GLORIA ALCORTA, UN FAULKNER DEL SUR

POR

HEBE CAMPANELLA

Así consideró Camus a esta escritora francesa por nacimiento, argentina por adopción, por ascendencia y, lo que es fundamental, por cariño a esta tierra, que, sin embargo, no ha sido lo suficientemente justa con quien supo darle y sigue dándole lo mejor de sí misma: su amor de mujer —es esposa de un destacado argentino, don Alberto Girondo— y el holocausto de su arte; porque crear es siempre una entrega, y en el caso de Gloria Alcorta, criada, educada en Francia, esa entrega ha supuesto un sacrificio mayor, ya que ha necesitado, para cantar en nuestra lengua, una, sin duda, larga y difícil labor de decantación formal, que ha fructificado en dos libros de cuentos y una novela —amén de numerosos poemas, ya que en ella és innato el don divino del canto—, que la sitúan entre las más encomiables escritoras argentinas de la actualidad. Sin embargo, y no obstante guardar en su haber la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires por su libro *El hotel de la Luna,* los juicios laudatorios de Borges y Mallea desde sus primeras entregas líricas hace alrededor de treinta años, el argentino medio no conoce sus obras, las bibliotecas carecen de bibliografía sobre la escritora y algunos intelectuales le retacean el elogio. Penoso es comprobar que quien ha recibido el espaldarazo consagratorio de Jules Supervielle y Max Jacob —desde que publicó su primer libro de poesías en francés, *La prison de l'enfant—;* quien ha visto estrenar en París su comedia *Le seigneur de San Gor* bajo los auspicios de Camus; quien ha recibido en 1966 el premio que editores, críticos y traductores ofrecen cada tres meses al mejor libro extranjero editado en Francia, haya manifestado en reciente entrevista a la prensa argentina: «Mi deseo... es ser leída y apreciada en mi país. Resulta muy triste sentirse extraño en el propio medio.»

Curioso y triste también es para nosotros, argentinos, que nos asomamos al mundo de las letras, comprobar que el país, desde 1957 —fecha de la exitosa aparición de *El hotel de la Luna—*, había echado casi en el olvido hasta hoy —en que reaparece en nueva edición— a esta cuentista maravillosa y terrible a la vez —según juicio de Jean

Cassou—, cuyos libros se han cotizado en traducción francesa entre los más vendibles y mejor acogidos por los órganos periodísticos de las más encontradas tendencias. Y eso no porque la voz de la escritora y la fuerza de su don poético se hubieran silenciado. Gloria Alcorta publicó en 1962 otro fantástico y dramáticamente complejo libro de cuentos, *Noches de nadie,* y en 1966, la novela *En la casa muerta,* de la que actualmente prepara una versión cinematográfica. En París le han adaptado varios cuentos para la TV y la radio, y la novela mencionada va a ser llevada a las tablas. Probablemente nunca más acertado aquello de que «nadie es profeta en su tierra», porque si Gloria Alcorta nació en Francia y allí se educó, ésta es su patria y aquí vive, en su casa del barrio de Belgrano; aquí sueña, aquí quisiera estrenar y hacer cine. Es verdad que su nombre aparece con frecuencia en las páginas del diario *La Prensa,* como corresponsal de los festivales de Cannes, y que la Editorial Sudamericana ha dado nuevamente a la estampa en una sola edición los dos libros de cuentos mencionados —*El hotel de la Luna* y *Noches de nadie*—; pero ¿recibirán éstos la acogida de público que tuvo la traducción francesa de 1966? No quisiéramos aventurar opinión, pero mucho nos tememos que no. Son, sin embargo, en su brevedad formal —para la autora el cuento es la forma más perfecta de la expresión literaria—, el testimonio de «uno de esos escritores que América del Sur produce, penetrados a la vez de la atmósfera de su país y de un cosmopolitismo que Europa ya no conoce», afirmaba *La Gazette Littéraire* en 1966; una alucinante amalgama de lo real y lo fantástico, que trae a la memoria el clima denso y torturante de los grandes maestros de lo onírico —Kafka, James, Joyce—, clima que en Gloria Alcorta se arropa con un tono poético a la manera de Poe. En suma, son la expresión de su mundo, el del sueño y el ensueño, el de lo real y lo fantástico, porque allí está la verdad. La escritora hace suyos los conceptos de Jean Cassou, que sirven de epígrafe a la primera parte de *En la casa muerta:* «Para mí lo fantástico y lo real son una misma verdad.» ¿Dónde empieza la realidad, dónde la fantasía, en qué punto se conjugan en una sola verdad? El comentario de sus obras nos permitirá ir penetrando en la malla de ese mundo en el que la novelista teje y desteje maravillas a su arbitrio, como la Alicia de *En la casa muerta.*

El hotel de la Luna y otras imposturas, como llama la autora a su primer libro de cuentos, está dividido en tres partes: Imposturas, Cuentos de América y Relatos de un sonámbulo. Los subtítulos son ya harto significativos: los hechos cotidianos más sencillos se transmutan en milagros; la realidad exterior, sin perder su contenido humano, des-

garrador, lacerante casi siempre, entra en el mundo de la irrealidad a través de una visión poética insólita, que nace desde dentro de esa misma realidad.

El primer cuento, el que da nombre al libro, es, sin duda, el más directo: en él el drama humano aparece desnudo, descarnado, despojado de toda poesía, como no sea la que surge de esas almas puras, las de Iván y Sebastiana, que se encuentran más allá de los cuerpos doloridos, sangrantes, vendibles. Sebastiana carga sobre su pobre cuerpo miserable una culpa quizá milenaria, de la que nada ni nadie puede redimirla, ni siquiera Iván, su pequeño y querido Iván, que había elegido el sufrimiento, y «al condenarse, la devolvía a la vida de los hombres». Detrás de la anécdota de estos dos jóvenes desamparados, que no tienen ni un céntimo para pagarse un hotel en su noche de bodas —Iván llega a vender a su mujer esa misma noche por un fajo de billetes que le procuraría un poco de felicidad y que, al fin, son sólo unos cuantos falsos papeles violetas—; por encima de esa farsa grotesca —«¡Señores, señoras, se vende una noche de bodas! Las tengo tímidas, perversas, majestuosas. Y se vende por nada, por unos cuantos papeles violetas»— late un drama más hondo: la imposibilidad de la redención humana. Iván ha sacrificado su noche de bodas por la felicidad de Sebastiana; pero el buque fantasma, «El deseado», que a la mañana siguiente los llevaría a las «islas felices», parte sin la preciosa carga; detrás de Iván se cierran las puertas del camión celular y Sebastiana se queda con su dolor de siempre, de siglos: «se tapó las orejas para no oír el zumbido del peligro y se tapó las narices para no sentir el olor acre de la injusticia... «Dios está allí, pronto siempre a castigar a esa desvalida alma humana que es Sebastiana, que es Iván, que es cada uno de nosotros, y que desde milenios carga con una culpa que no se borra. Sebastiana cree en ciertos momentos que cuando «uno se arrepiente la culpa se borra», y exclama: «Señor, ¡Tú eres el único que vive!» Pero allí está el desconocido que acaba de desembarcar y que le abre «bajo las narices un monedero de oro», y la solitaria muchacha comprende que no habrá perdón para ella, porque jamás olvidarán que fue la hija de Saulo Marcos, bandido a quien encontraron una mañana con la cabeza hecha pedazos. Sentimos, sin embargo, que una significación más profunda trasciende el simple episodio y que Sebastiana se transforma en el símbolo del alma humana que arrastra su pecado y su condena desde la eternidad, destinada a golpear el muro donde el cuerpo incrustado del padre —quizá el Padre con mayúscula—, con los brazos en cruz, no tiene rostro. «No, nunca reconocieron a mi padre —dice Sebastiana—; tenía el rostro aplastado. No pudieron estar seguros. No, yo no.»

En el cuento siguiente, *La gran laguna,* el elemento sobrenatural se infiltra sutil, desconcertante, en medio de una realidad que está fijada en el tiempo y el espacio, aunque estas connotaciones son vagas y rodeadas de un cierto hechizo desde el comienzo del episodio: dos mujeres, una vieja tía y una sobrina que empieza a marchitarse, conversan mientras toman mate, y a través del diálogo, cargado, cortante, se advierte la miseria, la podredumbre de esas almas prostituidas. El boliche de Santa Rosa, la casa de los Salvador, bandidos que por las noches salen a matar y robar; el rancho de los Cruz, nos van fijando el contorno espacial y sobre todo la laguna; pero tanto en las referencias a ésta como a la sequedad del ambiente —«¡Siquiera lloviera!», exclama una de las mujeres— se advierte desde el comienzo algo que escapa a la realidad cotidiana, que la circunda de un halo misterioso: «La noche es peligrosa. Se habla cada vez más de la bruja que echa la mala suerte a los paisanos y...» Sin embargo, la realidad vuelve sórdida, mezquina: la bruja no es sino la joven prostituta, que en medio del camino atrae al noctámbulo para despojarlo de su dinero tras el espasmo del placer, «esa alegría del infierno..., algo azucarado y sólido...»; y las muertes «misteriosas» son sólo el fruto del pillaje de los hermanos Salvador. El contrapunto continúa durante la primera parte; pero desde el momento en que un ignoto viajero que llega desde muy lejos, sin un rastro de polvo en su traje blanco, irrumpe en la historia, lo sobrenatural se enseñorea del relato, que no deja nunca, sin embargo, las líneas sencillas, directas del contorno ambiental en esa atmósfera siempre fluctuante de realidad-fantasía, que es característica de toda la producción de Gloria Alcorta. Cuando el forastero hace su entrada en la casa —allí donde la más joven de las hermanas, María Luna, nunca había osado llevar a ninguno de sus hombres— intuimos que éste no es igual a los otros. Ricas sinestesias subrayan la aparición casi milagrosa: «Su cuerpo, de una limpieza esplendorosa, llenó en seguida la pieza de un aire húmedo y dorado.» Todo en él tiene algo de angélico: las manos, de palma suavísima; la tez, clara; la vestimenta, «enteramente blanca»; su olor a hojas secas, allí donde todo hedía a bestia hambrienta; su gesto decidido, autoritario e inocente a la vez. «Pero, ¿de dónde salía este hombre, que se creía capaz de dar órdenes al viento?», se preguntaba María Luna. «¡No comía carne! Decididamente este hombre era muy extraño, y luego esto de que oliera cada vez mejor, como si lloviera sobre él», agregaba para sí. Y la categórica certidumbre: «... no es un imbécil; es un inocente...», no nos deja ya lugar a dudas: el joven de pelo rubio y enrulado, en cuyo pecho se veía una crucecita de oro, es el mensajero angélico encargado de salvar el alma —no contaminada— de

María Luna (como en el cuento anterior, el cuerpo puede venderse sin que el alma pierda su pureza). Realidad y ensueño se superponen en el pasaje de los policías que vienen a interrogar a las mujeres sobre el hombre muerto junto a un malacara y que es idéntico al joven forastero. «Y lo raro es que el muerto se le parece como un mellizo...», le dice uno de ellos. Allí está el don poético de la escritora, que sabe extraer de la realidad misma la magia de lo irreal y anudar en ese juego la situación dramática: «Dios mismo se ocupa de sus muertos y de quienes los matan. Quizá he sido asesinado aquí mismo mientras dormía... Pero lo único que importa es que no he sido muerto por esta moza.» Situación dramática que aquí se resuelve, a diferencia del cuento anterior, con la felicidad y la redención de las almas: la mayor de las hermanas siente el rostro transfigurado por la dicha, y María Luna, bajo la lluvia bienhechora que se descuelga de pronto como para borrar todo vestigio de horror, de podredumbre, penetra en la casa con el olor de la tierra en las manos y las ropas, y junto al extraño personaje, los dos parecen formar un solo cuerpo, «único y resplandeciente». Es que el forastero —lo ha dicho Gervasia, la tía— no es un hombre... «y ¡tiene alas!»

En el último relato de la primera parte, en «Los Valentini», la autora hunde el escalpelo en sórdidas motivaciones: egoísmo, crueldad, orgullo. «La historia que debió contar (la acusada María Valentini) no era una trivial historia de cuadros falsificados, sino el relato de su propio egoísmo y de su crueldad.» No es, sin embargo, sólo el egoísmo de María, y más que su egoísmo, su orgullo lo que el relato va desnudando, sino también las debilidades de quienes constituían el mundo cerrado de la villa del Sol: el orgullo del padre, quizá mayor que el de la propia hija —«enceguecida por tu propio orgullo, no ves el de padre, que es inconmensurable», le dice su hermano Pablo—; la enfermiza debilidad de Anita, la hermana menor, pusilánime, cobarde; la frivolidad de Simón, amigo de Pablo, compañero de Françoise y su enamorado después. En esta sombría pintura de almas sólo se salva Françoise, la segunda esposa de Domingo Valentini y quizá también el propio Pablo, un instrumento en manos de la hermana y del destino. Cuando, después de haber pintado cincuenta cuadros talentosos, arrepentido por lo que considera un robo —había espiado día tras día la técnica de su padre y hasta los más hondos secretos de su vida íntima—, Pablo abandona la casa paterna, huye, diríamos mejor; no sabe exactamente si en toda esa historia de cuadros pintados por su mano, firmados por el padre, él había sido la víctima o el victimario. El relato es lineal y casi nunca se aparta aquí la autora de ese reducido mundo familiar en el que los hilos de las pasiones van tejiendo el

drama, el enfrentamiento entre padre e hija, conflicto que tiene implicaciones sociales y hasta raciales: María es la orgullosa sobreviviente del mundo aristocrático de los del Solar, de esa rancia estirpe de españoles que en sus casas solariegas, «de tres patios andaluces», guardaban con celo las vitrinas llenas de medallas y las paredes cubiertas de retratos gloriosos; su padre es, en cambio, el hijo del inmigrante, genial y de fuerte personalidad, pero incapaz de comprender, precisamente por su origen plebeyo, a esa raza de conquistadores, de cuyas virtudes heroicas la hija se sentía —muerta la madre— única heredera. Por eso desprecia también a Françoise, «la extranjera», de condición modesta y sin gusto, según los limitados moldes en que se había formado la personalidad de María. «Su solo mérito —le dice al tribunal— consistía en haber hecho estudios superiores... Nos vimos obligados a aceptarla en nuestra mesa.» En el arte genial de Dionisio Valentini, la hija sólo ve el producto de la vulgaridad y la mentira, y si induce al hermano a pintar, cuando el padre, agotado, ha hecho abandono de los pinceles, no es porque haya comprendido el valor de esa pintura, hecha con su «hermoso fervor de animal herido», sino porque no encuentra otra salida para escapar de la miseria y el ridículo a que la ha reducido lo que para ella es la indecorosa locura del vulgar Valentini.

Muertos el padre y el hijo —éste en un accidente—, María no vacila en vender los cuadros del hermano, que en un rapto de celosa locura había firmado el propio Dionisio, como verdaderos Valentini: «Así la fortuna acabó por traernos el respeto que merecíamos... La "Villa del Sol" fue reparada y repintada como lo estaba en tiempos de nuestro abuelo: color de girasol. Recuperamos también nuestros reclinatorios de pana en la primera fila de la catedral», y además, «... esas telas ¿hacen o no honor a la República de Nicaragua?», termina triunfalmente su defensa la joven. La tesis de María parece válida y sale absuelta; pero algo impalpable queda flotando en el aire; algo oscuro, pegajoso como un remordimiento, que le hace decir al juez, viejo amigo de la familia: «No puedo precisar la índole del delito de que María es culpable, pero sé que es culpable y que lo es hasta el alma.» Es éste uno de los relatos en que la fantasía no entra en juego —supuesto que pueda hablarse de un arte sin fantasía—; pero el misterio queda rondando en torno de una conciencia, la de María, única poseedora del verdadero sentido de su culpabilidad.

Dos relatos integran «Cuentos de América», la segunda parte de *El hotel de la Luna*. Tienen ellos la fascinación de lo mítico, de la fantasía hecha fábula, aunque por el primero corre además una inquietante vibración religiosa, que es usual encontrar en las creaciones de la escritora argentina. No en vano ha declarado que el Evangelio es su

libro predilecto y que «es la obra humana, social y fantástica más profundamente real que conozco» (1). Nunca sabemos con certeza dónde termina la razón y empieza el ensueño en Gloria Alcorta, porque ya dijimos que va en busca de la verdad, que siempre, para la escritora, está fuera de la cotidiana realidad convencional. Evidentemente el condenado de Tepostlán, esa ciudad de paja y barro, donde reina un silencio casi inhumano, no es simplemente el mestizo Epifanio López, que ama la belleza y el arte, sino Cristo mismo, condenado todos los días y todos los días dispuesto a reconstruir el mundo. Desde la primera página las imágenes van configurando un ámbito en el que todo puede suceder: «el repetido espejismo de plazas fuertes, que, al cabo, resultaban ser rocas superpuestas»; una plaza muda y una iglesia, sobre cuya fantasmal existencia aún hoy discute la gente razonable. En ese clima extraño en que la protagonista advierte desde el comienzo algo anormal, en esa ciudad muerta —aunque en el extremo de la plaza una quincena de indios jugaban, apretados unos a otros, a arrojar gruesos dados de piedra en una pista de arena—; en esa iglesia, en la que los santos tenían rasgos de Satanás o de indígenas y cuyo pórtico exhibía la lujuriosa desnudez de Adán y Eva, todo está predispuesto tanto para el crimen como para el milagro. Una encontrada gama de sentimientos van despertándose en el ánimo de la protagonista a medida que recorre el interior de la iglesia: horror ante la fealdad de las estatuas —y aquí el dardo acerado contra los conquistadores, que con su crueldad deformaron así las mentes debilitadas de los aztecas—; piedad y ternura ante un Cristo de pie —«mi Jesús», dirá líneas después—, que tenía los ojos muy hundidos y el mentón muy largo, «como un mentón de rey»; un puntillo de erotismo en el extraño recuerdo de la cabellera de una Magdalena que, sin embargo, no recordaba haber visto; frío intenso ante la severidad de un San Ignacio de Loyola, de mirada febrilmente inquisidora. Y en seguida, el crimen y el milagro a la vez: el cura, único ser blanco junto al mestizo en esa aldea perdida, cae traidoramente muerto bajo las patas de un caballo que huye al galope. Ahora sólo queda uno, y ése se sabe irremisiblemente condenado: Epifanio López, dispuesto a sacar a luz los maravillosos frescos del claustro, subyacentes bajo una capa de piedra blanca y cemento. Su rostro, lleno de una «tristeza atroz», despidió, sin embargo, a los viajeros con una sonrisa y se dispuso a continuar su obra. Sólo entonces advirtió la mujer que su mentón era muy largo, «como un mentón de rey»; sólo entonces habrá alcanzado el sentido trascendente de aquellas palabras que les dijera mientras golpeaba la dura pared con el cincel: «Yo reconstruyo

(1) Diario *La Prensa*, Buenos Aires, 8 de marzo de 1970.

el mundo todos los días. Obedezco a Dios; yo...» Una vez más la verdad sobrepasando la anécdota en virtud de la magia poética del verbo.

En *La intrusa,* en cambio, el mito reina soberano, y aunque pese en sus páginas una cargada atmósfera de sangre y demencia, aquélla no alcanza la vibración de otros cuentos, pues nada se nos oculta; aquí, desde el comienzo, sabemos qué terreno estamos pisando: el de la leyenda. Lo que nos sobrecoge en otros relatos es precisamente ese trastrueque continuo de la realidad en la no realidad; esa mutación permanente de la circunstancia en la no circunstancia, de lo racional en lo onírico. En esta fábula la autora nos ha narrado con trazos ricos de sensualidad y color americanos, pero nunca alucinantes, el mito guaraní de la hiedra.

Los tres últimos cuentos del libro, subtitulados «Relatos de un sonámbulo», son realmente historias narradas por quien vive en permanente vigilia, en una vigilia nocturna, febril, en la cual el tiempo se ha quebrado y zigzaguea continuamente: presente y pasado se cruzan a cada paso, y las experiencias vividas en la infancia, en la adolescencia y en la juventud de la mujer surgen como retazos sueltos de una realidad que no es siempre fácil reconstruir, porque a vecese parecen sólo recuerdos de una mente alucinada. Sexo, muerte, pasión, todo el drama del alma humana, sobre todo de la mujer, en un, por momentos, onírico desfile de imágenes: una joven espalda sobre unas estrechas caderas que marchan siempre delante de ella en «El círculo»; un rostro que se multiplica en doce, quince, cincuenta cuerpos y que la persigue como una culpa en «La tortura perfecta»; el navío fantasma que acude sólo al llamado de los moribundos en «El deseado»; en fin, la autora ha sabido hacer soltar la locura que, según palabras del capitán d'O, de «El deseado», «cabe entera en la mano de Dios». Más que relatos nos atreveríamos a decir que son éstos verdaderos monólogos, porque a través de un lenguaje densamente dramático es siempre una misma voz interior la que se escucha y a la cual las otras sólo sirven de orquestación, de caja de resonancia: la voz torturada de un alma de mujer. A tal punto nos parece estar frente a lo dramático como forma estética, no como hecho teatral, que la lectura de «El círculo» nos ha traído inmediatamente el recuerdo de una obra breve de Tennessee Williams *Retrato de una mujer,* pieza dramática en la que intervienen varios personajes, pero que a la postre no es sino el doloroso monólogo de la señora Collins, quien, reprimida sexual por una excesiva educación puritana, cae en su madurez en la tragicómica locura de creerse embarazada. Isabel Mansilla, la protagonista de «El círculo», también vive de recuerdos, voluptuosos unos, maternales otros. Su vida se ha detenido en un tiempo hecho de sensaciones ya irrecuperables: el cru-

jido de las hojas bajo el peso de los cuerpos, «el gusto de la sal, la piel amada, el vino...» y «su propio vientre de madre que se agrandaba todos los días...» La muerte del hijo la ha dejado sin voluntad y sin memoria —como no sean esos trozos inconexos, confusos, febriles— y la luz del sol la encuentra siempre junto a una mesa redonda con patas de porcelana, hundiendo «profundamente la aguja en la tela tensa de un babero».

El segundo libro de cuentos, *Noches de nadie,* llevaba en su primera edición de 1962 la sugestiva calificación de ocho destinos alucinantes. Ahora se ha reeditado con una sola excepción: la de «Las puertas de arena», porque, según ha declarado la propia Gloria a Pedro Ortiz Barili en la entrevista que éste le hiciera para *La Prensa* (2), precisa tomarlo como base para lanzar con ese título o quizá con el de *El collar de terciopelo,* otra serie de relatos «fantasmales muy duros, que tienen como escenario las arenas de las costas argentinas». En general, todas las historias de este libro —en nuestro concepto, literariamente superior al otro— transcurren en ambientes desolados, quietos, región de médanos o llanuras calladas, en casonas antiguas. Sus protagonistas son siempre extraños, amnésicos, solitarios, dementes.

En «El Anacardo», el presente y el pasado se anudan constantemente a través del lugar, la vieja estancia, ahora sanatorio siquiátrico, y del personaje. Dionisia (nombre que volveremos a hallar en otras obras), la otrora gatita malcomida —hija de una sirvienta enferma y nieta del alemán que se atrevió a fijar los primeros médanos y que así se hizo rico —hoy convertida en la cincuentona mujer de Julián, el hijo del patrón; amnésica a raíz de un accidente en el que su esposo ha muerto. Recuerdos de la infancia, vivificados en una serie de jugosas sensaciones, la abrazan apenas comienza el viaje hacia el sanatorio: el juego de croquet, las ranas que últimaban con flechas de goma, el árbol de anacardo, toda la ternura del gusto a merengue que tenía la hostia y del vistoso brazal de raso que lucía Julián el día de la primera comunión; el frescor del trigo de la granja y sobre todo los olores —probablemente pocos artistas haya tan ricos en este plano sensorial—: el olor a galope de caballo del aire nocturno, el perfume a madreselva de la casa, el del heno salado, que conservaba el vello de Julián cuando la abrazaba en el granero, el de las rosas apretadas que se escapaba siempre de entre las chalinas que usaba Maravilla, la señora de «El Anacardo». La mujer nada recuerda de sus últimos veinte años; pero, en realidad, tampoco quiere recordarlos: «¡Pero no quiero! No quiero nada», le dice a Dionisia niña en un singular desdoblamiento de sí misma en dos tiempos. Sólo le interesa rescatar la memoria de su

(2) *La Prensa,* ed. citada.

infancia para refugiarse en ella definitivamente, y cada vez que la realidad la golpea con su presencia se evade inconscientemente por el camino del desmayo. Ante la fotografía de un señor gordo, maduro, con una condecoración en el ojal, que encuentra sobre la mesa del tocador hace la pregunta inquietante: «Y este sujeto, ¿sabe usted quién es?» Y la respuesta llega firme, segura: «Por supuesto que sí; es Julián», le responde Celeste. «Debí de perder el conocimiento...» Desde ese momento el intento de recuperar la memoria de la infancia —como único refugio contra el presente— se torna anhelante; pero también Dionisia, la gatita fea, malcomida, a quien va a buscar en el granero, se le escapa, y entonces «hundí la cara y la refregué en su sombra hasta ensangrentarla». Intento de congelar el tiempo en una etapa feliz que por momentos logra asir y gozar en total plenitud, pero que instantes después, un objeto cualquiera, a veces un espejo, desvanece: «mi cara era la de siempre, la de una gatita malcomida, con inmensos ojos mojados, que absorbían toda la luz de la tarde», exclama exultante, gozosa; pero en seguida un filete de sangre, un nombre que surge de entre las sombras de su cerebro, bastan para borrar la ilusión y para no reconocer ya «la cara desdibujada que me observaba en el espejo», su rostro de hoy. En fin, la farsa final, con la grotesca y simulada aparición de Maravilla como parte del tratamiento, sólo le deja la desoladora sensación de estar estrujando un manojo de puntillas. Y cuando advierte que intentan volverla a la «normalidad», lo que para ella es sinónimo de injusticia y dolor, de inserción en una temporalidad de la que está resuelta a huir porque la sabe irremediablemente vacía, exclama que todo será inútil, porque «hicieren lo que hicieren, yo no tenía entre las manos sino un puñado de nada...»

Con los mismos seres extraviados volvemos a encontrarnos en otro relato «El duende de madame Camelia». Otra vez la amnésica, viuda de Julián; doña Nemesia Ugarte, «que descansaba después de haber dado a la patria veintiocho hijos varones»; madame Camelia, «cuyo hijo vivía en alta mar, abrazado a una roca», y quien aquí más nos interesa, Miss Josefine O, la gobernanta irlandesa, una solterona, enamorada permanente de sus alumnos, a quien habían terminado por recluir, acosada por los fantasmas de sus ex discípulos muertos. Nuevamente nos movemos en un clima de pesadilla, pero siempre los soportes de la realidad están presentes para que el desajuste resulte más alucinante. Las referencias a fechas y episodios concretos se suceden en estos relatos con una insistencia que pone de manifiesto el intento de la autora: meternos en el mundo cotidiano para sacarnos de él sorpresivamente. «La tarde era destemplada...»; «... ayer por la mañana...»; «... pasaron muchos días y quizá varias semanas...», son algunas de las coordenadas

temporales que van subrayando el paso real del tiempo en «El Anacardo», por lo cual resulta más irrisorio el intento de la amnésica de recobrar los perdidos momentos de la infancia y detenerse en ellos. También son concretas las referencias al lugar, y por eso podemos inmediatamente reconocerlo en el nuevo relato apenas dice: «... la región es agreste. Fue un "ciclón blanco" el que arrancó a nuestro pobre balneario» (de éste nos hablará detenidamente en «Las puertas de arena»). «Aquí nunca muere nada, señorita; nada, ni nadie», le susurran las voces deshuesadas a la nueva huésped, la señorita Josefine O. Extraña, sobrecogedora y quizá única forma de asir el tiempo: la locura. Miss Josefine O es otro ser marginado de la realidad (había ocurrido un domingo a la salida de misa. El vigilante Ordóñez encontró a la institutriz tumbada en el césped de la Recoleta»), que se fabrica sus propios sueños con las imágenes eternamente jóvenes de sus «queridos alumnos». Pero una noche, a raíz de un encuentro casual con la viuda de Julián Heredia, en el segundo piso de la estancia, aquellas imágenes se fijan en una sola, repetida desde entonces hasta llenar su habitación y todas sus horas en un intento absurdo por «sustraer un muerto a la voluntad de Dios»: la imagen de Julián. Julián galopando por la costa, enlazando un potro, haciendo la primera comunión, en un traje absurdo, mientras le tiran arroz... Julián, en fin, dejándose caer entre las sábanas de la institutriz. Ella también como la viuda rechaza la realidad de su muerte y se refugia en los recuerdos que no tienen dimensión temporal. «Aquí no muere nada ni nadie», había afirmado el doctor Pelayo, y Miss Josefine siente que Julián Heredia forma parte de la misma sustancia del aire y extiende los brazos, en gesto repetido, para atraparlo: para ella ese aire es la única verdad, aunque no sea la luz. «Ten cuidado, que la luz que está en ti no sea tiniebla», dice San Lucas, y esas palabras del Evangelio sirven de epígrafe al cuento. La pobre Josefine, bajo su atildada apariencia de gobernanta pudorosa, había llevado siempre dentro el duende del goce reprimido, un duende de carne que le había roído el cerebro y arrojado a las tinieblas; debajo de la anécdota hay, sin duda, una dimensión religiosa.

Implicaciones religiosas tienen también otros relatos de este libro, casi siempre precedidos de alguna cita evangélica. En «El ejecutor», por ejemplo, uno de los cuentos más bellamente logrados por su plasticidad, hondura y fuerza dramática, el protagonista, don Ciriaco, el «dotorcito», como le llaman los lugareños, cuando se decide a consumar la tragedia —matar a todos los leprosos que viven en las cercanías— es realmente la viva encarnación de una fuerza que lo supera y que parece nacer de aquellas palabras de San Pablo a los efesios

—que justamente son el epígrafe—: «¡Despiértate tú que duermes. Levántate de los muertos y te alumbrará Cristo!» Por eso aunque el episodio tiene una fecha —«era una noche de abril de 1884»— y un escenario —el pueblo, el monte, la «casa mora», donde en sus tiempos había árboles frutales, y doña Luisita de Aguilera era célebre por la exquisitez de sus dulces de chirimoyas—; aunque la autora no pierde ocasión de colocar alguna estocada crítica, aquí contra los militares —muy ocupados en prenderse medallitas en el pecho—, advertimos que una atmósfera irreal sobrenada por encima de circunstancias y críticas sociales. El doctor Ciriaco, el que tenía una novia que enfermó también, el mozo de quien estaban prendadas las hijas de los generales y hasta la hija del gobernador, es igual al Jesusito en el altar, dice una de las lugareñas cuando lo contempla dormido al pie de un gomero, y sentimos que algo sobrenatural lo traspasa en toda esa escena. Hasta el cambio continuo de perspectiva del narrador apoya la transfiguración: el relato comienza en primera persona, pasa a la tercera en la segunda parte y vuelve a la primera en la última. Pero además ese cambio se produce a veces dentro de una misma secuencia narrativa y hasta de un mismo párrafo, y entonces no queda duda; detrás del protagonista visible, el doctor Ciriaco Funes, hay otro invisible que lo mueve, lo incita: Cristo mismo.

«Al pasar por la orilla del río, un mendigo apuntó a Ciriaco con el dedo y en ese instante comprendí que el muchacho montado en el doradillo era yo.

Un frío de guillotina me atravesó la espalda. Lo quise detener, prevenir, fue inútil. El cuerpo ya no me oía. Hiciera lo que hiciera, Ciriaco Funes tranquearía dulcemente en dirección al monte San Bernardo.»

Allí están las «fieras», los leprosos, cada uno con su lacra —¿su pecado?— a cuestas. Allí Ciriaco Funes yacerá horas de espaldas, solo, con la cara al sol —¿Jesús en el Monte de los Olivos?— «¡Ignoraba que su padre lo había abandonado y que hasta su propia alma tenía miedo!» «Al tocar las diez, el joven acostado debajo del gomero se despertó como para responder a un llamado...; luego, en el silencio absoluto de la noche, como quien levanta la hostia para el sacrificio, fue echando el veneno en cada vasija de barro preparada para la cena de las «fieras». Con estas palabras llenas de un sentido litúrgico termina la segunda parte. En la tercera, volvemos al relato en primera persona, pero quien regresa al pueblo ahora ya no es sino la sombra del doctor Funes, y otra vez el desdoblamiento: el protagonista es actor y espectador a la vez de sí mismo, de «ese joven cuyo rostro se parecía al de Jesús en el altar». Su alma se había levantado contra la

injusticia, había librado el combate con los hombres —contra la hipocresía y el miedo—, pero aún lo esperaba la lucha mayor: la lucha con las tinieblas, con sus propios pecados —«los aullidos de mis víctimas se han insertado en mis huesos para siempre»—, y exclama angustiado: «¡He aquí mi mano, Señor, ... mis ojos, mi corteza, ... mis venas sin sangre, mi boca sin labios! ¡He aquí mi soledad y mi traición! ¡Ten piedad de mí!» Entrega total, absoluta, del empequeñecido ser humano a la luz redentora de Cristo.

Almas solitarias con su carga de deseos insatisfechos, de orgullo, de resentimientos, desfilan por otras páginas: Jacobo Heredia, quien después de recorrer tantos continentes había venido a enterrarse en el llano, lejos de todos, hasta de sí mismo; la abandonada esposa del torero célebre; la muchacha engañada; el solitario don Cleto Arralde, que por momentos llega hasta dudar de su propia existencia. Jacobo Heredia es el hombre que instalado en su inocencia no se da cuenta de que la casa va siendo sitiada por el resentimiento, por el enemigo que lleva dentro, orgullo de raza, imposibilidad total de comunicación. Dueño hasta ahora de sus pensamientos y de los de su familia, advierte, de pronto, que las cosas empiezan a escapar a su control, que los hijos se le van —uno llevado por la muerte, otro por la vida— y que se está quedando solo, encasillado en un orgullo sin palabras, en un extrañamiento cada vez más insoportable; mejor dicho, solo no, porque a su lado siente el aleteo de una presencia enemiga que lo acosa, «sin voz ni rostro», pero que va creciendo, instalándose en su casa y de la que sólo logra huir cuando se encierra en el mirador. «¿Quién eres? —le gritabas—. Qué, ¿estás por robarme?» Y efectivamente, un día el enemigo impalpable toma forma; «el negro impostor», el advenedizo al que Jacobo en sus tiempos de estudiante siempre había despreciado, es hoy ministro de la Gobernación y se venga llevándose el más preciado tesoro del viejo condiscípulo: la niña de la estancia. Jacobo se ha quedado solo, amurallado dentro de su propia alma. Y para que su dolor sea tan absoluto como había sido su orgullo, hace liquidar al viejo caballo criollo, fiel compañero durante diecisiete años. Justamente es el cebruno criollo el narrador de esta historia, escrita en segunda persona y que trasciende lirismo —«el aire de mediodía era dulce y fresquito como para una boda feliz»—, ternura —«adoptabas el trotecito que más te complacía»— y, como siempre, misterio. Un incendio destruye finalmente la casa —en pocas horas el fuego termina con la riqueza acumulada durante varios siglos, de la que sólo queda como testigo mudo la puerta de bronce traída de Italia—; pero sobre los escombros, entre las llamas aún ardientes, se ve el cuerpo blanco de Jacobo alzarse «como antorcha en lo alto de

la hoguera». Más allá de la muerte, el fiel cebruno, único compañero que el orgullo le permitió tener a este hombre duro, incapaz de comunicación, de un gesto de ternura, le ofrece su lomo amigo para entrar juntos «en el reino de la lumbre».

Estremecedora es la historia del solitario Cleto Arralde, el protagonista de «El naufragio», que un día deja penetrar la fantasía en su departamento y dibuja con un suavísimo guante de mujer la mano femenina que siempre estuvo añorando. Inigualable es el don poético de Gloria Alcorta, que crea con un guante encontrado una fría mañana de invierno —exactamente el 21 de julio— un personaje inusitado, capaz de despertar en el alma de náufrago vagabundo los más apasionados sentimientos y las más excitantes imágenes. «Allí estaba Esmeralda echada en el frío, frente a la puerta de mi casa. Me incliné despacio para no ahuyentarla y la tibieza de mi aliento logró que sus dedos se abrieran.» Así comienza la historia de la felicidad para Cleto Arralde, una historia escalofriante en la que por momentos no sabemos dónde empieza la verdad y dónde la mentira; si lo real es esa Esmeralda que lo observa, que le alcanza el queso y la mermelada, que lo acaricia y lo arropa hasta hundirle las uñas y las palmas; o ese objeto de forma y color indefinidos, de una suavidad voluptuosa, que los policías encuentran en el escritorio del joven y frente al cual éste yace con los ojos desorbitados «como un muñeco sin cuerdas»; ese guante de mujer que, cuando el auto inicia la marcha y el policía lo arroja del bolsillo, abre sus alas grisáceas y se paraliza en el aire, en un último intento de defensa femenina, antes de rodar en el barro.

La crítica a la falsa respetabilidad de cierta clase social que la autora conoce muy bien y que constituye la oligarquía dominante y detentadora del poder económico, y por ende del político, en nuestro país, corre por numerosas páginas de su obra —ya hemos hablado de María Valentini—, pero quizá en ninguna alcanza el vigor que tienen el relato «La perdida». Aquí pone al desnudo la debilidad física y moral de una de esas familias, los Allende: la gran dama, doña Dalmira, que, aun desde su lecho de enferma, pretende seguir rigiendo los destinos de la casa; la hija Eloísa, víctima de una madre despótica, y de sus hermanos, figurones de la política. «Decididamente hay gente que nace para ser felpudo», dice con evidente menosprecio el mayor de los Allende, candidato a senador, refiriéndose a la hermana. La escritora ha trazado con mano maestra el perfil de este típico representante de una aristocracia que se cree destinada a dirigir la suerte del país, y está dispuesta por ello a mantener una fachada de respetabilidad a la cual sacrifica ideales, sueños, amor, consciente de que

la política es una diosa que exige la esclavitud de sus adoradores. Frente a don Manuel Allende, que oculta sus devaneos de coleccionista a la mirada de los propios familiares, así como sus amoríos de «gran señor» —«este hombre, pensó Clemente, es sólo un indio impúdico y ramplón»— en el fondo de los valles, se levanta la figura limpia, sana, del joven Siro. Frente a la moral acomodaticia del «respetable» Allende —«... me contento con triunfar en la lucha terrena sin complicarme en la eternidad. Sepa que conviene más matar que decaer, y que el mundo perdona al asesino, pero nunca al incauto»—, la juventud pura, fuerte, del estudiante que marcha seguro hacia un destino que labrará con sus propias manos, que regará con su sudor, libre «de las risas tontas de una familia que dominaban los aullidos de una vieja inválida». La ironía, por momentos doloroso sarcasmo, con que Gloria Alcorta muestra las lacras de una oligarquía corrompida, se nimba al final con un halo de esperanza en esa juventud que apunta dispuesta a salvar las heroicas virtudes de una raza que entre los andrajos dejaba entrever «el alma de un gran señor». Así quedan, enfrentados, los términos de la problemática nacional: civilización seudoeuropeizada-caudillaje criollo. Y el interrogante se abre angustioso: ¿qué irá a quedar del orgullo de esta nación cuando desaparezca el último monarca (caudillo)?

En el relato final de esta edición, «El juego de la muerte», se plantea como tema la lucha entre el amor por la posesión definitiva de un hombre y la gloria. A través de un extenso desarrollo, asistimos al estudio cálidamente desesperanzado de un alma de mujer que se marchita en la espera del marido torero condenado a la gloria: Como siempre, la escritora acierta en el juego de las imágenes —sobre todo en las olfativas— tanto para expresar el placer del abrazo amoroso —«La tierra nos envolvía con un olor a lana y a leche traído por la tormenta»— como el dolor resignado del abandono —«en su sangre olores ajenos a mi erial, habían desplazado al de mi carne. Rumores de aplausos y perfumes de claveles pisoteados se trepaban por sus venas»—. Son continuos los hallazgos que en el plano sensorial logra la autora en este penetrante buceo psicológico de una mujer —en el que no faltan referencias a la realidad político-social española— para la cual el único justificativo de su existencia es el minuto en que podría aplastarse sobre el pecho del marido.

La novela *En la casa muerta* es una poética, por momentos real, por momentos fantástica, pero siempre poética historia de un alma femenina y una pintura acre de Buenos Aires, sobre todo del Buenos Aires del 30, a través de la vivisección cruel de esa sociedad porteña que tenía sentido del humor y una absurda falta de escrúpulos, que

alimentaba sus ocios con «leguas y leguas de cielo, cuadros rebosantes de leche y tropillas de bayos encerados»; que se endiosaba con el escándalo y que hacía gala —como el político Manuel Allende de «La perdida»— de una elegante honorabilidad. Incisivos, mordaces son los recuerdos de Dionisia —otra vez Dionisia— que van aflorando a lo largo de un relato inconexo pero lúcido —que adopta la forma teatral de la farsa— de su infancia de niña «bien», a la que no dejaban jugar en las cercanías del río —«ese gran mar de café con leche que bordeaba terrenos baldíos—, porque los vagos que andaban rondando eran mortíferos; pero cuyos ojos se llenaban de horror ante el paulatino descubrimeinto de la podredumbre que se escondía tras esa falsa honorabilidad. Desde la ventana del granero de la casona familiar —separada de la calle por una verja ondulante y donde no faltaban el gran parque ni la rica caballeriza— sus ojos de trece años sentían crecer la angustia y la vergüenza ante el espectáculo de una aristocracia viciada y ociosa: «Por la ventana veía a mis tíos que entraban en las caballerizas... sorprendí a tía Geraldina que se dejaba arrinconar entre los arbustos del patio por el presidente de la Suprema Corte... descubrí que un íntimo amigo de mi padre era aficionado a los placeres prohibidos...» Pero, ¿quién es Dionisia Acuña? ¿Un ser real, la hija de una suicida de la sociedad porteña, violada por su propio padre, o un personaje ficticio, la protagonista de esa farsa tragicómica que la imaginación exaltada de la pequeña Alicia crea entre los muros agrietados de la fantasmal mansión de calle Lavalle? «Mi imaginación había sido ejercitada (a través de la lectura de un curioso cuaderno de tapas púrpuras), pero no lo suficiente, para que esa noche de diciembre, en la casa de Acuña pudiese discurrir si estaba asistiendo a una serie de escenas teatrales, o si lo que ocurría era simplemente realidad» —así dice Alicia Achával, una adolescente de trece años también, hija de doña Rosa, la que vende puntillas, plancha las camisas del marido y alimenta sus canarios, ajena a toda fantasía en su cotidiano vivir, y del comisario de la Primera, un hombre algo filósofo y algo místico; en fin, Alicia es una chica corriente cuya vida íntima se sacude, se distorsiona desde la aparición del misterioso cuaderno. A partir de entonces Alicia se siente identificada a menudo con Dionisia; realidad y fantasía se mezclan de continuo y el tiempo sufre un permanente trastrueque: el pasado irrumpe en el presente, éste se proyecta hacia el pasado. Los personajes del escenario que se levanta en la mansión surgen y se esfuman sin aparente lógica, mientras en los balcones que rodean el vestíbulo se amontona una muchedumbre en la que se confunden seres de la vida cotidiana —Haydée, la pollera amiga de doña Rosa, Alicia, Doroteo después— con una

extraña galería de seres fantasmas, embalsamados, quizá de cartón pintado, que se «abanicaban a toda velocidad cuando los acontecimientos se tornaban apremiantes, para volverse a sumir inmediatamente en un sopor imbécil». Pocos elementos de la realidad (un amigo —Doroteo—, un cuaderno, una casona aparentemente deshabitada) le bastan a la protagonista adolescente para emprender un misterioso viaje en el que desfilan, como personajes de una fábula: Dionisia Acuña, su esposo Pedro, su amante Juan, Gervasio —el amigo de la infancia— y el amigo de los fondos, Doroteo. «Nunca sabré cómo pude derribar esa puerta, ni tampoco si la derribé de verdad», dice Alicia al iniciarse la historia, porque en ella razón y ensueño se confunden. El viaje milagroso de Alicia por los vericuetos humanos de todos esos seres es una manera de escapar a su realidad, de romper los hilos de la lógica: ella, como Dionisia —como la propia escritora— no soporta la realidad, porque ésta es meramente casual y por eso inventa, para encontrar la verdad que permanece. Inventar es también una forma de engañar al tiempo, de escapar a la prisión del tiempo, de ser reina como la Alicia de Lewis Carroll, escritor con quien la autora argentina manifiesta más de un punto de contacto. Pero, desgraciadamente, a veces los seres creados por la fantasía se vuelven contra su creador como Pedro contra Dionisia: «¡Si es verdad que me has inventado! ¡Si es verdad que me has empujado para que camine, no te quejes si ahora que soy un hombre tengo ambiciones de hombre!» A través de este doble juego realidad-invención, mentira-verdad, encontramos todo lo que puede inquietar a un adolescente: «el misterio, la ironía, lo turbio y hasta los resabios de alguna gran pasión». Cuando los personajes se evaporan y Alicia se encuentra con su padre, queda flotando en el aire el interrogante: ¿existieron realmente o sólo fueron el fruto de un sueño de chicos, como dice don Achával? Ambos, padre e hija, después de haber asistido al drama doloroso de un alma que vivió en la más tremenda soledad, después de haber atravesado los espejos de la invención, sin dejarse atrapar por ellos, corren hacia la luz, no sin que antes quede prendida en los ojos de Alicia, como símbolo final de aquella soledad, la imagen de una mujer que pasa arrastrando los pies: «... tenía los ojos oscuros y un zorro raído colgando de un hombre». Don Achával tomó a su hija de los hombros y sin conversar corrieron asidos de la mano: «... respiramos el perfume del primer pan del día, cruzamos céspedes prohibidos y corrimos hacia la luz...».

A través de este intento de liberación, de metamorfosis de la ineludible realidad en una deliberada no-realidad, en una perpetua simbolización de la vida —simbolización a que, por otra parte, siempre

está sujeto el poeta, según palabras de Cassou que constituyen uno de los varios epígrafes de la novela— la escritora hace disquisiciones filosóficas sobre la condición humana —«el hombre no es más que un gemido revestido de carne»— y sobre la imposibilidad de la comunicación amorosa —«los hombres no se aman. Lo único que hacen es buscar su propio aliento en el aliento del otro»—; en torno de la problemática del tiempo —«el porvenir es el presente en plena actividad»— y de la función creadora y ordenadora del arte —«la poesía (es) el lenguaje que, al ordenar el caos, desencadena la verdad»—. En fin, la novelista se plantea también problemas religiosos y reflexiona sobre Dios y el Paraíso: «Si Dios no fuera todopoderoso e infinitamente malvado, ¿por qué habríamos de rogarle?», se lee en algunas líneas del cuaderno escrito por Dionisia. Y más adelante añade: «Quiza el paraíso sea un sitio... en el cual descubramos que la alegría no es más que el dolor llevado al paroxismo y aceptado.» Dolor, pecado original, silencio, «silencio invisible y duro como el mismo Dios», enfrentamiento del hombre con su Creador y negación de Dios son conceptos que se barajan en la pieza.

«La puerta de arena» es un extenso relato que cierra la primera edición de *Noches de nadie,* dedicado a la memoria de Alfredo Weiss, que creyó en la magia de la costa argentina. En ella se sitúa el escenario de esta historia orquestada en ocho partes en torno de un *leit motiv:* el odio, el resentimiento de un ser que ha vivido alimentándose de él durante veinte años; *leit motiv* que, de pronto, hacia el final de la sinfonía, será barrido por otro, insinuado apenas en la segunda parte, tocado siempre en sordina: el amor: Nos reencontramos con una geografía que ya nos es familiar, región de médanos, abatida por frecuentes ciclones; la misma de «El Anacardo», de «El duende de Mme. Camelia». También algunos nombres nos son conocidos: el padre Espada y, sobre todo, Saúl Heredia, apenas mencionado en «El Anacardo», figura fundamental de esta narración. Sobre él recae el odio de Orión, el hombre que regresa a la patria, después de un largo exilio, para vengar a su madre, para liberarse, por medio de la venganza, de los fantasmas que lo oprimen desde la adolescencia, desde aquel día en que intentó matar al amante de aquélla, porque descubrió todo el horror de su vida prostituida, y entonces lo echaron de la casa.

Apenas desciende en la estación Las Rosas, después de un fatigoso viaje en un carguero desde Brasil, la primera persona que lo interpela, que misteriosamente lo está esperando, es precisamente Saúl Heredia, con aquella «sonrisa blanca que me persiguió durante tanto tiempo». Desde ese momento la tensión dramática queda formulada:

Orión luchará por reencontrar su pasado, por reconstruirlo, para nutrir con él su odio y hallar la fuerza necesaria para la venganza; Saúl Heredia pondrá en juego toda su voluntad y su grandeza de caudillo que hizo del desierto patagónico un erial, para destruir ese pasado, más aún, para borrarlo del tiempo. La vida de Orión ha sido sólo una «larga enfermedad de adolescencia», una incesante búsqueda del paraíso perdido, una constante huida del presente, de la vida que se va haciendo y un permanente refugiarse en los sueños del pasado. El poder de Saúl Heredia, el hombre que no sueña, sino actúa, lo irá despojando de esos recuerdos, que es como ir desnudándolo de todo deseo y lo obligará a enfrentarse con la realidad. Ya en la estación le ha recriminado: «Hay muchos infelices que no se atreven con los vivos y se cargan de fantasmas.» Más tarde Valeria Adams, la joven destinada a salvarlo, reiterará esos conceptos: «El sueño es el refugio de los débiles. Los que constantemente quieren escaparse como usted no desempeñan ningún papel.» Orión es, sin duda, un hombre débil que necesita de la presencia obsesiva de Saúl Heredia para sentirse vivir: el odio es la razón de su existencia. Y esto nos trae el recuerdo de aquel Joaquín Monegro de la novela *Abel Sánchez;* el personaje de Unamuno también afirmaba su existencia sobre el odio —ahí más exactamente envidia— hacia Abel. Otras analogías podrían señalarse y también acusadas diferencias, pero no es el caso analizarlas ahora. El protagonista de «Las puertas de arena» ha sido siempre un solitario, pese a la promiscuidad de la guerra en la cual participó; pese al frecuente trato con mujeres y hasta de su casamiento. El mismo ha creado en torno la soledad, al encerrarse en los sueños perdidos. Sin embargo, no lo comprende así y se duele: «Nunca nadie había tratado de forzar mi pena y sacarme de la soledad... Nunca nadie tuvo el deseo de ir a buscarme... hasta el fondo de mí mismo.» Sólo se siente vivir cuando se reencuentra con el paisaje natal, erizado de cardos y manzanilla, con bosquecillos de penachos blancos resguardados en el hueco de los médanos. «Comprendí que nunca habité realmente sino en ese paisaje.» Comprendió también que nunca había amado a ninguna mujer, porque ninguna como Morena, su madre, «llevaba el vestido como si fuera una túnica», ni olía a pétalos como ella. «Nadie, no, nadie me había devuelto la inocencia a la que tenía derecho.» Pero los fantasmas se irán desvaneciendo como las casas, la rambla, el lujoso hotel de Orión-Playa. De todo aquello sólo quedan en pie dos columnas, la cabaña donde jugaba de chico con el hijo del heladero, y una casa chata rematada por una cúpula y una flecha —el antiguo hotel, hoy un barato hospedaje para turistas burgueses—. Nadie le sabe dar indicios de la

iglesia, ni del tren que antes llevaba a la playa, ni de las tiendas y casas por entre las cuales se paseaba orgullosa Morena con su sombrilla blanca forrada de negro. ¿Es que todo eso existió realmente? Sí, pero un ciclón acabó con el balneario. Así lo proclaman todos, hasta Hans, el antiguo jardinero, que no lo reconoce porque se ha vuelto loco. ¿O sólo es un mentiroso a quien también ha sometido Saúl Heredia, como a los otros, los paisanos, el farmacéutico, para crear una enorme confabulación en su contra? Sin embargo, allí está el profesor Gutterman, un científico extranjero, que confirma la existencia del ciclón y anuncia la inminencia de otro. Y el cerco se va estrechando: Orión siente que sus recuerdos se desvanecen y una noche advierte que la imagen de su madre se ha borrado no sólo de su vista, sino hasta de su sangre. ¿Pero cómo podrá seguir existiendo si las raíces de su odio se han secado? Sin embargo, el alma de Orión guardaba algo más que odio y él no lo había descubierto aún. Aquel paisano de la segunda escena, que lo había seguido insistentemente en su deambular hacia la playa y había intentado detenerlo repetidas veces; que extrañamente conocía su historia y sus propósitos —¡No sigas!», le gritó; «... la muerte no es cosa tuya ni mía»—, vuelve a aparecérsele en la cabaña. Y el momento es propicio: despojado de su odio Orión debe buscar dentro de sí algo que lo sustente. ¿Quién era ese extraño jinete que aun a sabiendas de que el ciclón amenazaba descargar se exponía así para salvarlo? ¿Un enviado diabólico de Saúl Heredia? ¿O un mensajero de Dios? Tenía el rostro enjuto y desmesuradamente largo, había observado Orión en el primer encuentro, y ahora insiste: «Ese muchacho de rostro alargado...», y no podemos dejar de recordar al Cristo de mentón alargado que ya destacamos en «El condenado». El ciclón se desata violento para borrar los últimos vestigios de Orión-Playa, los últimos fantasmas del hombre que sangra en su cabaña y que por la herida abierta que Valeria cierra en un gesto de absoluta entrega, comienza a sentir el amor. Orión saldrá entonces de la cabaña, cruzará la «frontera», entrará, acompañado por Valeria, en terreno enemigo —allí donde la voluntad de ese hombre fuerte maquinó «para detener mi brazo, colocar la figura de mi madre en un nicho de *madonna*». Atrás han quedado Orión-Playa y su odio; ante él se abre ahora una nueva playa, la playa de los Milagros, dominada por la villa Morena Mar, de Saúl Heredia. Y más allá, el desierto, que nunca se había atrevido a abordar, «impreciso y fascinante como un gran vientre de mujer». Pero ya no le teme, ya no quiere dormir nunca más —demasiado lo había hecho durante veinte años— y se tira sobre ese vientre de mujer que se le ofrece acostado en la playa. Su herida aún le duele, pero el amor la

curará. El drama individual de Orión es el símbolo del drama humano y su salvación a través del amor de Valeria, la salvación del hombre por el amor de Cristo. La nota fresca del niño que los ve desde la playa y quiere alcanzarlos cuando se meten en el agua, y luego la imagen de Valeria tendida de espaldas en la arena, con el rostro de extrema palidez, «en la actitud de los ajusticiados, con las piernas abiertas y los brazos en cruz», nos hablan de purificación y redención.

Si los sueños son sólo el refugio de los débiles, una forma de escapismo, una huida por temor al enfrentamiento de la verdad, ¿cómo explicarnos que para la autora la verdad esté precisamente en la no-realidad, en el ensueño? Quizá debamos buscar, como siemrpe lo hemos hecho en la producción de la escritora argentina, al hombre absoluto tras el hombre concreto, al hombre en su trascender tras el hombre en su temporalidad. El ensueño es en éste sólo debilidad, un vano intento de escapar a su circunstancia por el camino de la fantasía, ya que no se siente con fuerzas para mirar de frente una verdad que está más allá de su contorno vital: el misterio, o mejor el milagro de la Cruz. Pensamos que Gloria Alcorta, en cambio, porque se plantea con valentía la problemática del hombre en su proyección, sale a la caza de ese misterio, de esa irrealidad que supera las circunstancias espacio-temporales del vivir cotidiano, y en ella se sumerge porque allí ha encontrado, en definitiva, la única verdad que da sentido a la existencia humana. La no-realidad, el ensueño, no es en ella una huida por debilidad, sino una superación de lo convencional para alcanzar la verdadera realidad, la que sólo nos es devuelta a través del milagro de la redención.

Expresamente dejamos para el final el análisis de este relato porque nos pareció que a través de él podíamos, por fin, aprehender el pensamiento de Gloria Alcorta y las verdaderas motivaciones de ese continuo concierto de realidad-fantasía, temporalidad-ensueño, que es toda su obra.

Hebe N. Campanella
Juan C. Gómez, 44, 2.º
Buenos Aires