

a sí mismo y mantener su velocidad hasta el final —y la velocidad en la que yo pensaba que era la de una carrera, aunque pueda no parecerlo al lector—.

Por otro lado, aunque no tenía interés alguno en adoptar un tono místico, debo admitir que sí deseaba sonar misteriosa aquí y allá, tanto como me fuera posible: era éste un cuento de circunstancia, realista, en la cual la realidad misma era misterio. El grito que se oye al final de la historia —inequívocamente, espero—, es el que esa relación fracasada —personal, mortal, psíquica— admite, de modo de ser negada; un grito que los personajes al principio eran capaces de oír (y hasta propensos a hacerlo), pero que luego fueron en parte capaces de ignorar. El grito era auténtico en mi historia: el final de un paso puede provocar un grito, la más superficial provocación a la simpatía al amor odia convertirse en un fantasma. La más fugaz de las relaciones tiene el poder inherente de aparecer como un genio, volverse vocativa en su final, tal como al principio se volviera presente y tomara su propio espacio; tal como se ha desarrollado, como un destino, aunque de modo diferente; tal como se ha afluera, revelándonos ocasionales puntos de fuego. Una relación humana es un misterio penetrante y en constante cambio; no son las palabras la causa de que esto sea así en la vida; pero sí tienen el poder de realizar ese misterio en un cuento. Con su brutalidad o su carga de amor, el misterio siempre espera a las personas, donde quiera que éstas vayan, en cualquier confín hacia el que corran.

Yo había llegado al final de la nueva historia para sugerir lo que había tomado como punto de partida del cuento primitivo, pero mi mente ya no se cuestionaba acerca de cuál historia estaba más cerca de mi intención. Quizá esta pregunta no tenga demasiada relación con la brillantez de un escritor mientras trabaja; pero puede motivar que un lector se pregunte con cuánta frecuencia una historia debe rescatarse a sí misma. Creo, en todo caso, que sirve para mostrar que el tema, el método, la forma, el estilo, todo espera —todo flota sobre una suerte de doble pararrayos colocado en los oídos del autor—: la colisión del mundo viviente con ese otro mundo que ya está temblando dentro de uno; el acuciante impulso que en un momento de alta conciencia emite impacto e imagen, e ilumina todo al mismo tiempo. Nunca hubo en verdad un sonido, pero ese impacto es igualmente reconocible, y garantiza la sensibilidad y el sentido de un autor; si el impulso que así se proyecta es en cierto modo obedecido, dará sin dudas mucho placer en su curso al escritor y al lector. El mundo viviente en sí mismo sigue siendo como siempre fue, y por suerte continúa sirviéndonos, entre otras cosas, para contar historias; porque puede supervisar el cuento que estamos escribiendo, darle una respuesta cualquier día de la semana. Entre el escritor y el cuento que él escribe, allí se encuentra ese inmortal tercer personaje.

(1955)

(Traducción de Leopoldo Brizuela.)

## VI Flannery O'Connor (1925-1964)

Mary Flannery O'Connor nace el 25 de marzo de 1925 en Savannah, Georgia, EE.UU., en el seno de una acaudalada familia católica. Su literatura, a diferencia de la de muchos escritores de su generación, no es claramente autobiográfica, y no hay en ella indicios que nos permitan conocer hechos puntuales de su niñez; pero, con razón, podemos sospecharla cargada de las terribles tensiones que es caracterizan sus cuentos y novelas. "A menudo creemos que es necesario buscar temas en ambientes exóticos, en lugares lejanos —de clara O'Connor en una de sus cartas—; olvidamos que si uno logra sobrevivir a su propia infancia tiene material de sobra como para escribir toda la vida."

A fines de la década del 30, los O'Connor se trasladan a Milledgeville, Georgia, pueblo que será el escenario de la mayoría de sus relatos, y se instalan en la casa que la familia de la madre ocupa desde antes de la guerra civil y para cuya construcción "los esclavos negros se vieron obligados a fabricar hasta los ladrillos". El motivo de la mudanza reside en que el padre ha enfermado gravemente de lupus, un mal relacionado con la artritis y la fiebre reumatoidea, sin cura por entonces.

En 1945, cuatro años después de la muerte de Edwin O'Connor, Flannery, que ha desechado su primer nombre en vistas ya a su nombre literario, concurre a la universidad de Iowa, donde permanece hasta 1947, y en donde asiste a los talleres de escritura creativa que coordina Paul Engle; de estos años datan sus primeros relatos, publicados póstumamente, y los primeros esbozos de su novela *Sangre sabia* que, aunque a gran distancia de sus últimas obras maestras, sigue siendo aún su obra más famosa y comentada; dicha celebridad se funda, en gran parte, en la espléndida versión cinematográfica cuyo guión y dirección corrieron por cuenta del maestro John Houston.

A fines del mismo año, Flannery —como muchos de los más grandes escritores americanos: Jane y Paul Bowles, Eudora Welty, Carson McCullers, etc.— se trasladó a la colonia de Yaddo, Saratoga Springs, Nueva York, iniciando una carrera de características muy particulares. Las relaciones con sus colegas son áridas y conflictivas: la severa señorita sureña apenas si puede soportar las reuniones literarias, de las que discretamente se retira "antes de que la ebriedad ocasione una nueva rotura de todo el mobiliario... y antes



de que sobrevenga la reconciliación en un lecho común." A la mañana siguiente —dice— "todo exceso de melancolía de las almas se cura con una sobredosis de felicidad." Aeste aparente conservadurismo se opone la honestidad con que Flannery se maneja respecto de las exigencias del sistema, frente a las cuales se muestra, desde sus comienzos, mucho más digna que la mayoría de sus colegas. En las cartas que abren su *Correspondencia*, memorable por cierto, Flannery pone límites a las "sugerencias" de su representante de un modo extremadamente claro: "Será mejor que le explique cuál es mi método de trabajo", dice. "Mi novela, como todo lo que escribo, no obedece a un plan, y debo escribir para descubrir lo que estoy haciendo. Como la vieja dama del cuento, no sé bien lo que pienso hasta que no lo tengo escrito delante de mis ojos." Y más adelante: "Me parece que las virtudes que usted me señala (si en realidad son virtudes) están demasiado estrechamente ligadas a los defectos que usted también tiene la bondad de señalarme. Quiero decir: no escribo una novela convencional y creo que el valor de lo que digo viene precisamente de la singularidad de mi experiencia."

Cuando concluye la experiencia en Yaddo, O'Connor se muda a la casa de una pareja de escritores: Sally y Robert Fitzgerald, a quienes permanecerá ligada hasta el fin de sus días por un lazo intelectual, afectivo y espiritual tan intenso que, a la muerte de la escritora, serán ellos los encargados de controlar la publicación de su obra. Después de dos años en su buhardilla, período en que concluye la redacción de *Sangre sabia*, Flannery O'Connor, que nunca ha considerado siquiera la posibilidad de abandonar Nueva York, siente los primeros síntomas de su enfermedad y debe ser trasladada a Milledgeville, de donde ya no vuelve a partir sino por brevísimos períodos. Aceptada la privación que implica el diagnóstico del lupus, y el durísimo tratamiento destinado a postergar la fecha cierta de la muerte, O'Connor decide dedicar las fuerzas que le queden a su vocación literaria; por decisión unilateral de su madre vivirá con ella en una vasta granja de las afueras del pueblo, y en un "cuarto de enferma" que nos recuerda al de la Joy-Hulga del cuento escogido para esta antología.

Por la misma época, O'Connor comienza a dar rienda suelta a una extraña pasión: la cría de pavos reales, aves bellísimas pero perfectamente inútiles y desamoradas, cuyo más alto placer consiste en devorar flores y setos; esta actividad, así, se nos antoja la más refinada y secreta rebelión que pudiera organizarse contra el maravilloso y arrasador personaje de la madre.

Desde que compré el primer casal, tengo un sueño recurrente: tengo

cinco años y soy un pavo real. Han enviado un fotógrafo desde Nueva York y hay una larga mesa tendida a modo de celebración. La comida será excepcional: yo misma. Grito "¡socorro!, ¡socorro!", y me despierto. Entonces desde el estanco y desde el granero y desde todos los árboles que rodean la casa, oigo alzarse aquel coro de júbilo

Lii-ion lli-ion  
Mii-ion mii-ion  
Iii-i-ioi iii-i-ioi  
Iii-i-ioi-iii-i-ioi

Intento mantenerme firme y dejar que los pavos reales se multipliquen, porque estoy segura de que, cuando llegue el día, será de ellos la última respuesta.

Becada y presa en su heredad, O'Connor se aplica entonces a reflejar a "la buena gente del campo" y del pueblo, gente de una cortedad ciertamente espeluznante, pero cuya misma ceguera le da pie para las más agudas revelaciones. De 1955 data su primer libro de cuentos, *Un hombre bueno es difícil de encontrar*, entre los que ya figuran algunas de las mejores piezas que haya dado el género en este siglo. El reconocimiento del público no es aún masivo, y O'Connor subsiste gracias a la buena voluntad de sus colegas y a la ayuda de fundaciones que contribuyen a la costosísima compra de medicinas que debe administrarse constantemente.

En 1960, cuando lleva ya varios años inválida, la escritora viaja, "para complacer a una tía", al santuario de Lourdes, en donde su fantástico sentido del *kitsch* encuentra inagotables motivos de regocijo, y aparece su segunda novela, *Los profetas*, seguramente lo menos destacable de su producción, pero por la cual se la compara con Emily Brontë y con su "padre" Joseph Conrad.

En los tres años que restan de vida, O'Connor escribirá tan sólo cuentos, con una maestría difícilmente superable. Estos cuentos aparecerán póstumamente, bajo el título de *Todo lo que asciende debe converger*. Entre ellos descuellan, por un lado, el relato del mismo nombre, que narra el alucinante viaje en autobús de una madre anciana y su hijo, enfrentados ideológicamente pero unidos por un estrechísimo y siniestro lazo afectivo; y para quienes un hecho inesperado (una negra que sube y se sienta frente a ellos, aprovechando la reciente ley de admisión a los negros en los transportes públicos) configura una fatal revelación. Y, por otro lado, un cuento que lleva precisamente ese título: *Revelación*. Este otro relato, escrito muy poco tiempo antes de morir a razón de cinco líneas por



día, narra cómo una burda granjera de Milledgeville accede a la comprensión del destino de la Humanidad por una experiencia mística... que tiene lugar mientras limpia a manguerazos los cerdos de su chiquero.

El 4 de agosto de 1964, una operación imprescindible pero mal hecha desencadena la eclosión del mal, y Flannery O'Connor muere. Entre los libros que se han publicado desde entonces figuran el mencionado volumen; una recopilación de ensayos y artículos de circunstancia, hasta ahora inédita en castellano, *Mystery and Manners*, de la que hemos extraído el artículo que incluimos y su espléndida correspondencia, *The Habit of Being: Letters*, también inédita en nuestro idioma.

Entre los ensayos, reseñas y artículos autobiográficos de Flannery O'Connor que Sally y Robert Fitzgerald compilaron a la muerte de la escritora, figura una ponencia sobre el arte del cuento preparada al parecer para un "Congreso de Escritores del Sur" del que no ha podido establecerse en qué fecha y lugar se llevó a cabo. La referencia a sus mejores relatos, *Buena gente del campo*, y sobre todo, el profundo conocimiento del oficio que demuestra, nos permiten situarlo inequívocamente en el período de su madurez como escritora, que culmina en *Todo lo que asciende debe converger*.

Esa misma claridad de conceptos que, por otro lado, parecen sintetizar la experiencia de los cuentistas contemporáneos desde la "fundación" del género, nos exime de mayores comentarios. Permítasenos señalar sólo algunas conexiones entre el artículo y la obra y la biografía de la escritora.

En primer lugar, subrayemos en qué reside, desde el punto de vista de O'Connor, la "brevedad" de un cuento.

Como ya lo hemos anticipado en varios tramos de este libro, el concepto de "brevedad", que distingue al cuento de otras modalidades del relato, no remite a la extensión del texto, sino a la economía y la unidad de elementos. Para decirlo con sus propias palabras, un cuento es el relato de una *única acción dramática completa*; y por otra parte, una acción —o sucesión de acciones, diríamos nosotros— cuyos núcleos existe una relación de fuerte necesidad o de imprescindibilidad—.

Todas las acciones del cuento remiten a un mismo significado. Ese significado del cuento (que, como decíamos en el prólogo, no es un significado teórico sino "un significado que se experimenta") no

puede ser aprehendido por el lector sino hasta el final del texto, ya que necesita "todas y cada una de las palabras del relato" para expresarse. Si suprimimos cualquiera de esas acciones el cuento pierde razón de ser.

Desde otro punto de vista, considerando el proceso de escritura, podríamos decir que el cuentista que ha comenzado a relatar una sucesión de acciones dada, sigue adelante porque interrumpir *allí* el cuento sería mutilar el significado que han venido revelando sucesivamente las acciones, significado que, como es obvio, todavía "no está completo". Un cuentista termina un cuento cuando, acabada ya la secuencia lógica de las acciones, "no hay nada más" que revelar. Seguir escribiendo, abordar otra secuencia de acciones, sería comenzar otro cuento, empezar a expresar un significado distinto.

En este sentido, nos interesaría señalar también que, en los cuentos que O'Connor escribe por esta época, más aún que en los dos que cita en su disertación, la escritora aplica su teoría hasta las últimas consecuencias.

Las implicancias psicológicas, sociales, políticas y religiosas de un relato cumbre como *Todo lo que asciende debe converger*, son infinitas; pero al escribirlo, O'Connor está atenta, sobre todo, al tramado de las acciones que realizan sus personajes, acciones, por lo demás, muy concretas y visibles.

El cuento consiste en una única secuencia de acciones que podríamos denominar *vía* en *autobús*. El relato se abre con una sección a la que podríamos llamar *partida* y se cierra con otra a la que denominaríamos *llegada*. Del mismo modo, si intentáramos subdividir en secuencias menores el apretado tejido de la historia, notaríamos que el cuento está estructurado en unidades que coinciden con las distintas secuencias de acciones que cumple todo el que viaja en autobús: así, podríamos llamarlas sucesivamente *espera* en el apeadero, *subida* y obtención del boleto, etc.

Subordinadas a estas acciones, que —como dijimos— cumple *todo* pasajero, están las otras, las que configuran la lucha entre la madre y el hijo protagonistas del cuento. Son las acciones que hacen a su *destino individual, únicas* en el mundo y *únicas* en la vida de los personajes. En el caso de la madre, en efecto, conforman el proceso de su enfermedad y muerte, que culmina no bien bajan del autobús; y en el caso del hijo, constituyen el proceso paralelo de toma de conciencia que culmina, también, con la revelación motivada por la muerte de la mujer, etc.

Nótese, así, que desde el punto de vista del "contenido" podría



decirse que estas acciones colaterales son mucho más "importantes". Pero no lo son en el proceso de escritura: lo que confiere unidad a esta historia es el relato del *viaje* en el que se vertebra todo el pasado de la historia.

Por lo demás, existen varios factores temáticos que motivan que ese viaje en autobús sea especial. Entre todos, sólo quisiéramos destacar que el cuento nos habla de dos personajes descendientes de una familia de terratenientes sureños en una época en que las luchas raciales alcanzan gran virulencia; y en las cuales uno de los momentos más críticos, paradigáticos y simbólicos, y más urticantes para las mentalidades racistas, constituyó la admisión de los negros en los transportes públicos. La imagen del autobús es un símbolo histórico: cómo no recordar a Rosa Parks, encarcelada por haberse negado a ceder su asiento a un blanco, y en cuya propia defensa declaró: "No, no soy una revolucionaria. Sólo estaba muy cansada".

El autobús brinda un excelente espacio dotado de unidad y cargado de significaciones, un magnífico reñidero para los conflictos individuales y colectivos.

En el mismo sentido, quisiéramos detectar cuatro características de toda la ficción de O'Connor y que se asientan en su visión religiosa, católica, del mundo:

1) Ya hemos sugerido que, en casi todos sus relatos, Flannery O'Connor hace pasar a sus personajes —y por lo tanto al lector— por una experiencia que constituye un verdadero proceso de aprendizaje, al fin del cual, siempre, se produce una revelación. El personaje, al final del cuento, como el lector, *comprende*.

2) Ahora bien, estos procesos que terminan en revelación no son, en ningún caso, sutiles. Esa *acción dramática completa* de que nos habla O'Connor constituye, para los personajes, una vivencia límite, tanto por lo que implica directamente —como en el caso de *Las dulzuras del hogar*, en que la madre de un fascista trae a vivir a casa a una vagabunda ninfomana—; como por lo que connotan —tal es el caso del viaje en autobús en *Todo lo que asciende debe converger*—. La revelación salta a la vista no sólo con absoluta claridad, sino con enorme crueldad y extrema violencia.

3) Esta vivencia límite, si bien configura una secuencia única de acciones, mirada desde otro punto de vista, el de la historia *total de los personajes* constituye casi siempre un *deseñlace*. El cuento todo es el final de una muy larga historia, a la manera de las obras teatrales de Racine, en que los personajes se limitaban a realizar las

últimas acciones de un larguísimo proceso que el lector, así, no ve sobre el *escenario*. Ese proceso anterior no se le "muestra" al espectador, sino que se lo narra o se lo sugiere.

4) Por este mismo camino, Flannery O'Connor se aparta notablemente del realismo. Como quizá haya podido apreciarse por estos solos esbozos, basta alejarse un poco de la poderosísima atracción de sus historias para comprender, por ejemplo, que en ellas tienen demasiada importancia las "coincidencias"; coincidencias tan numerosas no podrían suceder nunca en nuestra realidad, ni en un relato "realista". Un lector habituado sólo al realismo podría argüir, "con estúpida justeza", que resulta inverosímil que *justo* en el mismo autobús en que viajan la madre y el hijo suban, en determinado momento del trayecto, una madre y un hijo negros que son su contracara, y que la madre negra tenga *justo* el mismo sombrero que la madre blanca. Pero la verosimilitud se logra, como decíamos en Kafka, por la coherencia interna de las leyes del cuento, y no por un mayor o menor parecido de estas leyes con las del mundo real.

O'Connor suele hablar, como característica sureña, de algo opuesto al realismo: "el grotesco" —no olvidemos que Poe, otro sureño, empleó la palabra para definir a sus historias—. De esa corriente heredaría, entre otros rasgos, la predilección por la caricatura y el agudísimo, tenebroso sentido del humor. Podría relacionársela también válidamente con la parábola religiosa y hasta con el melodrama y con el universo kafkiano, y comparársela incluso con el teatro de la crueldad.

Pues lo cierto es que O'Connor ha logrado elaborar un universo originalísimo y sin fisuras, abierto a todos los análisis.

Por último permítasenos hacer hincapié en una concepción de O'Connor que nos permitirá considerar otra antigua definición del cuento basada en el papel de los personajes.

Una opinión tan generalizada como general sostiene que los personajes no interesan al cuentista, mientras constituyen el elemento fundamental con que un novelista trabaja.

Antes de analizar sus fundamentos, notemos que Flannery O'Connor es, básicamente, cuentista. Incluso los capítulos más importantes de sus novelas fueron, en un principio —y mucho antes mismo de que a ella se le ocurriera "completarlos"—, cuentos cortos; y aun después del proceso de reescritura conservan esas características de cuento que acabamos de relevar: son "historias completas" que, en el peor de los casos, fracturan demasiado la progresión novelística, hacen perder unidad tanto a *Sangre sabia* como a *Los profetas*.

Y sin embargo, como lo declara en este artículo, su principal



preocupación es la de la *personalidad humana*, vale decir, el personaje. Más aún, llega a decir a los jóvenes cuentistas que forman parte de su auditorio que el punto de partida de un cuento no es nunca un argumento abstracto para el cual se inventa un personaje, sino, al revés, un personaje que debemos conocer hondamente, tan hondamente como para poder imaginar *esa* historia completa, *esa* acción única que nos lo revele.

Pero durante el proceso de escritura, esta preocupación abstracta es, en cierto modo secundaria. Los grandes temas que una personalidad implica, los grandes símbolos y teorías en los que un personaje nos incita a pensar, son menos importantes que la forma en que se muestran *concretamente* en el cuento. Porque aspectos abstractos no deberán ser "declarados" teóricamente, sino "mostrados" por medio de acciones concretas y realizadas por un cuerpo concreto: el del personaje.

Mirta Rosenberg apunta que tal conciencia del cuerpo, de lo que puede revelar por su sola configuración y por sus acciones, es propia de alguien que ha tenido que pelear durante la mitad de su corta vida con los progresivos zarpazos de la enfermedad. En el cuento mencionado, en efecto, deslumbra la capacidad de detectar síntomas en el personaje de la madre, personaje que está siempre mirado desde fuera; y por otro lado, la pericia con que muestra cómo este proceso de decadencia física es el resultado de las formas de tensión psicológica y social que se ejercen sobre un cuerpo determinado.

Del mismo modo, podríamos decir que la claridad con que enuncia uno de sus postulados capitales, el que sostiene que la literatura debe brindar una forma de experiencia, es propia de una persona restringida, por la enfermedad a la reclusión. *¿Qué hubiera podido hacer Flannery O'Connor sino escribir?*, se pregunta su editor francés. ¿Cómo habría podido entender el mundo, cómo habría podido entenderse en el mundo, sin escribir y sin escribirse? Hermana malvada de Emily Dickinson, O'Connor confiaba, en fin, en el cuerpo de la escritura como revelador de otro significado que la propia experiencia no podía revelar. Confiaba en la práctica como una revelación.

Esta misma atención al cuerpo como un "ente concreto", es paralela al interés de O'Connor por los detalles de los objetos que nos rodean, y que selecciona y describe con tanta eficacia. Según su concepción, la tarea fundamental de todo cuentista en ciernes es "aprender a ver", lo cual implica adquirir dos capacidades: aprender a elegir elementos simbólicos, y aprender a incluirlos en la historia. Selección y combinación.

Ahora bien, esta referencia a la selección nos lleva por sí sola a la consideración del punto de vista con que trabaja O'Connor, y que se mantiene casi siempre invariable.

La escritora emplea, para sus relatos—breves y extensos—la tercera persona; y aunque su mirada puede coincidir con la de uno u otro de sus personajes, O'Connor se mantiene en la postura de un cronista imparcial, implacablemente imparcial, lejos del carácter arrebatadoramente pasional de los personajes. La descripción de sus situaciones limítrofes, su disección de esas pasiones, es siempre prolija, contenida, controlada. Por otro lado, O'Connor evita cuidadosamente deslizar juicios explícitos sobre sus personajes. Su postura ante los hechos narrados, así, sólo puede detectarse en esos procesos de selección y combinación de elementos.

Por último, a propósito del poder de sugestión de esos detalles señalamos que hay una crítica velada a los malos imitadores de Chéjov, desde el momento en que afirma que la sola supresión de un elemento del cuento no motiva que el lector pueda imaginarlo. Si un cuentista opta por suprimir un pasaje esencial de la acción, un núcleo imprescindible para entender su proceso, deberá asegurarse de que el núcleo elegido lo sugiera.

Así, del mismo modo que hemos señalado el carácter fuertemente religioso de muchas de sus concepciones y de sus elecciones técnicas y temáticas, debemos señalar también todo lo que la separa de esa literatura "piadosa y didáctica", que detesta. Al afirmar que un narrador debe "mostrar" a través de las acciones, nunca "declarar", O'Connor descalifica implícitamente la tradicional moraleja de las parábolas religiosas; antes bien, la considera una mutilación a las posibilidades de interpretación del cuento, la restricción a un significado unívoco de su capacidad plurisemántica.

El aprendizaje, la elaboración de una moraleja, quedan excluívamente por cuenta y riesgo del lector; un lector suficientemente valiente—como pedía Henry James—para internarse en su mundo, donde la verdad es a tal punto compleja y estremeceadora.

### Buena gente del campo

Además de la expresión neutral que adoptaba cuando estaba sola, la señora Freeman tenía otras dos, de avance y de repliegue, que usaba en todas sus relaciones humanas. Su expresión de avance era aplomada y



avasallante como la marcha de un camión pesado. Sus ojos no se desviaban jamás a derecha o izquierda, sino que se movían con el curso de sus monólogos como si siguieran una línea amarilla trazada en medio del camino. La otra expresión, en cambio, no la usaba sino muy raramente, porque sólo muy de vez en cuando le era necesario retractarse de alguna afirmación; pero cuando lo hacía, su rostro adoptaba una inmovilidad completa, sus ojos negros se movían casi imperceptiblemente, como si retrocedieran; y quien la observara podía ver que ella, aun cuando permanecía de pie, en el mismo lugar, tan real como una pila de sacos de maíz, ya no estaba allí en espíritu. En cuanto a hacerle entender algo en tales situaciones, la señora Hopewell ya había perdido toda esperanza. La señora Hopewell podía hablar hasta morirse. Nadie podía llevar a la señora Freeman a admitir que se había equivocado. Seguía así, inmóvil, y si alguien conseguía hacerle decir algo, era siempre una frase de este tipo: "Bueno, no podría decir que fue así, pero tampoco decir que no fue así"; o podía observar, mientras paseaba la mirada por la alta repisa de la cocina donde se amontonaban botellas polvorientas: "Veo que aún quedan muchos higos del último verano."

Las dos señoras trataban sus más importantes asuntos en la cocina, durante el desayuno. La señora Hopewell se levantaba todos los días a las siete y encendía su estufa de gas y la de Joy. Joy era su hija, una muchacha corpulenta y rubia que tenía una pierna ortopédica. La señora Hopewell pensaba en ella como en una niña aunque tenía treinta y dos años y había egresado de la Universidad. Mientras su madre tomaba el desayuno, Joy se levantaba, avanzaba pesadamente hacia el lavabo y entraba en él dando un portazo; poco después, la señora Freeman aparecía por la puerta trasera. Joy oía que su madre le decía, "pase, pase normás", y que empezaban a charlar casi a los gritos; pero le era imposible entender desde aquí lo que decían. Para cuando Joy entraba en la cocina, las señoras habían acabado ya con el parte meteorológico, y estaban abocadas a una u otra de las hijas de la señora Freeman, Glynese y Carramae, a quienes Joy llamaba Glicerina y Caramelo. Glynese, una pelirroja, tenía muchos admiradores; Carramae, la rubia, contaba solo quince años pero ya estaba casada y encinta. Carramae no podía retener nada en su estómago. Cada mañana, la señora Freeman informaba a la señora Hopewell cuántas veces había vomitado desde su último reporte.

A la señora Hopewell le complacía decir que Glynese y Carramae eran dos de las chicas más finas que hubiera conocido nunca, y que la señora Freeman era una verdadera *dama*, y que nunca se avergonzaría de llevarla a cualquier lugar que fuese ni de presentarla a cualquier persona. Luego contaba cómo había conocido y contratado a los Freeman, y de qué manera se habían vuelto un verdadero regalo del cielo, y por qué hacía ya cuatro años que estaban con ella. La señora Hopewell los había tomado a su servicio por la sencillez y fundamental razón de que no eran basura. Eran buena gente del campo. La señora Hopewell había telefonado al señor cuyo nombre ellos mencionaran como referencia, y este señor le había dicho que Freeman era un buen aparceroy su esposa la mujer más entrometida de la tierra. "Necesita

estar en todo", dijo. "El día que no haya llegado antes de que se asiente la polvareda, podrá usted estar segura de que se murió. Querrá inmiscuirse en todos sus asuntos. Puedo tolerarlo a él, pero ni yo ni mi señora habríamos soportado a esa mujer un solo minuto más." Todo lo cual mantuvo en vilo a la señora Hopewell durante varios días.

Hasta que al fin se había decidido a contratarlos, porque no había otros aspirantes al trabajo, es cierto, pero también porque ya había entendido exactamente cómo manejar a esa mujer. Si la señora Freeman era del tipo de personas que tienen que meterse en todo, muy bien, decidió la señora Hopewell, no sólo le permitiría meterse en todo, sino que se *preocuparía* especialmente de que lo hiciera; toda responsabilidad quedaría a su cargo. La señora Hopewell no tenía demasiados defectos, pero era capaz de usar los defectos de los demás de una manera tan constructiva que nunca sintió la carencia. Había contratado a los Freeman y hacía ya cuatro años que estaban con ella.

Nada es perfecto. Este era uno de los dichos preferidos de la señora Hopewell. He aquí otro: ¡así es la vida! Y había un tercero, el más importante: bueno, las demás personas también tienen su opinión. Sentada a la mesa del desayuno, dejaba caer estos aforismos con un tono de insistencia gentil, como si nadie más que ella pudiera adherir a ellos; y la enorme y torpe Joy, cuya constante furia había borrado de su rostro toda otra expresión, miraba fugaz y fijamente hacia un costado, los ojos de un azul glacial, la mirada de alguien que ha conseguido la ceguera por un acto de voluntad y está decidido a conservarla.

Cuando la señora Hopewell decía a la señora Freeman que así era la vida, la señora Freeman apuntaba, "eso es lo que yo siempre he dicho". Todo lo que les sucedía a los demás le había ocurrido antes ya a ella. Era más rápida que el señor Freeman. Cierta vez (hacía un tiempo que trabajaban en la casa) la señora Hopewell, guiándole un ojo, le había dicho: "¿Sabe? Ustedes son como la rueda detrás de la rueda"; y la señora Freeman había sentenciado: "Lo sé. Siempre he sido rápida. Y es que algunas personas son más rápidas que otras".

—Todos somos diferentes —dijo la señora Hopewell.

—Sí, la mayoría —dijo la señora Freeman.

—Se necesita todo tipo de gente para hacer que el mundo siga.

—Es lo que yo siempre digo.

La muchacha se había acostumbrado a desayunarse con esta clase de diálogos, y a soportar más durante el almuerzo; a veces, incluso, debía aguantarlos durante la cena. Si no tenían invitados, las Hopewell comían en la cocina, era más cómodo. La señora Freeman se las arreglaba para llegar a cierta altura de la comida, de modo de mirar cómo sus patronas terminaban de comer. Si era verano, permanecía en el umbral de la cocina; pero en el invierno apoyaba un hombro contra la heladera y las contemplaba desde arriba, o se ubicaba de pie junto a la estufa, alzando subrepticamente el ruído de su falda. A veces se apoyaba en la pared y movía la cabeza a uno y otro lado. Nunca tenía prisa por marcharse. A la señora Hopewell todo aquello le



resultaba extremadamente difícil de soportar, pero era una mujer de gran paciencia. Comprendía que nadie era perfecto, y que los Freeman era buena gente del campo, y que si en estos tiempos uno podía tener buena gente del campo a su servicio, ante todo había que tratar de conservarlos.

La señora Hopewell había tenido muchas experiencias con basura. Hasta que llegaron los Freeman había acogido, como promedio, a una familia de arrendatarios por año. Las esposas de estos granjeros no eran del tipo de mujeres que uno quiere tener cerca mucho tiempo. La señora Hopewell, que se había divorciado de su esposo hacía ya varios años, necesitaba a alguien que la acompañase en sus caminatas por el campo; y cuando Joy era obligada a cumplir este servicio, las cosas que decía eran por lo general tan desagradables, su expresión tan hosca y agresiva, que la señora Hopewell terminaba diciendo: "Si no eres capaz de venir con gusto, no te quiero junto a mí"; a lo cual la muchacha, robusta y de cuadrados hombros, el cuello inclinado levemente hacia adelante, replicaba:

—Pues tú me quieras contigo, y aquí estoy. TAL COMO SOY.

La señora Hopewell disculpaba esta actitud de Joy en razón de su pierna, que le había sido arrancada, de un sólo disparo, en un accidente de caza, cuando tenía apenas diez años. Para la señora Hopewell era demasiado duro pensar que su niña tenía ya treinta y dos, y había pasado más de veinte con una pierna sola. Aún pensaba en ella como en una niña, sí, porque le partía el corazón pensar en la pobre y robusta treintañera que nunca había ido a un baile ni había conocido diversiones *normales*. Su nombre real era Joy; pero tan pronto había cumplido veintitún años, muy lejos de casa, la muchacha había hecho el trámite legal para cambiárselo. La señora Hopewell estaba segura de que Joy había pensado y pensado hasta encontrar el nombre más feo de todos los idiomas. Y luego había corrido a cambiarse ese nombre hermosísimo, Joy, sin decirle nada a su madre. Su nombre legal era Hulga.

Cuando la señora Hopewell oyó por primera vez su nombre, Hulga, pensó en la ancha y vacía carcaza de un barco de guerra. No lo usaría. Y aún continuaba llamándola Joy, nombre al que la muchacha respondía de un modo puramente mecánico.

Hulga había aprendido a tolerar a la señora Freeman porque la salvaba de las caminatas con su madre. Incluso Glynese y Carramae le resultaban útiles cuando concentraban la atención que, de otro modo, se habría focalizado en ella. Al principio había creído que no podría soportar a la señora Freeman, ya que rápidamente comprendió que no servía de nada tratarla con rudeza. La señora Freeman se cargaba, sí, de extraños resentimientos y por días enteros sufría de un silencioso mal humor; pero la fuente última de su descontento era siempre oscura; un ataque directo, una mirada francamente ofensiva, una grosería dicha en plena cara —nada de esto le hacía mella—. Y de improviso, un día, empezó a llamarla Hulga.

No la llamaba Hulga en presencia de la señora Hopewell, que se habría enfurecido; pero cuando ella y la muchacha se encontraban fuera de la casa, la señora Freeman solía decir algo y agregar ese nombre, Hulga, al final de la frase; y la enorme y anteojuda Joy-Hulga, con profundo desagrado, bajaba

la cabeza y enrojecía, como violada en su intimidad. Para ella, su nombre era un asunto estrictamente personal. Al principio sólo la había atraído su horrible sonoridad; pero más tarde comprendió cuán adecuado era también su espíritu. Tuvo una visión en la que el nombre trabajaba como el horrible y sudoroso Vulcano en su yunque, ese Vulcano en cuyo auxilio debía acudir la diosa cada vez que se la convocaba. Sintió que el nombre era el más alto de sus actos creativos. Uno de sus mayores triunfos había sido el de impedir que su madre le inoculara su veneno; pero mayor aún, sin duda, era éste de cambiar el nombre de Joy por el de Hulga. Así y todo, que la señora Freeman hubiese decidido usarlo no le provocaba más que irritación. Era como si los filósofos y acerrados ojeros de la señora Freeman hubieran penetrado en su rostro hasta descubrir algún hecho secreto. Algo de Hulga parecía fascinar a la señora Freeman; y un día, de repente, comprendió que era su pierna ortopédica. La señora Freeman sentía una especial inclinación por las infecciones secretas, las deformidades escondidas, las violaciones de niños. De las enfermedades, prefería las prolongadas y las terminales. Hulga había escuchado cómo la señora Hopewell le narraba con todo detalle el accidente de caza, cómo la pierna había sido literalmente amputada sin que por ello Joy perdiera en ningún momento la conciencia. La señora Freeman podía escucharlo una y otra vez de igual manera que si hubiese sucedido apenas unas horas atrás.

Cuando cada mañana Hulga irrumplía cojeando en la cocina (podía caminar sin hacer aquel espantoso ruido, pero lo hacía —la señora Hopewell podía asegurarlo— porque era un chirrido verdaderamente terrible) las miraba a ambas sin hablar. La señora Hopewell tenía un kimono rojo y el pelo recogido en un pañuelo harapiiento. Sentada a la mesa terminaba su desayuno, mientras la señora Freeman, el codo apoyado en la heladera, la miraba comer. Hulga ponía a hervir huevos sobre la estufa y permanecía junto a ella cruzada de brazos; y la señora Hopewell la miraba —una suerte de mirada indirecta, dividida entre ella y la señora Freeman— y pensaba que bastaría sólo un poco de cuidado para que Joy no lucieran tan deplorablemente. No había nada tan feo en su rostro que una expresión agradable no pudiera mejorar. La señora Hopewell decía que la gente que miraba el lado luminoso de las cosas era siempre hermosa aunque en realidad no lo fuera.

Cada vez que miraba a Joy desde este ángulo, la señora Hopewell no podía evitar sentir que habría sido mejor que la niña no se hubiera doctorado en Filosofía. No le había aportado nada; pero ahora que había obtenido su título no tenía ya ninguna excusa para seguir yendo a la escuela. A la señora Hopewell no le parecía mal que una jovencita fuera a la escuela a pasar un buen rato; pero Joy "había ido demasiado lejos". Fuera como fuese, Joy no habría sido lo suficientemente fuerte como para volver a estudiar. Los médicos habían dicho a la señora Hopewell que, en el mejor de los casos, y sólo si se tenía el mayor de los cuidados, Joy llegaría a los cuarenta y cinco. Tenía el corazón débil. Joy había dicho claramente que si no fuera por esta afección suya, ahora se hallaría bien lejos de estas rojas colinas y esta buena gente del campo. Estaría en una universidad, dando clases a personas



capaces de comprender lo que ella decía. Y la señora Hopewell podía imaginársela con toda claridad: un espantapájaros perorando ante una multitud de la misma calaña. Aquí, ella pasaba el día holgazaneando, con una falda de seis años de uso y una remera amarillay sudada que lucía un cowboy desteñido estampado sobre el pecho. A ella vestirse así le parecía divertido; a la señora Hopewell, en cambio, le parecía idiota, la viva demostración de que Joy era aún una niña. Era brillante, sin duda, pero carecía por completo de sensatez. Con cada año que pasaba Joy parecía volverse, a ojos de la señora Hopewell, cada vez menos parecida a los demás y cada vez más parecida a sí misma; cada vez más abotagada, ruda y bizca. ¡Y decía cosas tan extrañas! A su propia madre le había dicho un día, sin previo aviso, sin motivo alguno, poniéndose de pie en medio de una comida, el rostro púrpura y la boca llena:

—¡Mujer! ¿Nunca miras dentro de ti? ¿Nunca te miras por dentro y ves lo que no eres? ¡Dios! —había gritado desplomándose de nuevo en su silla y fijando la mirada en su plato—, Malebranche tenía razón: nosotros no somos nuestra propia luz. No somos nuestra propia luz.

Hasta el día de hoy, la señora Hopewell seguía sin tener la menor idea del motivo de semejante explosión. Ella sólo había observado, con la esperanza de que la frase hiciera efecto en Joy, que una sonrisa no le hace mal a nadie.

La muchacha se había doctorado en filosofía, y esto había terminado de descolocar a la señora Hopewell. Una podía decir "mi hija es enfermera", o "mi hija es maestra", o incluso "mi hija es ingeniera química". Pero una no podía decir "mi hija es filósofa". La filosofía era algo que se había terminado con los griegos y los romanos. Joy pasaba el día apoltronada en un sillón, el cuello inclinado hacia adelante, leyendo. A veces salía a caminar, pero no le gustaban ni los perros ni los gatos ni los pájaros ni las flores ni la naturaleza ni los muchachos bonitos. Miraba a los muchachos bonitos tal como si pudiera oler su estupidez.

Un día, la señora Hopewell tomó uno de los libros que su hija acababa de hacer a un lado y, abriéndolo al azar, leyó: "la ciencia, por otra parte, debe afirmar una vez más su rigor y seriedad declarando que sólo se ocupa de lo-que-es. La nada, ¿qué puede ser para la ciencia sino puro horror y fantasmagoría? Si la ciencia está en lo cierto, una cosa es indudable: que la ciencia no quiere saber nada de la nada. Esta es, después de todo, la aproximación estrictamente científica a la Nada. La conocemos al desear no saber nada de la nada." Estas palabras habían sido subrayadas con un lápiz azul y siguieron trabajando en la mente de la señora Hopewell como si se tratara de un conjuro maligno. De modo que cerró rápidamente el libro, entre escalofríos, salió de la habitación.

Esa mañana, cuando la muchacha entró en la cocina, la señora Freeman estaba hablando de Carrmae.

—Lanzó cuatro veces después de la cena —dijo—, y después de las tres se levantó dos veces de la cama. Ayer no hizo otra cosa que hurgar en el cajón de la cómoda. Nada más. De pie allí, ante la cómoda, viendo qué podía encontrar.

—Tiene que comer —murmuraba la señora Hopewell mientras sorbía su café y contemplaba a Joy, que permanecía de espaldas a ella y junto a la estufa. La señora Hopewell se preguntaba qué podría haberle dicho Joy, ayer, al vendedor de Biblias. No podía imaginar qué clase de conversación podía haber mantenido la muchacha con él.

Elera un joven alto, enjuto y sin sombrero, que ayer se había llegado hasta aquí a venderles una Biblia. Había aparecido en el umbral con una enorme valija negra, tan pesada que debió apoyarse contra el dintel. Parecía al borde del colapso, pero dijo con voz estentórea: "Buenos días, señora Cedars", y dejó caer la valija sobre el felpudo. No era lo que se dice un joven de mal aspecto, aunque llevaba un traje azul eléctrico y unos calcetines amarillos bastante caídos. Los huesos de su rostro eran prominentes; un mechón de pelo castaño y grasoso le caía sobre la cara.

—Yo soy la señora Hopewell —dijo ella.

—Oh —exclamó, simulando consternación, pero con los ojillos chispeantes—, Leí que decía "Familia Cedars" en el buzón y creí que usted era la señora Cedars —y estalló en una carcajada de placer. Alzó la valija del suelo y con un resuello de alivio, siguió a la señora Hopewell hasta la sala. Era como si la valija se moviera antes que él y lo llevara a la rastra.

—Señora Hopewell —dijo, tornándola bruscamente de la mano—. Espero que usted se encuentre bien —y volvió a reír; y luego, de pronto, su cara tomó una expresión absolutamente grave. Hizo una pausa, y dirigiéndole una mirada franca y honesta, dijo:

—Señora, he venido a hablar de cosas muy serias.

—Bueno, adelante —murmuró ella, no demasiado convencida porque el almuerso estaba casi listo. El entró al recibidor y se sentó en el borde de una angosta silla y puso la valija entre sus pies y echó una mirada en torno, como si al mirar el cuarto estuviera midiéndola a ella. La platería brillaba en dos bargueños; la señora concluyó que él nunca había estado en una habitación tan elegante.

—Señora Hopewell —dijo el muchacho, pronunciando su nombre de tal modo que sonó casi como una intimación—, sé que usted cree en la importancia de los servicios cristianos.

—Bueno, claro...

—Y sé —dijo e hizo una pausa, adoptando un aire muy sabio con sólo ladear la cabeza— que usted es una buena mujer. Mis amigos me lo han dicho.

A la señora Hopewell no le gustaba que la tomasen por idiota.

—Qué es lo que vendes —preguntó.

—Biblias —dijo el joven, y sus ojos volvieron a recorrer la habitación—. Y veo que usted no tiene una Biblia familiar aquí en el recibidor; veo que le hace mucha falta.

La señora Hopewell no podía decir "mi hija es atea y no me dejaría tener una Biblia en el vestíbulo." Y dijo, suspirando levemente:

—Tengo mi Biblia en la mesita de luz.

Lo cual no era verdad. La Biblia estaba en algún lugar del ático.



—Señora—dijo—la palabra de Dios debe hallarse a la entrada de la casa.  
—Bueno, cuestión de gustos —dijo ella—. Creo...  
—Señora, la palabra de Dios debe estar en cada rincón de la casa de un cristiano, no sólo en su corazón. Yo sé que usted es una verdadera cristiana, puedo verlo en cada rasgo de su rostro.

Ella se puso de pie, y dijo:

—Ya está bien, jovencito, no quiero comprar ninguna Biblia, y mi almuerzo huele a quemado...

El no se incorporó. Comenzó a retorcerse las manos, la mirada fija en ellas, y dijo suavemente:

—De acuerdo, señora, le diré la verdad. Hoy por hoy uno no encuentra mucha gente que quiera comprar Biblias, y además, sé que soy una persona simple. No sé cómo se dicen las cosas: las digo nomás. Soy apenas un muchacho del campo. —El alzó la vista hacia el rostro poco amigable de la señora Hopewell—. ¡Y la gente como usted no quiere perder el tiempo con personas como yo!

—¿Qué dice? —gritó ella—. La buena gente del campo es la sal de la tierra. Además, cada cual se comporta de manera diferente. Se necesita todo tipo de gente para hacer girar el mundo. Así es la vida.

—¡Una verdad grande como una casa! —dijo él.

—Y es más. Creo que en el mundo no hay suficientes campesinos —dijo, agitada—. Ese es el verdadero problema.

El rostro de él parecía haberse encendido.

—No me he presentado —dijo—. Me llamo Manley Pointer, y nací cerca de Wiloohobie. No en un pueblo, sino cerca de un pueblo.

—Espere un minuto —dijo ella—. Tengo que ir a controlar la comida.

Cuando entró en la cocina, la señora Hopewell encontró a Joy de pie junto a la puerta; la muchacha había estado escuchando la conversación.

—¡Librate de la sal de la tierra —dijo— y vamos a comer.

La señora Hopewell la miró, dolida, y apagó la hornalla en que se cocían las verduras.

—Yo no puedo ser descorchés con nadie —murmuró, y volvió al vestíbulo. El había abierto su maleta, había vuelto a sentarse y ahora tenía una Biblia sobre cada rodilla.

—Puede volver a guardarlas, joven —le dijo—. No quiero ninguna Biblia.  
—Me gusta su sinceridad —dijo él—. Ya no se encuentra gente honesta a menos que se salga al campo.

—Lo sé —dijo la señora Hopewell—. ¡Buena gente del campo!

A través de la rendija de la puerta pudo oírse un gruñido.

—Estoy seguro de que muchos chicos llegan aquí todos los días diciéndole que quieren pagarse los estudios —dijo él—. Pero yo no voy a decir eso. A esta altura —señaló— ya no quiero estudiar. Quiero dedicar mi vida al servicio cristiano. Vea —dijo, bajando la voz—, tengo un problema cardíaco. No viviré mucho tiempo más. Cuando uno sabe que algo anda mal dentro de uno y que no vivirá mucho tiempo, bueno, señora...  
Hizo una pausa, la boca abierta, y la miró fijamente.

¡El y Joy compartían la misma afección! La señora Hopewell sintió cómo sus ojos se llenaban de lágrimas, pero se reprimió rápidamente y murmuró: —¿Le gustaría quedarse a comer? Nos encantaría compartir nuestra mesa con usted —pero lo lamentó en el momento mismo en que lo dijo.

—Seguro, señora —asintió, con voz abatida—. Seguro que me encantaría quedarme a comer.

Joy le echó un vistazo cuando la madre se lo presentó y luego, durante toda la comida, no volvió a mirarlo ni una sola vez. El le dirigió la palabra en varias ocasiones, pero ella fingió no advertirlo. La señora Hopewell era incapaz de soportar la deliberada brusquedad de su hija, aunque vivía presenciándola, y siempre había sentido que debía acudir a reparar con muestras de hospitalidad la falta de cortesía de Joy. Le pidió al joven que hablara sobre sí mismo, y él lo hizo. Dijo que era el séptimo de doce hermanos, y que su padre había muerto aplastado por un árbol cuando él tenía apenas ocho años de edad. El árbol lo había dejado verdaderamente a la miseria, casi partido en dos y casi irreconocible. Su madre debió arreglárselas sola, trabajando duro, y siempre se preocupó de que sus hijos fueran a la escuela dominical y leyeran todas las noches un pasaje de la Biblia. Ahora él tenía diecinueve años y hacía cuatro meses que vendía Biblias. Hasta hoy había vendido setenta y siete y alguien había prometido comprarle de más. Quería ser misionero, creía que ése era el modo más efectivo de trabajar para la gente.

—El que pierda su vida la hallará —dijo, con total sencillez; y sus palabras sonaron tan sinceras, tan genuinas y honestas que la señora Hopewell no se hubiera permitido sonreír por nada del mundo. Usando un pedazo de pan con el que luego, al final de la comida, limpiaría el plato, el joven vendedor de Biblias impedía que las arvejas rodaran sobre la mesa. La señora podía ver como Joy, por el rabllo del ojo, observaba el modo en que el muchacho manejaba cuchillo y tenedor; y cómo, a su vez, cada dos o tres minutos, el muchacho lanzaba una mirada aguda y codiciosa sobre su hija, como si estuviera tratando de atraer su atención.

Acabado el almuerzo, Joy levantó la mesa y se marchó, y la señora Hopewell quedó sola para hablar con él. El volvió a hablarle de su infancia, y del accidente de su padre, y de distintas cosas que le habían sucedido. Cada cinco minutos aproximadamente, la señora Hopewell lanzaba un bostezo. El muchacho siguió hablando durante casi dos horas, hasta que por fin la señora Hopewell le dijo que debía marcharse porque tenía una cita en el pueblo. El guardó sus Biblias, le dio las gracias por todo y cuando al fin parecía a punto de partir se detuvo en el umbral, le dio un fogosísimo apretón de manos y dijo que en ninguno de sus viajes había encontrado una señora tan agradable, y le preguntó si podía volver. Ella dijo que claro, siempre sería una alegría tenerlo en casa.

Joy había permanecido todo ese tiempo inmóvil, de pie, junto al sendero de entrada, contemplando, al parecer, algún punto lejano; él bajó los escalones, ladeado por el peso de la enorme valija, y se dirigió hacia ella. Una vez junto a la muchacha la encaró y la miró directamente. La señora Hopewell no podía escuchar lo que él decía pero temblaba de sólo pensar en lo que Joy



podría contestarle. Al cabo pudo ver que Joy le respondía y que el muchacho empezaba nuevamente a hablar, haciendo exaltados ademanes con su única mano libre. Pasó un rato y Joy dijo algo más, de modo que el chico comenzó a hablar otra vez. Y luego, para su satisfacción, vio cómo ambos se alejaban caminando juntos hacia la tranquera. Joy había recorrido con él todo el sendero, hasta la tranquera misma; hasta ahora la señora Hopewell no había podido imaginar qué se habrían dicho; y tampoco se atrevía a preguntarlo. La señora Freeman estaba empeñada en atraer su atención. Se había desplazado de la heladera a la estufa, y ahora la señora Hopewell debía volver la cabeza hacia ella para simular que la escuchaba.

—Glynesse salió anoche con Harvey Hill —dijo—. ¡Y con ese orzuelo!  
—Hill, Hill —dijo abstraída la señora Hopewell—, ¿es ese muchacho que trabaja en el garaje, no?

—No, éste es uno que va a la escuela de quiropráctica —señaló la señora Freeman—. ¡Y mi hija con ese orzuelo! Hacía dos días que le había salido. Y ella dice que anoche, cuando este Hill la trajo de vuelta, él le pidió "déjame que te quite ese orzuelo". Y ella dice "¿cómo?", y él le dice: "acuéstate en el asiento trasero del auto y ya verás". Bueno, Glynesse hizo lo que le indicó, y este Hill empezó a darle golpes en el cuello. Siguió golpeándola y golpeándola hasta que ella le rogó que la dejara. Y hoy al levantarse —dijo la señora Freeman— ya no tenía más aquel horrible orzuelo. Ni huellas que le quedaron.

—Es la primera vez que escucho algo semejante —dijo la señora Hopewell.

—Hill le pidió que se casara con él ante el juez —continuó la señora Freeman—, y ella le dijo yo no soy de esas que se casan en una oficina.

—Bien dicho, Glynesse es una chica muy fina —dijo la señora Hopewell—. Glynesse y Carramae son dos chicas muy finas.

—Carramae me contó que cuando ella y Lyman se casaron, él dijo que el matrimonio era algo sagrado para él. Y ella dice que él dijo que por eso mismo jamás habría pagado quinientos dólares a ningún predicador para que los casase...

—¿Y cuánto habría pagado? —preguntó la muchacha, de pie junto a la estufa.

—El dice que no habría pagado quinientos dólares —repitió la señora Freeman.

—Bueno, todos tenemos mucho que hacer —dijo la señora Hopewell. —Lyman dijo que el matrimonio era una cosa sagrada para él... El doctor quiere que Carramae coma ciruelas secas. En lugar de medicinas, dice, ciruelas secas. Dice que los calambres vienen por la presión. ¿Y sabe dónde creo yo que está la presión?

—Ya se pondrá mejor en unas semanas —dijo la señora Hopewell.

—En los ovarios —dijo la señora Freeman—. Si no, ella no estaría tan enferma...

Hulga había partido dos huevos, los había vertido en la sartén, y ahora los traía a la mesa en un cuenco con una taza casi desbordante de café. Se

sentó con cuidado y empezó a comer, y si, por alguna razón, la señora Freeman mostraba intenciones de irse, la muchacha la retenía haciéndole más y más preguntas. Podía percibir la mirada de su madre clavada en ella. Si se quedaban solas, lo primero que haría su madre sería preguntarle sobre el vendedor de Biblias, y Joy no quería que esto sucediese.

—¿Y cómo le golpeó el cuello? —preguntó Hulga.

La señora Freeman acometió una larga descripción de cómo aquel Hill había golpeado a su hija. Dijo también que este candidato tenía un Mercury modelo 55, pero que Glynesse decía que le gustaría más casarse con un hombre que tuviera un Plymouth modelo 36; y que en todo caso le gustaría que fuera un predicador quien la casase. Hulga le preguntó qué hubiera sucedido con un hombre que tuviera un Plymouth modelo 32, y la señora Freeman dijo que lo que había dicho Glynesse era un Plymouth modelo 36.

La señora Hopewell observó que ya no quedaban muchas jóvenes con el sentido común de Glynesse. Dijo que lo que admiraba en esas chicas era el sentido común. Y que eso le hacía acordar de un simpático visitante que habían tenido ayer, un joven vendedor de Biblias...

—Mortalmente aburrido, Dios me libre y me guarde. Pero tan franco y auténtico que no pude dejar de mostrarle gentil. Era buena gente del campo —dijo—, la sal de la tierra.

—Lo vi llegar —dijo la señora Freeman— y luego... lo vi irse —y Hulga pudo sentir la levisísima elevación del tono de su voz, la sutil insinuación de que él no se había ido solo, ¿verdad? El rostro de la chica permaneció inexpresivo, pero el rubor le subió al cuello y pareció tragárselo con la siguiente cucharada de huevo. La señora Freeman la miraba fijamente, como si ambas compararan un secreto.

—Bueno, se necesita todo tipo de gente para hacer girar el mundo —dijo la señora Hopewell—. Es una suerte que no seamos todos iguales.

—Pero algunas personas son más iguales que otras.

Hulga se incorporó y, haciendo el doble de ruido del que era necesario, se marchó a su cuarto y se encerró con llave. Iba a encontrarse con el vendedor de Biblias a las diez en punto, en la tranquera. Había pasado casi toda la noche pensando en esa cita. Al principio sólo la había considerado una broma; pero poco a poco había comprendido sus profundas implicancias. Tendida en la cama había imaginado diálogos, diálogos aparentemente absurdos pero que, casi inadvertidamente, alcanzaban profundidades que ningún vendedor de Biblias soñaba que existiesen. La conversación que habían tenido ayer había sido de este mismo tipo.

El muchacho se había detenido junto a Hulga y se había quedado simplemente allí, mirándola. Su rostro era huesudo, grasiento y lustroso, con una nariz puntiaguda en el centro; y ya no la miraba como en el almuerzo. Ahora la miraba con abierta curiosidad, con fascinación, como un niño que mira un animal exótico en el zoo, resoplando como si hubieran corrido un largo rato hasta encontrarla. A ella esa mirada le parecía familiar, pero no podía recordar dónde la habían mirado así anteriormente. Durante casi un minuto él no dijo nada. Luego, en algo como un breve sorbo de aire, musitó:



—¿Comiste alguna vez un pollito de dos días?

La muchacha lo miró, petrificada. Hubiera podido formular esta pregunta para su disección ante una asamblea de la Asociación Filosófica.

—Sí —replicó ella, considerándola desde todos los ángulos.

—¡Debe de haber sido bien chiquitito! —gritó él triunfante, temblando de nervios, sonrojándose violentamente, y dirigiéndole por fin una mirada de completa admiración; la expresión de la muchacha, por el contrario, era exactamente la misma.

—¿Cuántos años tienes? —le preguntó él.

Ella esperó un momento antes de contestar. Luego, con una voz monocrorde, dijo:

—Diecisiete.

Las sonrisas se sucedían en el rostro del muchacho como ondas que se quiebran en la superficie de un estanque.

—Veo que tienes una pierna de madera —dijo—. Se me ocurre que eres muy valiente. Y que has de ser muy dulce, también.

La muchacha permaneció quieta, y rígida, y muda.

—Acompáñame hasta la tranquera —dijo al cabo él—. Eres una cosita valiente y dulce y me gustaste desde el mismo momento en que entré por esa puerta.

Hulga comenzó a caminar.

—¿Cómo te llamas? —preguntó él, sonriendo por encima de la cabeza de la chica.

—Hulga —musitó.

—Hulga, Hulga. Nunca supe de nadie que se llamara así —dijo—. Eres tímida ¿verdad, Hulga?

Ella asintió, mirando la mano ancha y roja con que aferraba la manija de la enorme maleta.

—Me gustan las chicas con anteojos —dijo—. Yo pienso mucho. No soy como esas personas a las que nunca les pasa un pensamiento serio por la cabeza. Y eso es porque puedo morir de un momento a otro.

—Yo también puedo morir —dijo ella de inmediato y lo miró. Los ojos de él eran pequeños y negros, y de un brillo febril.

—Escúchame —dijo— ¿no crees que ciertas personas deberían hablar de todo lo que tienen en común?

El muchacho cambió de mano la valija, para dejar libre la que estaba más cerca de ella. Y le tomó el codo y lo sacudió un poquito.

—Los sábados no trabajo —dijo—. Y me gusta caminar por los bosques y ver cómo se ha vestido la Madre Naturaleza. Por las colinas, y más allá también. Los picnics, esas cosas. Podríamos irnos de picnic los dos, mañana ¿no te parece? Anda, di que sí, Hulga —dijo, y le ofreció una mirada agónica, como sintiendo que las entrañas se le estaban por caer. E incluso había parecido inclinarse sobre ella.

Durante la noche, Hulga había imaginado que lo seducía. Imaginó que los dos caminaban por el campo, que llegaban al granero y que una vez allí las cosas llegaban a tal punto que a ella le resultaba muy fácil seducirlo; e imaginó

que entonces deberíavérselas con el remordimiento de él. El verdadero genio puede hacer que una idea nazca incluso de una mente inferior. Hulga imaginaba que podría tomar el remordimiento del muchacho en una mano y modelar con él una comprensión más profunda de la vida. Hulga le quitaría toda su vergüenza y la convertiría en algo útil.

Se escabulló rumbo a la tranquera a las diez en punto, logrando burlar la curiosidad de la señora Hopewell. No llevaba nada para comer, había olvidado que ésa es la parte más importante del picnic. Vestía pantalones y una camisa blanca y sucia cuyo cuello, a último momento, y falta de perfume que ponerse, había rociado con Vapex. Cuando llegó a la tranquera, no había nadie allí.

Miró a unoy otro lado del camino desierto y tuvo la furiosa certeza de haber caído en una trampa, de que él sólo se había propuesto hacerla caminar, en su busca, hasta la tranquera. Entonces, de pronto, apareció, muy alto, de atrás de un matorral que había al otro lado del camino. Sonriendo, se quitó el sombrero, que era nuevo y de ala ancha. Ayer no lo tenía, y ella se preguntó si lo habría comprado especialmente para aquella ocasión. Era un sombrero de color tostado, con una cinta roja y blanca en torno de la copa y un poco demasiado grande para él. Cuando saltó desde detrás del matorral llevaba en una mano la misma valija negra. Vestía el mismo traje y las mismas medias amarillas, como chupadas hacia adentro de los zapatos a fuerza de caminar.

Cruzó el camino y dijo:

—¡Sabía que vendrías!

La muchacha, ácidamente, se preguntó cómo había podido saberlo.

Señaló la valija y preguntó:

—¿Por qué has traído tus Biblias?

El la tomó del brazo, sonriéndole desde su altura como si le fuera imposible contenerse.

—Uno nunca sabe cuándo necesitará de la palabra de Dios, Hulga —dijo. Por un momento, ella vaciló, se preguntó qué estaba pasando realmente, pero luego comenzaron a trepar por el terraplén del borde del camino. Cruzaron, bajaron hasta el pasto que había al otro lado, y avanzaron rumbo al bosque. El muchacho caminaba ágilmente, como saltando en puntas de pie. La valija ya no parecía pesarle, y hasta solía hacerla pendular en su mano. Cruzaron la mitad del prado sin decirse una sola palabra y entonces, apoyándose suavemente la mano en lo más estrecho de su espalda, el muchacho le preguntó con toda suavidad:

—¿Dónde empieza tu pierna de madera?

Ella se ruborizó, con un rubor desagradable a la vista, y por un momento el muchacho pareció arrepentido.

—Perdona, no quise molestarte —dijo—. Pensaba en lo valiente que eres, esas cosas. Creo que Dios debe velar por ti.

—No —dijo ella, mirando nuevamente hacia adelante y apurando de pronto el paso—. Ni siquiera creo en Dios.

El muchacho se detuvo y lanzó un silbido.

—¡No! —exclamó, demasiado atónito como para decir ninguna otra cosa.



Ella siguió caminando. Un segundo más tarde él estaba otra vez a su lado, abanicándose con el sombrero.

—Eso es algo muy raro en una chica —acotó, mirándola de reojo. Cuando llegaron al linder del bosque, él volvió a ponerle la mano en la espalda, la atrajo hacia sí y sin decir una palabra la besó pesadamente.

El beso, más presión que sentimiento, produjo en Hulga esa descarga extra de adrenalina que permite a una persona sacar un pesado arcón de una casa en llamas; pero en su caso, todo ese poder subió de inmediato al cerebro. Antes incluso de que él la soltara, la mente de Hulga, clara y desahogada e irónica, lo contemplaba desde una gran distancia, divertida pero con lástima. Nunca antes la habían besado y a ella le complacía descubrir que era ésta una experiencia nada excepcional; y por lo demás, una experiencia que la mente podía controlar sin esfuerzo. Hay personas que disfrutan mucho más de un vaso de agua si alguien les dice que es vodka. Cuando el muchacho, aparentemente apasionado pero inseguro, la apartó suavemente de sí, ella se volvió y siguió caminando, sin decir nada, como si hechos como ése fueran para ella de lo más habitual.

El volvió a su lado jadeando. Trataba de ayudarla cuando veía una raíz que pudiese hacerla tropezar. Cogía las largas y filosas hojas de los cardos y las hacía a un lado para que ella pasara. Por fin llegaron a una pendiente suave y soleada que descendía hasta otra colina más pequeña. A lo lejos, podían ver el techo herrumbroso del granero en que se depositaba el heno aún no vendido.

La pendiente estaba salpicada de plantitas rosas.

—Entonces ¿no eres salva? —preguntó él, de pronto, deteniéndose.

La muchacha sonrió. Era la primera vez que le sonreía.

—Según mi economía —dijo— yo estoy salvada y tú estás condenado; pero ya te dije que no creo en Dios.

Nada parecía capaz de destruir la admiración del muchachito. Ahora la miraba como si el fantástico animal del zoo hubiera pasado su zarpa a través de los barrotes y le hubiera dado una afectuosa palmadita. Ella tuvo la impresión de que querría besarla una vez más, y se echó a andar de modo de no darle tiempo.

—¿No habrá por aquí un lugar donde sentarse? —murmuró él, casi sin voz al final de la frase.

—El granero —dijo ella.

Y se dirigieron velozmente hacia allí como quien tiene miedo de perder el tren. Era un amplio granero de dos pisos, fresco y oscuro por dentro. El muchacho señaló la escalerilla que llevaba al piso alto y dijo.

—Qué lástima que no podamos subir.

—¿Por qué no podríamos? —preguntó ella.

—Tu pierna —dijo él, reverente.

La muchacha le lanzó una mirada despectiva y, aferrando la escalerilla con ambas manos, empezó a trepar mientras él, aparentemente estupefacto, la contemplaba desde abajo. Se izó con toda pericia a través de la escotilla y luego lo miró y dijo:

—Bueno, van si quieres venir.

Y él empezó a subir la escalerilla muy dificultosamente, a causa de la maleta.

—No vamos a necesitar ninguna Biblia —observó ella.

—Nunca se sabe —dijo él, jadeante.

Una vez que hubo llegado al piso alto, tardó unos minutos en recuperar el aliento. Hulga se había sentado sobre una pila de paja. Una ancha franja de luz de sol, cuajada de motas de polvo, caía al sesgo frente a ella. Estaba recostada contra un fardo, la cara vuelta hacia el portón de la entrada, hacia el lugar desde donde, subidos a la caja de un camión, los obreros arrojaban el heno hasta este piso alto. Las dos colinas respunteadas de rosa resaltaban contra una oscura franja de bosque. El cielo era de un azul frío y sin nubes. El muchacho se dejó caer junto a ella, le pasó un brazo por debajo y otro por encima, y comenzó a besarle metódicamente la cara, haciendo ruiditos como un pez. No se había quitado el sombrero, y ahora lo arrojó lo suficientemente lejos como para que no interfiriera. Cuando los anteojos de ella se interpusieron en su camino, él se los quitó y los deslizó en su propio bolsillo.

La muchacha, al principio, no devolvía ninguno de sus besos, pero poco a poco empezó a hacerlo; y una vez que le hubo dado muchos en las mejillas llegó a los labios y allí quedó, besándolo una y otra vez como si tratara de quitarle todo el aliento. Su aliento era fresco y dulce como el de un niño, y sus besos, también, pegajosos como los de un niño. El murmuró que la quería y que había sabido que la quería desde el momento mismo en que la había visto, pero el murmullo era como el rezongo soñoliento de un chico a quien la madre lleva a la cama a dormir. Durante todo este tiempo, la mente de la muchacha no se detuvo nunca ni se perdió un segundo en sus propios sentimientos.

—Aún no has dicho que me quieres —suspiró él, por fin, apartándola un poco—. Tienes que decirlo.

Ella volvió la vista hacia afuera, hacia el cielo vacío, y luego hacia una negra colina, y luego, más lejos, hacia lo que parecían ser dos anchas y verdes lagunas. No había advertido que él le había quitado los anteojos; y tampoco podía advertir nada excepcional en el paisaje, porque rara vez prestaba atención a lo que la rodeaba.

—Tienes que decirlo —repetió él—. Tienes que decir que me quieres.

La muchacha siempre prestaba mucha atención a la forma en que se comprometía con alguien.

—En cierto sentido, si usas la palabra en su sentido más amplio, podrías decir, sí, que te quiero. Pero no es un verbo que yo use. No me hago ilusiones. Soy una de esas personas que al final de todo ven la nada.

El muchacho frunció el ceño.

—Tienes que decirlo. Dije que tenías que decirlo.

La muchacha lo miró casi con ternura.

—Pobrecito nene —murmuró—. No importa si no puedes entenderlo —y lo atrajo por el cuello hacia sí—. Todos estamos condenados —dijo— pero algunos se han quitado la venda de los ojos y han visto que no había nada para ver. Es también una forma de salvación.



Los ojos atónitos del muchacho miraban, obcecados, las puntas del pelo de ella.

—De acuerdo —dijo, casi llorando—. Pero entonces ¿me quieres o no?

—Sí —dijo la muchachay añadió—, en un sentido. Pero debo decirte algo. No debe haber nada oscuro entre los dos —ella alzó la cabeza de él y lo miró a los ojos—. Tengo treinta años —dijo. Y tengo varios títulos.

La mirada del muchacho parecía irritada, pero obsesida.

—No me importa —dijo—. No me importa nada lo que has hecho. Sólo quiero saber si me quieres o no me quieres —y la estrechó entre sus brazos y le llenó la cara de besos hasta que ella dijo al fin "sí, sí."

—Muy bien. Entonces... —ordenó, soltándola—. Dame una prueba.

Ella sonrió, echando una mirada soñadora al cielo, allá afuera. Lo había seducido sin siquiera proponérselo.

—¿Cuál? —preguntó, sintiendo que debía demorar todo un poco más.

El se inclinó sobre ella y le susurró al oído:

—Muéstrame dónde empieza tu pierna de madera.

La muchacha lanzó un grito agudo e instantáneamente su cara perdió el color. No era la obscenidad de la proposición lo que la perturbaba. De niña, había sentido muchas veces vergüenza de su cuerpo; pero la educación había borrado hasta los últimos resabios de aquella vergüenza, tal como un cirujano extirpa las rémoras de un cáncer; la vergüenza que sentía respecto de la proposición del muchacho era tan nula como su fe en la Biblia. Pero siempre había sido tan celosa de su pierna ortopédica como un pavo real lo es de su cola. Nadie más que ella la tocaba. Cuidaba de su pierna tal como otra persona hubiera cuidado de su alma: a solas, los ojos casi siempre vueltos a otro lado.

—No —dijo.

—Lo sabía —murmuró él, sentándose—. Has estado tomándome el pelo todo el tiempo.

—Oh, no, no —gritó—. Empieza en la rodilla. En la rodilla. ¿Por qué quieres ver eso?

El muchacho la miró larga y penetrantemente.

—Porque —dijo— eso es lo que te vuelve distinta. Tú no eres como los demás.

Ella también se sentó y lo miró. Nada en su rostro ni en sus ojos azules y redondos indicaba que la última frase la hubiera conmovido; pero era como si su corazón se hubiese detenido dejando de bombear sangre a su mente. Ella concluyó que por primera vez en su vida se hallaba frente a frente con la inocencia más pura y verdadera. Este muchacho, siguiendo una intuición que venía de más allá de todo saber, había alcanzado la verdad de Hulga. Cuando al cabo de un minuto ella dijo, en una voz ronca y baja "está bien", sintió que se rendía por completo. Fue como perder la vida y reencontrarla, milagrosamente, en la vida de él.

Con todo cuidado, el muchacho comenzó a arremangarle la pernera. La pierna ortopédica, cubierta por una media blanca y un zapato achaparrado y marrón, era de un material pesado, parecido al lienzo, y terminaba en una

horrible junta donde apoyaba el muñón. Mientras la descubría, la expresión del muchacho era de una total reverencia; y al cabo dijo:

—Ahora enseñame cómo te la quitas.

Ella se la quitó tan sólo por mostrárselo y volvió a ponérsela; y luego él se la quitó, manejándola con tanta ternura como si se tratara de una pierna verdadera.

—¡Mira! —dijo, con la cara rebosante de un placer infantil—. ¡Ahora puedo hacerlo solo!

—Pónmela de nuevo —dijo ella. E imaginó que escaparía con el vendedor de Biblias y que cada noche él le quitaría la pierna de madera, y que cada mañana él volvería a calzársela—. Pónmela de nuevo.

—Todavía no —murmuró el muchacho, plantándola sobre su pie, apoyándola contra un muro, fuera del alcance de Hulga—. Quédate sin ella por un momento. Ahora, en cambio, me tienes a mí.

Ella dio un grito de terror pero él volvió a empujarla contra el fardo y comenzó a besarla una vez más. Sin su pierna, se sentía absolutamente a expensas de él. Su cerebro parecía haber dejado de pensar, ocupado en alguna otra función en la que no era muy diestro. Distintas expresiones pasaban velozmente por su rostro. De tanto en tanto, el joven, los ojos como dos punzones de acero, miraba hacia atrás, hacia la pierna de madera. Por fin, ella lo apartó de sí y le dijo.

—Vuelve a ponerme esa pierna ya.

—Espera, espera —dijo él—. Se volvió hacia el otro lado, trajo hacia sí la maleta y la abrió. Tenía un forro azul y manchado y sólo dos Biblias dentro. El tomó una de las Biblias y la abrió. Era hueca, y contenía una petaca de whisky, un mazo de naipes, y una cajita azul con una inscripción en la tapa. El fue disponiendo estos objetos frente a ella, en una hilera espaciada, como quien presenta ofrendas ante el altar de una diosa. Le puso la cajita azul en la palma de la mano. Ella leyó: ESTE PRODUCTO DEBE USARSE SOLO COMO PRESERVATIVO DE ENFERMEADES, y la dejó caer. El muchacho ahora destornillaba el tapón de la petaca. Se detuvo y señaló, con una sonrisa, el mazo de naipes. No era un mazo ordinario, en el envés de cada baraja había una imagen obscena.

—Toma un trago —dijo, ofreciéndole la petaca antes de beber. La sostuvo así un momento, pero ella como hechizada, no atinaba a moverse.

Por fin su voz sonó casi como un ruego.

—¿Tú no eres —murmuró— no eres... buena gente del campo?

El muchacho meneó la cabeza. De pronto, parecía entrever la posibilidad de que ella estuviera tratando de insultarlo.

—Sí, lo soy —dijo, y alzó levemente el labio superior—, pero eso no me ha impedido hacer lo que quería. Soy tan bueno como tú cualquier día de la semana.

—Dame mi pierna —rogó ella.

Pero él, de un puntapié, la apartó un poco más aún.

—Oh, vamos —dijo, insinuante—, pasemos un buen momento. Aún no nos hemos conocido lo suficiente.



—¡Dame mi pie! —gritó ella y trató de reptar hasta alcanzarla, pero él la empujó y la volvió a su sitio con toda facilidad.

—¿Y ahora qué te pasa? —dijo, frunciendo el ceño, cerrando la petaca y colocándola en el interior de su Biblia—. Hace un momento decías que no creías en nada. ¡Supuse que eras una de esas muchachas...!

El rostro de ella era casi púrpura.

—¡Y tú eres cristiano! —aulló—. ¡Tú eres un buen cristiano! Tú eres como todos: dices una cosa y haces otra. Tú eres un perfecto cristiano, tú eres... La boca del muchacho se crispó de ira.

—Supongo que no piensas —dijo en un tono indignado y altivo— que creo en toda esa mierda. Puedo vender Biblias, pero sé dónde acaba cada cosa, y no nací ayer, y sé adónde voy.

—¡Dame mi pie! —aulló.

El se puso de pie tan velozmente que la muchacha apenas si pudo verlo deslizar los naipes y la cajita azul dentro de la Biblia, y luego arrojar la Biblia dentro de la valija. Y entonces vio cómo tomaba bruscamente la pierna y la colocaba en diagonal en la maleta con una Biblia a cada lado. Cerró de un golpe la valija, la alzó, la tiró por la escotilla hacia la planta baja y luego él mismo bajó por la escalera.

Cuando casi todo salvo la cabeza del muchacho había desaparecido de su vista, éste se volvió a mirarla con unos ojos en los que ya no quedaban restos de admiración.

—Así he conseguido un montón de cosas interesantes —dijo—. Una vez, conseguí el ojo de vidrio de una señora. Y no te molestes en pensar cómo atrápanme porque Pointer no es mi nombre verdadero. Uso un nombre diferente en cada casa adonde voy y no me quedo mucho tiempo en parte alguna. Y voy a decirte otra cosa, Hulga —dijo, usando el nombre como si le tuviera muy poca consideración—, no eres tan bonita. ¡Yo tampoco he creído en nada desde el día en que nací! —Y luego el sombrero de color tostado desapareció por la escotilla y la muchacha quedó allí, abandonada sobre la pila de paja, a la luz polvorienta del sol de la tarde. Cuando volvió el rostro atribulado hacia la entrada del granero, pudo ver la silueta azul recortándose triunfalmente sobre el espejo verde de la laguna.

La señora Hopewell y la señora Freeman, que estaban en el prado, detrás de la casa, desenterrando cebollas, volvieron salir poco después del bosquecillo y atravesar la pradera hacia el camino.

—Oh, ése parece ser el muchacho tan bueno y tan pesado que ayer trató de venderme una Biblia —dijo la señora Hopewell, entrecerrando los ojos—. Quizá haya estado tratando de venderles Biblias a los negros de atrás. Era un muchacho tan simple —dijo—. Pero en verdad creo que el mundo sería mucho mejor si todos fuéramos así.

La mirada de la señora Freeman lo alcanzó justo antes de que desapareciera por detrás de la colina. Luego ella volvió a poner atención a una cebolla que olía como el mismo demonio y que estaba arrancando de la tierra.

—Algunos no pueden ser tan simples —dijo—. Yo sé que nunca podría.

(Traducción de Leopoldo Brizuela.)

## El arte del cuento

Siempre he oído decir que el cuento es uno de los géneros literarios más difíciles; y siempre he tratado de descubrir por qué la gente tiene tal impresión respecto de lo que considero una de las formas más naturales y básicas de la expresión humana. Al fin y al cabo, uno comienza a escuchar y a contar historias ya en la primera infancia, y no parece haber nada demasiado complejo en ello. Sospecho que la mayoría de ustedes se habrá pasado toda la vida contando historias; y sin embargo aquí están —anosos por aprender cómo se hace—.

Hasta que la semana pasada, cuando apenas si había apuntado algunas de estas serenas reflexiones para exponerlas aquí hoy, recibí los manuscritos que siete de entre ustedes me pidieron que leyese, y toda mi seguridad se trastocó.

Después de tal experiencia estoy en condiciones de admitir, no que el cuento sea uno de los géneros más difíciles, pero sí que resulta más difícil para unos que para otros.

Aún me inclino a pensar que la mayor parte de la gente posee una cierta capacidad innata para contar historias; capacidad que suele perderse, sin embargo, en el curso del camino. Por supuesto, la capacidad de crear vida con palabras esencialmente un don. Si uno lo posee desde el vamos, podrá desarrollarlo; pero si uno carece de él, mejor será que se dedique a otra cosa.

No obstante, he podido advertir que son las personas que carecen de tal don las que, con mayor frecuencia, parecen poseídas por el demonio de escribir cuentos. Fuera como fuese, estoy segura de que son ellas quienes escriben los libros y los artículos sobre "cómo se escribe-un-cuento". Una amiga mía, que sigue uno de estos cursos por correspondencia, me ha dictado alguno de los títulos de sus lecciones: "Recetas para escribir un cuento", "Cómo crear un personaje", "¡Inventemos una trama!". Esta forma de corrupción le cuesta sólo veintisiete dólares.

Desde mi punto de vista, hablar de la escritura de un cuento en términos de trama, personaje y tema es como tratar de describir la expresión de un rostro limitándose a decir dónde están los ojos, la boca y la nariz. He oído decir a algunos estudiantes: "se me ocurren muy buenos argumentos, pero con los personajes no voy ni para atrás ni para adelante"; o bien, "tengo el tema para un cuento, pero no consigo inventar la trama"; e incluso: "he descubierto una buena historia, pero carezco de toda técnica".

A propósito: "técnica" es una palabra que no se le cae de la boca. Cierta vez debí hablar en una asociación de escritores, y durante el debate posterior a la conferencia un alma de Dios me preguntó: "¿podría usted indicarme, señorita, cuál es la técnica apropiada para escribir un cuento del tipo marco-dentro-del-marco?" Yo debí admitir que era tan ignorante como para no haber oído hablar ni una sola vez de ello, pero esta persona me aseguró que tales cuentos existían, porque ella misma había participado en un concurso que los premiaba, y cuyo premio era de cincuenta dólares.

Pero dejando a un lado la gente que carece de talento, existen personas



que de hecho lo poseen, pero que se pierden en vanos esfuerzos porque ignoran qué es en realidad un cuento.

Supongo que las cosas obvias son siempre las más difíciles de definir. Todo el mundo cree saber qué es un cuento. Pero si ustedes piden a un alumno principiante que les escriba uno, es muy probable que recojan cualquier cosa —una reminiscencia, un episodio, una opinión, una anécdota— cualquier cosa menos un cuento. Un cuento es una acción dramática completa —y en los buenos cuentos, los personajes se muestran por medio de la acción, y la acción es controlada por medio de los personajes—. Y como consecuencia de toda la experiencia presentada al lector se deriva el significado de la historia. Por mi parte, prefiero decir que un cuento es un acontecimiento dramático que implica a una persona en tanto persona y en tanto individuo, vale decir, en tanto comparte con todos nosotros una condición humana general, y en tanto se halla en una situación muy específica. Un cuento *compromete*, de un modo dramático, el misterio de la personalidad humana. Cierta vez presté un libro de cuentos a una vecina mía, de allá del campo, y cuando me lo devolvió me dijo: Bueno, esas historias no hacen más que mostrar lo que algunos de nuestros paisanos *harían* en determinadas ocasiones; yo me dije que era cierto; cuando ustedes escriban cuentos, deberán conformarse con partir exactamente de este punto: mostrar lo que *harían* ciertos y determinados tipos, y lo que *harían* pese a quien pese, contra viento y marea.

Ahora bien, éste es un nivel muy modesto como punto de partida; y la mayor parte de la gente que cree desear escribir cuentos no está dispuesta a arrancar de allí. Quieren escribir acerca de determinados problemas, no de determinados individuos; o sobre cuestiones abstractas, no sobre situaciones concretas. Tienen una idea, o un sentimiento, o un ego desbordante, o quieren Ser-Un-Escritor, o legar su sabiduría al mundo de un modo lo suficientemente simple como para que el mundo pueda comprenderla. Carecen en todos los casos de una historia; y aun cuando la tuvieran, tampoco estarían dispuestos a escribirla; no los guía el propósito de escribir una historia sino una teoría o una fórmula, o el de aplicar determinada técnica.

Esto no quiere decir que para escribir un cuento ustedes deban olvidar o resignar ninguna de las posturas morales que sustentan. Las convicciones serán la luz que les ayudará a ver, pero no aquello que ustedes deban enfocar, ni el sustituto de la propia mirada. Para el escritor de ficciones, en el ojo se encuentra la vara con que ha de medirse cada cosa; y el ojo es un órgano que, además de abarcar cuanto se puede ver del mundo, compromete con frecuencia nuestra personalidad entera. Involucra, por ejemplo, nuestra facultad de juzgar. Juzgar es un acto que tiene su origen en el acto de ver; y cuando no lo tiene, cuando nuestros juicios se desligan de nuestra mirada, una confusión muy grande se produce en la mente, confusión que por supuesto se traslada al cuento.

La ficción opera a través de los sentidos. Y creo que una de las razones por las cuales a la gente le resulta tan difícil escribir cuentos es que olvidan cuánto tiempo y paciencia se requiere para convencer al lector a través de

los sentidos. Ningún lector creará nada de la historia que el autor debe limitarse a narrar, a menos que se le permita experimentar situaciones y sentimientos concretos. La primera y más obvia característica de la ficción es que transmite de la realidad lo que puede ser visto, oído, olido, gustado y tocado.

Ahora bien, esto es algo que no puede aprenderse sólo por la inteligencia; también debe adquirirse por el hábito. Tal debe llegar a ser la forma en que ustedes mirarán las cosas. El escritor de ficciones debe comprender que no se puede provocar compasión con compasión, emoción con emoción, pensamientos con el pensamiento. Debe transmitir todas estas cosas, sí, pero provistas de un cuerpo; el escritor debe crear un mundo con peso y espacialidad.

He notado que los cuentos de los escritores principiantes están, en muchos casos, erizados de emoción, pero que resulta muy difícil determinar a quién corresponde la emoción referida. El diálogo suele operar sin el auxilio de personajes que uno pueda ver de hecho, y un pensamiento incontentible se cuele por cada grieta de la historia. La razón reside en que, por lo general, el aprendiz está interesado ante todo en sus propios pensamientos y emociones y no en la acción dramática, y es demasiado perezoso o pretencioso como para descender a ese nivel de lo concreto en donde la ficción opera. Piensa que la capacidad de juzgar reside en un sitio y la impresión sensorial en otro. Pero para el escritor de ficciones, el acto de juzgar comienza en los detalles que ve, y en el modo en que los ve.

Los escritores de ficción a quienes no les preocupan estos detalles concretos pecan de lo que Henry James llamó "especificación endeble". El ojo se deslizará sobre sus palabras mientras nuestra atención se va a dormir. Ford Madox Ford enseñaba que uno no puede introducir un vendedor de diarios en una historia, ni siquiera por el corto lapso en que tarda en vender un solo periódico, a menos que podamos describirlo con el suficiente detalle como para que un lector lo vea.

Tengo una amiga que está tomando clases de actuación en Nueva York con una dama rusa de gran reputación en su campo. Mi amiga me escribe que, durante el primer mes, los alumnos no hablan una sola línea, sólo aprenden a ver. Y es que aprender a ver es la base de todas las artes, excepto de la música. Conozco a muchos escritores de ficción que además pintan, no porque posean talento alguno para la pintura, sino porque hacerlo les sirve de gran ayuda en su escritura. Los obliga a mirar las cosas. En la escritura de ficción, salvo en muy contadas ocasiones, el trabajo no consiste en decir cosas, sino en mostrarlas.

No obstante, afirmar que la ficción procede por el uso de detalles no implica el simple, mecánico amontonamiento de éstos. Cada detalle debe ser controlado a la luz de un objetivo primordial, cada detalle debe introducirse de modo que trabaje para nosotros. El arte es selectivo. Todo lo que hay en él es esencial y genera movimiento.

Ahora bien, todo esto requiere su tiempo. Un buen cuento no debe tener menos significación que una novela, ni su acción debe ser menos completa.



Nada esencial para la experiencia principal deberá ser suprimido en un cuento corto. Toda acción deberá poder explicarse satisfactoriamente en términos de motivación; y tendrá que haber un principio, un nudo y un desenlace, aunque no necesariamente en este orden. Se me ocurre que mucha gente deduce que quiere escribir cuentos porque el cuento es un género breve; pero que al decir "breve" entienden cualquier tipo de brevedad. Green que un cuento es una acción incompleta, fragmentaria, en la cual se muestra muy poco y se sugiere mucho, y suponen que sugerir algo equivale a omitirlo. Resulta muy difícil disuadir a un principiante de esta convicción, porque cree que cuando omite algo está ejercitando su sutileza; y cuando se le señala que no puede encontrar en un texto nada que no haya sido puesto de algún modo en él, nos mira como si fuéramos idiotas insensibles.

Quizá la cuestión central que debe ser considerada en toda discusión acerca del cuento es qué se entiende por brevedad. Que un cuento sea breve ni significa que deba ser superficial. Un cuento breve debe ser extenso en profundidad, y debe darnos la experiencia de un significado. Tengo una tía que piensa que nada sucede en una historia a menos que alguien se case o mate a otro en el final. Yo escribí un cuento en el que un vagabundo se casa con la hija idiota de una anciana, con el sólo propósito de quedarse con el automóvil de esta anciana. Después de la ceremonia, el vagabundo se lleva a la hija en viaje de bodas, la abandona en un parador de la ruta, y se marcha solo, conduciendo el automóvil. Bueno, ésa es una historia completa. Ninguna otra cosa relacionada con el misterio de la personalidad de ese hombre puede mostrarse a través de esa dramatización específica. Y sin embargo, yo nunca pude convencer a mi tía de que ése fuera un cuento completo. Mi tía quiere saber qué le sucedió a la hija idiota luego del abandono.

Hace tiempo, esa historia sirvió de base a un guión de TV, y el adaptador, que conoce bien su negocio, hizo que el vagabundo cambiara a último momento de parecer y volviera a recoger a la hija idiota, y que los dos juntos se alejaran, al fin, en el automóvil, carcajeando a dúo como verdaderos dementes. Mi tía consideró que la historia estaba por fin completa, pero yo experimenté otros sentimientos nada apropiados para expresar en esta charla. Cuando ustedes quieran escribir un cuento, deberán escribir sólo una historia; y siempre habrá gente que se niegue a leer el cuento que ustedes han escrito.

Lo cual nos lleva a abordar, naturalmente, la engorrosa cuestión del tipo de lector para el cual cada uno escribe cuando escribe ficciones. Quizá cada uno de nosotros piense que tiene una solución personal para este problema. Por mi parte, tengo una muy buena opinión respecto del arte de la ficción, y una muy mala opinión de aquello que suele llamarse "el lector promedio". Me digo que no puedo escapar de él, que tal es la personalidad cuya atención, se supone, debo cautivar; y al mismo tiempo, se espera de mí que provea al lector inteligente de esa experiencia profunda que él busca en la ficción. El caso es que, en concreto, ambos lectores ideales no son sino aspectos de la propia personalidad del escritor; y en un último análisis, el único lector

acerca del cual uno puede saber algo es uno mismo. Todos nosotros escribimos según nuestro propio nivel de entendimiento; pero es una característica particular de la ficción que su superficie literal pueda estar configurada de tal modo que brinde entretenimiento en un plano obvio y físico, el plano de la evidencia física, a un cierto tipo de lector; y al mismo tiempo, pueda brindar significado a la persona preparada para experimentarlo.

El significado es lo que impide que un cuento breve sea "corto". Yo prefiero hablar de "significado" del cuento a hablar del "tema" de un cuento. La gente habla del tema del cuento como si el tema fuera un trozo de cuerda que anuda el extremo de una bolsa de comida para aves. Green que si se puede extraer el tema de un cuento, del mismo modo que se quita el hilo que ata la bolsa de maíz, puede abrirse la historia y dar de comer a las gallinas. Pero no es ésa la forma en que el significado opera en la ficción.

Cuando ustedes puedan anunciar el tema de un cuento, cuando puedan separarlo de la historia en sí misma, podrán estar seguros de que ese cuento no es muy bueno. El significado de un cuento debe estar corporizado en la historia, debe hacerse concreto en ella. Una historia es una forma de decir algo que no puede decirse de ninguna otra manera, y nos cuesta cada una de las palabras del relato decir cuál es su tema. Uno cuenta un cuento porque una simple enunciación resultaría inadecuada. Cuando alguien pregunta de qué trata un cuento, la única respuesta apropiada es indicarle que lo lea. El significado de la ficción no es un significado abstracto, sino un significado que se experimenta, y el único objetivo de hacer enunciaciones acerca del significado de un cuento es ayudar a experimentar más plenamente ese significado.

La ficción es un arte que demanda la más estricta atención a lo real—tanto en el caso de un escritor que se aboca a componer un cuento naturalista, como en el del que prefiere el género fantástico—. Quiero decir: todos nosotros partimos siempre de lo que es verdadero—o de lo que tiene una eminente posibilidad de serlo—. Incluso cuando uno escribe un relato fantástico, la realidad es el único fundamento conveniente. Algo es fantástico porque es tan real, tan real que es fantástico. Graham Greene ha dicho que él no podría escribir "me hallaba suspendido sobre un pozo sin fondo", porque tal cosa no puede ser cierta, ni "bajando a todo correr las escaleras salté dentro de un taxi", porque eso tampoco puede ser posible. Pero Elizabeth Bowen puede escribir, refiriéndose a uno de sus personajes, "ella se llevó la mano a los cabellos como si oyera moverse algo en su interior", porque tal cosa es eminentemente posible.

Me atrevería incluso a afirmar que la persona que escribe un relato fantástico debe mantenerse más estrictamente atenta al detalle concreto que quienes escriben en una cuerda naturalista—porque cuanto mayor sea el apoyo de un cuento en lo verosímil, más convincentes resultarán sus características—.

Un buen ejemplo es el relato titulado "La metamorfosis", de Franz Kafka. Es la historia de un hombre que despierta una mañana y descubre que, durante la noche, se ha convertido en cucaracha, aunque sin perder su



naturaleza humana. El resto del relato se ocupa de su vida y sentimientos y de su eventual muerte como insecto dotado de naturaleza humana; y si esta situación es aceptada por el lector, es porque los detalles concretos del relato son absolutamente convincentes. Lo cierto es que ese relato describe la naturaleza dual del hombre de un modo tan realista que resulta casi intolerable. La verdad no ha sido distorsionada en el relato; antes bien, una cierta distorsión ha sido efectuada como forma de llegar a la verdad. Si admitimos, como es preciso hacerlo, que la apariencia no es lo mismo que la realidad, deberemos entonces dar al artista la libertad de hacer ciertos recondicionamientos en la naturaleza de las cosas cuando éstos conducen a ampliar la profundidad de la visión. El artista debe recordar siempre que aquello que él recrea es naturaleza, y debe saber y ser capaz de describirlo apropiadamente a fin de tener el poder de reinventarlo en su totalidad.

El problema propio del cuentista reside en cómo hacer que la acción que él describe revele tanto como sea posible respecto del misterio de la existencia. Dispone solamente de un espacio muy breve, y no puede hacerlo por un procedimiento declarativo. Debe conseguirlo mostrando, no diciendo; y mostrando lo concreto, de modo que su problema es, en definitiva, saber cómo servirse de lo concreto de modo que "trabaje doble turno".

En la buena ficción, ciertos detalles de la historia tienden a concentrar significados; cuando esto sucede se vuelven simbólicos por la misma función que desempeñan. Yo escribí un cuento titulado "Buena gente del campo", en el cual, a una muchacha, doctora en filosofía, un vendedor de Biblias, a quien ella ha tratado previamente de seducir, le roba su pierna de madera. Ahora bien. Debo admitir que, contada de esta manera, la situación no es ni más ni menos que un chiste de dudoso gusto. Al lector promedio le agrada observar cómo a alguien se le roba su pierna de madera. Pero sin dejar de atrapar su atención, y sin que al decir esto quiera yo autoelogiarme, creo que esta historia consigue operar en otro nivel de experiencia, desde el momento en que permite que en dicha pierna de madera se concentren varios significados. Al principio de la historia se nos hace evidente que la doctora en filosofía, tanto en lo espiritual como en lo físico, es una mutilada. No cree en nada más que en su propia creencia en nada, y percibimos que en su alma hay una parte de madera que se corresponde con su pata de palo. Ahora bien, nada de esto se dice. El escritor de ficciones declara tan poco como sea posible. Incluso puede ignorar que está creando esta conexión de niveles; pero la conexión, como quiera, existe, y tiene efectos sobre él. Con el transcurso del relato, la pierna de madera continúa acumulando significados. El lector se entera de cómo se siente esta chica respecto de su pierna, y qué siente su madre respecto de ella, y qué siente, también respecto de ella, una arrendataria de la familia. Y así, para cuando el vendedor de Biblias llega, la pierna ha acumulado ya tanto significado que, digamos, está cargada hasta el tope. Y cuando el vendedor de Biblias se la roba, el lector comprende que se ha llevado con él parte de la personalidad de la chica, y que le ha revelado, por primera vez, su aficción más profunda.

Si ustedes quieren decir que la pierna de madera es un símbolo, pueden

hacerlo. Pero es, ante todo, una pierna de madera, y en tanto pierna de madera es absolutamente imprescindible para el cuento. Tiene lugar en el primer nivel, literal, de la historia, pero también opera en la profundidad, tanto como en la superficie. Prolonga la historia en todas direcciones; y ésta es, en pocas palabras, la manera por la cual el cuento burla su propia brevedad.

Ahora bien, detengámonos por un momento en la manera en que esto sucede. No quisiera que ustedes pensasen que, cuando me dispuse a escribir ese cuento, me senté a la máquina y dije: "ahora voy a escribir un cuento acerca de una joven doctora en filosofía con una pierna de madera, empleando la pierna de madera como símbolo de otro tipo de aficción". Personalmente, dudo de que haya muchos escritores que sepan lo que habrán de hacer cuando se prestan a escribir. Cuando empecé a trabajar en ese cuento, yo ignoraba incluso que habría de incluir a una doctora en filosofía con una pierna de madera. Simplemente, una mañana me encontré escribiendo una descripción de dos mujeres de las cuales yo sabía ciertas cosas. Y antes de que pudiera darme cuenta había dotado a una de ellas de una hija con una pierna de madera. Con el correr de la historia, introduje al vendedor de Biblias, pero sin tener la menor idea de lo que habría de hacer con él. Yo ignoraba que él iba a robar esa pierna de madera hasta diez o doce líneas antes de que sucediera; pero cuando comprendí que tal cosa iba a suceder, descubrí que era inevitable. Este es un cuento que produce un shock en el lector; y creo que una de las razones de ese shock reside en que antes lo produjo en quien lo escribía.

Por otro lado, a pesar de que este cuento nació de una manera aparentemente irracional, no necesitó de casi ninguna corrección o reescritura. Es un cuento que estubo bajo control mientras se lo escribía; y ustedes me preguntarán cómo opera esta forma de control, desde el momento en que no es enteramente consciente.

Creo que la respuesta a esta pregunta es lo que Maritain llama el "hábito del arte". Es un hecho que toda la personalidad participa del proceso de escritura de una ficción—tanto la conciencia como la mente inconsciente—. El arte es el hábito del artista. El arte debe cultivarse como cualquier otro hábito, durante un largo período de tiempo, por la experiencia; y enseñar cualquier tipo de escritura es, primordialmente, ayudar al aprendiz a desarrollar el hábito del arte. Creo que el arte es mucho más que una disciplina, aunque de hecho también lo sea; creo que es un modo de mirar al mundo creado, y de usar los sentidos de modo que éstos puedan encontrar en las cosas tantos significados como sea posible.

Por supuesto, no soy tan ingenua como para suponer que la mayor parte de la gente que asiste a las conferencias de los escritores pretende aprender o escuchar qué clase de visión es necesaria para escribir historias que han de formar parte permanente de nuestra literatura. E incluso en el caso de que ustedes quisieran escucharlo, sus preocupaciones deben ser inmediatamente prácticas. Ustedes quieren saber cómo pueden escribir un buen cuento, y más aún, cuándo pueden decir que lo han hecho; desean saber, entonces, cuál es la forma de un cuento, como si la forma fuera algo que existiese fuera



de cada cuento y pudiera aplicarse, imponerse al material. Por supuesto, cuanto más escriban, mejor comprenderán que la forma es orgánica, que crece desde el material, que la forma de cada cuento es única. Un buen cuento no puede ser reducido, sólo puede ser expandido. Un cuento es bueno cuando ustedes pueden seguir viendo más y más cosas en él, y cuando, pese a todo, sigue escapándose de uno. En ficción, dos y dos es siempre más que cuatro.

La única manera, creo, de aprender a escribir cuentos es escribirlos, y luego tratar de descubrir qué es lo que se ha hecho. El momento de pensar en la técnica es aquí en el cual se tiene el cuento bajo los ojos. El maestro puede ayudar al estudiante a mirar este trabajo individual y a discernir si ha escrito una historia completa, vale decir, una historia en la cual la acción ilumina plenamente el significado.

Quizá lo más útil que pueda hacer yo ahora es transmitirles algunos comentarios sobre esas siete historias que ustedes me pidieron que leyera. Ninguna de esas observaciones se aplican estrictamente a una historia en particular; son simples puntualizaciones que no deben herir a nadie verdaderamente interesado en reflexionar sobre la escritura.

La primera cosa en la que cualquier escritor profesional repara al leer un texto es, naturalmente, en el uso del lenguaje. Muy bien. El uso del lenguaje en estos cuentos, con una sola excepción, es tal, que resultaría muy difícil distinguir unos de otros. Si bien puedo señalar la caída en numerosos lugares comunes, no puedo recordar una sola imagen o una metáfora. No quiero decir que no las haya en ninguno de los siete cuentos; simplemente, digo que no son lo suficientemente efectivas como para quedarse en nuestra mente.

En relación con esto, reparé en otro aspecto que me produjo una considerable alarma. Excepto en uno solo de los cuentos, prácticamente no se hace uso del habla local. Ahora bien, éste es un Congreso de Escritores Sureños. Todos los remitentes de los sobres en los que me llegaron los siete cuentos, señalan lugares de Georgia y Tennessee. Y sin embargo, no hay en ellos signos distintivos de la vida sureña. Una cierta cantidad de topónimos salpican los textos, como Savannah o Atlanta o Jacksonville, pero podrían ser fácilmente trocados por los de Pittsburg o Passaic sin necesidad de realizar ninguna otra alteración en el cuento. Los personajes hablan como si nunca hubieran escuchado otro lenguaje que el que emana de un estudio de televisión. Lo cual indica que hay algo fuera de foco.

Dos calidades conforman la obra de ficción. Una es el sentido del misterio, y la otra el sentido de los hábitos. Uno aprehende las costumbres de la textura de la existencia que nos rodea. La gran ventaja de ser un escritor del Sur es que no necesitamos mirar hacia ningún otro lugar en busca de costumbres: buenas o malas, las tenemos, y en abundancia. En el Sur, habitamos una sociedad rica en contradicciones, rica en ironía, rica en contrastes y particularmente rica en su lenguaje. Y sin embargo, he aquí seis historias de sureños en las cuales casi no se hace uso de los dones de la región.

Por supuesto, una de las razones ha de residir en que ustedes han visto abusar tantas veces de tales dones que se han vuelto excesivamente

escrupulosos respecto de su uso. No hay nada peor que el escritor que, en lugar de hacer uso de los dones de su región, chapucea con ellos. Todo se vuelve tan sureño que cripa los nervios tan local que resulta ininteligible, tan literal en las reproducciones que no aporta nada nuevo. Lo general se pierde en lo particular, en vez de mostrarse a través de lo particular.

No obstante, cuando la vida que de hecho nos rodea es ignorada totalmente, cuando las particularidades de nuestra habla son desdenadas de modo sistemático, es obvio que algo funciona muy mal. El escritor debería preguntarse si no está buscando, en fin, una forma de vida artificial.

Un mismo carácteriza a una sociedad, y cuando se ignoran los modismos, se está muy cerca de ignorar todo el tejido social que pudo forjar a un personaje significativo. No se puede extirpar a un personaje de su sociedad y decir mucho acerca de él como individuo. No se puede decir nada significativo acerca del misterio de una personalidad a menos que se la inserte en un contexto social creíble y significativo. Y la mejor forma de hacerlo es por medio del propio lenguaje de ese personaje. Cuando alguien, en uno de los cuentos de Andrew Little, dice desdenosamente que tiene "una mula más vieja que Birmingham", vemos en esa sola frase un sentido de una sociedad y su historia. Gran parte de la obra de un escritor del Sur ha sido realizada antes de que éste comience a escribir, porque nuestra historia vive en nuestro lenguaje. En uno de los cuentos de Eudora Welty, un personaje dice: "en el pago de donde vengo, hay zorros en vez de perros de cuadra, búhos en vez de gallinas, pero cantamos la verdad..." Verán que hay todo un libro en esa sola frase: y cuando el pueblo de nuestro distrito puede hablar de esa manera y uno lo ignora, simplemente estamos desaprovechando lo que es nuestro. El sonido de nuestra habla es demasiado claro como para que se lo menosprecie con toda impunidad, y el escritor que trate de evadir esta responsabilidad estará a punto de destruir la mejor parte de su poder creativo.

Otra cosa que he observado en estas historias es que, en su mayoría, no profundizan demasiado en un personaje, no revelan demasiado de su interioridad. No quiero decir que no se metan en la mente del personaje, sino que, simplemente, no muestran que el personaje está dotado de una personalidad. Una vez más, debemos remitirnos al tema del lenguaje. Estos personajes carecen de un habla distintiva que los revele; y a veces no tienen, en realidad, rasgos distintivos. Al final, uno siente que no nos ha sido revelada personalidad alguna. En la mayoría de los buenos cuentos es la personalidad del personaje lo que crea la acción de la historia. En la mayoría de esos cuentos, siento que el escritor ha pensado en una acción y luego ha seleccionado un personaje para que la lleve a cabo. Usualmente, existen más probabilidades de llegar a buen fin si se comienza de otra manera. Si se parte de una personalidad real, un personaje real, estamos en camino de que algo pase; antes de empezar a escribir, no se necesita saber qué. En verdad, puede ser mejor que uno ignore qué sucederá. Ustedes deberían ser capaces de descubrir algo en los cuentos que escriban. Porque si ustedes no lo son, probablemente nadie lo será.

(Traducción de Leopoldo Brizuela.)