)

La absoluta originalidad de fondo y de forma de la obra proustiana no se debe al afán de la novedad por la novedad misma, sino al contrario, a la sumisión total del autor a la verdad. Esta es la primera conclusión que se nos impone después de la lectura de "A la recherche du temps perdu".

Lejos de ir al encuentro de una obra por escribir, Proust ha sido llamado, forzado a hacerla. Ningún escritor desconfió como él de su talento, o por lo menos, eludió tan evidentemente el esfuerzo de comenzar su tarea. Hasta que al fin, cuando no parece ya posible que se dedique a escribir, la mágica aparición en su espíritu de tres reminiscencias del pasado lo agita como el llamado de una divinidad misteriosa. Obedeciendo a este nuevo "Genio de la literatura", cual obedece el hombre al de la especie que lo lleva al placer para conseguir otros fines, Marcel Proust, seducido por extraña felicidad, renuncia al mundo y a los engaños de la vida exterior, y se dedica con el fervor de un místico o de un enamorado a la vida interior que le brinda la literatura. El hijo de tal padre, verdadero "Enfant de l'amour", no nos defraudará porque responde a una necesidad profunda de su creador. Así, hemos de reconocer que "A la recherche du temps perdu" es una de las producciones literarias más auténticas, (nosotros diríamos, la más auténtica) entre las mejores que se han escrito y, en todo caso, la más directamente relacionada con la literatura. En esto estriba su primera originalidad. Es la historia completa de una vocación literaria. Desde las primeras páginas hasta las últimas, Proust nos habla detalladamente de un escritor, Marcel, el propio Marcel Proust. No importa que a través de quince tomos nos presente primero al hombre actuando socialmente en el mundo de los Swann, de los Guermentes y de los Verdurin. Este es el vasto

y ramificado escenario por donde desfilan los personajes que han de contribuir a la formación del futuro autor. En su entusiasmo se pregunta Marcel Proust si todos los seres que le han rodeado no fueron, acaso, títeres vivos que existieron sólo con el fin de permitirle a él la elaboración de su obra. Es decir, la siente como algo fatal, determinado, ajeno a su voluntad, y tanto o más importante que la vida misma. Reconstruye, entonces, en "Le temps retrouvé", el proceso completo de su caso literario, y llega así a una estética interesantísima por ser del todo nueva. En cierto modo se pudiera decir que la busca del tiempo perdido, es la busca del camino para llegar a ser escritor.

Empeñada en una lucha directa y afanosa contra lo ilusorio, parte esta estética de una nueva dimensión, el tiempo, que obliga a su autor a buscar como tema el pasado; luego, guiado siempre por la necesidad de disipar ilusiones, comprende que ha de buscar el pasado en donde reside realmente: esto es, en sí mismo, en su propia memoria; pero no en una representación intelectual de la memoria voluntaria, sino en una sensación revivida de la memoria involuntaria. De allí todo un viaje de exploración al pasado, contenido en el inconsciente —la famosa búsqueda del tiempo perdido— que representa lo que el escritor denomina "trabajo en profundidad".

Si tratamos de aislar sus puntos principales, veremos que se basa esta nueva estética:

1.º En la memoria involuntaria, haciendo de la reminiscencia el trampolín de la inspiración.

2.º En el análisis de la sensación revivida en la memoria involuntaria, gracias a la reminiscencia.

3.º En la idea del tiempo como nueva medida psicológica.

4.º En la objetivación de nuestras experiencias por medio de la obra literaria.

5.º En la metáfora —en su sentido más amplio— como único instrumento de expresión artística.

En cuanto a la forma, la estética proustiana se vale del estilo como de una piel elástica que se adapta por completo a las mil sinuosidades de su original y complejísima materia. En ningún escritor está, como en Proust, adherida la forma al fondo. No se le puede hallar una palabra innecesaria.

saría. El pensamiento manda en absoluto al estilo, que nunca es aquí un fin sino una consecuencia.

Insistiendo en las ideas anteriores, encontraremos que Marcel Proust entiende por "tiempo perdido" el pasado, cuya realidad se nos ha escapado por haber querido encontrarla en los acontecimientos exteriores en vez de buscarla dentro de nosotros mismos por medio de la introspección. Su busca consiste, pues, en reconstituir esta realidad —la sensación dormida en lo inconsciente— valiéndonos para ello de la memoria involuntaria. En la obra de Proust, el tiempo cobra el valor de una nueva dimensión psicológica, si podemos hablar así. Los personajes evolucionan dentro de él, nos muestran sus aspectos cambiantes, y su envoltura va haciéndose más y más transparente hasta descubrirnos la entraña viva de su intimidad. Ahora, para ahondar en el tiempo perdido nada vale recordar voluntariamente, como pudiéramos hacerlo, por ejemplo, en una conversación con otros testigos del pasado, nombrando seres y sitios que representan simples rótulos, idénticos para todos en su significación intelectual. El recuerdo voluntario es cerebral, frío, y, por lo tanto, estéril. Sólo la rememoración involuntaria posee una virtud mágica, es como la varilla de encantamiento que permite la resurrección exacta del pasado. En vano trataríamos de reconstruirlo fuera de nosotros mismos —es decir, fuera de nuestra memoria involuntaria —valiéndonos, por ejemplo, del espacio, como lo hacemos cuando, queriendo revivir un episodio de nuestra vida, volvemos a una ciudad donde estuvimos antaño y que no ha sufrido en nuestra ausencia ninguna modificación. El pasado se conserva en nosotros, y sólo la memoria involuntaria puede restituírnos exactamente una sensación que creíamos irremediablemente perdida.

He aquí lo que nos dice Proust:

"Demasiado había experimentado yo la imposibilidad de alcanzar en la realidad (mundo exterior) lo que estaba en el fondo de mí mismo. Tal como sucedió con mi segundo viaje a Balbec, tampoco ahora volviendo a la Plaza San Marcos recuperaría el tiempo perdido; y el viaje, propuesto una vez más por la ilusión de creer que aquellas impresiones antiguas existían fuera de mí mismo, en la esquina de cierta plaza, no podría ser el medio que yo buscaba". (Pág. 22).

Según la teoría de Proust, el tiempo perdido puede ser recuperado, entonces, porque está grabado en nuestro in-

consciente y espera, tan sólo, que un acontecimiento presente, análogo a uno pasado, toque el resorte de nuestra memoria involuntaria que nos lo devolverá:

"Pero que un ruido escuchado ya, o un olor ya respirado, vuelvan a presentarse, a la vez en el presente y en el pasado, reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos; en el mismo instante queda liberada la esencia permanente y habitualmente escondida de las cosas, y nuestro verdadero yo —a veces muerto, al parecer, hace tanto tiempo, sin es-larlo— despierta, se anima al recibir el alimento celestial. Un minuto liberado del orden del tiempo, ha recreado en nosotros al hombre liberado del orden del tiempo, destinado a sentir ese minuto". (Pág. 16).

En esta confrontación del pasado con el presente, por medio de una misma sensación, tenemos la prueba de nuestra realidad interior. La realidad interior sería así la única posible, la única de la que el hombre puede dar fe. Pero, si nuestra visión intransferible de la realidad interior nos encierra dentro de nosotros mismos, somos entonces —como decía Nietzsche— cada uno un mundo, y un ultramundo para los demás. ¿Sería Proust el filósofo del subjetivismo?

Sin embargo, la comunicación existe entre los hombres, pero tan sólo por medio de la obra de arte. Es esta, precisamente —según Proust— la misión del artista: hacer llegar a los demás la visión interior. Nos lo demuestra con su misma obra, esta "*Recherche du temps perdu*", que viene a representar la más total, la más completa objetivación del subjetivismo. Proust no se contenta con hacer su obra, sino que quiere que le veamos trabajar. Y es que esta obra tiene un carácter particularísimo. Se trata en ella —como decíamos anteriormente— de la historia misma de la vocación, lo que implica en este caso el estudio de la constitución espiritual del artista y de su tema íntegro, la vida.

Veamos, entonces, de qué manera solicita al artista la realidad interior para convertirse en obra de arte.

Va el hombre por la vida y, sin darse cuenta, su memoria, a manera de máquina fotográfica —tomamos la comparación del mismo Proust— impresiona clisés que quedan en ella abandonados hasta el día en que una sensación presente, idéntica a una sensación pasada, lo hace enfrentarse con el tiempo, recordándole que posee estos clisés, que está en su poder el desarrollarlos, que el pasado, aparentemente muer-

to, existe siempre, allí, a merced de un esfuerzo, esfuerzo que sólo el artista logra realizar por medio de sus creaciones. Este es todo el tema de la obra de Proust.

De otra manera solicita también al artista la obra de arte que quiere realizarse; más siempre, según la estética proustiana, por medio de procedimientos relacionados con los de la memoria. Se le presenta, pues, "no ya como una sensación de antaño, sino como una verdad nueva, una imagen preciosa que yo trataba de descubrir por medio de esfuerzos parecidos a los que se hacen para recordar algo; como si las más bellas ideas fuesen aires musicales que volvieran a nosotros, aunque no los hubiéramos oído nunca, y que procuraríamos escuchar y transcribir".

Vemos muy claramente, aquí la analogía con la rememoración. Pero, sea verdad nueva o reminiscencia, deja bien establecido Proust, que estas solicitaciones no son buscadas, que se le imponen como un llamado al artista cuya única labor consiste en **interpretarlas**. Oigamos al mismo Proust:

"Ya en los tiempos de Combray, fijaba yo con atención en la mente alguna imagen que había solicitado mi mirada; una nube, un triángulo, una flor, una piedra; sintiendo que bajo estos signos se escondía tal vez algo muy distinto que yo debía tratar de descubrir. algún pensamiento que ellos traducían a la manera de aquellos caracteres jeroglíficos que **parecen representar sólo objetos materiales**. Era, sin duda, difícil este desciframiento, pero sólo él nos daba a leer alguna verdad. Porque las verdades que la inteligencia recoge en el mundo de la plena claridad, tienen algo de menos profundo, de menos necesario que aquellas otras que la vida nos comunica en una impresión, **impresión material por el hecho de haber penetrado en nosotros por los sentidos, pero de la que nos es dado desprender el espíritu**. En suma, en éste como en el otro caso, tratárase de impresiones como las que me había dado la vista de los campanarios de Martinville, o de reminiscencias como las de la desigualdad de los dos peldaños o el sabor del bollo de Magdalena, había que tratar de **interpretar las sensaciones como si fueran los signos de otras tantas leyes e ideas, intentando hacer salir de la penumbra, por medio del pensamiento, lo que había sentido, procurando convertirlo en un equivalente espiritual**. Ahora bien, este procedimiento que me parecía el único posible, ¿era acaso otra cosa que hacer una obra de arte?".

El artista, según Proust, no es un libre divagador que habla por cuenta propia. Es un traductor de verdades que debe recurrir a la inteligencia y a la voluntad para darnos una buena versión.

"Había llegado a esta conclusión —dice— que no somos libres ante la obra de arte, que no la hacemos a voluntad, sino que, **preexistiendo** ésta a nosotros, debemos, por ser ella a la vez necesaria y escondida, y tal como lo haríamos con una ley de la naturaleza, **descubirla**". (Pág. 27).

Con insistencia vuelve Marcel Proust sobre los términos: descubrir, traducir, aclarar, profundizar, descifrar. Esto es significativo y nuevo. Vincula, así, el arte a la ciencia; le pide al artista la actitud del sabio, antes que la del medium charlatanesco; o la del minero, pues siempre nos habla de **trabajo en profundidad**. Se trata de extraer, primero, luego de iluminar con nuestra inteligencia consciente, el bloque de nuestras sensaciones o impresiones inconscientes, para cincelar entonces aquella piedra de la memoria involuntaria o de la intuición, hasta que se destaque el monumento de nuestra realidad interior, que quedará a la vista para los demás, representando la obra de arte.

Pero vamos directamente al proceso completo de la elaboración artística, según el concepto proustiano.

No podemos elegir el material de la obra de arte: es la vida que nos lo da en las impresiones que recibimos a través de nuestra experiencia, lo que llama Proust **la realidad interior**. Acumulada en el pasado, esta realidad está como muerta mientras no sea resucitada por la memoria involuntaria. Si una sensación presente, igual a una pasada, toca el resorte de esta memoria involuntaria, se levanta la realidad interior, y cual sibila, nos propone descifrar el más interesante de los problemas, el nuestro. Si resistimos esta proposición y la eludimos, viviremos lánguidamente, dominados por el tedio, con la conciencia intranquila de quien no ha obedecido el mandato de un Dios. Si aceptamos, debemos armarnos de valor, de paciencia; pues, como los caballeros de leyendas heroicas, tendremos que vencer muchos dragones antes de llegar a la caverna donde se halla el tesoro. Al internarnos por la selva del tiempo perdido, el pasado, comprenderemos que esos árboles, que nos parecen el natural e inofensivo decorado puesto allí para recrear nuestra vista, no son árboles sino **otras cosas** convertidas en árboles, y habremos de ir desencantando poco a poco todo el

bosque y hacer frente a un tropel de enanos gesticulantes que nos salen al paso inesperadamente. El bosque no era sólo el bosque, es decir, la vida no se reduce a sus propias ilusiones. Pero no debemos retroceder, sino encararnos con los enanos, y luego sentiremos el interés de tratar más bien con seres vivos que tienen algo que decir y a quienes arrancaremos el derrotero del tesoro escondido.

Sólo gracias a un continuo combate contra lo ilusorio, llegamos a la verdad.

"Este trabajo hecho por nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra inteligencia abstracta, nuestras costumbres, es el que el arte deshará, marchando ahora en sentido contrario, hacia las profundidades donde yace sin ser conocido por nosotros lo que ha existido realmente. Era una gran tentación, sin duda, esto de recrear la verdadera vida, de rejuvenecer las impresiones. Mas, se necesitaba para ello de toda clase de valentía, incluso la valentía sentimental. Porque significaba, ante todo, abrogar nuestras más caras ilusiones, dejar de creer en la objetividad de aquello que hemos elaborado nosotros mismos, y en vez de dejarse mecer por centésima vez al son de palabras como estas: "qué gentil era ella", leer al través, "me gustaba besarla". (Pág. 49).

El término que de continuo usa Proust, es el de "recrear", con el que nos invita a reconstituir nuestra vida haciendo revivir exactamente el pasado en un libro, tal como un pintor pinta en un fresco escenas del natural. Pero entendiendo en este caso por "del natural", no las que pueden ser observadas directamente en la actualidad que nos rodea, sino aquellas estampadas en nuestra memoria; es decir, en la lejana ribera del tiempo perdido, patria nostálgica que nos llama para que, si anhelamos vida eterna, retornemos a descubrirla. Sólo allí vive la realidad, la interior, la nuestra; sólo este viaje lento hacia adentro nos la descubre, y para efectuarlo con provecho, tenemos que descartar, también en los procedimientos, todo lo que es de carácter superficial.

"Alcanzada ya la realidad —dice Proust— si queremos expresarla, conservarla, tendremos que descartar lo que es diferente de ella y lo que sin cesar nos trae la velocidad adquirida de la costumbre. Por sobre todo descartaría, pues, aquellas palabras elegidas por los labios más bien que por el espíritu; aquellas palabras rebosantes de ingenio, que decimos en la conversación que después de larga plática conti-

nuamos dirigiéndonos a nosotros mismos, ficticiamente; palabras que nos llenan el espíritu de mentiras, palabras sólo físicas, que el escritor que se rebaja a transcribirlas subraya con la misma sonrisita, el mismo mohín, que alteran en todo momento la frase de un Sainte-Beuve, por ejemplo; en tanto que los verdaderos libros han de ser hijos, no del pleno día y de la charla, sino de la obscuridad y del silencio. Y como el arte reconstituye exactamente la vida, flotará siempre en torno a las verdades que hemos alcanzado en nosotros mismos, una atmósfera de poesía, la dulzura de un misterio que es tan sólo el vestigio de la penumbra que tuvimos que atravesar, la indicación, señalada exactamente como por un altímetro, de la profundidad de una obra". (Pág. 51).

Y agrega más adelante:

"En cuanto a las verdades que la inteligencia —aun la de los más altos espíritus— coge sin más trabajo en la plena claridad de la luz, pueden ser de gran valor; pero tienen contornos más secos y son planas; carecen de profundidad porque no hubo que franquear profundidades para alcanzarlas, porque no han sido recreadas". (Pág. 52).

Esas verdades cogidas en la plena luz, que frente a aquellas otras misteriosas recreadas por nosotros, son como hijas de adopción, comparadas a las hijas carnales que elabora nuestra entraña obscura, serán, sin embargo, muy necesarias para la cimentación de la obra. Pero hasta para estas verdades cogidas en la observación directa de la vida exterior, se requiere un trabajo de asimilación, de transmutación. No debe el escritor, a semejanza del pintor, tomar notas o croquis. De hacerlo así, lo echaría todo a perder: recordemos el fracaso de los Goncourt. Es este un trabajo que ha de dejarle a su inconsciente, el que capta aquí un gesto, allá una modulación; luego aflorarán a la memoria estos croquis involuntarios, en el momento de la inspiración.

"Movido por su instinto —comenta Proust— el futuro escritor, mucho antes de sospechar que llegaría a serlo, prescindía generalmente de muchas cosas en que los demás reparan, por lo cual éstos le acusaban de distracción, y el mismo de incapacidad de ver y oír. Mientras tanto, sus ojos y sus oídos recibían la orden de retener para siempre lo que los demás consideraban pueriles naderías, tales como el acento con que ha sido dicha una frase, y la expresión del semblante y el movimiento de hombros que hizo en cierto momento, muchos años ha, tal persona de quien talvez él no

conoce nada más; y esto porque aquel acento era algo renovable, durable, que ya había oído o que sentía volvería a oír. Es el sentimiento de lo general que elige en el futuro escritor lo que es general y podrá tener cabida en la obra de arte. Porque sólo ha escuchado a los demás cuandos éstos, por tontos o locos que fueran, al repetir como papagayos lo que dicen las personas de un mismo carácter, se convertían en los pájaros-profetas, en los voceros de una ley psicológica". (Pág. 55).

Siempre la memoria involuntaria como base de la creación: aun en lo secundario. Nada de literatura de notación, de la que copia directamente, sin haberla asimilado, la realidad exterior; nada de croquis directos, tomados del natural. Esto da la creación plana, la que carece de la perspectiva que comunica el tiempo. Si no supiéramos que Proust tenía una memoria extraordinaria, prodigiosa, tendríamos que sospecharlo por el papel importante que desempeña ésta en la técnica y el tema de su obra, y por la importancia que él mismo llegó a darle en lo fundamental de su estética. Lo advertiríamos también en la falta de inventiva que revela toda su creación (aunque sea ello voluntario o necesario, dado el carácter de la obra), y aun en sus propias doctrinas artísticas. Considera, por ejemplo, que la sensibilidad puede sin gran inconveniente substituir a la imaginación, como en el caso de aquellos enfermos que, teniendo un estómago incapaz de digerir, encargan esta función a su intestino.

"Un hombre sensible —dice— y que no tuviera imaginación podría, a pesar de esto, escribir novelas admirables. Los sufrimientos que le causaran los demás, sus esfuerzos para prevenirlos, los conflictos que así se crearían, todo ello, interpretado por la inteligencia, podría dar materia para un libro no sólo tan hermoso como si lo hubiera imaginado, inventado, sino tan sorprendente para él mismo, tan accidental como un capricho fortuito de la imaginación". (Pág. 56).

Es el caso mismo de Marcel Proust, en todo un aspecto de su actividad creadora, cuya característica general es el trabajo en profundidad: ya profundiza las sensaciones del inconsciente traídas del pasado por la memoria involuntaria (sensación resucitada por el sabor del bollo o por la desigualdad de los peldaños) o bien ahonda en las del presente por medio de la intuición (sensación suscitada por los tres arboles o por los campanarios de Martinville); ya las verdades presentes exteriores, las que se cogen en la plena luz de

la conciencia; ya aquellas que le traen los sufrimientos al remover, con la sensibilidad, la inteligencia.

Proust es el sabio de la literatura. Su obra está hecha a base de descubrimientos y no de imaginación. Se puede decir que carece en absoluto de inventiva, de fantasía, según el sentido corriente de estas palabras. Pero, mirando desde otro punto de vista ¿sería lícito, acaso, pretender que no tiene imaginación quién para escribir se vale continuamente de imágenes? En este sentido, nadie la posee tan fecunda como Proust. Toda su obra es imagen, desde el título mismo que la envuelve y la define. Proust no ve posibilidad de una obra de arte sin la imagen. Su estética la emplea, tanto en el concepto filosófico como en el retórico. Mucho ha insistido Proust en que el escritor debe ser un traductor. Pero, ¿dónde buscará éste las expresiones que viertan a nuestro idioma (lenguaje de los términos intelectuales) el idioma interior del artista (lenguaje de las sensaciones subjetivas?). Pues, he aquí al fin, el diccionario insubstituible del espíritu: el de los signos metafóricos. La metáfora es la llave que nos abre la realidad interior. Para Proust es como la prueba de que ésta existe; pues, si la realidad fuera sólo la exterior —idéntica para todos, traducida en sus términos intelectuales— bastaría con nombrar las cosas, haciéndolas suceder en una especie de desfile cinematográfico: "porque al decir, un mal tiempo, una guerra, una estación de coches, un restorán iluminado, un jardín en flor, todos saben lo que queremos decir". (Pág. 41).

Veamos entonces cuál es la realidad, según Marcel Proust, y como obra la metáfora para restituírnosla.

"Una imagen ofrecida por la vida nos trae, en realidad, en ese momento, sensaciones múltiples y diferentes. Al ver, por ejemplo, la cubierta de un libro que hemos leído anteriormente, vemos también, tejidos en los caracteres de su título, los rayos de luna de una lejana noche de estío. El sabor del café con leche de la mañana nos trae la vaga esperanza de que el tiempo será bueno, esperanza que nos sonreía tan a menudo antaño, cuando en la clara incertidumbre del amanecer bebíamos aquel brebaje en un pocillo de porcelana blanca, cremosa y plegada cual leche endurecida. Una hora no es tan sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de clima. Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente —relación que una simple visión cinematográfica suprime, por-

que esta visión se aleja tanto más de lo verdadero cuanto pretende limitarse a él— relación única que el escritor debe hallar, con el fin de encadenar para siempre en su frase, los dos términos diferentes de que consta. Aunque podamos hacer sucederse indefinidamente en una descripción, los objetos que figuran en el sitio descrito, **la verdad no empezará sino en el momento en que el escritor, al tomar dos objetos distintos, señalará su relación, análoga para el mundo del arte, a aquella que representa la relación única de la ley de causalidad en el mundo de las ciencias, y los encerrará en los anillos necesarios de un estilo bello; o aun, tal como la vida, cuando al acercar una cualidad común a dos sensaciones, desprenderá su esencia, reuniéndolas ambas, para substraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora, y las encadenará por el lazo indescriptible de una alianza de palabras**". (Pág. 40).

Luego, buscando un ejemplo metafórico con qué explicarnos mejor la metáfora, hace intervenir poéticamente la naturaleza misma como demostración, y dice:

"Desde este punto de vista sobre la vía del arte, ¿no era acaso, la naturaleza misma, arte en albor? ¿No me había permitido ella, con harta frecuencia, conocer la belleza de una cosa sólo mucho tiempo después por el intermedio de otra? Las doce del día en Combray, por ejemplo, en el ruido de sus campanas; las mañanas de Doncières, en los hipos de nuestro calorífero de agua. La relación puede ser poco interesante, los objetos mediocres, el estilo malo, **pero en tanto no haya habido tal relación no ha habido nada**". (Pág. 40).

La metáfora representa, pues, en el arte, lo que la ley de causalidad en la ciencia: al descubrírnos la relación de los objetos viene a ser como **su razón de existir, la fuente de donde emanan**, porque nos brinda la esencia misma de las cosas y establece así una especie de panteísmo del Universo espiritual.

Si analizamos bien el mecanismo de la reminiscencia — tomando el importante papel que Proust le asigna a ésta— veremos que obra a manera de una metáfora viva: compara, en la carne de nuestra sensibilidad, una impresión pasada con una presente y las une relacionándolas por medio de una misma sensación. Esta sensación ha logrado nada menos que "aislar e inmovilizar, aunque sea por espacio de un segundo lo que nunca se aprehende: un poco de tiempo en estado puro". Sensaciones de esta especie nos hacen gustar "fragmentos de existencia substraídos al tiempo". (Pág. 15).

Así, en su búsqueda del tiempo perdido, la memoria involuntaria ha encontrado lo eterno:

"Un minuto liberado del orden del tiempo ha creado en nosotros, para sentirlo, al hombre liberado del orden del tiempo. Y se comprende que confie éste en su felicidad, aun cuando el simple sabor de un bollo de Magdalena no parezca contener lógicamente las razones de esta felicidad; se comprende que la palabra muerte no tenga sentido para él; situado fuera del tiempo ¿qué podría temer del porvenir?"

Sí, la metáfora es la gran regaladora de verdades, y ha obrado en Proust, la reminiscencia, como la más generosa de todas las metáforas al brindarle la verdad de lo eterno. De allí la euforia que lo exalta en presencia del divino obsequio, y su total renunciamento a todo lo que no sea profundizar, ahondar esta verdad. De allí su afán de traducirla en la obra de arte para que sea conocida y gozada por los demás.

Aprovechando dos términos de Ortega y Gasset, diríamos que la metáfora es el camino más rápido de "intelec-ción" y "expresión", porque extrae de las cosas sólo la esencia común que las relaciona. Esta esencia es el verdadero "pan del alma", el único manjar asimilable para el espíritu. La realidad está constituida, según Proust, por este modo de alimentarse del espíritu. Lo que llamamos habitualmente la realidad, la exterior, puede existir, pero nunca será la verdad para nosotros que somos, o comprendemos, en razón de la conciencia; pues nuestro espíritu, en posesión sólo de este medio de conocer, no puede aprehender directamente una realidad que le sea extraña, como lo es la realidad externa.

Mas, habituados a juzgar de modo superficial y convencional, llamamos arte realista, precisamente, al que no lo es, porque no corresponde a nuestras verdaderas necesidades espirituales. Para Marcel Proust, el sentido artístico consiste en la absoluta sumisión a la realidad interior. ¿Cómo ser libres ante la obra de arte, cuando no se trata de inventarla sino de traducirla, puesto que preexiste ya en nosotros? He aquí como condena Proust a la llamada literatura realista:

"La literatura que se contenta con "describir las cosas", con hacer un miserable inventario de sus líneas y superficies, es, a pesar de su pretensión realista, la que más se aleja de la realidad, la que más nos empobrece y entristece, aun cuando sólo nos hable de gloria y grandezas, porque corta bruscamente toda relación de nuestro yo presente con

el pasado, cuya esencia guardan las cosas, y el porvenir, en el que ellas nos incitan a gustarlo de nuevo. Esa esencia es la que el arte, digno de llamarse arte, ha de expresar; y si fracasa, podemos todavía sacar de esta impotencia una enseñanza —en tanto que no sacamos ninguna de los aciertos mismos del realismo— a saber: que esa esencia es en parte subjetiva e incommunicable". (Pág. 40).

Pero hemos visto que justamente, gracias a la metáfora, puede sernos transmitida esta esencia por medio de la obra de arte. Adaptándonos a la comparación que tomamos anteriormente de Proust, diríamos que obra, la metáfora, a manera de la substancia química que convierte en positivo el negativo fotográfico. Pero el hombre, en general, deja amontonarse esos clisés que le representarían su verdadera vida vivida, si se diera el trabajo de desarrollarlos, y corre así el riesgo de morir sin haber conocido la verdadera realidad, la interior. "La vida por fin descubierta y esclarecida, la única por consiguiente verdaderamente vivida, que ellos no ven porque no tratan de esclarecerla". (Pág. 48).

¿De qué manera debe entonces proceder el verdadero artista, el verdadero realista, como lo entiende Proust, opuesto al que así se llama generalmente y se contenta con "describir las cosas"? Se trata, pues, de:

"Retrotraer nuestra vida, como también la de los demás, haciéndola visible por medio del estilo; pues, el estilo, tanto para el escritor como para el pintor, es **más una cuestión de visión que de técnica**. Sería imposible conocer por medios directos y conscientes la diferencia cualitativa que existe en la manera propia que tiene cada cual de ver el mundo, diferencia que, de no mediar el arte, quedaría como el secreto eterno de cada ser". (Pág. 48).

Vemos aquí muy claramente lo que hemos denominado en la estética proustiana **la objetivación del subjetivismo**.

Puesto que está sujeto el artista a su realidad interior, sería ridículo señalarle rumbos pidiéndole, como lo hizo por ejemplo Barres, que sirva con su arte la gloria de la patria, es decir, que se valga de temas patrióticos; o, como piden los propulsores de un arte popular, que escriba sacrificando los refinamientos de la forma y adaptando su tema al gusto del pueblo. Es esta una inconsecuencia para Proust. Según él, el único modo de servir a su patria y a sus semejantes que tiene el artista, es **revelarse artista**, siendo él mismo, **directamente, una gloria nacional y universal**.

Pero, desgraciadamente, nuevas modas "que renuevan

el error de los David, Chenavard, Brunetiere y otros", (Pág. 45) predican a favor de un alcance moral, religioso o sociológico, en las obras de arte. Esto es apartarse de la cuestión. ¿Qué tiene que ver el artista con teorías? Aun las que se refieran a su arte no deben inquietarle. Las modas aparentes del pensamiento y del estilo pasan, sólo queda la realidad de un talento. Son las inteligencias superficiales, poco exigentes en materia de pruebas, las que se ocupan en clasificar, levantar y derrumbar escuelas, consagrandolo hoy a un artista, mañana a otro.

Pero veamos cuales son las características de estos amigos de las teorías, se refieran ellas a cuestiones de fondo, o tema, o a las de técnica. Al estudiarlos nos hace Proust la historia del fracasado, artísticamente hablando, y nos da la razón de su fracaso.

¿Qué cosa es para Marcel Proust el talento de un escritor?

"Un instinto religiosamente escuchado en medio del silencio impuesto a todo lo demás, un instinto perfeccionado y comprendido". (Pág. 46).

Parece entender que este instinto es el propio instrumento de trabajo para el artista, y debe este estudiarlo ("religiosamente escuchado") hasta darse cuenta de todo el partido que puede sacar de él ("perfeccionado") y entrar a usarlo cuando sepa hacerlo con el mayor provecho ("comprendido"). Así comienza esa "sumisión a la realidad interior", que indica en un hombre el sentido artístico.

Después de haber estudiado objetivamente, si pudiéramos decir, su instinto, debe hacer otro tanto, el artista, con las impresiones que le trae la vida y que van inscribiéndose inconscientemente en su espíritu por medio de la reminiscencia, de la intuición o de la observación directa de la inteligencia. Es decir, debe leer en su propia vida como en un libro.

"En la lectura del libro interior de esos signos desconocidos (signos en relieve, al parecer, que mi atención al explorar mi inconsciente iba a buscar, hasta chocar contra ellos y contornearlos como un buzo que va sondeando) nadie podía indicarme ninguna regla, porque aquella lectura consistía, precisamente, en un acto de creación en el que nadie puede suplirnos, ni siquiera colaborar con nosotros". (Pág. 25).

Por lo mismo que esta difícil lectura —traducción pide el mayor esfuerzo de voluntad, de paciencia, de conciencia— esto es, de sufrimiento —son contados los que obedecen al instinto que les ordena escribir aquel **determinado** libro que les corresponde y cuyo tema es su propia vida. Y vemos así al artista eludir su verdadera obra, asumiendo cualquiera tarea con tal de evitar los dolores de este parto en la propia carne. Para acallar su conciencia se busca inconscientemente disculpas en la persecución de otros fines, y se convierte entonces en lo que pudiéramos llamar el escritor de **acción**, que, despreciando la literatura pura, remueve con grande algazara los problemas estéticos, políticos y sociales. Raciocina sobre todas las grandes cuestiones sin comprender que la sociología, la moral y el arte, tienen también “des raisons que la raison ne connaît pas”. Marcel Proust les reprocha a estos soldados de la pluma, no sólo sus desvaríos sobre el arte, sino hasta la promoción de las guerras y las revoluciones. Mucho se afanan; sin embargo no han sabido elegir “la mejor parte”. No han escuchado la voz de su instinto. Como dice Proust, “el instinto es el que dicta el deber y la inteligencia es la que da los pretextos para eludirlos. (Pág. 26). Pero no se burla impunemente el instinto, y al pecador del arte, a este que no ha sabido o no ha querido escuchar la voz de su Dios, le predice su exclusión del Paraíso de la Gloria: se condenará, será el fracasado. Porque el arte “es lo más real que existe, la más austera escuela de vida y el verdadero Juicio Final”. (Pág. 26).

En arte también se necesitan actos, no palabras. Nos señala, Proust, el error que cometemos al hacer depender la profundidad de una obra de las teorías que ella encierra. ¡Ay de las teorías, en arte! “Una obra en la que hay teorías es como un objeto sobre el que se ha dejado la marca del precio”, (Pág. 29). Ese afán teórico es uno de tantos subterfugios de los que se vale el escritor para eludir la obra que el instinto le pide; porque es más fácil, menos doloroso, raciocinar, es decir, “vagabundear”, proyectar juegos de luces sobre las cosas, que obligarse a hurgar en una impresión, hasta lo candente, para extraer de ella el fuego vivo de su exacta expresión. Recuerda Proust, como el ruido de la cuchara sobre el plato, la rigidez de la servilleta almidonada, habían sido de mucho mayor provecho para su renovación espiritual “que tantas conversaciones humanitarias, patrióticas o internacionalistas”. (Pág. 30).

No sólo las teorías, las verdades que la inteligencia deduce directamente, le parecen infecundas; sino hasta el mismo comercio de los hombres superiores! No sirve la experien-

cia ajena que llega por medio de explicaciones teóricas. Ya lo ha dicho: el artista debe trabajar en si mismo con el material de sus propias impresiones, y sólo cuando haya logrado traducirlas en el único idioma sensible, el del arte, se tornará fecundante para los demás.

Hay otra forma de lo intelectual que Proust rechaza, porque le parece igualmente un pretexto para eludir la tarea que impone el instinto: es el refugio en la erudición. No podemos dejar de citar el magnífico y sutil análisis de este caso, que resumirá, al mismo tiempo, las ideas que acabamos de comentar:

“Aun en los goces artísticos que se buscan con la mira de la impresión que nos dan, muy pronto encontramos manera de prescindir de lo inexpresable, que es precisamente esta expresión misma, y atenernos sólo a lo que nos permite experimentar el placer —sin conocerlo hasta el fondo— y creer comunicarlo a los otros aficionados, con quienes podremos así sostener conversación, ya que, habiendo suprimido la raíz personal de nuestra propia impresión, hablaremos de una cosa que es la misma para ellos y para nosotros. Aun en los momentos en que más desinteresadamente somos los espectadores de la naturaleza, del amor, del arte mismo— como toda impresión es doble, envainada a medias en el objeto, prolongada en nosotros mismos la otra mitad que sólo nosotros podemos conocer— nos apresuramos a desatender esta última, es decir, la única que debería interesarnos; y sólo tomamos en cuenta la otra mitad, la que por ser exterior no podrá ser profundizada, y, por lo tanto, no puede ser para nosotros motivo de ningún cansancio. Encontramos demasiado difícil ahondar la pequeña huella que ha dejado en nuestro espíritu una frase musical o la vista de una iglesia. Pero volveremos a tocar la sinfonía o a contemplar la iglesia y —en este refugio, distante de nuestra propia vida que no tenemos el valor de mirar, y al que damos el nombre de erudición— llegamos a conocerlas tan bien como el más sabio de los aficionados a la música o a la arqueología. Por esto, son muchos los que se quedan sin pasar de allí. Nada extraen de su expresión, y envejecen como seres inútiles e insatisfechos, como verdaderos solterones del arte. Sus penas tienen un carácter común con las que afligen a las vírgenes y a los perezosos; penas de las que los sanaría la fecundidad en el trabajo”. (Pág. 42).

Junto al fracasado por abulia, nos ha pintado Proust, enseguida, al aficionado, a este solterón del arte, según su acertadísima expresión, que representaría como el primer ensayo de la naturaleza en su afán de crear al artista.

“Los aficionados, veleidosos y estériles —dice— deben despertar en nosotros la misma emoción que esos primeros aparatos que no pudieron elevarse de la tierra, pero en los que residía el deseo del vuelo, ya que no todavía el resorte secreto que faltaba descubrir”. (Pág. 44).

Un tercer tipo de artista, el que ha llegado a su completo y perfecto desarrollo, nos lo muestra Proust en la figura de sí mismo, al iniciarnos detalladamente en todo el proceso de escribir que ya hemos analizado.

Ahora, nos parece que, así como pinta Marcel Proust en Bloch y en Swann —según dicen— aspectos de su propia personalidad, muestre tal vez en estos tipos de fracasados los aspectos de sí mismo antes de haberse realizado totalmente. ¿No los vemos en un principio, tal como el aficionado, apasionarse por las artes y refugiarse en la erudición; y, como el abúlico, buscar en la vida social, en el servicio militar, en la persecución de una carrera —luego en artículos de prensa— motivos con qué distraerse de su verdadero deber? ¿Cuántos pretextos para eludir la tarea esencial, la verdadera!

Pero, como han de ser “muchos los llamados” para que resulte uno elegido, así es Marcel Proust, al fin, tocado por la Gracia. El mandato fulminante cae del cielo como rayo que quema todo lo que el fracasado adoró, e ilumina, para que lo adore ahora, todo lo que despreció. De los escombros habrá de sacar, refundidos sus materiales; y, como se amontonan éstos a través de casi toda una vida, deberá ir en pos del tiempo perdido si quiere recuperar la realidad oculta, menospreciada, vivificándola ahora en la obra de arte.

Después de tanto rehuir la realización de su obra, ¡qué recompensa encuentra al fin en la sumisión, el artista! Al ahondar en el sufrimiento que le causaran las penas, las desilusiones de la vida, han ido transmutándose éstas en la alegría de penetrar las leyes psicológicas que rigen el mundo moral. Ha conocido también la eufórica ebriedad que produce el llamado de la intuición y el de la reminiscencia. Comprende, ahora, que “pensar, escribir, es para el escritor una función sana y necesaria, cuyo cumplimiento hace feliz, como para los hombres físicos, el ejercicio, la transpiración, y el baño”. (Pág. 57). Y llega a la conclusión de que “La verdad suprema de la vida está en el arte”. (Pág. 58). De esta manera, al ir en busca del tiempo perdido a través de catorce tomos, encuentra en el último de los dos que titula “Le temps retrouvé”, junto al tiempo recuperado, toda una nueva estética.

La psicología en las obras de Proust y Dostoiewsky

Si quisiéramos revestir con una fórmula categórica la impresión que nos causan, comparándolas, la psicología de Dostoiewsky y la de Proust, diríamos que la del primero es subjetiva, es decir, de introspección, y la del segundo, objetiva o de observación.

Al estudiar la manera del novelista ruso nos parece que modelara, moralmente, a sus personajes, con sentimientos tomados en su propia sensibilidad, que son el fruto de una experiencia en sí mismo. Esto se echa de ver fácilmente en los diálogos que son, bien examinados, un continuo monólogo. Monólogo complejísimo, camaleonesco, capaz de oposiciones, de contradicciones sutilísimas; pero monólogo. Cuando algunos de los héroes habla a favor del suicidio, por ejemplo, y que su interlocutor interviene para contradecirlo y probar, con razones igualmente fundadas y fuertes, el error del suicidio, vemos allí un juego de dialéctica de un solo cerebro, muy rico, el de un gran imaginativo de lo abstracto, el del propio Dostoiewsky, que necesita desfogar las partes opuestas de su alma compleja y las encarna en dos personajes distintos. Frente a un Tikhon o un Aliocha, tendremos siempre a un Stavroguine o un Smerdiakov, y estos se expresarán con términos parecidos y a veces hasta con frases idénticas. En la novela "Los endemoniados" encontramos esta frase: "Si Dios no existe, entonces todo está permitido". En "Los hermanos Karamazov", Iván dice esta misma frase a Smerdiakov. En tres novelas: "El adolescente", "Humillados y ofendidos", "Los hermanos Karamazov" (y probablemente en otras), alguno de los personajes comenta al poeta Schiller en forma parecida. Como estos, tomados al azar, podrían citarse muchos ejemplos.

Sí, los personajes de Dostoiewsky varían en sus nombres, pero son a menudo uno mismo en sus manifestaciones: igual risita histérica los sacude a casi todos; la necesidad de desvariar, ebrios o trastornados, con casi idénticas palabras y gestos. Su afán criminal o místico; su deseo de perdón y

hasta sus alucinaciones se asemejan de una a otra novela, y a veces dentro de la misma obra. Es fácil comprobarlo pasando de la lectura de un diálogo al de otro sobre un mismo tema en dos novelas distintas: nos parecerá que seguimos siempre con la primera.

En la obra de Proust nos sería bien difícil hallar dos personajes, no diré... intercambiables, sino parecidos. Pinta médicos, artistas, gente de la aristocracia, de la servidumbre (1), y siempre los caracteriza, moral y físicamente, en forma que los hace inconfundibles. Su modo de andar, de hablar, de pronunciar, de reírse, es siempre particular. No corremos el riesgo de equivocarnos: cada personaje está situado dentro de su siglo, de su ascendencia (parisiense o provinciana o extranjera), de su medio social, de su educación, hasta de sus vicios; todo lo cual crea, dentro de una lengua, lenguajes morales especiales. Si oímos leer un pasaje de "A la recherche du temps perdu", no necesitaremos preguntar si se trata de Madame Verdurin o de la duquesa de Guermantes, porque reconoceremos inmediatamente la voz, el gesto, el acento, la mentalidad del personaje. ¿Podríamos someter a la misma prueba a dos mujeres creadas por Dostoiewsky? Y, sin embargo, ¡qué vivas, qué humanas son!, ¡qué palpitantes!... Sentimos en ellas a la **mujer**, pero no a determinada mujer.

Con procedimientos distintos, ambos psicólogos, han logrado desentrañar el mecanismo humano: uno, mostrándonos la máquina desde adentro (el resorte); el otro, partiendo de las manifestaciones exteriores. A primera vista, Dostoiewsky parece un asiduo lector de obras de medicina, de psicología, que vistiera los casos clínicos encontrados en aquellas lecturas de "personajes de novela". Es, sin duda, una nueva manera de ser artista, la de construir a un héroe después de haber asimilado los "tics", las manías y obsesiones del hombre enfermo cuya deformada personalidad, como vista a través de un vidrio de aumento, informa mejor sobre el hombre. Pero Dostoiewsky no necesitó de estas lecturas: el

(1) ¿Qué dirían de Proust los que le tachan de escritor "snob", si hubiese apuntado esta observación que hace Dostoiewsky en "Los hermanos Karamazov" Pág. 158, Editions Bossard, al referirse a Smerdiakov?: "sería necesario consagrarle un capítulo especial, pero se me hace escrúpulo detener tanto tiempo la atención del lector sobre simples lacayos, y prosigo, esperando, que en el curso del relato se vaya tratando de Smerdiakov, naturalmente".

hombre enfermo que había de servirle de modelo lo llevaba en sí mismo, y he aquí por qué, con sólo una mirada introspectiva, saca a sus personajes, como dijimos, de su propio ser. Imagina y deduce, sobre un modelo interior. Es como un naturalista principalmente teórico que construyera a base de sus teorías, y no a la manera intelectual de un Paul Bourget, sino dejando que el rico escenario de su subconsciente se desborde poniendo en juego la pieza aprendida entre bastidores.

Muy distinto es el caso de Proust. Observa, compara, mide, anota, inconscientemente, y su memoria entra a obrar a manera de una máquina fotográfica que va tomando automáticamente los clichés que habrá de desarrollar después, bajo la reacción de una tasa de té, al cabo de muchos años transcurridos. Proust toma a sus personajes de afuera, con sus gestos auténticos (hasta aquellos más sutiles representados por su fraseología, su pronunciación). Estudia en lo concreto como un naturalista experimentador que trabajara a base de pequeños hechos positivos. Buscando otra comparación en la medicina, diríamos que Dostoiewsky nos ofrece un tratado sobre la fisiología del alma (puesto en novela) en que estudia las enfermedades morales del hombre, en tanto que Proust nos habla de enfermos, no de enfermedades. Con Dostoiewsky comprendemos el mecanismo general del hombre en general. Con Proust, el caso individualizado.

La primera razón de la diferencia entre la psicología de ambos escritores hay que buscarla, naturalmente, en el modelo que les sirve de estudio, es decir, en las dos razas opuestas que pintan: el ruso, bárbaro, será contradictorio, inconsecuente, sin freno: es la naturaleza al estado salvaje que se desborda y, si el hombre occidental resulta estilizado en la literatura, es porque es un civilizado, es decir, que ha sufrido, él mismo, una verdadera estilización de las costumbres; ha llegado a preferir las apariencias lógicas y ha moldeado en ellas su alma.

Sin embargo, es preciso contar también con el método de trabajo de estos novelistas, y seguiremos insistiendo en el subjetivismo del uno y el objetivismo del otro para explicarnos el resultado muy distinto obtenido y que no excluye en ninguno de los dos, sino al contrario, la manifestación de la verdad en la personalidad humana que presentan.

Dostoiewsky expone en bruto, atropelladamente, como se van presentando, las sensaciones y estados de alma que afloran, caóticos, oscuros, incoherentes, de su propia conciencia. Como trabaja en sí mismo, no toma en cuenta al fac-

tor tiempo para enfocar a sus personajes en sus distintos aspectos: los ilumina por varios costados **en un mismo momento**, dejándolos desbordarse en sus contradicciones y aparecer, así simultáneamente, buenos y malos, inteligentes e idiotas, ingenuos y astutos, místicos y ateos, humildes y orgullosos, compasivos y crueles.

Como Proust mira a los hombres desde afuera, necesita de la colaboración del tiempo en su trabajo. Presenta a sus héroes por una sola faz durante meses o años, y cuando creíamos en la forma estable, sencilla, de éstos, de pronto, a través del tiempo transcurrido, los hace girar y aparecen en posición muy diversa, y hasta totalmente distintos. Proust se va a la zaga de un gesto o de una palabra que persigue **en el tiempo** (durante tomos a veces) hasta dar con la solución de lo interior, del estado de alma o del vicio que esta pequeña exterioridad significa. Recordemos la frasecita de Albertina: "C'est vrai, c'est bien vrai?", con qué contestaba a propósito de cualquier cosa que se le dijera: por ejemplo, si le anunciaban que estaba lloviendo, inmediatamente, como una persona incapaz de darse cuenta por sí misma de las cosas y que recurre al testimonio ajeno, preguntaba: "C'est vrai?". Desgraciadamente —comenta Proust, con increíble sagacidad— aquella dificultad de darse cuenta por sí misma de los fenómenos exteriores no debía ser el origen de: "C'est vrai, c'est bien vrai?". Parecía más bien que estas palabras hubieran sido la contestación que en su nubilidad preccz daba a frases como éstas: "Sabe, no he encontrado nunca una persona tan bonita como Ud. Ud. sabrá que siento por Ud. un gran amor, que estoy en un estado terrible de excitación". Y, de esos "¿C'est vrai?", deduce Proust que Albertina durante su vida tan corta aun habría recibido con placer, es decir con sensualidad, muchos cumplidos y declaraciones.

Como vemos, es fácil oponer a la complejidad contradictoria del momento, que sufren los personajes de Dostoiewsky, la complejidad **en el tiempo** de los personajes proustianos. Mas, a la medida del tiempo, agrega Proust la conciencia del espectador que, como un espejo, deformante a fuerza de ser elástico, agranda o disminuye a los seres que refleja en razón de un criterio sujeto también a las variantes que le imprime a su vez el tiempo, y que obliga a modificar continuamente, para corregirla, la imagen observada.

Mediante su estudio paciente y escrupuloso como el de un sabio de laboratorio. Proust nos da personajes más completos. En cambio, Dostoiewsky va más hondo en las almas

en las que nos descubre el misterioso punto de contacto que tienen ellas con la Divinidad. Pues no debemos confundir: lo que a primera vista pareciera espíritu sentimental de proselitismo, concepto de moralista, es, examinándolo con más hondura, fina percepción de psicólogo. Al imponer con sus prédicas indirectas la idea de Dios, no hace, Dostoiewsky, sino manifestar, pintar, una de las aspiraciones del alma rusa: su sed de misticismo. Podríamos, sin ser injustos (psicológicamente hablando) reprocharle esta preponderancia de la idea de Dios en su obra?

En cuanto a Proust, el reproche contrario que le hacen algunos es igualmente innmercido: pinta, a su vez, el país de la sana cordura, del "bon sens", de los convencionalismos que se alejan por completo de todo vuelo de morbosa religiosidad. el país donde los hombres creen profunda y sinceramente, pero sin arrebatos, o son escépticos tranquilos, muy distantes de los apasionados ateos rusos.

En lo que al amor se refiere, la diferencia entre ambos autores (porque la hay entre ambos países) resaltará con la misma evidencia: qué oposición entre el sentimiento de un Swann o de un Marcel, que existe tan sólo en razón de la excitación de celos mezquinos (aunque engrandeciendo a sus héroes por el martirio que les hace padecer) y la desbordante, avasalladora, generosa pasión de un Dimitri Kamarazov.

Tanto la manera de querer, como la inquietud religiosa que palpita en el corazón del más abyecto de los personajes de Dostoiewsky (es decir, del hombre ruso) hace brotar un alma en donde para los occidentales existe sólo inteligencia y sensibilidad. Y es tal vez lo que torna apasionante y perturbadora la lectura del gran ruso.

En Proust, esta emoción es reemplazada, para el lector refinado, por la que despierta el ascetismo, la elevación, el recogimiento con qué su héroe (que es al mismo tiempo el autor) sirve la verdad, el arte, y hace que la vida interior se levante a la altura de una religión serena, depurada de toda sensualidad.

Pasando a otro aspecto de su obra, el de la composición general, (siempre desde el punto de vista de la psicología) aparece ella presentada con una fuerza de cohesión que recuerda la de los grandes sistemas filosóficos y que proviene de haber elegido, Proust, un grupo social que estudia durante toda su evolución en una sola novela.

Dostoiewsky, dispersando sus observaciones a través de distintas obras, no alcanzó a reunir en un "sistema", o no-

vela única, sus estudios psicológicos: sin embargo, esta idea lo dominó, seguramente (como dominó también a Balzac, que trató de unificar su obra en el título de "Comedia humana"), cuando intentaba escribir su novela definitiva "El ateísmo", cuyo nombre pensó cambiar después por "La vida de un gran pecador". Del vasto plan de ese trabajo no alcanzó a escribir sino la segunda parte que se convirtió en "Los hermanos Kamarazov". En el esbozo de ese plan se vislumbran los proyectos de tres novelas: "Los endemoniados", "El adolescente", "Los hermanos Karamazov". Hubiera ganado en fuerza, seguramente, la obra de Dostoiewsky, al concentrarse así en una novela única, síntesis de sus ideas.

Muchos críticos han discutido el que se llame novela a "A la recherche du temps perdu", y es que no aceptan la evolución de los géneros, y con ella, la misma evolución del arte. Tal vez por adoptar ese criterio estrecho y por sujetarse demasiado a un modelo preconcebido peca Dostoiewsky por exceso de intriga, comunicándole un carácter folletinesco, que hace desmerecer a esta su obra en otros aspectos tan profunda. Marcel Proust, libre de teorías, se ajustó a su verdad interior, a la que requería su obra original, que se nos impone con el sello de un trabajo de carácter histórico.

Pero no hay por qué entrar a discutir con pequeñez los medios de expresión de que se valieron ambos escritores y a que con sus diferentes maneras nos han dejado el retrato fiel de dos razas dentro de una misma época: el de Francia de antes de la gran guerra, y el de la Rusia prebolchevique; momentos memorables en la vida de la civilización, pues marcan el fin de un aspecto social en el mundo, para cuyo estudio no podrá prescindir, la sociología, de Dostoiewsky ni de Marcel Proust.

Proust y Azorín

(Analizados en la frase y la puntuación)

Dos pensadores, dos artistas, dos espíritus cultísimos, dos creadores de su lenguaje y hasta de su puntuación. Así se nos presentan en sus líneas generales Marcel Proust y Azorín. Mas, pocas veces se dará el caso de dos estilos originalísimos, tan acentuados y a la vez tan opuestos. La diferencia que entre ellos media "salta a la vista", si pudiéramos decir, con sólo abrir sus libros, en la misma disposición material de la escritura.

Esta última particularidad, es la que vamos a tratar de analizar en ambos escritores: la de la frase larga opuesta a la frase corta; la de la puntuación escasa opuesta a una puntuación minuciosa. Y ocurre el caso curioso de que es el escritor francés quien se vale de un estilo prolijo (propio, según la tradición, del idioma castellano) y es el escritor español quien busca atormentadamente el fraseo breve, característico de la lengua francesa.

Anheloso de esta apetecida concisión, Azorín, fracciona su frase, luego los párrafos, luego, el libro mismo, en capítulos siempre cortos. La frase va engendrándose angulosa, cual si estuviera medida de antemano: recuerda aquellos metros de madera que usan los ingenieros, los que, dobladas sus partes unas en otras, van desplegándose, trocito por trocito, hasta dar el largo requerido de las partes del metro. Es un ritmo el que dirige la prosa azorinesca, a cuya elaboración se le podrían aplicar las palabras con que Paul Valéry define el proceso poético: "una vacilación entre el sentido y el sonido". En efecto, necesita, para caminar, del compás que le lleva el tranquilo. Ese ritmo se le impone y guía el estilo.

En Proust, por el contrario, todo depende del pensamiento, y sólo del pensamiento que impone, amo inflexible, su forma total al lenguaje. Domesticado, el siervo, la frase

se estira ondulante, elástica, infatigable, hecha a todos los servicios: Proust la empieza con la primera palabra del libro y casi sin exagerar, se podría decir que la termina con la última.

Estas diferencias entre ambos escritores originan maneras de puntuar propias y diametralmente opuestas. Al mandar con el pensamiento el lenguaje, es tan claro, Proust, dentro de su prolijidad, que bien puede pasarse sin la puntuación o ponerla escasa y hasta al azar: representa una pausa para respirar ya que no una necesidad para la comprensión. Por el contrario, Azorín se acoje a ella como a una tabla de salvación con la que se construye las muletas que han de suplir obligadamente a sus amputaciones gramaticales. Los puntos, punto y comas, coma, paréntesis, se acumulan en cortos espacios dando a la frase un aspecto forzado, mecánico, es decir **fabricado**. La lectura se hace jadeante, nos fatiga. Quisiéramos tirar esa puntuación excesiva que nos sale al paso casi a cada palabra; pero sin estas muletas ¿cómo caminaría la escritura? Huecos, y más huecos: ¿no habría cómo sostener lo elíptico del pensamiento. Se da entonces esta paradoja: cercadas por el erizamiento de la puntuación, el conjunto de las frases cortas, lejos de contribuir a la rapidez, detiene el paso del pensamiento en un estorbo verdaderamente exasperante. El tranquilo obligado que sustituye a los pronombres aumenta nuestra irritación. No se podría decir en este caso que las frases "se hilvanan": a manera de puntada de "punto atrás", el tranquilo azorinesco cose pesadamente su prosa.

¿Cómo fluye, en cambio, lubricada por sus conjuntivos, la frase larga de Proust! Traza un camino que se prolonga y se prolonga, con numerosos cruces y altibajos, pero admirablemente transitable. El cansancio no puede ser sino de apariencia (subjetivo) porque divisamos la enorme distancia que se debe recorrer. ¿Pero qué importa no estén señaladas las etapas, si cada punto puede serlo al gusto nuestro? ¿Quién nos impide detenernos?... Llevado a nuestro placer, el itinerario por aquella pavimentación perfecta del estilo, quién no se atreve a dar la vuelta misma del mundo?

La frase larga de Proust entraña la plenitud de la realización alcanzada. Tiene como un significado de conciencia tranquila. La concisa prolijidad del escritor se traduce en exactitud, claridad, precisión del pensamiento: desahoga en absoluto el espíritu del creador.

Azorín, tratando de sugerir —lo que no siempre consigue— y en busca angustiada de una estilización personal, se ha impuesto tenazmente un estilo elíptico que da más bien la impresión de cortedad, de insatisfacción, de esterilidad. Y es porque el **procedimiento** marca aquí el rumbo al pensamiento que, estorbando en su curso natural, busca medios de expresión que le abran paso. Hallamos así el tranquilo, significativo tartamudeo que implica dificultad. Es como el signo exterior, el sintoma, de una deficiencia orgánica del espíritu. Tiene algo de común con la obsesión y la manía de escrúpulo. Se siente que el escritor no se realiza; que, por refugiarse en el refinamiento, el particularismo, la originalidad, cae en lo inespontáneo y artificial. Artificio interesante, sin embargo, que opuesto a la naturalidad de los medios proustianos, puede representar, en el estilo lo que en el cinema representa la técnica del dibujo animado contrapuesta a la reproducción directa de la figura viva. Y decimos **la técnica**, porque en Azorín la película pasa sólo en “**ralenti**” y nos muestra únicamente lo inconexo de la elaboración. No solamente el lector es presa de cierto malestar en su lectura. Parece que el mismo autor, al escribir se sintiera en desequilibrio, desquiciado, en aquella posición forzada que adopta, y revela como una ansia de dejarse llevar... piensa con hambre en la fluidez; las mismas palabras “fluye”, “fluente”, se le tornan obsesivas; su pluma las trae a menudo (en “Félix Vargas”, por ejemplo). La frecuencia de aquel término resulta muy sintomática. Es una prueba de conciencia intranquila, un verdadero caso de “**refoulement**” lingüístico.

Pero, si bien no aconsejaríamos a ningún escritor la imitación del estilo azorinesco (por considerarla estéril), tampoco quisiéramos ver al propio Azorín modificar esta su manera, aun cuando, al hacerlo alguna vez, haya dado trozos perfectos como el capítulo que se titula “Las nubes”, en “Castilla”. Nos place reconocer a Azorín en su estilo tartamudeante, al igual que nos agrada contemplar en un rostro familiar la nariz defectuosa que lo caracteriza, nariz que la cirugía estética pudiera volver regular, pero quitándole su acento a la fisonomía.

La imitación de Proust, o más bien dicho, la enseñanza que nos brinda el estilo proustiano, es del más fecundo provecho para el que desee aprender a escribir: le obliga, primero a **pensar**; luego, a **traducir** el pensamiento.

Azorín, también es un pensador; pero, obsedido por la

estilización, y ansioso de abstraer, de darnos la quintaesencia de su pensamiento, desvitaminiza (si así pudiéramos decir) su frase, cuyo contenido inasimilable, ya no es fertilizante.

Marcel Proust no omite detalle, paréntesis, circunstancia, hasta vertir íntegro su pensamiento, dándonos un ejemplo de honradez en el esfuerzo para conseguir la más completa y lúcida transmisión.

Azorín piensa, seguramente, y observa mucho; posee un rico bagaje de conocimientos artísticos y filosóficos, una aguda y matizada sensibilidad; pero abstrae para sí en vez de concretar, es decir: "se deja en el tintero" la parte más interesante, la construcción interior verdadera del edificio, de la que sólo nos deja ver los andamios que, si bien nos permiten calcular la altura de la obra y alcanzar parte de ella a través de los resquicios de los tablones (frases cortadas, directas, sin contenido metafórico) no nos ofrecen la sensación de plenitud, de restitución total del que llama, Marcel Proust, "trabajo en profundidad".

Proust, en su valiente recreación del tiempo perdido, nos traduce palabra por palabra el idioma interior con que ha logrado descifrarlo. Azorín rehuye en el pretexto de originalidad este esfuerzo titánico y sólo logra algunos gestos, una breve mímica, comunicándose con nosotros por medio de señas y palabras inconexas (inconexas, espiritualmente hablando, porque descartan la metáfora). Y es que la **búsqueda del tiempo perdido** (que representa la obra de arte) pone al artista en el caso de ser, anteriormente a ella, un mudo de nacimiento que, para realizarla, debe llegar a descubrir por sí mismo, en sí, las palabras, todas las palabras, y por medio de la metáfora, es decir, de su realización simbólica entre ellas, alcanzar la plena comunicación con su público. Proust representa a este artista que se ha realizado. Azorín sería el mudo que aún titubea, que llega a ser el tartamudo, el que, ante la dificultad, prefiere detenerse y jaldear palabras sueltas y frases cortas, creadoras de un estilo sin perspectivas que acumula sensaciones, visualizaciones, y elucubraciones, todo en un mismo plano.

Nada engendra en nuestro espíritu esta clase de condensación sin nexo metafórico, y resulta muy distinta de la síntesis sugerente del poeta (la que crea el verdadero estilo conciso y elíptico) sugerente, porque se vale de la metáfora

que es el mejor injerto entre la mente que da y la mente que recibe.

Azorín evita cuidadosamente la comparación y la metáfora y cree, **porque suprime términos**, que condensa, sugiere y sintetiza.

Pero estas críticas las hacemos contra su **procedimiento** técnico general, en vista de oponerlo a Marcel Proust. No negamos que existe en Azorín un poeta latente que suele revelarse a veces, precisamente cuando no se amarra con un estilo preconcebido. Consideramos, aun, que llega a realizarse, dentro de esa técnica voluntaria, en Félix Vargas; pero tal vez porque parte, allí, del análisis introspectivo, consiguiendo encontrar su terreno propio y propicio: Frente al espejo, se ve a sí mismo, a su imagen reflejada, y a cuanto la circunda. No le queda sino observar y anotar. Y es este espejo que suple aquí a la metáfora en un lazo que une a todos los objetos, todas las imágenes en una común reflexión.

El Ortega y Gasset de Alfonso Reyes

(Este comentario había aparecido en el diario "El Imparcial")

"Lo impertinente de la impertinencia — dice en **Moce-**
dades, pág. 118, don José Ortega y Gasset— no consiste en
que alguien nos diga palabras enojosas, sino en que éstas
sirven al impertinente como medio de demostrarnos que no
existimos para él. La impertinencia es el desdén perfecto, el
desdén que anonada al desdénado y lo suprime del mundo
de las realidades".

Esto es, precisamente, lo que nos parece haberse preten-
dido, respecto al mismísimo Ortega y Gasset, en cierto ar-
tículo titulado "Desde el mirador de Weimar", que firma Al-
fonso Reyes; aparece en "El Mercurio" del 23 de septiembre
de 1956, aunque debe haber sido escrito anteriormente a esa
fecha si tomamos en cuenta el tema tratado.

Como se ha propiciado, en los sectores intelectuales his-
panoamericanos, la candidatura de Reyes al Premio Nóbel
—premio que no le fue otorgado al eminente filósofo espa-
ñol, a pesar de sus inmensos merecimientos; y como hasta
el momento, por otra parte, nadie ha protestado de los ata-
ques insidiosos, hechos sin **fundamento autorizado**, en dicho
artículo nos parece un deber decidarnos por fin a señalar lo
vana que resulta aquella pretensión de disminuir la gran
figura de Ortega: asoma, ahí, un verdadero caso de "Filis-
teísmo"; sin contar la jactancia, sin contar la solapada ma-
nera de llevar las cosas hacia cierta meta apuntada, aunque
sea escabullendo la verdad o desvirtuándola.

El artículo en cuestión "suprimiendo del mundo de las
realidades" al ilustre Ortega, ni lo nombra, siquiera, en mo-
mento alguno. Pero, con el pretexto de reivindicar a Goethe
del tremendo enjuiciamiento a que lo somete, don José, en
su "Pidiendo un Goethe desde dentro", estira Reyes, melo-
dramático, el arco, y desde su desenfocado mirador dispara
al tuntún.

Se justificarían aquellos ataques si refutaran real y lealmente al maestro de maestros, del que llega a decirnos mezquinamente, Reyes, y siempre soslayando: "Cuantos lo objetan —a Goethe— se perecen por encontrar su Weimar". A quién otro puede referirse, sino a Ortega y Gasset, a pesar de este curioso plural? Se podría contestar a esto que, de seguro Ortega habría encontrado su Weimar y hasta su Nóbel si hubiera hecho lo que es preciso hacer para conseguirlo.

La verdad es que, lo que don José le reprocha a Goethe no es haber buscado un Weimar, sino haberse instalado en él indefinidamente. En cuanto a las disculpas que a este hecho le halla Alfonso Reyes —quién debería haber comprendido en su exacto alcance los reparos de Ortega— son ellas en realidad como un "quien se excusa, se acusa" ("qui s'excuse s'accuse"): es decir, que se vuelven en contra de sus argumentaciones, bastante traídas de los cabellos, además, porque decirnos que "abrazarse de buena fe con los compromisos de su vida fue una de las normas de la sabiduría goetheana" no nos convence nada si comprendemos que **no debió**, el vate insigne, aceptar ese tipo de compromiso, precisamente; y va **contra él** el hecho de que el mismo Goethe —cual lo señala el propio Reyes en su confuso artículo— **parece que lo confiesa** en estas palabras: "**Resignate** a mirar tranquilamente el curso tumultuoso del mundo, como desde la orilla, en el seno de un pequeño Estado que te ofrece seguro asilo". En efecto ¡qué mea culpa! Y es este pecado el que hace resaltar Ortega, perspicazmente: Weimar, con su vida fácil, cortesana, adormeció la personalidad auténtica de Goethe: "Vida —indica Ortega— significa la **inexorable** forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada cual es". Y, a base de este leitmotiv —de veras existencialista en el mejor sentido— nos construye idealmente ese Goethe desde dentro que él pide y Goethe no se arriesgó a ser. Pero Ortega es un pensador auténtico, un maestro, y erige desde ese Goethe ideal —llama perenne contrapuesta a la inmóvil estatua— todo un programa educacional de la juventud, agudo, profundo, de enormes consecuencias para aquellos que lo mediten. Pasma, entonces, que sea contra el autor de tan importante aunque breve ensayo filosófico —ese grande "Pidiendo un Goethe desde dentro"— contra el que Alfonso Reyes, de tanto renombre, dirige sus flechas. Pero son endebles saetas, felizmente, y dan rebote contra un muro de granito: en verdad, sólo a espíritus muy desprevenidos, o a los que no conozcan la obra mencionada de Ortega, o a gentes superficiales que no reparan bien en lo que leen y se dejan

marear por palabras y reputaciones, puede no llamarles esto la atención.

Pero daremos otros ejemplos de la "modalidad" de Alfonso Reyes en el artículo de qué nos ocupamos: "Me cuesta creer —escribe— que el aviador Lindbergh conciba la tierra bajo especie más universal que el sedentario de Weimar". ¿No parece, acaso, fuera ésta la manera de pensar de Ortega y que con denunciarla se nos derrumbaría? Pero Ortega jamás ha pensado ni dicho semejante cosa. "Nada más lejos de Weimar —sigue advirtiéndonos Reyes— que la decadente torre de marfil. Goethe habla para todos los hombres —agrega, y cita estas palabras suyas—: "Quién no espere ser leído por millones de lectores, que no escriba una sola línea".

Pero el hecho es ese, precisamente: no es leído Goethe, por millones de personas, y Ortega nos demuestra por qué. Ni por un instante, tampoco, se le pasa por la mente, a don José, "achacarle a Goethe como deficiencia espiritual —¡vaya gratuita ocurrencia, la de Alfonso Reyes!— el no haber viajado en ferrocarril, en auto, en avión"... No ignora, además —como lo haría suponer, siempre gratuitamente, Reyes —que el poeta germano conoce Grecia, Roma el Oriente; que "lo mismo se asomaba al folklore servio que a la novelística china", etc., pero las consecuencias que saca Ortega de este universalismo son lo importante, revelando un espíritu original y reflexivo que no acepta la estatua impuesta por la veneración filistea, sino que exige de Goethe ser modelo vivo para la juventud, y no clásico de clásicos. Le enrostra ser "letra muerta" que no tiene, como se comprueba, esos millones de lectores con qué engañadamente soñara: aunque no con tan real engaño, de sí mismo, si hemos entendido el profundo estudio que se titula: "Pidiendo un Goethe desde dentro". En cuanto al artículo de Alfonso Reyes, "Desde el mirador de Weimar", no pasa de ser una vulgar petición de principio, que ni siquiera tiene la astucia de estar bien escrito.

J. E. B.

("Alta Escuela de Periodismo")

Una vez más van a arrebatarse, los lectores, esta nueva recopilación de crónicas —"Un cuarto de Siglo"— que nos regala Zig-Zag. Pero, entre quienes las lean, quisiéramos ver a ese nuevo tipo de estudiantes para los que se ha fundado una "Escuela de Periodismo" ¿La necesitó Joaquín Edwards? Los genios no necesitan nunca de enseñanzas regimentadas: ellos son los llamados a traspasarnos por fuerza osmótica involuntaria, las suyas naturalmente adquiridas. La más alta escuela de periodismo ha de ofrecerla, entonces, nuestro gran Joaquín. Lo curioso es que, este escritor podría servir de modelo no sólo a los chilenos y a los de nuestro Continente, sino también en Estados Unidos y Europa: sí, no ha existido —creemos poder afirmar— ni existe en ningún otro país un periodista que conjunte las mejores cualidades de tal. Comenzando con la simple primera virtud, condición imprescindible del oficio: la Información verdadera, a tiempo, de cualquier parte donde algo de interés sucede. Un archivo maravilloso (véase en la página 69 del libro que nos ocupa, el capítulo que a esto se refiere), le sirve para relacionar los hechos con el pasado y encarpetar el presente como soporte del futuro. Luego, un olfato especial de lo que implique interés humano. El estilo rápido, vibrante, para comunicarnos las impresiones, estilo que posee en forma evidente y al que ALONE —buen Juez— tildó de "eléctrico". La naturalidad, tan desdeñada por los pedantes. La honradez, muy olvidada, con tal de dar golpes que asombren, a costa de perder todo prestigio. La amenidad que comunica al relato esa anécdota de un hecho presenciado, y de la que a veces se desprende cierto solapado humorismo. Toda una viva filosofía de la experiencia, sin pretender, sin sospechar que se filosofa. Y es que la modestia, unida a la sencillez, son las aguas claras que burbujan al deslizarse la pluma de Joaquín. ¿Y realismo, y

Poesía? Despierta la imaginación, caminamos junto a El por las calles o abruptos senderos de su amado Valparaíso, sintiendo lo que debió experimentar una argentina que lo acompañaba en peregrinación de viejos recuerdos enredados al presente. El recorrido por los Cerros, regalando al pobre las ganancias del juego, nos revela aquella originalidad única, en uno de los pocos hombres que encarnan la autenticidad. Hace falta ver a diario su importante firma en nuestra prensa, y que sea Profeta en su Tierra. Un Borges lo es en Argentina, donde los "Colegas" han tratado de prepararle un posible Nobel.

Un Grande frente a sus Cuatro Grandes

El título con que encabezo este comentario, se me vino espontáneamente al cerrar el libro último de ALONE y sentirme impedida, una vez más, a escribir sobre una personalidad admirada y que, con el correr del tiempo, ni retrocede ni se estanca en los dones que la han señalado, sino que inverosimilmente hasta se supera cuando ya parecía haber alcanzado su meta de perfeccionamiento. Un artículo que publiqué en "Noticias de Última Hora", cuando era su Director el recordado Carlos Becerra, llevaba por título, precisamente, "Los Cuatro Grandes": me refería al mismo Alone, a Gabriela Mistral, a Neruda, y a Joaquín Edwards Bello. De manera que no hago ahora, sino reiterar mi valoración del que no me ha defraudado. Si difiero de Alone al reemplazar por otros a D'Halmar y Pedro Prado, es que con todos los merecimientos de éstos —que tal vez sólo ahora vengo a apreciar debidamente, gracias al estudio que de ellos nos presenta el agudo crítico— es porque al llamar grandes a mis cuatro vi en ellos algo más de lo que da el talento: genialidad. La genialidad requiere hasta comportamientos especiales, fuera de los dones, que impliquen originalidad auténtica, y es lo que he creído ver en mis cuatro grandes y que nadie podría negarles.

Es porque Alone era un Grande, que pudo adentrarse en la personalidad avasalladora, difícil, caótica, de una Mistral, tan mal comprendida por críticos mediocres. Tampoco bastaba del crítico, sólo para ello, se necesitaba además del hombre de fuertes pasiones que conoció, como Gabriela, el desgarramiento de un amor. ¿Lo hubiera elegido, la Poetisa única, para prolongar su "Desolación" para revisar y dar el visto bueno a sus últimos escritos, si no lo sintiera Alma hermana?

¿Y Neruda, que le envía su primer manuscrito? Que, con todas las discrepancias que pudieran alejarlos a través del tiempo sigue apreciando su ansiada opinión.

¡Cómo nos habla de todo esto la correspondencia de ambos poetas! Ahí están, a la vista, esas inapreciables cartas manuscritas irrefutables.

Si es difícil, a menudo, de comprender, el Genio, sin embargo, hay en él algo que produce el zacadón que obliga a la curiosidad, al simple lector, y que al crítico auténtico lo sabe estremecer de inmediato, obligándolo a adentrarse en las oscuridades o complejidades que rechazan en un comienzo a quienes son menos sensibles a bellezas escondidas o desconcertantes. Por eso creo menos fácil descubrir a otro tipo de talentos, como los de un D'Halmar, por ejemplo, y del mismo Prado, en aspectos suyos que, por tal razón, no nos fueron del todo revelados anteriormente al presente estudio que de ellos hace Alone. Confieso que, personalmente, puedo decir que no conocía a D'Halmar, aunque tuve el gusto y honor de tratarlo en algunas ocasiones, como también asistí a una de aquellas impresionantes sesiones, recordadas magistralmente por Alone, en la que su oratoria era deslumbrante y su presencia llena de arrogancia se hacía inolvidable. Pero su literatura misma no la he leído todavía, por la misma razón de siempre, lo restringido de mis lecturas a las que sólo me lleva el apetito propio de inclinaciones muy definidas. En cuanto a Pedro Prado, fue uno de mis primeros "amores literarios", recién salida del colegio cuando se hablaba de "Los Diez" y daba conferencias que, por recordarme a Maeterlinck, autor de mis admiraciones de aquellos tiempos, me era particularmente interesante. Y es el momento de confesar que, aunque todavía no conocía a ALONE, personalmente, le tomé verdadera antipatía, porque en compañía de Sara Hubner se instalaba en la sala donde Prado hablaba y lo interrumpían a menudo con preguntas capciosas —ocultos "camino de Alone", no sospechados por mí, entonces—, que lo desconcertaban unos instantes, lo que le hacía más dificultoso reanudar el hilo de sus comentarios un tanto filosóficos, a la par que poéticos. Era un poco "quedado", sin duda, pero yo atribuía estas "quedadas" a la profundidad de sus pensamientos que necesitaban ir surgiendo despaciosamente. Así debía ser, aunque la lectura de "Alsinó", después de mis entusiasmos por "Los Pájaros Errantes", me desilusionó a pesar de todas las bellezas que se le encuentran a dicha obra. Se me apareció, Prado, como un escritor un tanto impotente. La figura misma de su héroe parecía retratar aquella impotencia, con sus alas rotas impidiendo el vuelo ambicionado. Creo que Alone ha acertado al

calificar a "Un Juez Rural", como su obra mejor lograda. Es lo que también prefiero de Prado, ahora. ¡Pero cuántos horizontes, sobre Prado y D'Halmar, me abre el nuevo libro de Alone! Es así como he comprendido, una vez más, el papel importante de la crítica seria. Para este tipo de aciertos era necesario que el crítico fuese doblado de un profundo psicólogo que, aunando a la personalidad creadora de estos escritores, tal como lo hace igualmente con Gabriela Mistral y Pablo, su personalidad humana, relacionarla a ambas para ir desentrañando las razones de ascendencias, de ambientes, de creencias o credos políticos y estéticos, que al vaivén de viajes y orquestaciones de lluvias y soles, contribuyen a una formación literaria o la modifican. Y por, sobre todo, el AMOR, amo del mundo. Se nos señala, para la gran poetisa, en la pasión ardorosa que la hace inmortal con sus inmortales sonetos; en Prado hallamos al hombre de un solo amor, en tanto en cada puerto, una mujer espera la vuelta del que supo decir "Farewell"; y, con el disfraz del Cura Deusto, sufre torturas el nostálgico Almirante del Buque Fantasma. Luego de esta nueva obra con que nos regala ALONE parece que nadie ha de discutirle, ahora, sus méritos de retratista: se nos demuestra muy serio, pero aún más, original, como en tantos otros aspectos suyos. A mí, atenta lectora de todo lo que lleva su firma, no me ha sorprendido esta presentación de "retratos". Ya había advertido su maestría en la captación de figuras, no sólo en "Los Memorialistas", sino en "La Historia Personal", con la sabrosa presentación de Latcham; y en el "Panorama de la Literatura del siglo XX", con las siluetas perfectas de Edwards Bello y Daniel de la Vega. En estos esbozos, más difíciles que largas disertaciones con menudas referencias, pocas líneas le bastan para coger en un "flash" eso vivo de una personalidad, que la "pinta". En "Los Cuatro Grandes", la fotografía de cada uno, y la reproducción de cartas manuscritas ilustran el retrato literario-psicológico. Esas cartas autógrafas no son un simple comprobante, y han de servirle, al grafólogo, para completar las observaciones críticas. Viene al caso, al respecto, aunque ahí sólo figuraba una firma —¡pero qué firma!— recordar el inolvidable "Portales íntimo" en el que ALONE iniciaba estos sus "caminos personales" con una biografía "sui generis" a base de la correspondencia del gran Ministro seleccionada con acuciosa perspicacia en unas pocas cartas.

El tratamiento que hace Alone de cada uno de sus cuatro grandes, merecería un estudio aparte, y aquí hemos dado apenas una mirada de conjunto. No quisiéramos, sin embargo, poner punto final a este superficial comentario, sin hacer resaltar una vez más, que tal como sucedió con la Historia Personal, Alone ha buscado poner a prueba con un experimento de reactivo, la eterna vanidad de los escritores. El humorismo velado, aloneano, se ha valido ahora de una palabrita, al parecer insignificante: un simple artículo. "LOS". Anteriormente, una simple coma, omitida, en una de las crónicas dominicales sobre un libro de Onfray, cambió totalmente el sentido de la frase, prestándose a ambiguas interpretaciones. La importancia de ser coma, pudo también comprobarse en las bulladas controversias que se suscitaron, en el Congreso mismo, alrededor de tan exigua puntuación, de consecuencias revolucionarias, cuando no ocupa el sitio protocolar debido o se permite ausentarse descortésmente. Ahora, es la intrusión de un indeseable "los" sin tacto —como aquellas personas que se meten en las fiestas diplomáticas sin haber sido invitadas— que se presta a murmuraciones. ¿Por qué tanto barullo? Si, tal vez, el "Niño Terrible", sólo se haya propuesto darse el gusto de "hacer rabiar" a "Algunos". ¿Qué dirán Barrios, Rojas, con libros infladísimos, cual los presenta su Editor, mostrándolos en la preñez de sus obras conjuntas? Podrían señalar el falso criterio de Alone, ya que ni D'Halmar, ni Pradò, ni Gabriela Mistral —salvo Neruda— lucen volúmenes con apariencias de Enciclopedias. La misma flaca presentación de la producción aloneana vendría a corroborar que tienen toda la razón al censurar ese restrictivo "los".

¡Y pensar que hay gente que no le da importancia a los detalles!

ALONE en su último Libro

Nos parece admirable bajo todo punto de vista, el artículo que Hernán del Solar le dedicó a ALONE al aparecer su nuevo libro "Antología del Arbol". Y decimos "nuevo libro", porque lo es, y no simple recopilación como generalmente sucede con las presentaciones de este tipo: cabe la misma observación respecto a sus otras antologías. ALONE está en todas cual inmenso árbol disimulado por la selva y que un entendido guardabosque señala, ahora, para que nos acerquemos a través de tortuosos senderos y matorrales hasta llegar a contemplarlo en Gloria y Majestad. En efecto, desde las primeras líneas del elogioso y bien puesto comentario de Hernán del Solar, se alza erguida y frondosa la alta silueta del que llama —un poco más adelante— "...el más grande de nuestros críticos, seguro Maestro de Escritores, figura que levanta por sobre el prestigio nacional y crece con el que sale a encontrarle en el extranjero". Es en esas primeras líneas, sin embargo, donde aparece la razón que sostiene tal juicio. Hélas aquí: "Cada obra de ALONE está destinada a salvar algo. En unas, la memoria de escritores severamente amenazados por el olvido; en otras, las cualidades esenciales de poetas y prosistas vivos, no siempre cabalmente advertidos por todos, y que él señala para que nadie pase junto a ellos con la atención vuelta al revés". Podemos deducir de estas palabras que, detrás del Crítico ALONE, está la autenticidad del hombre, perfilándose más y más al inmiscuirse en problemas y hechos que, como bien lo advierte Hernán del Solar, "le llaman, le exigen intervención inmediata: no aguardan esperar, si bien pueden los libros ajenos esperar de vez en cuando..."

En el prólogo de la "Antología del Arbol" se confirma lo que destacamos sobre la personalidad de ALONE, llena de humana comprensión. Le duele —bien lo sentimos— que no se recuerde, por ejemplo, a un Guillermo J. Renner, dando su nombre a una calle, o con un medallón que perpetúe "el noble perfil de su cabeza deshojada", bajo los Jardines Nacionales. Lo llama "Padre de los grandes Parques públicos y privados, que amaba de verdad al árbol y decía: "No hay flor fea...". Nos lleva, luego, ALONE, a asistir penosamente a esa hipócrita expropiación del Parque de Peñalolén, in-

justa e inoportuna y cuyo dueño era el mejor amparador del árbol; un altruista que no reparó en obsequiar a los niños el sitio que se ha llamado "Nido de Aguilas".

Después del Prólogo, pasaremos a las informaciones sucintas y breves comentarios de ALONE sobre sus antologados. Adherimos nuevamente, al juicio que le merecen a Hernán del Solar: "nos habla —dice— de cada uno de ellos con hermosa concisión, para subrayar un acento, apuntar a una imagen, acoger una emoción que viene abriéndose paso por las palabras". Entresaquemos, al azar, en esa presentación de los Autores, algunas de aquellas flores que emergen desde su enredadera por sobre los árboles de los Poetas y Prosistas de la Selva lírica chilena. Desde luego, no olvidar el acierto metafórico del epigrafe con el verso de Huidobro: "¡Silencio! que va a nacer un árbol". Y los vemos brotar, todos, bajo la mágica varilla del Jefe de orquesta. ¿Imaginamos el trabajo paciente de leerlos, primero, ordenarlos y conjuntarlos para que cada instrumento haga su parte necesitada en la Sinfonía? Del momento que nos ha hablado ya de sus "Cuatro Grandes", será interesante verlos nuevamente enfocados, ahora, frente al árbol.

D'Halmar.—Después de reprocharle a las nuevas generaciones olvidar o disminuir la memoria del que "...abrió las puertas del Siglo", asegura: "Pero El está siempre ahí en el umbral, indiscutiblemente. No se había escrito antes de él una prosa como la suya; él imprimió al estilo una flexibilidad soñadora, le dió categoría nueva, que ignorábamos". Para probarlo reproduce el hermosísimo y profundo trozo que titula "El Arbol y el Hombre", resumiendo en sus partes principales aquella historia de un pino marítimo y un joven nórdico. Nadie que lea esas páginas quedará indiferente y todos habremos de convenir que ALONE sabe lo que dice cuando hace Crítica.

Pedro Prado.— Recuerda, Alone, al Pintor errante, soñador y embelesado, "goloso del colorido tenue, absorto por el significado oculto", y así lo vemos como lo viera él, cierta vez, detenido bajo un maitén "donde bailoteaba una hojita, única disidente en la fronda inmóvil como si la hojita lo hubiera esperado para hacerle fiesta, lanzando pequeñas exclamaciones, conmovidas, alegres, maliciosas, como el que acaba de sorprender un secreto: —La hojita; pero... ¡miren la hojita!— La menuda hojita del maitén seguía bailándole. Era visible que se habían entendido y dialogaban". ¿No está aquí todo Prado? Nos lo presenta, entonces, incorporado a "Las Pataguas" y "El Cazador".

Gabriela Mistral.— Reproduciremos, tal cual, lo que de ella deja estampado ALONE: "Primero, un viento trágico, la herida, el azote y la llama, retorciéndose, ardientes, al soplo de la Bib'ia. Después, largos paseos por avenidas de álamos que acompañan a la errante vagabunda a través de los campos chilenos, compañeros inmóviles, aunque no silenciosos. Y la catedral de los alerces sus columnas milenarias, el pavor y el amor de esos testigos geológicos, incalculables, que la abisman. También no podían faltar, niños plantando árboles, abriendo en la tierra el surco de las flores futuras. De ellos Gabriela no se quedó. Le fueron apaciblemente fieles y su prosa teresiana les corresponde". Y viene la muestra que retrate en sus propios versos a la Poetisa: "Plantando un Arbol", "Arbol muerto", "Tres Arboles", "El Espino".

Pablo Neruda.— Como para la Mistral, ofrecemos íntegro el presente crítico que nos regala ALONE: "La naturaleza —escribe— se amplía hasta volverse ilimitada y dispersa. La recogen los contornos de los árboles y reluce, diminuta, el hacha empecinada del pequeño leñador. La sierra rechina: está naciendo la madera; de la selva primitiva parten poblaciones, esa otra selva, que también habitan fieras y criaturas inocentes, que es teatro de idénticas batallas, en el laboratorio de las transformaciones. Pablo Neruda ha hecho cósmica la residencia en la tierra". Las poesías seleccionadas, y en las que se inspira especialmente nuestro Crítico en este abordaje del Poeta, son las siguientes: "Botánica", Oda al carro de la leña", "Oda a la madera". Justifican el juicio emitido sobre Neruda, de "haber hecho cósmica la residencia en la tierra", y por tal razón, destaca como ninguno, el Arbol de Neruda, en esta Selva levantada por ALONE.

No hace mucho, viendo que no daba señales de otoño, que su verde follaje demostraba, más y más, ser de hojas persistentes, que su tronco robusto crecía y crecía, decidieron aserrucharlo. Sí, esta metáfora es para recordar oportunamente la amenaza que oí en boca de uno de tantos sugestionados, inconscientemente, por diestros brujos. El que exclamó: "¡A Alone, lo vamos a suicidar!", no carecía de cierta ingenuidad, al repetir la voz de orden, mirando de soslayo a sus dos acompañantes, en cuyo rostro se dibujó una ambigua sonrisa "ni chicha, ni limoná": no era yo, sin duda, la persona que debía recibir tal confidencia. No pude menos que replicar: "¡Cuidado! suele salir el tiro por la culata...". Así sucedió. Se les iba adelantando el Maestro de la Crítica. No habló, ya, del libro chileno, y ahí tenemos a los castigados, anhelantes, a la espera de ver sus nombres en la habitual crónica de los domingos. Pero el que la firma sólo se ocupa de los extranjeros, de libros de filosofía o ciencias. Le ha dado por ahondar en cosas de la política, de la moral. Se torna polemista, pero lo es, como hombre honrado, solamente a base de lo que le parece constructivo. Es una Personalidad "personal". Escribe como nadie, y su voz es forzosa-

mente escuchada. Se ha metido a contribuir, a su modo "sui generis", en los programas de revoluciones en Libertad. Dejando que los perros ladren, ha preferido internarse en las selvas, buscando la olorosa compañía de los árboles. No más, la obligación de leer lo que Editores presionados por ocultos poderes, publican, dando paso hasta a alguna breve historia de nuestra literatura, a todas luces repudiable: quedan, entonces, descartados, aquellos que merecían ser los escogidos, que también es preciso "suicidar". ¿Y el Ministerio de Educación? ¿Cuáles son los libros, los Autores, que ofrece? ¿A quiénes descarta? ¿Se halla, igualmente, bajo esa "Ley Mordaza"?...

Pablo Neruda, analizado en una de sus poesías

Pablo Neruda es uno de los representantes más genuinos de la poesía. Junto al don de la expresión sintética, posee el sentido trágico y cómico. La aristocrática poesía moderna, con más ansias de incógnito, cada día, viste, con palabras de prosa, un disparatado y anárquico disfraz, bajo el cual únicamente en su andar se la adivine Diosa. Así, vemos a Neruda hablarnos de orin, de entrañas, de trementina o de salitre... Pero qué importa, si de estas palabras arde la llamarada, como de un montón de basuras a las que se les prende fuego. La poesía no reside en los términos mismos (aunque los hay de evocación poética), sino que dependen sus extrañas concordancias, de las sugerencias que su combinación provoca y, si decimos:

“Ebrio de trementina y largos besos”.

y después agregamos:

“estival, el velero de las rosas dirijo”,

habremos logrado una conjunción única, de la que estalla la esencia poética.

Hay en Neruda un roce violento de palabras y frases, a veces antagónicas, pero que une un sentido oculto. La nueva poesía se evade de sus acostumbradas armas poéticas (la comparación y la metáfora) con síntesis aún más sutiles, que omiten cada vez más dirigirse a la razón y necesitan, para ser comprendidas, de misteriosas asimilaciones del sentir. No por ello hemos de engañarnos pensando que es hacia las tinieblas donde van los nuevos vates. Existen, naturalmente, entre los que figuran como tales, falsificadores. Mas, los genuinos, aunque no siempre los comprendamos, buscan, a través de aquella aparente obscuridad, de aquél aparente caos, la más alta expresión poética:

la que se despoja de los giros inútiles, así como se simplifican en sus rodajes, las máquinas, a medida que se perfeccionan. Se trata de abarcar en el menor número de palabras, sensaciones, sentimientos y paisajes, uniéndolos impalpablemente en un sentido metafísico. Claro es que todo ello no se hace por receta, sino por intermedio de la intuición del poeta, que crea un nuevo mundo, el que nos toca tratar de descubrir. Por nuestra parte, hemos buscado analizar el N.º 9 de los "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", una de las poesías más características de Neruda. Hélo aquí, seguido del comentario que nos ha sugerido.

(Poema N.º 9)

Interpretación: (A la vela hacia una sensación de eternidad).

Ebrio de trementina y largos besos,
(Ansioso. Con ansias locas de viaje y de amor)
estival, el velero de las rosas dirijo,
(juvenil, ardoroso, el velero de mis sueños dirijo)
torcido hacia la muerte del delgado día,
(inclinándolo hasta el crepúsculo)
cimentado en el sólido frenesí marino.
(donde ampare mejor el mar profundo)
Pálido y amarrado a mi agua devorante
(Afrontando, sometido, mi destino)
cruzo en el agrio olor del clima descubierto
(cruzo en la novedad del ambiente descubierto)
aún vestido de gris y sonidos amargos
(sin haberme despojado aún de mis tristezas)
y una cimera triste de abandonada espuma
(y con un dejo de nostalgia en la frente)
Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única,
(Avanzo, dionisiaco, dejándome llevar por mi destino único)
lunar, solar, ardiente y frío, repentino,
(a toda hora, ávido de rápidas oposiciones, en una expansión total)
dormido en la garganta de las afortunadas
(dormido en la tierra de promisión)
islas blancas y dulces como caderas frescas
(de mi anhelo de poeta)
Tiembla en la noche húmeda mi vestido de besos
(Tiembla en la noche mi ansia amorosa)
locamente cargado de eléctricas gestiones

en una mezcla cósmica de fluido)
 de modo heroico dividido en sueños
 (los más altos sueños se disputan mi ser)
 y embriagadoras rosas practicándose en mí.
 y alcanzo la cumbre de lo inefable)
 Aguas arriba, en medio de las olas externas,
 (más y más alto, en mi afán de ebriedad divina)
 tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos
 (sujeto en mis brazos la mitad de ser que completa al mío)
 como un pez infinitamente pegado a mi alma
 (sirena que seduce infinitamente mi espíritu)
 rápido y lento en la energía subceleste.
 (mujer pasajera, alma eterna en el cielo de mi panteísmo).

Para nosotros, poemas como este, lejos de representar el caos, giran en su cielo modernista con la firmeza de nuevos soles constituidos. Las frases siguen, dentro de la idea central, con el mismo determinismo de los planetas en torno a su astro; y las palabras obedecen a su vez, de unas a otras, como satélites, a su ley de atracción: Neruda se revela, aquí, todo un creador. Su lenguaje no camina "con suelas gastadas". Se levanta a flor de tierra en alas de una original inspiración. Al significado metafórico, asimilado por nuestro espíritu, ha sucedido lo que, a falta de término más preciso, nos atreveríamos a llamar: la transposición supermetafórica. Bien evidente es esta ascensión en Neruda. Sus palabras, al combinarse, se vuelven elásticas, forradas en dos o más significados, como de doble fondo; hay en ellas una alianza de varios metales, y por esto su sonido espiritual nos sabe a novedad. Vamos a tratar de comprobarlo en este poema comentando cada verso.

"Ebrio de trementina y largos besos,"

Qué novedad para hablarnos del ansia viajero-amorosa de un poeta de ahora. La palabra "trementina" es un halazgo: moderniza ambientando. Con ella, la idea que emana del verso le comunica algo a la vez humano y actual al ser abstracto que es el poeta. Hay una interesante contraposición ideológica entre este verso y el que le sigue:

"estival, el velero de las rosas diriijo,"

Todo el contenido humano y actual del anterior desaparece en la opuesta atmósfera de éste, presentándonos al poeta considerado tan sólo abstracta y universalmente.

La palabra "estival" al participar de un doble significado (clima estacional y clima moral) une ambos versos con algo que les pertenece a los dos. Este hermoso verso: "estival, el velero de las rosas dirijo," tiene una livianura de petalos en la corriente del viento. Con él, ha puesto a la vela el poeta hacia el cielo de ensueño.

"torcido hacia la muerte del delgado día,"

La idea de crepúsculo se hace gráfica al expresarse originalmente con la frase: "la muerte del delgado día". Novedad, originalidad de un adjetivo que se convierte en la armazón de la idea. Hallamos con frecuencia en Neruda esta adaptación del adjetivo.

"cimentado en el sólido frenesí marino."

Con la palabra "cimentado" tenemos una sensación de aguas compactas, que estuvieran solidificando en sus montañas de olas. El poeta aprehende un secreto de la materia: el mismo que nos revela la máquina filmadora cuando pasa una vista del mar en movimiento lento. Pero el film que nos proyecta el poeta se revela mediante una de aquellas supermetáforas suyas, como las llamamos, a falta de otra clasificación, en la que el mar se trasluce en las expresiones "sólido frenesí marino".

"Pálido y amarrado a mi agua devorante"

Pálido, amarrado, devorante, son epítetos sencillos. Adquieran, sin embargo, un carácter propio y novedoso, en su combinación, comunicándonos las palabras "pálido y amarrado" una sensación de fatalidad buscada, voluptuosa. "Agua devorante" suena en acorde, con doble significado: se trata del mar y del destino, en una estilización de ambas ideas que se absorben en la supermetáfora.

"cruzo en el agrio olor del clima descubierto"

Frase de doble fondo en la que se vislumbra, tras el ambiente físico, un ambiente moral. "Agrio" se refiere al mar y al mismo tiempo al olor moral de lo nuevo, de lo que aún no ha madurado en el destino recién descubierto.

"aún vestido de gris y sonidos amargos
y una cimera triste de abandonada espuma".

La transposición supermetafórica de esta indumentaria estrafalaria nos viste magníficamente al personaje, símbolo del poeta, dentro de su "clima" moral.

"Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única,
lunar, solar, ardiente, frío, repentino,"

Qué acierto siempre, en las expresiones que mueven la corriente poética: "duro de pasiones" es nuevo y justo; "montado en mi ola única", evoca plásticamente el ímpetu y el poderío de un joven Dios. Los adjetivos "lunar, solar", se convierten en neologismos bajo la pluma de Neruda. No creemos que se les empleara, anteriormente, con esta intensa significación. Es curioso cómo, hasta el adjetivo, aisladamente, es metafórico en la poesía nerudiana: lunar, solar, en vez de "en la noche, en el día". Esto, para el significado; sin contar el efecto pictórico de dos luces que resplandecen, contrastantes; sin contar el efecto de ritmo: al oír la acentuación aguda de "lunar, solar", parece que viéramos dar dos pasos lentos, resbalados; luego, "ardiente y frío" nos da la sensación del "élan" iniciado, que se resuelve en pirueta o carrera con la palabra creadora de rapidez: "repentino".

"dormido en la garganta de las afortunadas
islas blancas y dulces como caderas frescas"

Hay como un mecimiento en estos versos, iniciado por la palabra "dormido" que imprime, como una mano, el leve balanceo. "Caderas frescas..." Nunca se aleja de su centro de inspiración. Aquí, la palabra "frescas" afirma, en el paisaje amoroso, el paisaje marino (porque en los versos de Neruda —insistiríamos— hay siempre algún otro paisaje que se levanta tras del primero como un espejismo). La composición (probablemente espontánea) asoma continuamente: cada palabra tiene su ley de atracción —como decíamos anteriormente— hacia un foco que centraliza las ideas.

"Tiembla, en la noche húmeda, mi vestido de besos"

Hay aquí otro ejemplo de supermetafora. "Tiembla" es el término justo que la engendra. Dirá, el enamorado: "tiembla mi cuerpo, tiembla mi alma", luego, "tiembla mi amor"; luego, "tiembla mi vestido de besos"...

"Tocamente cargado de eléctricas gestiones"

Esta frase es magnífica de sentido biológico y atmosférico, humanizados por el adverbio "locamente". Qué original y sugestivo acoplamiento: "eléctricas gestiones".

"de modo heroico dividido en sueños"

Aquí, es el verbo "dividido" que da novedad a la idea. Dividido, en vez de "envuelto". Sugiere, además, la sensación de sucesión.

"y embriagadoras rosas practicándose en mí".

El gerundio (Pablo Neruda los usa a menudo) parece concentrar la acción haciéndola efectiva. Al calor de este gerundio "practicándose" florece una hermosa supermetáfora: "embriagadoras rosas practicándose en mí", en vez de "invadido por la felicidad".

"Aguas arriba (no se pierde la sensación de avance) en medio de las olas externas".

"tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos"

Tenemos la impresión de abrirse, las olas, en un surco de lecho donde la pareja eterna se auna. Siempre novedad en las expresiones: "olas externas", en vez de "rodeados por las olas". "Externas" le comunica, además, al mar, su perspectiva en profundidad: las olas "externas" son la superficie de toda esa masa de agua que les sirve de soporte. El término "paralelo" es gráfico, significativo, y estilizador. Vemos deslizarse superpuestos, dos cuerpos; pero, la línea que dibuja el cuadro (con la palabra paralela) adquiere la rigidez geométrica de una pintura cubista. Gracias a esta estilización y al paisaje cósmico que sirve de marco (la pareja forma aquí parte del Universo representando una de sus leyes), se anula todo efecto de impudor.

"como un pez infinitamente pegado a mi alma
rápido y lento en la energía subceleste"

El paisaje marino trasluce un paisaje moral y cósmico. Evoca al primero, la expresión: "Infinitamente pegado a mi alma", y al segundo, "energía subceleste". Es genial de intuición el conjunto de los elementos "**pez infinitamente pegado a mi alma**", con el que sube el nivel amoroso a su fuente primitiva y divina. La palabra "pez", en combinación con los elementos que la rodean, es de trascenden-

cia. Si se hubiera empleado aisladamente, diciendo, por ejemplo: "como un pez que se desliza tiernamente a mi lado", quedaría en su única acepción de "pez". Pero he aquí otra vez al químico mental que forma, con alianzas de palabras, sus ideas compuestas. "Tu cuerpo en mis brazos como un pez": evocación de sirena, es decir, de mujer. "Pez pegado a mi alma": evocación de un amor ya espiritual. Ahora, "pez infinitamente pegado a mi alma": una idea de eternidad, por lo tanto de lo divino, se añade a las anteriores sugerencias; y el término **pez** (término venerable, cuyas letras en griego eran las iniciales de las palabras Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador) empieza a desdoblarse en sus símbolos. El pez (símbolo del Salvador) era el emblema por excelencia para los primeros cristianos. El ancla se halla asociada al pez, o a su acróstico, en las sepulturas, significando la esperanza en Dios. Fue igualmente emblema bautismal (los cristianos atribuían la virtud de los fondos a la presencia del Cristo invisible, **pez misterioso**). El verso: "como un pez infinitamente pegado a mi alma" lleva en sí, como un sello, la idea de la purificación, de la comunión.

"rápido y lento en la energía subceleste".

"Rápido y lento", con sólo dos palabras, sugerente evocación rítmica (batir de remos, de aletas...). "Energía subceleste", qué fuerte expresión. La palabra "energía" tiene aquí un poder de irradiación en la que parece bañarse y absorberse todo. Unida por sutiles armónicas al adverbio "infinitamente" produce una sensación de panteísmo alcanzado.

En este poema de tan expresiva concisión, Pablo Neruda se nos revela como un clásico genuino, si entendemos por clasicismo, no una escuela de tal siglo, sino la escuela, la rendición, de lo perfecto y excelso en todo tiempo y en cualquier modalidad. ¿Qué es obscuro, caótico?... Sí, como todo lo nuevo, que necesita de la aclimatación de nuestros sentidos y nuestra inteligencia. Los ciegos de nacimiento a quienes se les devuelve la vista, no ven de inmediato el mundo exterior como es, cual lo vemos nosotros con nuestros ojos hechos a mirar. Sus ojos materiales ya miran, pero sus ojos espirituales todavía no ven. Necesitan ellos de un trabajo de adaptación antes de comprender, de ver. Ante lo nuevo, en arte, somos como esos ciegos, y sólo el tiempo opera en nosotros el milagro de la comprensión.

Con razón pretende, Marcel Proust, que la tarea del

escritor es la de un traductor: el traductor de la versión de su propio y desconocido idioma interior. El lector ha de seguir igual camino —diríamos nosotros—. Debe, a su vez, esforzarse por comprender los idiomas ajenos que aún no posee. Todo innovador es rechazado al principio; se nos antojan, sus palabras, una jerigonza con la que se mofa de nosotros; pero a fuerza de oírlo hablar, se nos pegan sus palabras al oído, y una inconsciente traducción se va efectuando involuntariamente en nuestro espíritu perezoso, hasta que un día, comprendemos y hablamos todos la nueva lengua espiritual. Aceptemos a Neruda como a uno de estos innovadores que algún día habremos de consagrar definitivamente.

"Athenea"

(Abril de 1933)

Nota: Este comentario fue escrito a raíz de la incomprensión manifestada en los círculos literarios de 1933, al aparecer, Neruda, con una modalidad poética nueva, desconcertante y muy discutida, en sus "Veinte Poemas de amor y una canción desesperada".

Siluetas

Don Francisco Antonio Encina

El primer escultor que imaginó la figura a crear adherida a su material, como si fuera, éste, una tierra propia en la que arraiga la estatua, debió recibir tal inspiración ante un modelo del temple de Francisco Antonio Encina. De ser artista, no queríamos para él finos alabastros, ni granitos extranjeros — a pesar de la sangre gala Armanet—, sino roca fuerte de nuestra andina cordillera. Desde una cumbre volcánica, enfrentada al Aconcagua, iríamos cincelando su cabeza híbrida, magnífica, de Cacique-Puma.

Fuerza y destreza son la escondida meta —más allá del Goal— que persigue el instinto de superación, cuando las masas deportivas estimulan a sus campeones. Por iguales razones, un público sin bulla, pero no menos fervoroso, gira en torno a los grandes del intelecto.

Que no es desconocido, en vida, un Historiador, cuando ostenta la talla de Encina, nos lo indica la prodigiosa venta de aquellos numerosos volúmenes, de no fácil abordo. Y es que "Don Pancho" —como alguien dijo— si se pasea por la Historia como en sus propios dominios es porque se ha paseado, antes, por las haciendas que cultiva, no sólo como dueño, sino como agricultor: sabe por sí mismo cuando es mala una tierra, o si es la semilla que falla, y que no valen ilusiones sobre los frutos a recolectarse cuando ha caído la helada. Es este criterio campesino de la evidencia que lo lleva, en lo histórico, a comprobar sin patrioterías componendas que un héroe puede tener "cerebro impermeable". Sordo a las voces contradicentes, ha buscado —león solitario— el abrupto camino hacia las altas nieves de la verdad. Cabeza poderosa, embutida en el poderoso tronco inclinado, ahí está, mirando la franja larga y angosta, reintegrado, poco a poco, a la roca.

FOGONAZO CRITICO

¿Cómo podríamos, en nuestra ignorancia, juzgarlo? ¿Podrían hacerlo, corrientes historiadores, corrientes críticos? Sin embargo, la estatua que soñamos para él en las anteriores líneas se la ha levantado ya, en sus crónicas, antes del postergado Premio Nacional, urgiendo a dárselo, Alone.

Daniel de la Vega

En el ambiente intelectual de cualquier parte del mundo existen presencias que los afectan de manera diversa. Y es que la calidad moral —no en el sentido de moralidad— tiene repercusión sobre las manifestaciones del espíritu, en la ciencia o en el arte; un Gide y un Proust; un Baroja y un Azorin, un Sartre y un Camus figuras literarias que intelectualmente están más o menos a una misma altura hablan un idioma del alma distinto, el que tiñe su obra de infierno, de purgatorio o de cielo. Se podría convenir, entonces, en presencias satánicas; indiferentes, angelicales. Según esta clasificación, pertenecería Daniel de la Vega a las angelicales, y muy marcadamente. No es un hombre cualquiera; es un Poeta; no es un poeta cualquiera; coexiste, con éste, un hombre penetrado de sabiduría. Su figura misma nos anuncia esta admirable unión desde la primera apariencia. Su nombre y apellido la confirman. Llamarse Daniel como el profeta que excitó la envidia de los magos por su gran inteligencia y penetración, parece conferirle un parentesco; y, posiblemente, como para el joven arrojado al pozo de los leones, de donde salió sano y salvo, más de una intriga haya buscado su pérdida. Nuestro Daniel es "de la Vega": vega, según el diccionario, significa "tierra baja, bien regada y muy fértil: la vega de Granada". Tampoco desmiente su apellido, el fertilísimo escritor que ha llenado diarios y revistas, incansablemente, con inolvidables crónicas; sin contar su obra poética de tan característica índole, su teatro, sus críticas. Fantasmal, la tierra le sabe a residencia apenas tolerada. De ella se evade en alas de la poesía, en alas de teosóficos rituales. De estos viajes a las alturas, sus lectores aprovechan lo que sutiles transubstanciaciones dejan pasar al papel.

FOGONAZO CRÍTICO

El aroma sul generis de su flora literaria, la calidad de su estilo, colocan a Daniel de la Vega entre las primerísimas destacadas figuras que señalan al mundo nuestros escritores.

Alone

Más que para una silueta, para un aguafuerte se prestaría la figura de Hernán Díaz, proyectándonos a "ALONE" en una carátula desde la cual se reflejaran los diversos aspectos que se entremezclan en esta personalidad plural. Pedro Selva, Alter, H. D., son otras tantas máscaras de Alone, que se desdobla y enriquece más, cada día, buscando ahora hasta una acción en la política. Así, a muchos se les escapa el verdadero enfoque de Hernán Díaz. Unos lo consideran un Díaz y no llegan a situarlo. Unos lo ven tan sólo como crítico, otros como escritor, estilista en la crítica, ignorándolo como creador en ésta y aun en su novela que siguen llamando, con verdadera ceguera, **un diario íntimo**, cuando es su estilización en diario íntimo que convierte aquella joya literaria en novela. ¡Los juicios sobre Alone repiten la eterna historia de los casilleros y las denominaciones! Si cabe aquí, no puede caber allá; un crítico critica, no crea... Han contribuido a este desconcierto, por un lado el exacerbado pudor del mismo Alone; por otro, los prejuicios de algunos de los que dictaminan y las rivalidades de quienes comprendiendo su valor complejo, callan, otorgando: a las voces de los solistas de la crítica, responden, naturalmente, el inmenso coro de los autores descontentos y de los que nunca pasan de aspirantes a dómines. No aceptan, ellos, lo de "muchos son los llamados" y que un crítico honrado y consciente esté obligado a someterse a la dura ley de "pocos los elegidos". ¡Con qué entusiasmo advierte el hallazgo, Alone, cuando uno de éstos aparece! ¡Cuántos no le deben la fama que, sin su ojo avizor, habrían tardado tiempo en conquistarse! Para don Francisco Encina, por ejemplo, genio original, contradictor de anteriores historiadores, destinado a sufrir la incompreensión, ha sido árbitro sagaz, que va más allá de la literatura, antorcha iluminadora, martillo que sobre el yunque hace maleable su refractario metal. Los golpes fueron abriéndole paso, con cada tomo, a la novedosa obra, sin la espera del tiempo. Desde el altoparlante de la crónica dominical, pudo oírse

en todo Chile: he aquí el gran historiador nuestro; he aquí un historiador. El que señalaba la recreación por Encina de los eminentes valores nacionales, había ensalzado antes, con igual alborozo, al autor de sólo mínimas vidas. Su amor a lo auténtico nos entrega, ahora, un nuevo Alone: polemista, moralista —además de lúcido psicólogo— tomando con “la cosa pública” los contactos necesitados por la hora actual decisiva que vivimos.

FOGONAZO CRITICO

Ante todo, Alone es artista, es decir, **creador**. Todo lo demás, le es dado por añadidura. Su primer fruto, “La Sombra Inquieta”; luego, más de dos mil críticas en las que se unen al juicio certero, el humorismo, el estilo de alta calidad y con acento personalísimo. Su espíritu creador, dentro de la crítica —alguien lo llamó el Sainte-Beuve hispano— se hace evidente en “Panorama de la Literatura Chilena durante el siglo XX”, paisaje literario de breves cuadros impresionistas. Impresionistas e impresionantes: clavan en nuestra memoria, a un tiempo, la personalidad de los escritores y su valorización en nuestras letras. Largos libros minuciosos sobre cada uno de ellos, no nos darían la imagen de un Joaquín Edwards, un Daniel de la Vega, un Pablo de Rokha y todos los demás que, en altibajos y claroscuros, saltan desde ahí a nuestro encuentro.

SILUETA EN TONO MENOR

Kayserling

Seudofilósofo, codificado, que habla esperanto en letras mayúsculas. Tiene barbas, discípulos y una casa de salud... espiritual. Helo aquí conferenciando, en escena con su atavio de prestidigitador mongol. Ante los espectadores, alelados, juega con el globo terrestre a hacer brotar los países del mundo:

"España, señores, mirad bien. (Modestamente, diré en primer lugar, que el castellano lo aprendí a bordo, durante la travesía; yo capto los idiomas como una antena vivante). ¡España! cinco minutos bastarán para enseñáros la rapidenciosamente bien, a "vuela-pájaro", a "olorosa nariz", que así, de este modo, tan sólo, buenamente, por gracia de la impregnación momentánea del instante, se aprende, aprehendiendo, más que con los instalacionamientos más profundos que nublan el seso privándonos de la intuición...

Aquí tenéis ahora a New-York, ¡qué digo! a Estados Unidos. En este gran país he sido el César de la psicología: pude decir, después de las pocas horas en qué lo honrube con mi gran presencia apostólico-mágica-bluff: "Oli, comprendí, escribí". Total, magníficos apuntes; y de los apuntes, dólares fecundanciosos... Lo mental y lo práctico; espíritu y acción; y es que yo encarno mis doctrinas de gran profeta de las mezcolanzas: Pretendo, aseguro, y prometo, que el espíritu de Occidente machacado en una retorta con el de Oriente agregarizará a la vida espiritual la de la acción, y versa-vice. El quietismo hindú no debe usarse aislado: "Youm pongonem im practicáribus filosofirum Quietudinem-Movimientórum"...

Cuentos

Polito y el Caballo de Metal

—Pero era un caballo de metal.

Ante la porfía del niño, la madre volvió a explicarle, incansable, que ese era un nombre solamente. A cualquier cuento, preferiría, Polito, esta historia del caballo heroico, y había que repetírsela casi a diario. Parecía tomar, en la imaginación del chico, dimensiones o repercusiones inauditas. Por las preguntas que hacía, no sólo directamente y refiriéndose a la historia misma, sino por otras, al parecer sin relación con ella, podía deducir Genoveva que su hijo pensaba todo el tiempo en aquel famoso caballo, preocupándole especialmente algo que no se atrevía a preguntar. Llegaba a darle mayor importancia al noble bruto, ya muerto, que a su perro Bambo, tan vivo, el que reclamaba, ladrando y mordisqueando, la atención que se le negaba: su instinto le hacía presentir —pensaba Genoveva—, la presencia impalpable de un rival, al que no podía tomarle el olor, pero cuyo nombre, al herir de continuo sus finos oídos, lo molestara, y nunca dejaba de agitarse cuando Genoveva comenzaba su relato: esto no sucedía cuando era otro el cuento. Ella se lo había hecho notar a Polito, y al reclamar ahora su historia predilecta, el niño, ruboroso, le comunicó que había amarrado a Bambo en el patiecito: “No quiere oír algunas cosas nuevas —decía, haciéndose el intérprete de una voluntad que había sometido—, porque se volvería loco de alegría”.

—¿Qué cosas serán ésas? —indagó con exageradas muestras de interés, Genoveva.

—Anda contando, y veremos.

Genoveva solía empezar maquinalmente, pero el niño se encargaba, entonces, de acicatearla con intervenciones astutas que indicaban el rumbo a seguir: exigía que ambientara el hecho, diciendo cómo era el día, a qué hora habían salido el jinete con su caballo, que el pueblecito hacia donde se dirigían se llamaba Tarata —aunque de más lo conocía—; pedía que explicara lo que significa un plebiscito, y por qué Tarata iba a ser entregada a los peruanos, y por qué algunos hombres son llamados “héroes”...

—Bueno —concedió Polito—; no era “todavía” un caballo de metal.

Sondeando a donde quería llegar, Genoveva insistió:

—Se llamaba Metal, como tú te llamas Polito; pero era de carne y hueso, como todos los animales y la misma gente.

—No era de la misma carne que cualquier caballo: dijiste que tenía "sangre heroica".

—Es verdad, tenía sangre heroica, y tal vez...

—Si tenía sangre heroica, no era sangre cualquiera, y el día en que le hagan estatua será un Caballo de Metal.

La lógica infantil confundió a la madre, y no pudo sino aprobar por fin que "Abismo" iba para caballo de metal.

—No era hijo de nadie... y tuvo dos nombres, dos — aprovechó para recalcar, como siempre lo hacía, Polito.

—Es decir que era hijo de padres desconocidos, pero padres tenía, porque nadie nace sin padres — advirtió, observándolo, Genoveva.

—Y un huacho —completó el niño—, si logra ser heroico puede tener hasta dos nombres, como Metal: después del primer nombre —que quería decir que tendría un día su estatua—, le pusieron también "Abismo", porque abismó a los carabineros y a toda la gente por su valiente lealtad al amo.

Genoveva atrajo hacia su pecho al hijo sin padre que tan inteligentemente había ido asimilando la lección inculcada, día a día, por intermedio del cuento destinado a enseñanza y fortaleza suyas. Al ingresar a la escuelita del pueblo, uno de esos malos o inconscientes compañeros, que nunca faltan, le había preguntado si era huacho, ya que usaba el apellido de su madre, y el niño, al repetírselo a Genoveva, había hecho preguntas a las que ella no podía contestar. Se le ocurrió, entonces, calmarlo con el relato de una historia verdadera, la del caballo sin abuelo conocido que había alcanzado celebridad. Luego, le había contado la vida de O'Higgins, explicándole cómo, el que no sabe quién es su padre, trata de ser muy grande para que llegue su nombre a los oídos de ese padre ausente y vuelva, éste, como el Hijo Pródigo... "porque también hay padres pródigos" —decía Genoveva, recordándole otra de las historias del repertorio acostumbrado. Polito parecía asentir, dejando pasar con el tino característico de ciertos niños. Entre madre e hijo tejíase, de esta manera, con las mallas del cuento, otra sutil conversación, inaudible, que era la que a ambos interesaba: Genoveva trataba de percibir las preocupaciones íntimas del chico; él, de adivinar cosas de la vida que no conocía, para que le sirvieran en sus necesidades de plantita destinada a crecer y que absorbe, del suelo, justo lo que tan sólo conviene.

El abrazo de Genoveva había interrumpido la narración, molestando un poco, también, el natural pudor infantil, doblemente sensible en la ocasión.

—Es la hora del cuento, no del abrazo, mamita, —dijo,

desprendiéndose de su madre, y con precipitación preguntó: ¿Entonces... el carabinero que cuidaba y montaba a Abismo, se llamaba Manuel Aguayo Pallalef?

—(Manuel Aguayo Pallalef. Y recibió la orden de ir a comunicar a la Tenencia de Chacatamani, que ya iba a ser entregada Tarata al Perú..., cosa muy importante, como sabes, Polito.

—Igual que si yo te entregara el collar de Bambo hasta que Bambo diga si prefiere quedarse contigo o conmigo, como debía decidir el plebiscito de Perú y Chile.

El inteligente chiquillo había hallado por sí mismo la comparación, anteriormente, y como se sintiera aprobado en los ojos maternos, no dejaba ya de repetirla, con la mayor naturalidad, cual si formara parte insustituible de la narración habitual. Después de esta prevista interferencia, pudo seguir adelante, Genoveva, sin ser interrumpida, casi; le parecía notar que hasta se distraía, Polito, ensimismado en otros pensamientos: había dejado pasar sin comentario el que Manuel Aguayo Pallalef, nacido en Arauco, llevara en sus venas "valiente sangre araucana", según acotaba siempre, cortándole la palabra a su madre cuando ésta decía tan solo "nacido en Arauco". Más, de pronto, cuando Genoveva fue diciendo "Caminaba rápido, Metal, como si supiera la misión que llevaba su amo", Polito intervino:

—Como si supiera, no: sabía, sabía; Dios le había puesto en la frente una estrella blanca como la de la bandera chilena, para que lo guiara.

Genoveva había pasado por alto, esta vez, lo de la estrella en la frente: cuando a ésta se refería, decía que "tenía una estrella en la frente", sin más, y al advertir el cambio con que su hijo corregía, diciendo que Dios había puesto esa estrella en la frente del animal, comprendió que la preocupación que Polito disimulaba iba envuelta en ese detalle. Ante la interrogación que, tal vez expresaron sus ojos, el niño dijo:

—¿No es Dios el creador del mundo y de todos los seres y cosas?

—Sí, Polito...

La carita severa del chico, hecha esta observación, indicó que nada más había, y que podía seguirse la historia. Genoveva se daba cuenta, sin embargo, del ansia, aún mayor a otras veces, con que esperaba su niño el momento trágico, y continuó con adecuada voz:

—Corría, Metal, cuando silbó de pronto, en sus oídos, el ruido de una bala: Manuel Pallalef dio un quejido y Metal se irguió como para proteger a su amo; pero a nadie se veía, el traidor estando oculto, y al sentir la rienda suelta

comprendió, el caballo, que era preciso huir: junto con doblar el recodo a la vista, emprendería su mejor galope. Pero, ay, otra bala alcanzaba a su amo, y aunque arrancaba a todo correr, ya no podría librarlo de la muerte: lo sentía resoplar como cuando él mismo tenía mucho calor, y Aguayo iba tirando la gorra, el corbatin, el cinturón; de pronto, gimiendo, alcanzó a decir: "Para, Metal, tengo que desmontarme, no puedo más".

—Y deteniéndose —continuó por su cuenta Polito—, Metal contestó: "Mi amo, nada puedo hacer por ti, soy un pobre caballo solamente; pero no me moveré de tu lado, y si alguien se acerca te defenderé con mis cascos".

—No lo habíamos contado así —observó Genoveva, ante esa nueva modificación, no extraña a la viva fantasía del niño.

—Se nos había olvidado: fue así. Le habló Metal, a Manuel Aguayo, en su idioma, y el araucano carabinero que se estaba muriendo lo entendió, porque ya comenzaba a comprender el habla de los espíritus.

Cuando Polito intervenía, lo hacía con desarmante autoridad, y era preciso conformarse a su versión.

—Entonces... ¿no se movió de su lado? —preguntó, como si concediera que era Genoveva quien llevaba la historia.

—No se movió, a pesar del sol quemante..., a pesar del hambre y la sed.

—Aunque sentía muy bien, con su olfato de caballo, que cerquita había un arroyuelo y hierba fresca...

—Sí —confirmó Genoveva, como le gustaba al niño que lo hiciera—: soportó el ardiente sol, resistió a la tentación del agua y de la hierba, permaneciendo torturado de sed, de hambre y calor, durante diez horas. Tal vez se habría dejado morir junto a su amo si no los encuentra un ciudadano español de apellido González, que venía del poblado de Putima...

—De aquí mismo donde nosotros vivimos —indicó, cual acostumbraba, Polito, pues mucho le halagaba residir en esos históricos lugares.

—El señor González dio aviso a la Tenencia de Chacatamani, y mandaron levantar el cadáver. Como había muerto, Aguayo, en cumplimiento de una peligrosa misión, lo sepultaron con todos los honores que merecía.

—Y en su tumba pusieron: "Siempre viven, los que por la patria mueren".

Polito, que habitualmente terminaba con estas palabras el relato, dándoles todo el vigor que su tierna voz alcanzara, las había pronunciado rápidamente, escamoteándolas,

casi, presuroso de llegar a los comentarios que seguían a la historia, los que tampoco podían nunca faltar, pero que ahora parecían haber adquirido, al juzgar por el ansia del niño, una capital importancia. Y preguntó:

—Mamita, ¿fue jubilado como una persona, Metal?

—Sí, Polito, llegó hasta muy viejo, muriendo de cuarenta años, lo que es mucho para un caballo.

—Pero no lo enterraron en un cementerio, porque no hay cementerios para caballos...

Polito quedó meditativo, buscando la mejor forma de entrar a exponer el asunto que lo preocupaba, y que su madre había advertido, desde la mitad del cuento, no ser ya el que flotara siempre como una aureola sobre las palabras que levantaban poco a poco la historia; lo de "huacho" estaba ahora resuelto..., entonces...

—En los Estados Unidos hay cementerios de perros; no sé si también de caballos —replicó Genoveva.

El niño batió palmas con irreprimible júbilo.

—Entonces, mamita, hay esperanza...

—¿De qué, hijo?

—De que el Santo Padre comprenda que tiene que pedirle a Dios que lo ilumine y le haga saber lo que Dios quiere que sepa.

—Sucede al revés, Polito: es porque Dios lo ilumina, que el Papa sabe lo que Dios quiere que sepa y comunique a los hombres.

—Mamita, ¿es cierto que antes las mujeres no tenían alma, y que un Papa se la concedió después que lo iluminó el Señor?

¿De dónde había sacado esto Polito? Genoveva prefirió no preguntárselo, y contestó con un tímido sí.

—Entonces —replicó éste—, ¿por qué no podría iluminar Dios al Santo Padre para que le conceda alma a los animales? ¿Por qué no tiene derecho a entrar al Cielo un caballo heroico como Metal-Abismo?

—Calla, niño: esas son herejías. No hables de esto en la escuela, y menos al señor Cura.

—Entonces, voy a escribirlo yo mismo al Papa: estoy haciendo muy bien las letras.

Testarudo, Polito miraba desafiante a su madre, pretendiendo no ser impedido.

—Y voy a escribirle, primero —continuó de seguido—, al President de la República, para que hagan una estatua grande a Metal... de metal... de cobre..., y muchas estatuas chicas para repartir a los niños y en todas partes, y que llegue la fama de Metal a otros países. Entonces Dios iluminará al Santo Padre y Metal irá al Cielo. Se lo he pro-

metido a Bambo; di mi palabra de hombre, mamita —insistió, levantando sus ojos cándidos y acercando su carita a Genoveva, convincente—: “Bambo, le he dicho, Metal va a abrirte las puertas del Cielo, y cuando yo muera, heroicamente, no me veré separado de ti”.

—No digas tonterías —replicó Genoveva, con insegura voz, sin darle la mirada—, conténtate, hijo, con tener a Bambo a tu lado mientras viva.

—Mamita —el tono se hizo amenazante— tu podrías quedarte sin ir al Cielo si un Papa no hubiera comprendido que tenías que tener alma.

Viendo que Genoveva permanecía silenciosa, Polito comenzó a dar muestras de ira, cosa bastante frecuente en el nervioso chiquillo: cerró los puñitos y luego se puso a gritar:

—Quiero que Bambo vaya al Cielo conmigo y Metal le abrirá las puertas del Cielo. Si, si si, el Papa tendrá que querer lo que yo quiero mamita.

En ese momento, jadeante, colgándole la amarra con que lo había atado, Polito, se precipitó Bambo, con locas demostraciones de cariño, lamiéndole las manos y las pierrecitas, ladrando, jubiloso, moviéndose rápido, del niño a Genoveva, a quien también acariciaba con efusividad no acostumbrada. Cuando se dio cuenta que Genoveva no daba señas de querer intervenir, empezó a gruñirle: nunca lo había hecho, comprendiendo que era la dueña del hogar. Genoveva, pasmada, ensayó decir:

—Bambo, ¿no eres celoso de Metal, como yo creía?

Los ladridos del perro y su cola agitada le respondieron alegremente:

—No, yo también lo quiero —interpretó Polito—. Los caballos, los perros y los niños, nos entendemos muy bien. ¿Ves mamita? Dice que quiere encontrarse en el Cielo con Metal. Mamita, vas a ayudarme a escribir las dos cartas.

Genoveva no hallaba qué contestar, y no se atrevía a una negativa, tampoco.

—¿No me enseñaste que Metal fue un caballo heroico? ¿No dicen que los héroes merecen la veneración de los hombres?

Genoveva lo besó, sin poder resistir el impulso de su corazón:

—Hijo mío —confirmó—. Metal es acreedor a una estatua. Te ayudaré a escribirle la carta al Presidente de la República. Después, como decías, cuando Metal sea famoso en todo el mundo, veremos de escribir la otra carta.

¡Cómo salvarlo!...

...Llovía ...llovía ...llovía ...llovía, y hacia pocos momentos, sol y cielo azul... Pero seguía lloviendo, seguía, seguía. Sobre el techito de zinc parecían granizadas, las rápidas gotas, redoblando, y le golpeteaban la conciencia como un eco apremiante: se sentía culpable, casi deseoso de colgar el hábito. ¡Secreto de confesión! En un raptó de inusitada cólera incontenible, su mano —como si no le perteneciera, y actuara por cuenta propia— asió el candelabro de bronce pesado con que se alumbraba, y lo disparó contra las brasas de la pequeña chimenea. El cuarto quedó a oscuras, pero no se extinguió del todo el fuego, y sólo temblaron las llamas leves, impermeables al golpe, hundiéndose los leños estremecidos como algo vivo que protestara por tan alevoso intento de quitarles un existir breve, pero manifestado en alegría de chispas. Durante toda la noche había evocado, como si la tuviera presente, la celda en sombras donde tiritaba el reo. Se le hacía odioso tener lumbre y algún calor.

Pocas horas faltaban para la ejecución y le había sido imposible persuadir al condenado que dijera la exacta verdad. Aducía éste, que no lo creerían, negándose a contestar cualquier interrogatorio, y sólo afirmaba, cada vez: "¡No soy culpable". El confesor había meditado largo rato, horas. Ahí estaba, sin tocar la comida, aunque se acercaba el amanecer. Le echó una mirada a la sopa fría que una capa de grasa hacía poco apetente. Convenía asentar el estómago si deseaba mantenerse lúcido. Tomó el plato y engulló, como lo hace un animal hambreado, el espeso líquido en que remojaban zanahorias y repollos. El café, lo necesitaba; y lo necesitaba caliente. Fue, entonces, a la cocina, hirvió un poco de agua y preparó su reconfortante bebida. ¡Cómo hubiera querido compartirla con el que estaba allí, solo, alucinado en los detalles curiosos del crimen que únicamente él y su confesor de veras conocían. En la débil lumbre que daba la chimenea brilló el candelabro, recordándole su gesto enfurecido, asociado, de pronto, al otro gesto. Depositó la tasita que le temblaba en la mano, y se acercó a sacarlo, tomándolo con el pañuelo, en tanto volvía completa a su memoria la frase del reo: "No pudo, no pudo reprimirse. Yo mismo lo vi que no podía, y cuando conseguí acercarme para impedirselo, ya era tarde. Sus manos, eran sus manos que lo mandaban: las tenía sueltas, después, y se las miraba. Pero ya había estrangulado". ¡Eso mismo le había sucedido a él,

al lanzar el candelabro! Era su mano que lo había tirado, una mano colérica, no la del hombre manso que era. Son cosas, al fin, que los Jueces explican: en un raptó de violencia... de súbito enajenado... ya sin control... pueden justificar, así, aun si no los absuelven, ciertos actos. En el caso del reo, era su silencio que lo perdía. Y si hablara ¿lo creerían, acaso?

¡Curiosa historia! Desde luego, no se trataba de un inconsciente analfabeto. Ese muchacho culto sabía argumentar. Sin embargo, no pretendía defenderse: si querían aceptaban que fuera inocente; si no querían... tanto peor! "Tanto peor para ellos, para mí, para este mundo incivilizado", eran sus palabras de casi conformidad. Un Platón bebe la circuta sin desmayo, compadecido de sus jueces. Pero este hombre joven, sin cátedra de Filosofía que prestigiar... No, no era posible imaginarlo tranquilo, ahora, en aquella obscura celda, antesala de la muerte. Su vigor físico, su mente despejada, con toda una vida por delante a la espera, cómo no habían de rebelarse? ¿Le temería a la locura? "Entre morir o volverse loco del todo —había expresado, asegurando irónico que todos lo somos del algún modo o en ciertos momentos— prefería acabar pronto con este mundo inhóspito al hombre sensible e inteligente". Este curioso condenado se había dado cuenta que su Confesor —"supuesto", advertíale burlón— tenía también "la vena" filosófica y científica, siendo más fácil entregarse a ella en ese pueblo insignificante donde la soledad favorecía la reflexión. En una de tantas discusiones sobre problemas psicológicos, que surgían, de pronto, motivándose tal vez inconscientemente en estos momentos de angustiosas inquisiciones, le había dicho quizás si con alguna intención velada: "Ud. que conoce a Ribot recordará, sin duda, el significativo capítulo, en uno de sus libros sobre la doble personalidad, en que nos trae el impresionante experimento hipnótico en una mujer que se presenta con su doble vida, recordada, siendo en una, modelo de castidad: era monja; luego, en la otra aparece como prostituta que se comporta de la manera más escabrosa: gestos, palabras obscenas, vuelven desde el sueño, reviviéndole el pasado vergonzoso, tal como cruzaba piadosamente las manos murmurando fervorosas oraciones en la otra rememoración de la época vivida en santidad". Creía, súbitamente, poder relacionar las razones por qué el condenado se decía inocente, y que su relato ante el Tribunal —bastante raro— pudiera tener visos metafóricos. En efecto ¿cómo había contado el suceso criminal del que se le responsabilizaba? Le parecía escuchárselo, ahora, al evocarlo con una entonación distinta, si no de la voz, de algo como si dijéramos espiritual, im-

ponderable, pero que adquiría otro colorido al considerarlo a través de una nueva luz. "Yo —porfiaba— asistí a la escena del crimen, y por conocer desde siempre a los dos personajes (no dijo los dos hombres, sino personajes, como lo recordaba, ahora, dándole importancia a esta diferencia): se odiaban, y se comprende ya que uno era de naturaleza buena en todo el significado de la expresión; como era, el otro, de naturaleza mala, como diríamos resumiendo para ambos, y sin detalles modificadores de las diversas virtudes o defectos. La cotidiana controversia en que se trababan siempre había sido, esa noche, de carácter más violento. Se vinieron a las manos; y las de Pedro, el bueno, en súbito arrebató, le cogieron la garganta a Pablo, estrangulándolo sin piedad". Ante estas escuetas y curiosas explicaciones, los Jueces le preguntaban al acusado: "¿Pero qué se ha hecho Pedro? No aparece en ninguna parte y Ud. es ese imaginario asesino. Poco después, le había contado la **verdad** al Confesor, bajo secreto de confesión. El acento de absoluta sinceridad obligaba a aceptar aquella verdad de sospechosa apariencia, ya que existen tantas cosas absurdas, inexplicables, los mismos milagros que la Iglesia no discute. ¿Por qué no aparecía el criminal? Semitrastornado ante el acto desastroso cometido —explicaba, entonces, el reo— su amigo sollozaba inconsolable, jurando no entender lo que le había sucedido al volverse, de pronto, malo: "Yo creía poder comprender —continuaba— al no ignorar que diferentes atavismos trabajan al ser humano, aflorando, a veces, uno inexplicable por desconocido. Le tuve lástima y no pensé sino socorrerlo ayudándole a fugarse". Había vuelto, después, para ver de ocultar el cadáver, pero vencido de cansancio y emoción se había tendido un rato para recuperar fuerzas, quedándose profundamente dormido. Al encontrarlo ahí, junto al cadáver, lo habían prendido como al autor del crimen. Los Jueces necesitados de un Culpable —decía— lo tenían ahora de sustituto y lo condenaban a pesar de declararse inocente. Sin embargo, no sólo no aparecía el tal Pedro, sino que nadie recordaba aquella amistad del condenado con el asesinado Pablo. Y, por otra parte, éste, lejos de encarnar la maldad que se le atribuía, causante de aquella arremetida asesina, era recordado como una excelente persona. El condenado ignoraba que su confesor, sin violar el secreto de confesión hubiera hecho insinuaciones respecto a posibles pesquisas en el sentido de indagar si efectivamente algún lazo unía al reo con la víctima, y del momento que no habían podido conseguir ninguna aclaración del que únicamente contestaba: Soy inocente, y no diré más" No era el loco que pudiera hacer creer el relato primero a los Jueces y la explicación, después, al

"amigo que sabía entenderlo". Se pretendía humorista a sus horas, pero el hombre más enamorado de la verdad, entre los que la aman. Ambas cosas se hacían evidentes en las conversaciones habidas, en una de las cuales había exclamado: "¿No pude haberles tomado el pelo a los Jueces?". El Confesor, alertado sobre un posible trastorno, pero queriendo entrar en su juego, había preguntado: "¿Y a mí?". No fue la contestación, muy seria: "A Ud. nunca. Y algún día todo le será aclarado: es Ud. persona que piensa".

Faltaban horas, apenas, para la ejecución y se preguntaba, acongojado, cómo podría venirle en ayuda al que lo sentía su amigo, tal se lo confirmara en emocionada expansión. En la tarde, cuando comenzaba aquella entristedora lluvia de mal presagio, se habían despedido con un abrazo y las palabras del condenado habían sido enigmáticas: "No me compadezca, alégrese porque se necesitan mártires para las causas a defender contra la injusticia: medite sobre todo lo que hemos conversado, haga sus deducciones". Y repitió, insistente: "Haga sus deducciones..."

Estaba haciéndolas, casi involuntariamente, ahora. El reo había mencionado, a veces, aquello del Complejo de Caín: no hay Caínes sin Abeles, dijo en otra ocasión. Luego, cuando se refería a la prostituta convertida, de pronto, en monja, señaló la maravilla que significa la hipnosis médica, agregando en tono extraño "y lo dañosa que puede ser una hipnosis practicada por gente inexperta. Aludió, entonces, a una sesión a la que asistiera y dijo: "No creo que estuve entre los dormidos, pero no podría asegurarlo". Luego, como relacionando exclamó: "¡la unidad del hombre! Uno es siempre dos, y tal vez varios: en distintos momentos, claro... y por qué no, simultáneamente?"

Se había apagado del todo el fuego de la chimenea, la lluvia no se oía; por la ventanita la débil luz del alba se filtraba; y otra luz, en su espíritu se abría paso iluminándolo: en efecto, no era culpable el condenado. ¡Había comprendido, y se lo diría en sus últimos momentos que ya se acercaban: doble personalidad, hipnosis que la revela, complejo de Caín que habita en cada hombre. Ese criminal inteligente conocía su propia caso y por eso se absolvía a sí mismo. Sí, los Jueces necesitaban un sustituto y que se hiciera justicia, es decir que quedara vengada una muerte. ¿Qué saben los Jueces? ¿Cuánto no les queda por aprender? Si no fuera porque suple la Justicia de Dios... Eso iba a decirle al condenado y entretanto rezaría con todo fervor para que así lo creyera.

Se arrodilló frente a un pequeño Cristo que siempre lo había socorrido, y entre sollozos elevó su plegaria.

El criminal impune

“Don Rodrigo —comenzó diciendo— era uno de los patriarcas del pueblito cuyo nombre me reservo porque no permitiré —y destacó bien estas palabras— que llegue el desasosiego a sus modestos habitantes”.

El mismo era “Don Rodrigo”, y por consiguiente se trataba de nuestro propio pueblo, del que yo era el párroco hasta poco antes de mi reciente traslado a Santiago.

—¿No es, esta historia, de su juventud? —inquiri, extrañado, pues me llamaba la atención eso de “patriarca” y de no frotarse, pícaro, las manos, como cuando nos reuníamos, los amigos, a escuchar sus amenas charlas. Solía evocar recuerdos sabrosísimos —el tema predilecto— del año lejano en que el servicio militar lo llevara a la capital, donde nunca volvería: “para qué —comentaba— el mundo es el mismo en todas partes y puede uno entretenerse mejor en un pueblecito que en la gran ciudad, siempre que guste de leer y tenga imaginación”. Su padre, profesor, se había radicado en este lugar como maestro de escuela, simplemente: una neurastenia a la muerte de su madre le había afectado quitándole toda ambición. Sin los recursos para mandar al niño Rodrigo a estudiar a Santiago, le había enseñado las humanidades, completándolas con algunos conocimientos de química. Esto le permitió al muchacho hacerse cargo de la botica que se estrenaba, flamante, en la mejor esquina de la plaza, poco después que moría el fracasado profesor. Había empezado a prestigiarse, anteriormente, vendiendo en un cuartucho de la escuela, aspirinas, bicarbonato y otras elementales medicinas, evitando las molestias de ir a buscarlas al pueblo vecino. Cuando lo conocí, unos veinte años después, era ahí el hombre más considerado y tenía relaciones hasta con los dueños de los fundos circundantes. No había asunto de importancia en el que no mediara su consejo. Durante muchos años, por otra parte, había hecho las veces de médico para las dolencias corrientes: “Soy el curandero”, decía irónico; pero en cuanto se presentaba un

caso que parecía fuera de su modesta competencia, enviaba al paciente a la ciudad más próxima, y si era necesario y posible, a la misma capital. Tenía gran afición por los cuentos policiales, y cuando nos contaba los que leía hacia la crítica, a favor o en contra, de la manera cómo eran resueltos los problemas de pesquisa. En cuanto a sus relatos de los tiempos en que hacía la Guardia, los comenzaba diciendo invariablemente: "Rodrigo era un muchachote venido del ilustre pueblito llamado..." Pero en este atardecer veraniego, estábamos solos en el jardín de mi casa contiguo a la iglesia, contrariando —a pedido suyo— la costumbre de reunirse con los demás en el saloncito de refrescos instalados dentro de la misma botica. Nunca, en aquellas reuniones, tomábamos muy en serio los "recuerdos de juventud" como los apodaba, pues conocíamos la gran imaginación y el espíritu humorista de don Rodrigo. Insistía, si embargo, en la autenticidad de sus historias y en qué si resultaban entretenidos era porque la vida lo es si se la sabe observar más allá de la aparente monotonía. ¿Qué clase de cuentos, entonces, habría venido a contarme sólo a mí? Al hacerle observar que no serían los de su juventud, había contestado que no, con la misma inusitada seriedad con que se había referido a "un pueblito", sin su habitual ironía, acen tuando, en cambio, grave, la palabra "patriarca", en contraste a la alegre voz con que hablaba siempre de aquel "muchachote" de la juventud, héroe de sus relatos.

Medió un silencio entre el "no" rotundo que dio a mi pregunta y las explicaciones que siguieron; parecía vacilar antes de entrar en materia y estas mismas palabras iban confirmando mi impresión, por su ambigüedad, su tanteo.

—Para las "confidencias" —destacó la palabra— que voy a hacerle, tome usted como una advertencia indirecta esto de decirle que me reservo el nombre del pueblo aludido, pueblo "al parecer" —recalcó— inocente de culpas. En buenas palabras, ni el nombre del lugar, ni el del relator de los hechos deberá quedar en su memoria, señor Párroco. ¿Aceptado?

La curiosidad despertada en un confesor que sabe de sorpresas ante el alma humana, me inclinó a escuchar a este hombre por quién tenía una estimación que garantizaba a mis ojos la veracidad de lo que me confiaría: no serían infundados chismes, ni deducciones inconsecuentes, estas confidencias. Luego que hube dado mi palabra de hombre y de sacerdote que nunca recordaría esta conversación y

lo que me contara, volvió a mirarme, como acababa de hacerlo, hondamente:

—Ni la sorpresa —exigió— que le causen los hechos, ni cualquiera otra reacción suya ante mis palabras, deberán interrumpir lo que vaya diciendo: desde este instante se convierte usted, señor Párroco, en estatua; —se detuvo, luego explicó—: ¿Recuerda usted la historia del campesino obligado a guardar un secreto y que para desahogarse, hizo un hoyo en tierra y ahí gritó: “Midas, el rey Midas, tiene orejas de burro”? Ese hoyo, va a ser usted, para mí. “No sé —comentó— cómo se las arreglan los sacerdotes y los médicos obligados a callar las cosas que se les confían: no tienen, como el mismo pecador, el alivio de la confesión”.
ró enigmático, unos momentos, y yo me preguntaba, recordando su ánimo burlón, sus lecturas policiales, su don de mimetismo al imitar personajes, si no se aprontaba, simplemente, a tomarme el pelo, contándome una historia estrafalaria que estos preámbulos y el tono serio empleado preparaban, tal vez. Por desgracia, ya iba a enterarme de la verdad de los hechos. Aquellos crímenes —pues de crímenes se trataba y eran varios— se habían cometido y sin que la menor sospecha —salvo para uno que levantó algunos recelos pronto acallados— alertara la atención de la comunidad. Es lo que me hacía notar, don Rodrigo, antes de comenzar éstas que apodó “Historias verdaderas”. Con tacto, había ido trayéndolas en gradación, desde la más inocente —si de tal pudiera calificarse— hasta la más censurable. Figura, así, en primer término, lo de la pacífica doña Tomasa que, después del cuarto hijo, se hacía abortar cada año. Delitos de esta especie, mi confesionario los conocía ya en la iglesia de los suburbios santiaguinos: supo también, alguna vez, de homicidio; un enfermo incurable, torturado de dolores pedía a gritos la muerte, y le había sido anticipada por uno de sus deudos. Pero, si bien el recuerdo de tal hecho pecaminoso me permitía comprender, en parte, el segundo crimen, circunstancia muy diferente, al tratarse de la paralítica “Na Rosa”, como le decían, lo convertía en verdadero atentado. Era la suegra de Mañunguito, hombre frágil, tímido, muy querido. “Pues, afirmaba don Rodrigo, Mañunguito le administró paulatinamente el veneno que se la llevó”. En vez de contarme los pormenores que me demostraran la veracidad del increíble suceso, se lanzó en larga disertación por la que desfilaron las hazañas de Robin Hood, mezcladas a las ideas que tenía don Rodrigo sobre la guerra —que call-

ficaba de crimen legal— y sobre el maltusianismo que ensalzaba declarándolo provechoso para la humanidad. Con esta manera de pensar, que no le conocía —o no le suponía, porque siempre hablaba en son de chanza— podía sospecharse una complicidad suya indirecta: habría hecho la vista gorda, por ejemplo, para venderle abortivos a doña Domitila... ¡Pero venenos! no, esto no: se habría dado cuenta sólo después, si los vendió para ratones, que otro había sido su empleo. Me sacó él mismo de estas conjeturas. Dejando a un lado el caso de doña Domitila, que tal vez daba por absuelto, dijo:

—La suegra de Mañunguito había sido mala siempre — Ud. lo sabe— y tiranizaba a su hija desde antes de ser parálitica. Mañunguito me había expresado a menudo que, si no fuera por ella, serían tan felices. No se quejaban ni del trabajo, ni de los gastos que les significaba, sino de su maldad, de sus cóleras. Entonces le aconsejé que le dieran un calmante diariamente. Y así lo hizo.

Obligado a escuchar sin intervenir, no podía yo preguntarle si en realidad Mañunguito sabía lo que hacía, ni si él, como boticario...

—Pasemos al otro caso —dijo, adivinando mis mudas preguntas—, el de la ricachona misiá Alejandra, avara, del peor trato con sus inquilinos y servidumbre, cuya muerte fue atribuida al capataz Florencio, tan cruel y concupiscente como su ama. En esta región donde la gente es buena, disolvían almas de tal mala índole, y ellos y Ña Rosa bien muertos, por malvados, están.

Mi expresión de extrañeza advertía: “Pero... el capataz se fugó y esto dio lugar a creerlo el posible criminal”.

—No, no se fugó —dijo, terminante.

Sentía ponerse la carne de gallina, en tanto fijaba y fijaba en las mías, que la rehuían, una pupila desafiante.

—Sí, —exclamó sin otros rodeos— yo, yo los maté a todos.

Me hallaba frente a un loco, a un maniaco de bien curiosa psicología, sin duda.

¿Era posible no considerarlo tal? Tal vez era cuerdo a su modo. En todo caso, yo no podría delatarlo. No queda “gente mala” en aquel pueblito, y pienso que nadie corre ahora peligro. Pedí mi traslado a Santiago. Necesitando un desahogo, escribí estas líneas como el que hizo un hoyo para enterrar su secreto.

Una historia sin igual

(¿Crimen perfecto?)

No estaba bien seguro, Donald Harlowing, de cuál sería su exacta vocación ¿Detective, escritor de novelas policíacas? Por supuesto, en cualquiera de estos casos, se imponía un cambio de nombre. El suyo —casi ridículo: "Pato" lo apodaban los amigos—, con apellido demasiado largo, estorbaba el incógnito que tanto ayuda al ocultamiento necesitado por el agente secreto; y, en el caso del Escritor, conviene siempre un pseudónimo. Pensándolo bien, le pareció que si se formara, primero, como Detective, se familiarizaría con todos esos secretos que un Sherlock Holmes o una Agatha Christie utilizan, dando verosimilitud a las pesquisas novelescas. Gracias a un apoyo influyente, inició entonces, su carrera en la Policía, afrontando el velado repudio del Supremo Jefe, Rudolph Wittgenstein, que exigía, para la admisión, condiciones físicas que no se daban en Harlowing. Este argumentó amoscado, que la facha de matón, la voz tonitruante, el gesto imperativo, no le parecían lo más adecuado: se advierte de inmediato que ronda un policía disfrazado de civil. Algunas discusiones habían mediado y, a no ser por la protección que respaldaba al "Nuevo", mal andarían las cosas entre Jefe y subalterno. Una guerra sorda, sin embargo, asomaba y se había jurado a sí mismo, Harlowing, que tarde o temprano se la jugaría al "Chief", dejándolo pasmado con un golpe maestro. Era cuestión de que se presentara la oportunidad favorable. Un crimen o robo sensacional que mantuviera alerta a todos, postergando los suspensos de cualquiera otros sucesos de esta excitante actualidad mundial. Harlowing, se sabía astuto, imaginativo; se metería de cabeza en el asunto, sin comer, sin dormir, consultando los casos célebres para cotejarlos con deducciones apropiadas. Y, para comenzar, se llamaría en adelante John Smith, nombre que se pierde entre tantos iguales.

Habían pasado algunos meses, y como si el destino quisiera poner a prueba su paciencia, una especie de colapso de

la criminalidad se advertía entre la gente del Hampa. Seguía, entretanto, Harlowing, (o John Smith, o J. S.: formaban los tres ahora una misma persona), los diferentes cursos que convenían al oficio, agregándole uno especial de psicología (por algo se sentía un intelectual). Solía, además, llegar hasta la Morgue, ya vencidas las primeras repugnancias, luego de haber prestado su ayuda para una necesitada autopsia, reemplazando al estudiante ausente. "Ahí viene Sherlock", le decían familiarmente ahora si por esos lados aparecía. Por fin, precisamente desde esa fúnebre Morgue iba a llegarle aquella anhelada ocasión de lucirse clamorosamente.

Un llamado telefónico, directamente al despacho del Jefe, resonó cierta noche cuando estaba ahí presente J. S.

—Aló... ¿Con el Departamento de Investigaciones? —se oía como si la voz hablara ahí mismo.

—Sí, contesta, Investigaciones: ¿qué se le ofrece?

—El cadáver enviado esta mañana fue **robado**, y será imposible dar el diagnóstico que solicitaron con especial interés. Se ruega buscarlo, si es que pueda ser encontrado. Gracias.

Cortaron, sin más. Rudolph Wittengstein, abrumado, se tomó a dos manos la cabeza, y luego, reaccionando y suponiendo que John Smith se había enterado de la inesperada noticia lo increpó diciéndole: "¿No fue Ud. el encargado de la entrega?

John lo miró desafiante y contestó: "Sí, de la "entrega", pero no de la custodia, después de entregado. Si le parece bien, "Chief", me encargaré de la búsqueda. "Es su obligación, sin duda: cumpla con su deber". Se cuadró J. S. y salió de inmediato. Joseph Condon, el cuidador con el que se amistara, lo esperaba ansiosamente.

—¿Qué le parece, don Sherlock? A usted que venía con los de la ambulancia le consta que lo puse en el refrigerador del fondo —señalaba con la mano— y que cerré enseguida con llave.

Sin parecer interesarle a John este dato, tal vez innecesario, se adelantó, sin embargo, a forcejear la cerradura, como comprobando. Palpó, entonces, la puerta, y propuso tomar las huellas digitales que pudieran registrarse, comentando: "bueno, saldrán también las suyas y las mías, pero no las necesitamos.

—Si es que parece cosa de brujos —explica Joseph—. Nadie, nadie ha entrado aquí, ni antes, ni después que ustedes estuvieron. Yo no me he movido ni un instante de esta pieza. Cuando llegó el Dr. Ducky y fui a sacar el cadáver, para

la autopsia, me encontré con el vacío y un soplo de aire frío como risotada en la cara. Se lo expliqué todo al Doctor el que bien me conoce como atento guardia de la sala, ya que los estudiantes suelen robarse presas para sus prácticas particulares o, a veces, para bromas macabras. Bueno, una pre-stia, pase; pero todo el cuerpo...

—Usted, pretende no haberse movido de aquí... sin embargo, recuerdo que en el momento de llegar nosotros, salió en busca de algo... Ah, sí, yo le había pedido una tacita de café.

—Se sentía usted algo desvanecido dijo, por el mal olor.

—En efecto, y mientras mis hombres depositaban el cadáver, salí al patio a tomar un poco de aire; cuando regresé, usted, Joseph, estaba cerrándole la puerta al refrigerador. Cambiamos algunas palabras sobre el hecho de traer una nueva víctima de la que nada se sabía todavía, o poco. Yo mismo, ni la ví, ya que me la entregaron ya retobada en una sábana.

—Tampoco la miré yo, esperando la hora de la autopsia.

John Smith se había dispuesto a examinar las huellas, y dijo, de pronto:

—Ah, usted la metió tal como entonces... Bien, vuelvo al cuartel con las señas registradas; es lo único que podía hacerse, aquí, por ahora. Levantó la mano, despidiéndose con el acostumbrado "Bye-Bye".

Luego de haber informado al Jefe sobre su visita a la Morgue, le rogó extenderle una orden que le permitiera toda clase de facilidades para entrar, salir, y hasta pasarse la noche, en la sala de autopsias y la de los refrigeradores, pues había tomado contactos a la ligera —decía— contando examinar con mayor calma los muebles y muros, los que pudieran ocultar algún escondrijo o puerta secreta.

—Está bien. Me parece razonable su proposición —aprobó el "Chief", buscando aquilatarlo con sus ojitos de agudo mirar—. Redactó de su puño y letra aquella orden y, al pasársela, satisfecho, agregó: "Disponga del tiempo que guste para esta inspección y las investigaciones que le parezcan oportunas, ya que pudieran traer luces al oscuro asunto.

Al día siguiente, salía a grandes titulares, en todos los diarios la sensacional noticia: había desaparecido de la Morgue otro cadáver; el de un ebrio sin paradero conocido, atropellado en la vía férrea. Se le había dejado a la espera, en su refrigerador, dándole paso al de la mujer que despertara sospechas de asesinato. Ese robo en conjunto, echaba un velo enturbiador sobre la única víctima que interesaba para

una investigación. No pudiendo proseguirse la autopsia, se ignorarían las verdaderas causas que terminarían con la vida de aquella mendiga sin documento alguno. Había llegado hasta las puertas de un hospital (el "Saint Paul"), desmayándose antes de recibir atención médica; y luego de fallecer, se la llevó el furgón de la policía. John Smith fue el primero en comunicarle al Jefe sus sospechas de envenenamiento aunque sin parecer darle a ésto mayor importancia, ya que un manjar descompuesto pudo ser ingerido por la desprevenida indigente. Sin embargo, le había llamado la atención —decía— su aspecto de extranjera: las ropas consistían en tres anchas polleras, de género bueno, pero muy raído, y distintas de las que usan las gitanas; un sweater muy sucio con mangas rotas en los codos y mal zurcidas; llevaba ella misma sus harapos en una bolsa colgada al hombro, que debía servirle de jergón para dormir en donde la pillara la noche. La viva imaginación de Donald Harlowing le había insinuado muchas cosas a John Smith.

Y así, como había encontrado, entre aquellos chilpes —comunicábale en secreto al Jefe— un valioso anillo, surgía la posibilidad de poder tratarse de alguien que no fuera una simple pordiosera, sino quizás, una de tanta rusas refugiadas alguna judía de cualquier país de Europa.

La expectación ha tomado extraordinario incremento entre la gente de la policía, acostumbrada, sin embargo, a descifrar los más extraños enigmas del crimen. ¿Por qué —se preguntaban intrigados, ignorando el hallazgo del anillo— la insistencia de J. S. en imaginar a la mendiga —supuesta extranjera—, asesinada por robo de joyas que ella habría escondido, no queriendo identificar su personalidad y prefiriendo una vida errante hasta cuando pudiera resolver su difícil situación de... espía?... princesa rusa en exilio, cuyos parientes tal vez la buscaran vislumbrando una verdadera herencia oculta?

Tal como lo había propuesto en ocasión del robo de automóviles, muy bullado, J. S. sugirió que se le permitiera nuevamente comunicarse con el grupo de jóvenes coléricos, cuya colaboración después de devolverles la libertad, había sido eficaz en algunas pesquisas. Otorgado el permiso, J. S. se llevó, entonces, a dos de los muchachos, que pasarían la noche con él en la morgue. Nadie supo, después lo que ahí se conversó y se hizo del momento que John Smith reconoció no haberse descubierto ninguna novedad, todavía. Sin embargo, deseaba continuar otra noche más esperando resolver lo que una nueva "idea" suya le anticipaba. El tono

de misterio que empleaba, al decir esto, impresionó a Wittgenstein, y sus ojos con chispitas de acero ya concedían sin discusión.

Pasados algunos días, se consideró imposible la recuperación de los cadáveres, anulándose toda esperanza para la prueba, comprobadora, de la autopsia. Por otra parte, el anillo, guardado secretamente en la Caja de Caudales, había desaparecido. Contra su orgullo lesionado Wittgenstein hubo de concederle a J. Smith que, tal vez, se tratara de un **"Crimen Perfecto"**: al reconstituirle, —tal como la inducía— la historia de la muerte misteriosa, se podía reconocer en ella a la astuta Espía escapada de la prisión donde los Nazis encerraban a los Judíos. La mendiga disfrazada era Ella, sin duda alguna. Podía dormir, ahora, su Sueño Eterno, en Paz.

Quiénes, en adelante intranquilizarían a la Policía, serían los ladrones del anillo; los mismos, por cierto, que substrajeran los cadáveres, mañosamente. Tras ellos se escondía —según J. S.— una de tantas bandas de Espías Internacionales. ¿Cómo pudo penetrar en el recinto mismo de la Policía, el que audazmente abrió la Caja de Caudales, cuyo secreto, sin duda, conocería?

Los de la banda andarían lejos y bien resguardados, a estas horas... Sólo el cómplice —¿cómo no imaginarlo aquí mismo?— debería ser buscado para dar con una pista del anillo, y luego con la otra que ésta traería por sí sola. Urgía, entonces, —insistía J. S.— fingir que se declaraba sin solución el "estrafalario asunto, urdido por mentes sobreexcitadas" —así se le presentaría— y comenzaría, por fin, el trabajo tranquilo de los intermediarios secretos. El Jefe miraba como hipnotizado a su subalterno. Debo reconocer —exclamó con solemnidad, Wittgenstein— que su colaboración lo hace merecedor, Smith, a un buen ascenso, y podría usted encabezar el grupo de nuestros Agentes de incógnito.

—¿Cree, usted mi general? —replicó, burlo, Donald Harlowing—. Desgraciadamente, iba a presentarle mi renuncia como Detective: no me gusta la profesión.

Algo raro pareció flotar en el ambiente; las anchas ventanillas de la nariz del Jefe palpitaban. Miró al que le clavaba la vista, reidor, y dijo:

—Podiera ser de verdad "estrafalario" —¿no le parece?— aquel asunto y urdido por "mente sobreexcitada", y... hallarse aquí mismo aquel "Cómplice de los Espías Internacionales".

—Todo es posible, Mister Wittgenstein, hasta el ser usted más listo de lo que había creído. Lea esta carta en la que le

doy mi renuncia y que lo informará "de veras" sobre aquel "Crimen Perfecto".

Luego de entregarle el sobre, se cuadró, saludando con seriedad, y salió rápidamente. En la calle lo esperaba su radiopatrulla para un servicio "personal".

He aquí el contenido de la misiva entregada: **"Al más alto Jefe de nuestra Policía.**

Señor:

La experiencia que acabo de vivir va a serme muy útil. En primer lugar, porque me ha indicado mi real vocación: la de Escritor; en segundo lugar, porque me permite una venganza que usted se merece, por arrogante, mandón, quisquilloso, y de una vanidad a toda prueba: cada vez que ofrecí un consejo, acogido por bueno e indiscutible, usted se las daba, ante la gente, como insinuator de la ocurrencia. Estas reacciones de su carácter infatuado van a servirme, ahora, para que usted calle sobre lo que voy a revelar. ¿Quiéreme usted saber cómo se originó el Crimen perfecto? Ahí va la historia.

En una de las murallas, muy gruesas, del depósito de cadáveres hay un hueco en el que pueden caber cuerpos destrozados. ¿Cómo lo supe y no lo dije? ¿Quién había hecho esta especie de túnel oculto? ¿Desde cuándo existe? ¿Cómo las huellas digitales no dieron información sino de las del cuidador y de las mías? ¿No le parece muy curioso todo esto, y más, para un Detective bien entrenado, como se supone lo sea el Jefe de ellos? He querido, precisamente, probarme a mí mismo su poca competencia para tan alto cargo; su falta absoluta de espíritu deductivo, frente al mío. Aunque usted no lo confesara sé que mis "curiosas inducciones lo dejaban con la boca abierta. Pues, ciérrela, ahora. Y vea cómo, de verdad, se trabaron los hechos:

¿Recuerda mi amistad con los niños coléricos? Anteriormente a su orden de serme facilitada la entrada a cualquiera hora en la sala de autopsias y el depósito de cadáveres, se me abrían aquellas puertas, gracias a Joseph Condon. En cierta ocasión me hizo una confidencia: estaba loco por una mujerzuela fogosa a la que temía perder por no estar libre en las noches para juntarse con ella. Le ofrecí reemplazarlo oportunamente, y aceptó "visto que con usted —me dijo— ésto queda más seguro que con mí mismo". La ayuda de esos coléricos me permitió, después, hacer mi trabajito en el túnel de las cañerías que yo había descubierto. Sí, señor, ese hueco, cuya abertura estaba apenas cerrada con una tapa de latón, se había perforado, al parecer, con el propósito de

instalar cañerías, que no se pusieron: quedaban unos pedazos de tubo como si se hubiera iniciado el trabajo sin buen resultado. Sobre aquella muralla, ocultando del todo el ancho pedazo de latón habían colocado un cuadro enorme con las figuras del esqueleto y otras del cuerpo humano. Ugueteando y palpando, al golpear la pared di con el latón. Este descubrimiento lo hice antes de lo ocurrido con la llegada del cuerpo de la mendiga. En aquellos momentos, pensaba, tan sólo, en la manera de poder ocultar un cadáver si se presentaba la oportunidad de urdir el simulacro de un crimen sin poder ser resuelta su causa. No razonaba mayormente, sino que esperaba que fueran desarrollándose por sí solas las cosas. Y ahí tiene usted tal como la inspiración, para el escritor, una estúpida realidad cotidiana me salió al paso, al atravesarse el cuerpo de esa muerta en mi propio camino de Detective en ciernes. Lo planeé todo de inmediato; cada episodio imaginado venía rápidamente en ayuda del desarrollo total y, al comunicarles a mis chiquillos que "ya tenía el caso", para qué decirle cómo gozaban, alistándose a darme su manito en cuanto sonara la alerta. Lo demás, ya se conoce y no hay por qué repetirlo. A la llegada del cuerpo de la mendiga hice desaparecer el otro cadáver, casi milagrosamente recién guardado, y en un día concebí toda la Historia de la que, a su debido tiempo, pusimos también en bodega. Pero solamente la noche aquella de la Orden de puño y letra del Jefe de la Policía, sacamos nuestras presas todas, metidas en sacos que se llevaron mis simpáticos cómplices, arriesgando la detención del automóvil que los esperaba en la puerta de la Morgue. ¿En qué río o mar, descansan esos pobres vestigios de seres humanos que hubieran ido a parar a la Fosa Común? No lo sabremos nunca. Los coléricos ya están lejos, y también el guardia Condon, con pasajes al Extranjero. ¿Y yo? Me voy a Hollywood, donde espero se filme el argumento de esta Historia sin igual.

La ronda eterna o había, hay y habrá

(MICROCuento)

—Había, hay y habrá... espetó en fórmula enigmática de consuelo.

Mi caso era fatal, según el famoso especialista germano.

—¡Qué hacerle! —exclamaba ante mi inconformidad—. Unos primero, otros después, todos estamos condenados a morir, es decir... a seguir viviendo de distinta manera. ¿Le importa, a la mariposa, el gusano que fue? ¿Qué es morir? ¿Qué, vivir? Modos de evolucionar de la materia, etapas diferentes.

—Al gusano —intervine— le importa ser gusano.

—Sí. De usted puede decirse, todavía: **Hay** un hombre que se llama... Del padre suyo, muerto, se diría: **Había** un señor... Y del hijo de usted, pequeñito, digo: **Habrà** un señor. Al padre de usted, ya nada le importa como cuenten su historia; a su niño, tampoco: el recién nacido tiene la inconsciencia de la muerte, vive, no existe.

—Pero yo sí existo —exclamé con arrebató.

—Lo sé ¿no acabo de constatarlo? —replicó, imperturbable—. ¿Cuándo duerme —preguntó— existe usted, o vive tan sólo?

—Entiendo —observé, tímidamente— que sólo vivo. Pero vivir, también algo significa.

—Morir... dormir...

Ante mi asombro, se puso a recitar con voz emocionada y convincente el monólogo de Hamlet. Luego, me miró unos instantes como un hipnotizador.

—El viajero vuelve de la otra orilla, —afirmó con meneos de cabeza menuditos—, tal como despertamos de la muerte del sueño. El sueño —explicó— natural o provocado, anula la conciencia: es decir que no existimos, en tal estado, pero vivimos. Vivir importa algo, como usted lo ha indicado. Importa mucho. A eso voy.

Me había puesto de pie, momentos antes, pensando en despedirme. Creí oportuno volver a sentarme. ¿Qué perdía con escucharlo?

—De aquí a que usted muera —le oía— piense cada día en lo que sucede mientras duerme: si sueña, si cae en un dormir tan pesado que pudieran robarle el pijama sin que... —buscaba los términos que me demostraran su buen conocimiento del castellano—, sin que de ello se percatara —concluyó, pedante, satisfecho, subrayando con una risita acompañada la exageración incluida en lo de quitarle, así no más, a uno, el pijama.

Pero me apresuré a confirmarle:

—Duermo profundamente, pudieran matarme sin que lo sintiera.

—Usted comprenderá mejor, entonces —exclamó, jubiloso.

Comenzó a desarrollar una compleja teoría sobre la vida, según la cual ésta es eterna porque es eterno el Universo y en él estamos comprendidos el hombre, el animal, la materia toda animada y transformada por el espíritu que hace evolucionar los mundos durante milenarios días y noches milenarias; noches —insistía— en que los muertos sólo duermen y sus sueños son lo que les sucede a los despiertos. Me habló de “vuelta eterna”, de pansiquismo, de desintegración del átomo, de química, física, biología, entremezclando en una sola estas ciencias. Y sentenciaba: “Estamos sometidos, querámoslo o no, a las leyes del Universo”. Yo creía entenderle algunas cosas, otras me parecían difíciles.

—Doctor —insinué, tratando de desvirtuar su inútil apostolado filosófico—, vine a consultarlo sobre enfermedad.

—Su enfermedad, la verdadera —dijo, compasivo—, es mental. Usted padece del “mal de individualismo”.

Como lo miraba, interrogando, preguntó con cierta fatuidad:

—¿Puede proseguirse la consulta?...

Bajé la vista y continuó:

—Es una forma de narcisismo, ese mal. Usted se cree único, y no es sino eslabón de cadena que aisladamente no tiene razón de ser. Está usted metido en la ronda, y la bailará —lanzaba sus palabras como disparos—; aquí, en esta su tierra, como hombre, a través de las múltiples generaciones de un “ciclo terrestre”; luego, dentro de las transformaciones evolutivas completas de los mundos, a través de un “ciclo universal”.

Era electrizante escucharlo. Parecía, de pronto, un mago, un profeta hebreo, un Júpiter, del que tenía los arrestos, las barbas y la imponente estatura. Movi6, amplios, los brazos, como si fuera a lanzar el rayo. Retumb6, tonante, la voz:

—Entonces .. —un indice levantado anunciaba la gran promesa— entonces... —cayeron como zigzag de luces sus palabras— ..entonces, en el preciso momento en que la nueva “vuelta eterna” señale el nuevo retorno de la tierra, comenzará a “engendrarse” en ella tu personita —decía, tuteándome—: tu eslab6n, convertido en amibas, en pez, en mono, se enredará a la cadena humana naciente y .. porque un tatarabuelo tuyo, venido de las cavernas, dará vida a tu abuelo, y éste a tu padre, surgirás también de aquellas semillas para que cumplas con la misma misi6n de continuar en tu hijo al hombre. Has cumplido —termin6— y h6te aqu6, ahora, interrogándome, como ya lo has hecho en otras vueltas, como lo seguirás haciendo, porque no quieres morir.

Me parecía estar soñando, hallarme en el día del Juicio Final ante el Juez Supremo. Perturbado, pregunté torpemente:

—Pero yo, señor, si muero, me acabo como hombre, como fulano de tal.

—No ha entendido nada, “caballero”. Piensa usted “chiquitamente” —dijo, volviendo al trato del usted que un momento abandonara para hablarme como un di6s—. Ve las cosas medidas por años —continu6—, a lo m6s por siglos, pensando en una **historita terrestre**. Yo —me mir6 de alto abajo— veo girar todo el Universo y mido en milenios, en millones de millones de milenios: pienso en cient6fico, una **historia universal**. Ojalá alcance usted a comprender, antes de dejar de existir. Que la “gracia” lo ilumine.

Me despedía con golpecitos protectores en el hombro.

—Se ve que no es usted quien va a morir —exclamé con indignaci6n.

—Se equivoca —protest6, superior—. Esta noche me suicido: escojo mi momento, para terminar hasta donde me interesa revivir.

Al día siguiente, lo que imaginé simple ironía, era confirmado por los diarios: se había suicidado.

Tranquilo, curioso, meditando, espero ahora mi turno. Creo que estoy en la ronda.

Donde se sabe quién es el Ratón Mickey

Después que la mamá salió de la pieza, aquella noche, creyendo que ya se estaban durmiendo Pablito y Juanita, despacito la voz de la niña murmuró en la oscuridad:

—Oye, Pablito ¿quieres qué te cuente lo que me sucedió anoche?

Pablito no contestaba. Entonces, temiendo que se hubiera dormido y a pesar de prohibirles, la mamá, que encendieran la luz cuando ya era hora de dormir, apretó el botón de su lamparita de velador y, como Pablito la miraba, soñoliento, ella le repitió la pregunta, pero con una entonación de entusiasmo que había de despertar su curiosidad. Además, sin esperar respuesta, había comenzado a relatarle el prodigioso acontecimiento de haberse bajado, el Ratón Mickey, del marco donde estaba su retrato, para llevarla al reino de las Abejas.

—Todo el día —explicaba Juanita— he estado impaciente por contarte todo esto, pero temía que no me creyeras. Y veo que tenía razón, que desconfías de mí, como siempre pensando que soy embustera...

—No, embustera, no Juanita. Pero tienes mucha imaginación y eres más amiga que yo de los cuentos, que a ti te parecen verdaderos mientras que yo sé que los cuentos son historias inventadas para entretener.

Pero sí es la purita verdad, lo del Reino de las Abejas. ¿No es cierto Ratón Mickey que es la pura verdad?

—También te crees que tu Ratón Mickey está vivo y le hablas como si pudiera escucharte...

Pablito soltó la risa, al decir esto, burlándose de su imaginativa hermana. Pero, en aquel mismo instante oyó unos chillidos que provenían del cuadro y, ante su sorpresa, vio... sí, **vio**, tal como lo había visto Juanita, la noche anterior, al mismísimo ratoncito bajarse del marco del cuadro, como si éste fuera una ventanita en la que hubiera estado asomado, y deslizándose por una diminuta escalerita de cuerdas de sedas, tal como ya se lo había contado Juanita, saltó esta vez a la cama de Pablo y dándole unos buenos remezones le dijo:

—Hombre de poca fe, negarás todavía mi existencia. ¿Sabes quién soy yo? ¿Quieres saberlo?

Pablito no se atrevía a contestar, pero se sentía muy im-

presionado. Por fin juntando todo su valor, exclamó con voz apagada:

—Eres... eres, el... Ratón Mickey.

—¿Eso, crees tú? ¡Ja—ja—ja!

—Claro que sí —intervino Juanita—: Eres el Ratón Mickey.

—¡Por la chupalla! ¡Váyanse a la misma...

Toda la pieza retumbó, al sonar esa tremenda palabra que se atreven a llamar el apellido de Chile, y que estaba prohibida en la casa de los padres de estos niños, como en todas partes donde hay gente bien educada.

—De manera, —comentó—, un tanto airado, el ratoncito de voz atronadora, de manera que los mismos niños chilenos no saben conocerme la cara tras la máscara.

Pablito que era muy perspicaz y muy patriota, pensaba él, al punto de salirse en cierta ocasión de mucha rabia, el mentado apellido— estaba adivinando que “aquí, había gato encerrado”. Y dijo en voz alta su pensamiento:

—Aquí hay... —cuando iba a decir “gato”, se detuvo recordando que este animalito es el enemigo nato de todo ratón, y por no ofenderlo y terminar su frase, soltó —aquí hay... ratón encerrado.

Y Juanita —que bien puede llamarse “la lista”— preguntó, con intuición muy femenina:

—¿Máscara? ¿Un ratón con una máscara? ¿Un ratón Mickey que no es... que por su manera de expresarse no sería americano... qué sería ¿chileno?

—El mismísimo RATON PEREZ. Para servirle, su Mercé.

Los niños no podían creerle a sus oídos. Sabían que el Ratón Pérez había muerto, por muy chileno que fuese, hacía muchos muchísimos años y que desde entonces lo lloraba la Hormiguita. Así se lo hicieron observar al que creían un impostor que pretendía tomarles el pelo. Pero ellos eran niños patriotas de verdad, que se sabían bien la Historia de Chile, y no era fácil contarles el cuento del tío, ni siquiera el del Tío Sam. Pablito se atrevió entonces a tomar de los hombros al ratoncito insolente y lo empujó con fuerza hacia la pared en que estaba el marco de donde había bajado:

—Vete a tu casa, Ratón Mickey.

—¡Go Home!— agregó Juanita, que estudiaba en un colegio inglés.

De inmediato el ratón les demostró que tenía buenos puños y les ordenó que lo escucharan, diciéndoles que iba a contarles su historia, toda su historia, y levantando en alto su puñito en el que se alargaban las uñitas; exclamó, solemnemente: ¡Juro decir la verdad, sólo la verdad, toda la verdad! Pablito y Juanita se sentaron bien tiesos en sus respectivas camitas y el ratoncito saltó arriba de la mesa que estaba en

el medio de la pieza y desde la cual, como en una tribuna, como lo hace el culpable que los jueces interrogan, se defendería del crimen de haber dejado llorando a su Hormiguita y haberle mentido a su pueblo, al dignísimo pueblo americano y a todos los pueblos del mundo, comenzó, la voz humilde:

“Señoras... Señores... carraspeó, luego cobrando ánimo, explicó: incluyo en estos términos a todos los hombres y mujeres de todas las naciones: gobernantes, políticos, intelectuales, industriales, comerciantes (entre éstos a los que me explotaron como “Ratón Mickey”); a la gente honrada y a la que no lo es (somos todos hermanos en Cristo, al fin); a los buenos que son pocos, a los malos que son muchos; a blancos, amarillos, cobrizos, negros, católicos, musulmanes, judíos (que las “Naciones Unidas”, como Dios, creó... y las naciones desunidas, como el Diablo, los junta)...

Juanita que era impaciente y no entendía bien tanto preámbulo lo interrumpió.

—al grano, por favor, al grano: como dice mi papá cuando mi mamá empieza a contar cosas enredadas.

El ratoncito, muy digno, le hizo observar que él había sido, o mejor dicho, se había portado “como” un impostor ante la humanidad entera y, por lo tanto, su deber era dirigirse, en pensamiento, siquiera, a toda esa humanidad: Mickey, el apellido usurpado involuntariamente, le había dado a conocer hasta los últimos confines de la tierra, y por eso...

—Pero vamos al grano, como Juanita me lo exige. En breves palabras, pues, las cosas sucedieron así.

—No se salte nada, señor, —interrumpió Pablito—. Nosotros conocemos su historia hasta la muerte del Ratón Pérez, en que se dice: “Ratón Pérez cayó a la olla, y la Hormiguita lo siente y lo llora”.

—Sí, es efectivo que caí a la olla y sentí llorar a la Hormiguita. Pero, como sé nadar y que no le temo a la sopa caliente, como lo hace mi enemigo que le teme al agua fría... al divisar que cerquita de la olla había una cañería detrás de la cocina y debía ser la de un desagüe, me deslicé fuera aprovechando que la Hormiguita, nublado los ojos por el llanto no me vería, y royendo la cañería que era de ese plomo barato que se pone aquí y cualquier roce lo abre, hice un hoyito y me metí por el desagüe hasta que la tubería me llevó al Mapocho. De ahí, fue cuestión de dejarse llevar, sin necesidad de pasajes caros, hasta ese mar que tranquilo nos baña y nos promete futuro esplendor: ese esplendor prometido no resultó fraude, con mi diminuta personita: como lo quiere el poeta, en cada puerto dejé a una hormiguita espe-

rándome, dispuesto a la gran conquista: Hollywood. Fue ahí donde me conoció Walt Disney, un día que me proponía roerle el lápiz con qué dibuja, llamándole la atención. Le atrajo mi audacia, mi espíritu de aventura, me preguntó como me llamaba, y le contesté: Miguel Pérez, de Santiago de Chile. Buscó en el diccionario que tenía a mano y exclamó, jubiloso: ¡Mickey! Mickey, Mickey —repetía, como si hubiera hecho un gran descubrimiento— y exclamaba: ¡oh, oh!; y luego volvía a decir Mickey y Oh, oh... y yo, aburrido le lancé: "bueno, mai que y oh, oh... y qué? Y Walt, trastornado de gusto, como un tal griego que exclamó, dicen: ¡Eureka! pronunció el que, desde ese momento iba a hacerse famoso el "Okey", al juntar mi "Oh" con el final de Mickey: Okey. Fue así como quedé convertido en Mickey Mouse, con el visto bueno O'key.

Y... algo de
“Teatro”

Un Autor en busca de representación

(Sátira tragicómica en un Acto, por M. Petit M.)

Personajes:

Alberto (Autor)

Pablo (Pintor, amigo de Alberto)

Empresario

Actor-Director

Público Selecto (El Señor Flaco)

Grueso Público (El Señor Gordo)

Envidioso

Personaje

Un mozo.

Prólogo explicativo

Para la mejor comprensión del argumento:

Esta comedia, de carácter moderno, publicada en *Ate-
nea* Nº 133 (Julio del año 1936), está influida en parte por
la escuela Pirandelliana. Tiene en su conjunto una realidad
imaginaria que hace que no sepamos bien cuándo comienza
en verdad la pieza misma y si la representación no es desde
un principio una divagación o sueño de aquel Autor en bus-
ca de representación.

Veremos de explicar de una manera más o menos concreta
el proceso de la obra, escrita a la vez en diversos planos que
tratan de compenetrarse en un afán de realización poética.

Imaginemos que Alberto —el Autor en busca de repre-
sentación— es un novicio y sin recursos financieros. Preten-
de vivir de su pluma, pero como no es conocido, necesita
darse a conocer. Y he aquí su primer problema: conseguir
que algún crítico juzgue su obra. Después de dos años de ir
en pos de los detentores de la crítica, uno de ellos consiente
en leer uno de sus trabajos y le concede talento. El joven au-
tor cree abierto el porvenir y va en busca de un Empresa-
rio. Tras acalorada discusión con éste, comprende que por
consideraciones económicas, por gustos del público, del ac-
tor, etc., deberá modificar su pieza haciendo concesiones

que se oponen a su conciencia artística. Se indigna, entonces, y sale de la oficina del empresario con el alma llena de amargura al pensar que su obra no será nunca representada. Mientras va caminando por las calles, le asalta la idea de buscar los medios de realizar fortuna para poder montar él mismo y como se debe su pieza. Pero un nuevo problema surge: ¿qué puede hacer un artista para ganar dinero? ¿Convertirse en un comerciante burgués? ¿Por qué no? Mas, ay, esta sujeción a un trabajo que permita enriquecerse ¿no hará perder, entre tanto, las mejores fuerzas del espíritu destinadas a la producción artística? Nuestro autor evoca, entonces, irónicamente con la imaginación a su propia persona y la ridiculiza ante sí mismo figurándose la tras el mostrador de un puesto de chanchería. Para dar mayor fuerza a la censura, su conciencia exaltada evoca junto a la propia figura la de un amigo que le reprocha con duras palabras aquella extraña determinación de ganar dinero por medios indignos de un artista. ¿Cómo excusarse, cómo hacer comprender sus móviles puros tras esta determinación originada sólo por su terrible situación de autor que tiene algo que decir en una obra que no consigue ser representada? Pues es necesario que el amigo asista a la representación de su tragedia: él se la dictará bajo la forma de una creación, de una comedia que fue tal vez la realidad, que tal vez sea ahora la verdadera obra que querría representar.

Caldeada la mente con estos pensamientos ha llegado nuestro autor a su domicilio pero una vez en su cuarto, y como sigue más y más densa la exaltación de su sufrimiento, he aquí que surge, del mismo dolor que le acosa, la creación artística. Se formula, así, en su cerebro, el propio drama que acaba de vivir, primero en realidad frente al Empresario, luego mentalmente frente a sí mismo, lo que da nacimiento a una obra que es aquella a que asistimos: "Un autor en busca de representación". De manera que quedan, así, compenetrados, el plan de la realidad —representado por lo que acabamos de describir: esto es, la historia verdadera del autor —y el plan de la fantasía— esto es, la pieza misma elaborada por el autor a raíz de su propia tragedia.

La pieza está escrita, si pudiéramos decirlo así, en círculo. Pues pudo haber comenzado por donde termina, o por la parte central: la de la representación misma de la comedia dictada por el Autor Sin embargo, nuestra pluma —es siempre la pluma y no el escritor quien manda— dispuso que comenzara en el instante en que el autor, después de su fracaso ante el empresario, deambula por las calles volviendo

a su domicilio vivamente agitado. Estamos en el instante en que sus pensamientos rodean la idea de hacer fortuna por medio del comercio, y su conciencia al reprochárselo lo ridiculiza evocándole la imagen de sí mismo convertido en un vendedor de chanchería. La alucinación se va precisando y asistimos a la realización de la escena como si estuviera viéndose de verdad.

Acto único

(El decorado representa una calle. Cada detalle, tanto del escenario como de los personajes debe contribuir a comunicar una imperceptible impresión de absurdo o irrealidad. A este efecto, una cortina de tul velará ligeramente la escena. Viene doblando por la esquina de una calle, Alberto —el autor— en actitud meditativa y alucinada. Como si brotara de su alucinación, surge, de pronto, un esbozo de puesto de chanchería —aparición de juguete—. Alberto mira con sonrisa, indica la culega de salchichas y salchicones, ostensibles sobre el mostrador. Luego, tomando a lo serio su papel imaginado, entra en el puesto (es decir, se mete detrás de la tabla que lo figura. Se coloca un delantal que le cae del cielo y se pone a barrer y limpiar el tablón. En seguida, al surgir una imaginación de caja registradora, la hace funcionar y cuenta el dinero: su rostro se ilumina con sonrisa de satisfacción. Mira el reloj supuesto de la pared (una voz articula: "son las tres, hora muerta para la venta" y una mano invisible le pasa el periódico y un taburete en el que se sienta a leer. De pronto, aparece un transeúnte con aspecto de artista pobre. Este se detiene y depositando unas monedas se sirve un sandwich de los que están a la vista con un letrero que dice: "Sandwiches de salchichón a cuarenta centavos").

ALBERTO.— (Adelantándose, al reconocerlo): ¡Pablo, Pablo!

PABLO.— (Sorprendido): Tú, tú... aquí... vendiendo...

ALBERTO.— ¡Hombre, tanto tiempo sin vernos!

PABLO.— Estuve recorriendo pueblos (extendiendo los brazos) ¡Abrazame!

ALBERTO.— (Señalando sus manos grasientas). Ahora que vendo chanchería (se las limpia en el delantal).

PABLO.— ¡Con tanto talento, has desertado! (Lo mira compasivo).

ALBERTO.— Me han desertado. Pero no te aflijas, espero que no lo conseguirán del todo. Cinco años más, y voy para millonario. Tú no sabes lo que representan estas salchichas: te falta imaginación. (Aprieta una— y caen varias monedas de oro).

PABLO.— Dinero... ¿A eso aspiras? Te has vuelto concupiscente...

ALBERTO.— (Sin hacer caso se ha puesto a contar salchichones y salchichas): Uno, dos, cuatro, cinco, etc. Todo esto en una semana... (toma un lápiz y hace cifras sumando a media voz): Diez mil pesos.

PABLO.— (Con un sobresaito).— ¿Estás loco, o me tomas el pelo? Nada entiendo de comercio, pero vamos, una docena de salchichones, por más que los dividas en tajadas de un milímetro... no, no, hombre, a otro.

ALBERTO.— (Despreciativo). No se trata de ahora, sino de cuando tenga, en diez o quince barrios de la ciudad, otros tantos puestos como éste.

PABLO.— (Riendo y dándole unas palmaditas): Veo que no ha mermado tu bendita fantasía. (Indignándose, de pronto). ¿Pero no te avergüenzas de pretender ser un burgués? Ya tienes el mirar ávido al contar tus salchichas.

ALBERTO.— Calla, calla imbécil. (Saca de debajo del mostrador una maqueta de teatro). Comprendes, no soy Wagner: no cuento con un príncipe que me proteja y vele por la realización de mis ambiciones artísticas. He de valerme solo. Esta es la maqueta de mi teatro, el que voy a construir. ¡Tengo que ir juntando el dinero!

PABLO.— ¡Loco de atar! ¡Cuántos años para ello! Tu juventud, perdida.

ALBERTO.— Más perdida si me empeño en seguir escribiendo para el teatro. Desde luego, me alimento con mis salchichas, y (señala el mostrador) duermo bajo techo. Esto, para las necesidades inmediatas, significa casa y comida. De noche, en vez de la pesadilla con la arrendataria, con los proveedores, sueño con mis salchichas de oro: conozco, al fin lo que —despreciativo— llamas concupiscencia. Pero es delicioso sentirse acumulador de capital y pensar: "Cuando el montón sea bien grande voy a mi vez a aplastar con él a todos los empresarios que me aplastaron. Monopolizaré el teatro, seré el UNICO Empresario. Hundiré con mi gran compañía a aquellos simulacros de compañías. Los críticos serán míos. Seré el AUTOR, el Personaje, el Actor, y mi propio y único público!

PABLO.— ¡Cuánta exaltación! ¡Cómo habrás sufrido!

ALBERTO.— (Con tono tranquilísimo y aire simplón y satisfecho). Sí, estuve a punto de suicidarme.

PABLO.— (Temiendo desvarío). Lo dices con tanta calma...

ALBERTO.— (Alzándose de hombros): Ahora que todo pasó y seré pronto mi propio vengador... (de súbito, exaltadísimo): Sí, sí, de suicidarme. (Con tono tranquilo haciendo

contraste): no se puede ser autor teatral sin suicidarse. Una cosa es la consecuencia de la otra. Yo... opté por el suicidio a lo Goethe. Creé una obra. La Providencia, gracias al antídoto, del humorismo con que altruísticamente nos dota, permite sobrevivir y asistir sádicamente a los propios sufrimientos: de ahí nacen novelas, dramas, comedias. No soy demasiado sádico, y he escogido tan sólo una comedia. Será la primera obra que se represente en mi "Bayreuth".

PABLO.— Préstamela, quiero conocerla.

ALBERTO.— (Tocándose la frente). La tengo aún "in mentis". De ahí las veleidades que a veces me asaltan por el otro suicidio, el verdadero.

PABLO.— ¡Ah, no! Nada de eso, vamos

ALBERTO.— Veleidades, he dicho. (enterneciéndose cómicamente y acariciando sus salchichas). Me dan tal compensación mis salchichas...!

PABLO.— ¡Salchichas! ¡Vomitálas! ¡Escribe tu comedia!

ALBERTO.— ¿No te han embotado aún la imaginación tus viajes por nuestros pueblos?

PABLO.— (Con extrañeza)... No...

ALBERTO.— Vas a asistir, entonces, a mi comedia. Imaginate que eres mi dactilógrafa y que estoy dictando. (Pasándole la maqueta). Toma, coloca esto en el suelo. Si ya está construido el teatro! (Pasándole una silla): Tu butaca. Siéntate, eres el espectador "in abstracto". (sale fuera y hace un gesto de escamoteo). Se acabó el puesto de chanchería. (Desaparece). Tengo millones y lo soy todo: es decir, el empresario por excelencia, el que dirige y crea material y espiritualmente. (Con tono y gesto enfático, como si fuera un Mago que habla por conjuros y domina el mundo)... ¡Venga el espectáculo! (de pronto, irónico): Pero hombre, disculpa. Me exalto y, al oírme, parece que voy a traerte a las mismas Walkirias, a Wotan o Macbeth... que... al Zeus en persona. No, nada de eso. Mis personajes son mediocres. Mi Werther, un cesante sin Carlota. Yo, un Goethe, de la más pequeña escuela. En suma, mi suicidio es un suicidio cómico... ¿Estás listo? Decorado: la oficina de empresario, (Se levanta el telón que representa la calle, dejando aparecer un remedo de oficina). Personajes: El **Empresario**. (aparece por la derecha, al fondo. Atraviesa dándose importancia y se coloca frente al público en el extremo izquierdo, adelante. Salida mecánicamente. El **Actor-Director** de la Compañía. (Aparece, mismo juego, quedando colocado a la izquierda del Empresario. Los demás irán apareciendo a medida que los nombra Alberto, colocándose por turno en sucesión. Manifiestan todos cierta rigidez de

titeres que irá desapareciendo en el curso de la representación). **El Grueso Público** (Personaje barrigón, aspecto de nuevo rico. Trae en una mano un programa y en la otra gemelos. Mira con curiosidad a todos lados y hasta enfoca el Público). **El Público Selecto** (Personaje muy delgado. Usa lentes y da muestras de ser bastante miope. Viene con un libro abierto del que no aparta la vista). **El Envidioso—que—se—esconde—en—la—sombra** (personaje envuelto en tules negros. Su andar es cauteloso). **El Personaje** (Arrebuñado en una capa, usa careta). Y... **El Autor**. Con permiso, voy a cambiarme de ropa, soy el Autor (desaparece entre bastidores. Los demás personajes, después de mirarse unos a otros con recelo, van tomando sitio como sigue: a la izquierda, fondo, sentándose confortablemente en amplio sillón (manos, desde los entretelones, pasan los objetos), dando las espaldas al público. **El Público Selecto** —alias, el **Personaje Flaco**—, adelante, izquierda, en la misma línea que el anterior. **El Personaje Gordo, o Grueso Público**, (se sienta en una butaca, los anteojos en la mano, en actitud de escuchar y mirar curioso. En el escritorio, al centro, **El Empresario**. A la derecha, cerca del **Envidioso**, el **Actor** (se coloca de pie frente a su silla y estudia como papagayo, leyendo a media voz su papel. **El Personaje** se le acerca y ronda un instante a su alrededor como buscándole conversación. Al ver que no parece querer responder a sus insinuaciones, se sienta en la silla correspondiente quedando a la espalda del Actor. Aparece un mozo, trayendo una tarjeta, la que le pasa al **Empresario**).

Empresario.— (leyendo el nombre): No conozco (da a entender que es inútil insistir).

Mozo.—Señor, o lo recibe Ud.... o me aumenta el sueldo. Ha venido cincuenta veces. Volverá quién sabe cuántas.

Empresario.— (releyendo la tarjeta): ¡No conozco, no re cibo!

Autor.— (entrando) ¿Cómo va a conocerme si se empeña en no recibirme? (le pasa una carta). Aquí tiene una recomendación del crítico de "Noticias Literarias" (sale el mozo). Me costó dos años antes de conseguir que me recibiera y leyera una de mis obras. Ahora declara —modestia aparte— que tengo gran talento (El **Empresario** ha recorrido distraídamente la carta).

Empresario.— (devolviéndosela) Lo siento, pero es el público y no el crítico el que tiene autoridad para mí. Es el público y sólo el público quién decide.

Autor.— ¿Que ha de decidir el público, cuando no me conoce?

Empresario.— Esa es, precisamente, la objeción: Ud. no es conocido.

Autor.— Hágame conocer.

Empresario.— No doy a conocer sino lo conocido. El público quiere aplaudir a las seguras, sin incurrir en un error de juicio. Yo no consiento una sala en que se estén mirando unos a otros con el rabillo del ojo para saber si les debe o no gustar la pieza. Los aplausos resultan así indecisos, igualmente los comentarios. La obra no se mantiene en cartel.

Autor.— (al Grueso Público) Señor... señor, a Ud., le estoy hablando (el Grueso Público mira hacia todos lados, buscando, ciego para el Autor, cual es la extraña voz que se dirige a él. El Autor se adelanta y se le enfrenta). Míreme, soy un autor novel. **G. Público.**— (Volviéndole, indiferente, la espalda). Que tengo que hacer yo con Ud. Entiéndaselas con el Empresario (saca su pañuelo y limpia minuciosamente los vidrios de los gemelos, después de empañarlos con el vaho del aliento).

Autor.— Señor, se lo ruego, Ud., podría influenciar al Empresario. Sea cortés, siquiera, atienda a mis palabras. Una pregunta solamente (El G. Público va dejándose convencer de malas ganas) ¿Es posible que tenga Ud. tan poca personalidad como lo pretende el Empresario, y que necesite estar mirando a sus vecinos de butaca para saber si le gusta o no la representación?

G. Público.— (timidamente). Es decir... Ud. sabe, yo soy influenciable... no es culpa mía.

Autor.— Si, una sala de espectáculo se convierte un poco en una especie de polípero con su respectivo espíritu de colectividad. Pero ello no sería objeción para ver mi pieza, una pieza desconocida. Sus vecinos, señor, pudieran quizás encontrarla buena, y Ud. sabría, entonces, a que atenerse sobre su propio parecer.

Grueso P.— (protestando) No, no, no. A mis compañeros de butaca les interesa tan sólo lo que está de moda. Es necesario poder descansar sobre la opinión bien informada.

Autor.— ¿Y Ud. cuenta con el Empresario para dicha información? (al Empresario) ¿Y Ud. pretende que su oferta responde a la demanda y que esta demanda depende del señor? (paseándose, nervioso). Que el Diablo los entienda, lo que es yo... (deteniéndose, de pronto, frente al G. Público). Con todo, yo tengo fe en Ud. Unase con aquel Señor que está leyendo. Quitele su libro, llévelo al espectáculo, él podrá ser un buen guía.

G. Público.— No lo conozco. Parece que no sale (dirigiéndole la palabra, tanteando). Señor, este joven autor solicita nuestra ayuda.

P. Selecto.— ¡Qué impertinencia! ¿No ve que estoy leyendo?

do? (al Autor) ¿Cómo se le puede ocurrir que me meta con ese Grueso Público, yo, Público Selecto? Me ha destronado de las salas de espectáculos. Estoy harto de melodramas, de comedias dulzonas, de chistes para porteros. Teatro y Cine consultan el mal gusto del señor, no el mío. Pues, que se queden con el señor (rechifla, protesta con los pies del G. Público).

Autor.— (tratando de hacer silencio). ¡Chit, chit!... va a ser imposible reunirlos (P. Selecto). Bien, señor. Pero dentro de aquel espectáculo que a Ud. le sabe a zonzos, hay otro espectáculo vivo: el de la representación total, el que engloba la sala misma de los asistentes. ¿No tiene Ud., acaso, la fibra humorística? ¿No le regocija el ver que su... "colega" suele reír precisamente en el momento patético o inoportuno?

Gr. Público.— (interrumpiendo estrepitosamente, inconsciente y bonachón). Bravo, bravo. Qué bien habla (El P. Selecto y el Autor lo miran sorprendidos y luego sueltan la carcajada).

Autor.— (al P. Selecto). ¿Vé Ud.?... En todo caso ¿querrá prestarme su ayuda de alguna manera, acogiéndome por medio de la lectura? Yo editaría mi obra...

Público Selecto.— No me intereso por lo desconocido. (su tono ha sido categórico).

Autor.— Ya veo. Es Ud. un viejo ratón de biblioteca, rutinario y retrógrado.

Gr. Público.— (dando golpes con los pies). ¡Muy bien, muy bien!

P. Selecto.— (Ha saltado con indignación) ¿Yo, retrógrado? Soy, a mis horas, el más acogedor de todo vanguardismo. Rechazo lo "desconocido", pero no lo nuevo.

Autor.— ¡También para Ud. es un problema enfrentarse con lo desconocido, tener que pensar y opinar totalmente por sí mismo!

P. Selecto.— (despreciativo) Temor de caer mal... de perder tiempo...

Autor.— (con calor) ¿Y si yo fuera el posible talento desconocido que la indiferencia malogra? (se oye una solapada carcajada del Envidioso, a la que responden como un eco que fuera aumentando de sonoridad, las carcajadas en el orden que siguen: del Actor, del Empresario, del G. Público, del P. Selecto) ¿Con qué derecho se mofan si ignoran mi obra?

G. Público.— (aplaudiendo). Tiene toda la razón. Señor Empresario, yo no me opondría a conocer la pieza del señor. ¿Por qué habría de ser más aburrida que alguna de tantas

novedades o piezas clásicas por las que me obligan a interesarme a fuerza de reclamo o de rutinaria consagración?.

Autor.— Gracias. No en vano esperaba que llegaríamos a entendernos. Ud., al fin, es instintivo, plasmable; no como aquel Señor prejuiciado.

Empresario.— (al G. Público) Si Ud. lo pide, no tengo inconveniente en entenderme con el Autor.

Envidioso.— (por lo bajo, al Actor). A Ud. ni lo toman en cuenta. Pronto le señalarán papeles y como debe interpretarlos.

Actor.— (al Empresario y al Autor) ¿Parece que pudieran pasarse sin mí.

Autor.— Ud. es el intérprete: queda subordinado a mi Personaje, entiéndase con él.

Personaje.— Pretende subordinarme a él. En vano trato de compenetrarlo con mi espíritu.

Actor.— (arrogante) ¿Cree Ud. que vendría el Público al teatro por Ud.? No, señor, viene por mí, a verme a mí, a mí, (al Autor) Su pieza —si la acepto— será mi creación y no la suya.

Autor.— Ojalá llegue Ud. a hacer pensar que Ud. mismo es mi personaje. No tendría como agradecerle tan valiosa colaboración.

Actor.— (importante) Esté tranquilo, soy siempre "El Personaje".

Personaje.— Tengo puesta, aún, la careta. Ni ha tratado de verme el rostro.

Autor.— (por lo bajo) Calla, paciencia: lo necesitamos.

Actor.— (al Personaje) ¡Qué pretensión! Supongo que tiene Ud. nariz y ojos, como todos.

Personaje.— Pero una expresión única, pues pretendo ser personaje y no fanteche.

Empresario.— Lo vé, señor Público, siempre que se trata de lo desconocido empiezan las dificultades.

G. Público.— Haga como guste. Pido función y no preocupación.

Autor.— (al G. Público) No me abandone después de su noble gesto (el G. Público le da resueltamente la espalda y se pone a limpiar los lentes de sus gemelos). ¡Veleidoso!... (da algunos pasos hacia el P. Selecto). ¡Ayúdeme Ud.! El buen Teatro se muere por culpa suya. El Empresario estaría dispuesto a darle a Ud. un espectáculo de su gusto si así lo solicita.

Empresario.— (amable). ¡Por qué no!

P. Selecto.— (Sin levantar los ojos de su libro) ¡Déjenme en paz!

Autor.— (Con elocuencia). Si Ud. no acepta el volver a su antiguo sitio en la sala, y ser el que le indique al Señor cuanto debe aplaudir o silbar, hasta sin libros se quedará Ud. El Señor influirá sobre la lectura como ahora sobre la representación. Que... ya está mandando en los libros mismos. Mírese: está Ud. cada día más delgado; el Señor, cada día más grueso. Empresarios y Editores no piensan sino en alimentar al Señor. Urge que Ud. se mueva y dirija los programas. (El Público Selecto se ha tapado los oídos hundiéndose más y más en su lectura). ¡Sordos y mudos! (al Empresario, con vehemencia). Ha metido Ud. tanta bulla con su propaganda que no se escuchan ahora ni las palabras sensatas: todo inspira recelo.

G. Público.— (se ha levantado y toma del brazo al Empresario) ¿Eh, qué espera Ud., para darme mi tandita acostumbrada? Estoy aburriéndome. Quiero risa fácil: que hable un tartamudo, que un chistoso le diga cuatro verdades a la suegra... (imitando una risa boba) o... fácil llanto; Oh, murmullo de arroyos, música de organillos, campanas de conventos... (ha puesto los ojos en blanco, su voz se hace meliflua). Que mueren dulcemente, tísicas y poéticas, las Traviatas de barrio (Enjugándose los ojos, con cursi emoción entona a medias, la mano sobre el pecho, ridículamente) : Oh, Alfredo, Alfredo, Alfredo... (se sienta, lloriqueando).

Autor.— (increpando al Empresario). ¿Qué espera para mejorarle el espectáculo? Que ría con nueva calidad de risa. Que llore porque es hombre a quien conmueve la pena profunda del hombre. Es un emotivo muy fácil de educar. No dudo que, con todo, posee un oculto sentido artístico.

Empresario.— Espere. (Al G. Público). Señor, una palabra: ¿qué busca Ud. en la representación?

G. Público.— Vaya... pasar el rato.

Autor.— No. Para eso tiene el Club, el juego, las mujeres, los deportes, los paseos. Ud. se ignora a sí mismo. Aun cuando cree que le interesan tan sólo las piernas de las bailarinas, busca inconscientemente en el espectáculo otra cosa: satisfacer aspiraciones estéticas.

G. Público.— Estéticas... ¿Qué es eso?

Autor.— Es algo que Ud. practica sin saberlo, como un tal Monsieur Jourdain... practicaba la prosa.

G. Público.— No me mejaderee, señor (al Empresario, tirándolo del brazo). ¿En qué quedamos?

Autor.— (mismo juego con el otro brazo del Empresario): Sí. ¿En qué quedamos?

Empresario.— (mirando a uno y otro lado, desconcertado) ¡Ay, mis brazos!...

Gr. Público.— Estoy esperando.

Empresario.— (reverentemente). Señor, le ruego que tome asiento y aguarde un instante más. Ya oirá en momento oportuno los tres golpes de aviso. Estamos en el entreacto. Mire Ud. la sala. (El G. Público se sienta y empieza a mirar con sus gemelos la sala. El Empresario, se dirige al Autor): Bueno, señor Autor, siéntese Ud. aquí (le indica una silla cerca de su escritorio). Nada pierdo con oírlo. Al fin un cambio de cartel no me vendría mal. El señor gordo está que se me pasa al Cine... el señor flaco tal vez se interese si lo desconocido resulta lo novedoso. ¿Qué me ofrece Ud.? (viendo que el Autor saca un folleto y se apresta a leer). No, no: una sinopsis.

Autor.— (Indignado) Mi pieza tiene estilo. El tema es lo de menos en Arte.

Empresario.— Arte... Arte... Pido "teatro", para espectadores.

Autor.— El Teatro fue Arte, y tuvo Espectadores. ¿O cree Ud. que estaban vacías las salas en tiempo de Shakespeare y de Racine?

Empresario.— Ahorremos tiempo. Acepto su argumento. Pero tendrá Ud. que ajustarse a ciertos acomodos y arreglitos que consultan el gusto del público, las conveniencias del Actor, los reparos de la Censura, las ideas políticas del Gobierno imperante, sin descuidar, naturalmente, las de Oposición. En fin, nuestro Lema no puede ser "Castigat ridendo mores": "enmendar las costumbres, riendo", sino "Halagar las costumbres, riendo".

Autor.— Temo no haber comprendido.

Empresario.— Me explicaré. Vamos por partes: ¿Se atiene, su obra, al estilo de la comedia?

Autor.— Es, una Comedia.

Empresario.— Muy bien.

Autor.— Una comedia trágica.

Empresario.— ¡No, no!

Autor.— (desde unos instantes ha prestado atención). No importa, la modificaré.

Empresario.— Bien (al Autor). ¿Cabe su representación en dos horas exactamente?

Autor.— Suele durar toda una vida.

Empresario.— (mirando al Actor, como si lo consultara sobre la posible locura del Autor) ¡Oh!...

Autor.— (Muy satisfecho). No se le dé nada: la peinaremos.

Personaje.— (interviniendo, brusco) ¿Qué es eso de "peinar"?

Autor.— (alzándose de hombros) Término de actores: sig-

nifica quitar lo que sobra. Esa frasesita que a toda costa quería Ud. enseñarme no significa nada y se repite constantemente. Frases como esa, por ejemplo, generalmente se peinan.

Personaje.— (indignadísimo) ¡No pretende Ud. quitarme mi frase! ¡Es mía, mía, tan mía!

Autor.— (interviniendo, con pasión) Lo caracteriza psicológicamente: es como un tic que traduce pensamientos distintos y escondidos, disfrazados por las palabras. ¿Cómo podría sobrar esa frase? Sin aquella repetición desaparece el tic, y por lo tanto, la preocupación oculta que es la que lleva calladamente al desenlace dramático.

Gr. Público.— (ha prestado atención desde unos instantes). Que no le quiten su frase al Personaje, pago por ver obras completas y no retazos: si no, que me devuelvan el dinero. (dando un puñete): ¡Quede la frase!

Empresario.— (reverente) Hemos tratado, siempre de evitarle el aburrimiento...

Actor.— (irónico) Quedará compensado, le daremos la pieza del señor. (vuelve a su asiento y se pone a estudiar su papel, entre bostezos).

Personaje.— (al Autor) Se mofa, no te comprende. Vámonos de aquí.

Autor.— Calla, ve a sentarte. Si eres elocuente sabrás convencerlo. (El personaje no se mueve. Lo mira con reproche a través de su careta, meneando compasivamente la cabeza).

Envidioso.— (Al actor, por lo bajo). ¿Va a exponerse usted al fracaso?

Actor.— Chit, lo fracasaré yo a él. ¿Que pierdo? (Rie, gozoso).

Autor.— Al personaje). Ve a sentarte, he dicho. (Este se aleja, vacilante y triste. Se sienta en actitud meditativa, la cabeza entre las manos).

Empresario.— (Al autor). Basta en cuanto a lo del público. Pasemos, ahora, a las conveniencias financieras mías ¿Cuántos decorados?

Autor.— Demasiados, es decir, ninguno. Había previsto el caso... financiero.

Empresario.— Puedo proporcionarle un decoradito que ha tenido en distintas ocasiones muy buena acogida. Sirve para cualquier caso. Es una especie de saloncito de estilo indefinido, de color impreciso...

Autor.— (Interrumpiéndolo). Me basta la cortina, la famosa cortina que "estiliza", la que inventaron mis colegas que tenían que vérselas con empresarios como usted y con

públicos imaginativos y snobs. Bien dicen que la necesidad tiene cara de hereje.

No tema tampoco por el costo de mis personajes: irán desnudos antes que mamarrachientos; o bien, vestirán como el que pasa. Mi pieza, gracias a Dios, no se ajustaba a sus condiciones y he resuelto cambiarla por otra: necesito darme a conocer. Casi sería más fácil que nos metiéramos los que estamos aquí a hacer la representación. Créame, me parece que yo sabría sacar provecho hasta de usted, señor empresario... si no hubiera otra manera de organizar el espectáculo.

Personaje.— (irrumpiendo, vehemente). ¡Pretendes aprovecharme tal como con mi careta! ¡Renuncias a hacerme representar en la pieza que me corresponde! Reniego de tí, no eres mi padre cuando no vacilas en venderme. Basta de transigir. ¡Adiós! (Sale como una ráfaga, dejándolos a todos atónitos).

Autor.— (Torciéndose las manos con desesperación). ¡Me abandona mi personaje! Me crees indigno... (violento) ustedes son los culpables. ¡Qué les importa mi fracaso! (A los dos públicos): ustedes, callados, indiferentes. (Al actor): usted, en vez de aliado, enemigo. (Al empresario): usted, un comerciante: no digo más. (Los personajes han ido tomando una actitud rígida, como al principio). Todo lo habría perdonado, sin embargo: la humillación de tanto ruego, la mala representación de mi obra, el pago escaso. Lo que no perdono es que por culpa vuestra mi personaje se me vaya. Pero lo haré volver y comprender algún día: humillaré aún más mi humillada vida consiguiendo por otros medios llegar a ser el que puede mandar. (Exaltándose más y más): pondré una chanchería, sí, una chanchería. Rivalizaré con el más concupiscente de los comerciantes burgueses. Estrujaré el bolsillo del hambriento: no me avergonzaré ante el amigo que pase, ante el artista que me reproche mi actitud, mi deserción. (Gritando). Pondré una chanchería, pondré una chanchería... (Se deja caer, extenuado, sobre una silla. Silencio absoluto. La sombra invade el escenario que va quedando a oscuras. Se oye teclear la máquina de escribir. Los personajes han ido desapareciendo. Queda solamente la silla —en que está derrumbado el autor—: se echa de ver que está en su cuarto y no en la oficina de un empresario. Alberto se incorpora poco a poco: su actitud va siendo natural): Creo, Pablo, que puede terminar aquí la pieza. Escribe: Telón, fin del acto único. (Se oye teclear entre bastidores, pero la máquina está a la vista, aunque sin nadie frente a ella. Alberto se adelanta, caminando como quien dicta, has-

ta la parte delantera del escenario. Aparece, entonces, silenciosa y rápidamente a su espalda, el decorado que representaba la calle, sin el puesto de chanchería ni el velo que esfumaba un tanto la vista. Es de noche. Alberto repite, dictando): cae el telón, fin del ac...to... único. (se sigue oyendo el tecleo. De pronto, al volver Alberto sobre sus pasos y encontrarse con el muro de la calle, mira a todos lados, extraviado). ¿Y mi chanchería...?

Voz de Pablo.— ¿Qué chanchería?

Alberto.— La que me fabrica millones... (Estalla una carcajada, entre bastidores, seguida de otra y otras, por las mismas personas y en igual forma que anteriormente): ¡Quién se atreve a mofarse! (De súbito, estalla él mismo en risa, dando la impresión de que toda la escena fue alucinatoria y que la risa proviene sólo de Alberto y responde a pensamientos suyos). Si estoy en la calle... ¡Ni un mostrador que me cubra, siquiera...! (Ríe trágicamente). Ni fue escrita mi comedia, ni lo será nunca... ¡Me han fracasado, estoy en la calle! (se pasea con las manos en los bolsillos, la mirada tétrica, la cabeza sobre el pecho, riendo convulsivamente).

TELON

Fin del acto único

Esta obra apareció en la revista ATENEA N.º 133 de junio de 1936.

Tormenta

I

La bahía que forma el puerto, de lejos, desde la altura de los cerros, parece un juguete para personas grandes, hecho de vidrio verdoso y reluciente al sol, donde se hubieran embutido botecitos de cartón pintado.

Encajonada dentro de los ascensores, baja la gente en dirección al muelle adornado de grullas que parecen "gringos" largos, huesudos (los "agencia Cook" de los bultos), embarcando y desembarcando a sus viajeros sin alma.

Ahora, el mar cercano es una cosa viva con su azul movido de oleaje, su olor a marisco, su aire salado; sus vapores enormes se tambalean y meten bulla al rechinar de las poleas, cuando suben maletas y mercaderías, y correo, y alimento, y todo lo que está destinado a bajar con el mismo ruido en otras tierras más y más distantes, donde hombres de otros colores, de otra habla, recibirán a su vez en sus muelles estos bultos y se internarán con ellos hacia sus hogares mirando con el desdén de la lejanía el juguete de su mar.

II

Avanza la multitud en el muelle, masa uniforme de los que se van y de los que vienen a despedirlos. Todos se abrazan de igual manera, se dicen las mismas frases, se creen obligados a emocionarse o se emocionan de veras.

El barco se va llenando de esta gente que se va, que llaman "los viajeros"...

La campana de a bordo ha tocado dos veces imperativamente: tan—tan—tan—tan—tan, y de pronto, el tercer e irrevocable llamado echa a tierra a los que se quedan.

Dos filas de seres iguales agitan sus pañuelos desde el vapor y desde el muelle. El barco, libre de sus amarras, empieza a alejarse.

La palabra, con sus últimos: "Adiós, adiós", gritados, une aún a los de tierra y a los del mar; después, el gesto de los brazos en alto, solamente, dibuja las llamaradas blancas del Adiós, y luego los sentidos ya no bastan a colmar la distancia que comienza y va haciendo la ausencia.

III

Es de noche y mar adentro. Cielo, agua, obscuridad, silencio, se amalgaman envolviendo al barco indefenso que partió. Las olas lo mecen como a un niño abandonado; pero nadie sabe, con las olas traidoras, cuando mecen, si lo hacen para el sueño o para la muerte.

Debajo de la quilla, el agua negra y profunda que cubre la vida misteriosa de una fauna extraña. Encima, un tablero de una cuadra de largo, quizás, pero confortable como una ciudad, que es el pequeño territorio flotante donde habitarán unos días unos cuantos hombres, "los viajeros".

IV

Un ruido especial, el barrido del puente con pistonazos, despierta un momento a los de sueño más liviano; miran amodorrados hacia la ventanilla que filtra tamizada luz de alba y recuerdan "estar a bordo". La ventanilla en un instante hace de pantalla y pasa rápidos films: la despedida, Valparaíso, el tren, Santiago, el último abrazo a la madre; una cara de amigo se esboza, y otra, y sigue ahora el film en el sueño que venció.

V

Nebulosa extraña; luego un "aura" de navío. "El buque fantasma". El mar se va estrechando hasta convertirse en río que amarillea más y más y suena, suena, con el flujo y reflujo del agua que acarrea oro... es el oro del Rhin!.. Que música celestial. Un solo acorde repetido infinitamente en arpeggios como el mar se quiebra en olas.

Ya el sueño se espantó; sin embargo, la música sigue: mi, sol, si, mi, mi, si, sol, mi...

Si son las nueve de la mañana. La vida despierta empieza con este anuncio del "breakfast" que el heraldo del comedor pregon a al son de acordes wagnerianos.

VI

El primer día de navegación, día de mareo, trae poca gente al comedor. Dos "gringos", envueltos en una nube de humo azucarado, toman su "lunch", imperturbables cual si hicieran "sport". Esta es su segunda partida, pues en la mañana un "breakfast" completo ha sido ya despachado por ellos. Ciegos y sordos a la presencia ajena, mascan y tragan con fuerza palabras y "potatoes". Las demás mesas no se imponen; son de viajeros que aún no se adueñan del buque; no llevan trajes de "a bordo", ni hacen funcionar los baños a las seis de la mañana, ni pasean por el puente midiendo millas; son chilenos.

VII

"Los pasajeros", "los oficiales", los mozos, van perdiendo poco a poco su carácter colectivo sin individualizarse aún completamente.

Hay: "la señora anciana que viene con una chiquilla buenamoza" (¿nieta suya, quizás?); "las tres gracias", como las llama uno de los contadores, tres casadas, al parecer, que viajan solas; una docena de tipos de color oscuro con facha de tercera clase, que llegan todos juntos a las horas de comidas y se sientan en fila como en un colegio (estudiantes... el mozo cree son mineros que van al Norte); un señor con lentes que lee todo el día en cubierta, cuando no escribe en el salón (¿escritor? ¿profesor?..); el médico, el contador rubio, el contador flaco, el otro oficial chico, el "maitre" (hecho de sonrisitas y saluditos; junto con los "gringos", se impuso desde el primer día a los viajeros). Los otros pasajeros siguen siendo "las demás mesas".

VIII

El mozo del camarote ya se está llamando "Pedro"; el del comedor, todavía es "el mozo". Una mujer de "las demás mesas" entra ahora al comedor enfocada en tamaño grande: es "La señora que tiene tan linda voz", la que cantó en la tarde en el salón. Esa preciosa voz ha producido una aureola de luz que ilumina el rincón oscuro. Otras dos "las demás mesas" han pasado también a primer plano: la de "el caballero que está tan afligido porque tiene a su mujer enferma", y la de "esa diabla que dio escándalo anoche", como dicen dos solteronas beatas que han llegado también a destacarse por sus comentarios.

IX

Entre cielo y mar, y sin embargo, con el pasar de los días el misterio se gasta, cede, y aparecen los hombres en su plena humanidad. Se saben el nombre y la historia, y se comentan unos a otros. ¡El mar y el cielo han perdido su encanto!.. No, no lo han perdido aún: ¿"Se saben la historia"?.. La que no importa saber, tal vez, pero la otra, la verdadera, la que llevan adentro... El barco está lleno, nuevamente, de gente misteriosa e interesante.

X

El mar parece un zafiro líquido en un engaste de cobre en forma de ondas; el anfiteatro del puerto de Antofagasta

se extiende a pérdida de vista dibujando la pampa salitrera enorme, plomiza, silenciosa y ondulante, como un mar que en un día de tormenta se hubiera petrificado para la eternidad.

La campana de a bordo suena la alta marea de la partida, la que se lleva a los puertos, y Antofagasta va siendo arrojado más allá, y más y más lejos hacia las playas de la ausencia. La pampa gris es ahora, mirada desde el barco, una gran concha arrastrada por las olas.

XI

Iquique, Arica, Callao, Mollendo. Van sucediéndose los puertos orillándolos el mar con tonalidades cada vez menos luminosas hasta tomar un color verdoso pardo sucio.

Varios días de un mar abandonado a sí mismo, sin costas, al alcance, acogedoras. El Pacífico recupera sus colores francos, se torna de un azul fuerte y a veces, violeta.

Agua, agua por todos lados hasta donde topa el cielo en el horizonte lejanizo. Parece en el día, el mar, una de esas gelatinas marinas, monstruosamente gigantes, que se estre-mece voluptuosa bajo el sol que irradia y la entibia haciéndola brillar. De noche, el océano negrea de serpientes oscuras, silbadoras, y entra como un pavor de niño aterrado por un cuento de cavernas y dragones. ¿Y no es, el barco, la caverna misteriosa? ¿No es una mujer, el dragón que hay que vencer? ¿No es, el niño aterrado, algún espectador de su propio cuento?

XII

Acentos paradisiacos detienen al Niño-espectador: el dragón se ha transformado en sirena y la voz celestial que lo llama lo embruja como un brebaje de filtro.

La brújula dice que el vapor-caverna se dirige siempre hacia el gran puerto del oro; el calendario apunta cinco días para el término del viaje; más, la sirena canta, canta, y el Niño-hombre del nuevo cuento maravilloso, embelesado, ha perdido la noción del rumbo y del tiempo y hasta de la existencia ajena.

XIII

Las serpientes silbadoras, en flujo creciente suben al navío y asaltan el corazón del hombre enamorado: la tormenta de esta noche no será en el mar.

¿Por qué hay otros hombres a bordo? ¿Por qué canta, la sirena, para más de uno?

Silban, silban, silban, las serpientes que se yerguen, he-ladas y verdosas, en llamas de olas.

Silban, siilban, siilban, la eternidad... de unas pocas horas.

XIV

La tormenta disipó el espejismo. Se fue el cuento, se llevó la caverna, se llevó la sirena. Hay, sí, a bordo, una mujer coqueta. Hay pasajeros, otra vez; pasajeros con su vida individual y colectiva (no, ya, esa especie de coro de serafines). Hay un hombre que, sin bajarse del vapor exploró en un minuto-siglo, tierras maravillosas pero de clima mortal.

Este hombre fija, ahora, como los demás viajeros, la meta anhelada, New-York.

El puerto, herradura de oro imantada, atrae con más fuerza, a medida que se acerca, el barco que sugestionó desde la punta sudamericana. La metrópolis babélica viene ahora al encuentro del buque: detrás de la estatua "La Libertad", la ronda de sus dioses (los gigantes cubistas) plasma en carne de cemento el reclamo del esfuerzo.

XV

Suena, al fin, la hora de bajar a tierra. Los pasajeros, bien delineados con sus nombres y apellidos, sus gestos conocidos, su voz, no son los mismos que se embarcaron borrosos, inconocibles entre la masa. Se les oye interpelarse familiarmente: —¿Qué hubo, señor Garrido, su esposa está bien, podrá desembarcar?— —Villegas, se va usted sin despedirse—... —Señora, a eso venía, le deseo mil felicidades.

Un banal apretón de manos, mientras el pensamiento se retira de los ojos adentrándose en lo más íntimo...

La mujer coqueta se va a California; el hombre que exploró tierras maravillosas se queda en New-York.

—Tan—tan—tan—tan— tan—tan...

Llegó el momento de la separación material causada por el término del viaje. La otra, la irremediable, la que sucede en el mundo invisible sin que una explicación venga a hacerle el exorcismo, aconteció hace dos o tres días.

XVI

Cambiante como el mar, el alma se apasiona en olas de entusiasmo. Caen sus rayos fulminadores, como si fueran a destruirlo todo; pero luego viene la calma gris, monótona, silenciosa, como si nunca se hubiera desencadenado una tormenta.

FIN

Datos

Algunos datos biográficos

Magdalena Petit, al entregar los siguientes datos biográficos, desea hacer una advertencia que debería ser tomada siempre en cuenta: es un tanto absurdo especificar la edad, estatura y otras condiciones físicas de un escritor o artista, como para una estrella de cine cuyos atractivos físicos están ligados a sus actuaciones. De manera que, para esta escritora, la fecha de su nacimiento como tal es el año 1937, cuando fue premiada en el Concurso de La Nación su novela "La Quintrala", enviada con el título de Poseída y firmada Azrael.

Nacida en Chile, donde ha residido siempre, salvo algún viaje ocasional. Es de ascendencia francesa por ambos lados, siendo sus padres el emiente médico, Emilio Petit, y María Marfan; por su abuelo materno, Alejo Marfan Corbalán, un octavo de sangre española.

Se educó en el Liceo N.º 1 de Niñas, en tiempos de doña Juana Gremler, educadora de prestigio que señalaba este establecimiento en forma destacada. Terminados los estudios secundarios, su afición a la música la llevó al Conservatorio Nacional donde se graduó con el título de profesor de piano. A pesar de los estímulos de Humberto Allende para que se dedicara a la composición musical, optó por la literatura. En música, sus autores preferidos son y han sido Chopin y Bach. De joven, viajó a Francia, Italia, Suiza, con su familia. En 1941, invitada, como escritora por el Departamento de Estado, visitó los Estados Unidos. Ahí se empleó en la Unión Panamericana, al no haber obtenido trabajo en Chile, permaneciendo hasta 1945: representó a su país, en la Comisión Interamericana de Washington en 1943. Fue publicada en inglés por Macmillan, "la Quintrala", que la prensa recibió con numerosos y entusiastas críticas: el momento de guerra no favoreció la venta. Nuevo viaje a Francia en 1963, invitada. Ahí tomó contacto con las personalidades literarias conocidas: Jean Paulhan, Roger Caillois, J. Pillement, Mathilde Pomés —traductora de G. Mistral— y otras. Visitó la casa de Proust en Illier.

Sus autores preferidos: Proust, Nietzsche, Dostoiewski, Pirandello Shaw, Shakespeare, Moliere, Pascal y Montaigne.

Maeterlinck, Bergson, Ribot, Freud... ¿Chilenos? Alone, Encina, Edwards Bello, Neruda, Daniel de la Vega. Algunos otros que, por falta de espacio, sería difícil de enumerar. Sin embargo, no olvidemos a Eduardo Solar, Alfonso Bulnes, Hernán del Solar. Gabriela Mistral es cosa aparte, por cierto. Y así el gran Vicuña Mackenna.

Observación final: A pesar del éxito obtenido por la representación de "La Quintrala", en 1937, las puertas del Teatro le son formalmente cerradas a M. Petit. Por tal razón y como una muestra de lo que hizo muy al comienzo de su carrera de escritora en este aspecto, incluye en esta auto-antología: "Un autor en busca de representación", de muy antigua fecha. Nunca imaginará entonces, el acierto del título.

Obras de Magdalena Petit

"La Quintrala" (Premio La Nación) (novela) (drama en cinco actos, representado en 1937 por la Compañía Herrero-Serrador).

"Caleuche" (Premio Municipal, 1946) (novela). (Fantasía teatral: Premio del Teatro Municipal en 1941).

Diego Portales (Premio Municipal, 1937) (biografía novelada).

"Los Pincheira" (novela histórico-policial).

"Un Hombre en el Universo" (novela sobre el mundo actual) (Editorial Nascimento).

"Una llave y un camino" (Cuento infantil).

"Manuel Rodríguez" (1951).

Comedias Infantiles (agotadas, por reeditarse):

"Pulgarcito", **"El Cumpleaños de Rosita"**, **"El desencantamiento de los Juguetes"**, **"Pinocho en el Tribunal de los niños"**, **"La Caturra alfabetiza"**.

Próximos a editarse: **"La Hora de la Cena"** (novela).

"Conjunto de obras de teatro", **"Conjunto de Cuentos"**, **"Conjunto de Críticas"**.

Reedición de la novela policial-humorística: **"El crimen se cometió de otra manera"** (que apareció en 1963 como folletín en **"Las Últimas Noticias"**, firmada con el seudónimo **"Repórter Sphinx"**).

Nota: En agosto de 1965 apareció **"San Martín y el Ejército Libertador"**.

Algunos juicios sobre las obras de Magdalena Petit

Caleuche: Premio Municipal 1946.

A L O N E: "...Magdalena Petit tiene fantasía inventora. Es uno de los pocos escritores —no decimos escritoras— que en Chile poseen ese don... Escasean los constructores de vidas imaginarias. Magdalena Petit las hace brotar, las mira y palpa, cree en ellas con sincera creencia y logra hacer sensible esa convicción. Este buque, este "Caleuche" desvanecido entre las brumas australes, aquí resplandece y cruza tripulado por seres ambiguos, extraños, mitad símbolo, mitad alucinación: los sentimos a través de estas páginas rápidas que, a veces, tiemblan de un modo inquietante y, venidas del misterio, pasan cargadas de un mensaje enigmático y se alejan, misterio adentro".

BENJAMIN SUBERCA-SEAUX: (Revista Zig-Zag, 12—XII—1946). — "He aquí una Autora (con mayúscula, Alone) que no me inspiraba una especial simpatía... literaria... A regañadientes cogí su "Caleuche" y comencé una lectura atenta... A medida que me adentraba en esa notable novela poemática, iba creciendo mi entusias-

mo y mi admiración por su autora. Se trataba de un libro hermoso, inteligente y, por suerte, sin preciosismos de estilo. Algo sobrio de forma, casi varonil en su brevedad de buena ley; segura, firme, con cada hallazgo como una joya de agudeza y belleza, y —lo que es mejor— de una tierna y entrañable humanidad, que nada perdía al elevarse a la más delicada fantasía. —¡Oh, por fin la maravilla de poder ser en Chile exactos en la observación, sin perder nada en la poesía; ser limpios en el estilo, sin que éste "cante" y nos distraiga del relato! Por fin —¡oh maravilla!— haber logrado dibujar tipos chilenos apasionantes; personajes que uno hubiera deseado ser".

FRANCES TRABAL ("La Nación"). — "Caleuche", es, en primer lugar, una señora novela. Una novela de cuerpo entero. Hay en ella un novelista de pies a cabeza... Pero hay más: además de ser "Caleuche" una novela, es una buena novela. Una novela que cualquier país estaría orgulloso de haber producido... Y, si faltasen argumentos para justificar nuestra admiración, creemos en

uno fundamental: "Caleuche" es terriblemente una novela chilena. Y ello entendemos que tiene mucha importancia. Mientras notables escritores buscan esa fuerza chilena en simples factores superficiales, Magdalena Petit, al margen de toda moda, de toda escuela, ignorando la existencia de corrientes como la de tanto arraigo, la criollista, halla una expresión chilena y afirma una columna chilena en el templo de la literatura universal... Si este libro de Magdalena Petit nos llegase traducido del sueco, quizás se venderían millares de ejemplares... ojalá pudiera escribirse en Chile obras como ésta a menudo".

DANIEL DE LA VEGA: ("El Mercurio" del 29-IX-1946). — Examina, en largo artículo, como sólo un Poeta pudiera hacerlo, "esta novela delirante y poblada de presagios". "La Quintrala" (Premio "La Nación"):

MILTON ROSSEL.— (Zig-Zag", 1946). — "La reedición de "La Quintrala", de Magdalena Petit, renueva la actualidad de esta novela que tan elogiosos comentarios mereció cuando fue publicada por primera vez. Una relectura es una excelente oportunidad para ratificar los juicios que entonces se formularon. Tiene "La Quintrala" tales calidades artísticas, que no se puede menos que destacarla como una obra maestra dentro de las letras chilenas, como un acierto literario que sólo se produce distanciadamente, y

que, por lo general, los autores no repiten".

"Don Diego Portales" (Premio Municipal, 1937). — La tercera —Editorial Andrés Bello— se agotó:

ALONE.— (Al salir la segunda edición): "El drama de la vida y la muerte de Portales; sus amores, sus odios, tan vehementes éstos como aquellos; el destino providencial del hombre que extrajo a la República del caos y le enseñó virtudes primordiales; la rectitud del político, dueño de la hacienda pública... la inflexibilidad del justiciero... el libro de Magdalena Petit ha logrado captarlo y moverlo en una síntesis coloreada, expresiva, vibrante y penetrante, fruto, no de la erudición libresca, sino del amor intuitivo, de la simpatía adivinadora. La segunda edición de la obra confirma el juicio que mereció a la crítica, a esa forma de crítica ejercida en los diarios, que no es, ciertamente, la única; y sólo cabe lamentar que el hombre mismo, el político, el gobernante, dentro de su órbita, no tenga también en estos tiempos su segunda "edición".

"Un hombre en el Universo": Un larguísimo artículo le dedica, en "El Correo de Valdivia", **FERNANDO SANTIVAN:** (20-enero-1952). — "Su último libro — se refiere a éste—, salta la valla de lo común para situarse en un sitio de excepción. Voy a explicar el porqué". Un análisis profundo, del que podrían

citarse varios párrafos que halagarían al más vanidoso de los novelistas, desmenuza la obra. No sabe, Santiván, que existe un segundo tomo —o parte— aún inédita, en que esa María perdida —que él ahora— vuelve a ser encontrada y vive aún más novelescamente.

Bernardo Cruz (El Diario Ilustrado 28 Octubre 1951): "..... si no tendrá sucesivas ediciones en Chile, las tendrá en América porque será unos de esos libros que por recios, profundos, trascendentes, se producen de tarde en tarde como un terremoto intelectual".

ALONE: (El Mercurio, 14 de Octubre, 1951): "Rara novela. ¿Qué efecto irá a producir? Daríamos cualquier cosa por averiguarlo; mas no exteriormente, mediante críticas verbales o literarias... Nietzsche no tuvo casi lectores en vida, Proust no hallaba editor, los escritores pueden esperar tranquilos: el juicio del presente es casi siempre un juicio equivocado... Rara y libre novela de la que convenía hablar de un modo raro también".

Nota: "Un Hombre en el Universo" tiene una segunda parte que aún no encuentra editor, y una tercera esbozada en la mente de su Autora a la espera que una nueva edición, juntando en un volumen las dos primeras partes, demuestre que todo lo expuesto en su obra, en 1951,

es ahora de mayor actualidad que cuando la escribió: pudiera, entonces, ser mejor acogida por ese público que no vio el interés suscitado en un Alone, un Santiván, un Bernardo Cruz y algunos otros pocos. Hay que confesar que el editor Nascimento no la lanzó bien, a pesar de ser uno de sus admiradores y haber exclamado ante el título: ¡Qué titulazo!.. era el que correspondía a la obra, sin duda, pero presentado como subtítulo, siendo el de "Confesión de un desorientado" el que su autora había puesto, por temor que fuese aquél demasiado ambicioso.

El Patriota Manuel Rodríguez, (con dedicatoria a Lat-cham), fue, por este motivo, tal vez la única obra de Magdalena Petit que este crítico comentó. En su columna de La Nación del 4 de febrero de 1951, nos dice: "Se ha limitado a trazar la propia versión de Manuel Rodríguez y de sus hazañas, en una serie de frescos animados por su estilo experto en la reconstrucción de estampas históricas, como las de La Quintrala, de Diego Portales, de los Pincheira. Usa el documento como punto de apoyo, sin caer en el abuso del mismo, que perjudica a otros libros de su clase... Magdalena Petit ha realizado una obra generosa y comprensiva en su versión, alejada de pasiones y clarificada por su sensibilidad moderna".

NOTA.—No se incluye aquí, las numerosas y elogiosas críticas aparecidas en los principales diarios de EE. UU., cuando se publicó "La Quintrala" en inglés en 1943.

Datos generales sobre algunas obras de teatro de Magdalena Petit

La vida es comedia gestándose (o Arrochita sin leche se quiere casar): es una fantasía satírica, **tratada de manera moderna**, sobre los problemas del Teatro, en la que se entremezcla la vida del Autor y de los Actores a sus personajes a representar. **Tono de farsa.**

Un solo decorado: el mismo de "Lecho Nupcial", que le fue impuesto a M. P. por Miguel Frank, para ponerle una obra, y la que hubo de entregar en una semana.

Personajes: dos femeninos (Chela, Silvia); tres masculinos (Hugo, Jorge, Empresario).



El Hijo del Caleuche (premiada en el Concurso Condon-D'Eivieri, en combinación con la Municipalidad, en 1941, siendo Rafael Pacheco Alcalde, y miembros del Jurado (para una obra de folklore o histórica): D'Eivieri (el actor argentino), Lautaro García, Roberto Aldunate. La novela del mismo nombre se publicó sólo con el de "¡Caleuche!", apareciendo en 1946, obtuvo, a su vez el Premio Municipal de ese año (1946, presentada por el editor de "Cultura"). Tiene ésta varias ediciones y sería **muy fácil de llevarse al Cine**. De representarse, ya tiene hecha, con la novela, su propaganda.

Es una **Fantasia**, en un prólogo y dos actos (con dos cuadros, el primero) y un **Epílogo**.

Un solo Decorado: playita que sirve de primitivo astillero. Al fondo, el mar.

Personajes: Pingo, Rosa. Niño-Pingo. Niña-Rosa. Abuelo I. Abuelo II (duplicando al primero). Rosalba, madre de Rosa. María-Rosalba. El Chucao. Un Hombre. Gentío anónimo (evocación a la distancia de una **procesión**, de un **Ballet de Brujos y Demonios**. (La misma actriz, para María-Rosalba, de la que representa a Rosa, su exacta réplica). **Una Bruja** (escasa actuación, casi una voz).

Manuel Rodríguez: (unos cuarenta Personajes. Algunos pueden ser representados por los mismos actores).

Cinco Actos, con sus respectivos Decorados.

—oOo—

"El sí de los Caballeros". Comedia de tipo clásico o corriente, que recuerda, con su título al **"Sí de las Niñas"**. Dos solterones ricos (vieja Ola) son mandados por su mozo o valet, un Canuto que se ha propuesto casarlos.

Tres Actos. Un Decorado (estrecho living-comedor en Departamento moderno).

Personajes (estando dedicado a Flores y Frontaura, cuando se hizo la obra, los nombres de los personajes son **Raph**, y **Alex** (dos amigos solterones que han vuelto a Chile, después de muchos años en Dolce Vita Europea) **Juan**, el mozo, es casi el personaje principal, aunque el trío se iguala en importancia. **Etelvina**, una Crisanta Canuta que se casó con Juan y lo convirtió al canutismo, mujer madura, bigotuda. **Sofía**, hermosa mujer otoñal, aristocrática, ex enamorada de Alex, ahora viuda. **Inés**, solterona metida en toda clase de sociedades de beneficencia, Líder del Partido Social Cristiano (esta comedia, fue escrita hace varios años y este personaje presentado tal como), es la íntima amiga de **Sofía** y su vivo contraste: la mandonea y sermonea. El tono de la comedia es de festivas ironías.

—oOo—

¡Oh, vitaminas! (o **"Un Ideático"**). Moderno enfermo imaginario. Comedia tipo clásico, humorístico.

Tres Actos, Un Decorado: escritorio-biblioteca de caballero rico.

Personajes: **Don Belisario**, anciano maniático. **Carmen**, su resignada esposa. **Arturo**, su cuñado. **Rita**, la cocinera. **Luisa**, la camarera, **Juan**, el mozo. **Barbato**, el médico.

Personajes secundarios: una **Enfermera** (pueden servir, a veces, los mismos actores), un **Técnico en radiografía** (breve actuación), un **Psiquiatra**, ayudante del anterior.

Familia del Complejo B: **Padre, Madre**, cuatro **hijitos** (personificando las **Vitaminas**: son de pantomima, solamente. Así, también el **Cartero**, el **Sol**. Las **Remoninas Zanahoria** y **Espinaca** (una la cocinera y la sirvienta). un **Carpintero**, y **cargadores**, apenas de entrar y salir.

—oOo—

“El Crimen se cometió de otra manera” (melodrama en un Acto y dos Cuadros). Decorado: Living de buen gusto. Personajes: **Ana** (la protagonista). **Elba**, vieja criada. **Berta**, tía de Ana. **Javier**, novio de Ana. **Don Ramiro**, sacerdote. Un **Agente policial**.



“Tres y un Biombo” (especie de Lectura dramatizada) en Un Acto. Decorado, un **Biombo**. Personajes: **Relator: Juan, Pedro, Pablo**. Tema y factura originales. La autora insiste en que es Teatro. (Por lo menos, ahora, después de varios años de hecho, no se le harían objeciones, visto los nuevos rumbos).

NOTA: Sólo **La Quintrala** y unas piezas infantiles se han representado. ¿Por qué, desde su éxito de público y crítica —ruidoso— en 1937 ninguna compañía universitaria o de profesionales no han vuelto a ponerla? ¡Misterio! ¿Y las otras piezas...?

Impreso en los
Talleres Gráficos
"LA NACION"
Agustinas 1269
O.4469