Perfiles Angloamericanos

I

Eugene O'Neill

UN día de 1685 —refiere Taine en su *Historia de la literatura inglesa*— los profesores congregados en el Aula Máxima de la Universidad de Dublín para examinar los aspirantes al grado de bachiller en artes, contemplaron un espectáculo bizarro: un estudiante pobre, mohino, desgarrado, de azules ojos duros, huérfano, desamparado, que vivía de la precaria caridad de un tío suyo, y que ya una vez había sido reprobado por ignorar la lógica, presentábase de nuevo como aspirante al grado de bachiller en artes, sin haber aún estudiado lógica. Inútil que su tutor le pusiese por delante los más sabios infolios sobre la materia — Smiglecius, Keckermannus, Bugardecius. El estudiante abrió los libros, pasó unas páginas y los cerró luego. Cuando llegó el momento de la argumentación, el censor académico *tuvo que reducir a silogismo sus respuestas*. Preguntado cómo podía raciocinar bien sin reglas, contestó el alumno que sin reglas podía raciocinar lo suficientemente bien. La necedad del estudiante enfadó a los profesores. Obtuvo, sin embargo, el título, aunque a regañadientes — *specialli gratiae*, según reza el registro colegial. El alumno se llamaba Jonathan Swift. La Historia no conserva el nombre de los ilustres profesores.

Nos preguntamos —ya que la misma es en todas partes la mentalidad académica— si algo parecido le hubiese sucedido a Eugene O'Neill, al haberse presentado, allá en sus verdes años, a una de las universidades de su patria, a obtener un título universitario con referencia al drama, ignorando, digamos, ciertos preceptos de la

tragedia antigua. Inútil que al congregado cuerpo de doctores O'Neill le hubiese dicho que, aunque no recordaba los preceptos, era ya autor de algunos dramas que tal vez valiera la pena examinar. Mas como son las reglas, y no la creación —que ignora las reglas— lo que las cátedras exigen del alumno para otorgar los títulos flamantes, a duras penas hubiese obtenido su diploma. Y si el O'Neill de esta hipotética entrevista hubiese agregado que, si bien corto en las definiciones de los textos, largo estaba en humanas experiencias, los doctos mentores que se olvidaron de vivir por recordarse nombres y fechas, no hubiesen podido retener una sapiente y unánime sonrisa, mitad desprecio, mitad compasión. Porque el mozo que hemos querido imaginar a la búsqueda de un título académico había ya ejercitado largamente los músculos y el alma en el duro trajinar del mundo. Complejo era su problema espiritual. Y como ni los libros ni las instituciones podían resolverle ese problema, lo resolvió él mismo huyendo de instituciones y de libros, donde el espíritu se aquieta y las edades pasan como pasan las naves, sin dejar rastro en el surco movable y eterno. El mar fué su escape y su refugio. *Más allá del horizonte* dibujábanse sus más nítidas creaciones venideras. Testigos fueron los anchos y llanos caminos de la varia y múltiple actividad de su inquietud. En todo se ensayó, sabiendo de antemano que, fuera del ingrato oficio de escribir, en todo lo demás sería él siempre forastero.

*

* *

Llegaba O'Neill al escenario de las letras angloamericanas en la plena confusión espiritual de la trasguerra. La humareda de las batallas de ultramar oscurecía aún la década que iniciaba el Armisticio del 918. Década del *cocktail*, del *jazz*, del psicoanálisis, del dilettantismo en toda forma, de aberraciones y vicios que escandalizaban a los rigoristas puritanos de Filadelfia y Boston; de los salones literarios donde nadie sabía literatura; de los pesimistas de oficio contra los optimistas de púlpito; de los divorcios de los millonarios a las dos semanas de connubio contra las bodas de plata de los buenos burgueses; de los triángulos perversos contra las fidelidades caseras. Euforia, pecado, novedad, pedía esa década que iniciaba el Armisticio.

La generación que ya una vez salvó al hombre de la brutalidad del superhombre, regresaba entristecida y desilusionada. Y como

nadie es profeta en su tierra, en su tierra los héroes no eran héroes, sino hombres sin trabajo que vendían manzanas en las calles. La guerra y las cosas de la guerra eran temas prohibidos en las letras angloamericanas. Se suponía que los lectores ya estaban fatigados de bélicos asuntos. Pero, con todo, la tragedia que había como embotado la sensibilidad moral del mundo entero, dominaba la creación literaria. El cinismo del vivac, el desenfreno cuartelario, el lenguaje soez de las trincheras, la sexualidad exacerbada de tanto robusto mocetón privado durante tanto tiempo de una más refinada sociedad femenina, contaminaban el ambiente. Y como reflejo de ese ambiente, una literatura fálica de principiantes con humos de maestros, que, según el maestro Santayana, *ignoraban la lengua en que escribían*. De la vida sólo habían conocido los aspectos febriles, incoherentes y crueles, porque a su alrededor todo era confusión.

Década de los concursos literarios cuyos premios ascendían a cinco cifras, y cuyas miras, en cada uno de los casos, eran pura y simplemente comerciales: asegurarse un producto manufacturado que fuese vendible con buen provecho para los empresarios; y para que el producto tuviese éxito, debía, naturalmente, llamar la atención de la clase que compra y lee las novelas en serie que expenden las revistas, y que de las revistas pasan luego al libro. Las obras premiadas debían ser originales, de ambiente, de *feeling*, algo distinto, moderno, vivo, y sobre todo, realista. No el realismo de Zola, ese épico realismo que mueve multitudes y comunica a las cosas el escalofrío de la propia alma, sino un realismo prolijamente objetivo, de detalle fotográfico. La actualidad, la vida tal como la vive el ciudadano de la calle, sin idealismos ni barnices ni retoques, ni trama, ni ordenada sucesión de episodios, ni penetración psicológica, ni líricos revuelos. El cuadro escueto, de rápidos brochazos, por donde desfile la corriente de la circunscrita humanidad que se describe. Y en cuanto a los caracteres, con que fuesen actuales y se diferenciases de los protagonistas de las buenas obras, era suficiente. El atisbo, el epigrama, el epíteto brillante y huerdo como fuego fatuo, la escena cinemática, eran de rigor. Década de los éxitos de librería cada dos semanas, con sus cientos de miles de ejemplares y cientos de miles de lectores y cientos de miles de dólares en propaganda. Ayer como hoy, el afán mercantil en torno al *best seller*, primaba sobre las altas disciplinas del espíritu. ¿No estamos viendo hoy mismo cómo una noble idea —la del panamericanismo a base

de conocimiento mutuo— puede convertirse por obra y gracia del oportunismo intelectual en sórdido negocio? Que no otra cosa ha de llamarse a esa desaforada producción libresca sobre una Hispanoamérica de circo y opereta con que nos regalan semana a semana escritores ignaros y editores voraces.

Y de toda esta adocenada literatura novelesca que produjo la crisis de trasguerra, ¿qué quedaba? ¿Cuál fué el verdadero portavoz que surgió de la tremenda confusión, el Zola de la novela-ciclo del Segundo Imperio, el Duhamel de la Francia desilusionada y victoriosa del 918, el Remarque de *Los que vuelven*, el Cholókhov de la maravillosa trilogía épica *Y el Don corre tranquilo*, de la Rusia comunista, el Mariano Azuela, que con mano aún trémula escribe *Los de abajo*, el intérprete, en fin, de la nación que contribuyó a salvar la libertad del mundo? La novela de trasguerra que se escribió a este lado del mar ya estaba hecha en Europa. Europa había dado los modelos.

Igual cosa podía decirse en cuanto al verso: piroeta y retorcismo, sin alma ni música ni ideas. Jamás hubo en el mundo más lides poéticas, ni más jurados calificadores, ni más producción de antologías, ni más banquetes para coronar adolescentes portaliras, ni más numerosas ni entusiastas reseñas, ni más revistas de versos, ni se hizo jamás mayor esfuerzo para salvar del olvido a la mediocridad versificante. Mas cuando se quiso poner a prueba la verdadera fuerza de esa escuela intoxicada de sonido, se vió el fracaso lastimoso de lo que prometía ser la Musa nueva de los Estados Unidos de América expresando la vida, porque el Poeta por ninguna parte apareció. ¡Y cómo el momento pedía la aparición de ese poeta! ¡Cómo en medio del gorjeador corrillo la sacra Poesía hizo de repente su llamada! Nunca, como no sea hoy, había tenido el mundo mayor necesidad del bardo, del vidente, de la alta voz de las audacias épicas que, más firme que el mármol y más clara que el bronce, diga a los hombres del futuro lo que los hombres de hoy hicieron para salvar la dignidad humana.

Las largas calamidades colectivas, como la pavorosa guerra del 14 y la aún más pavorosa guerra de hoy, menester han del intérprete que llegue a lo recóndito del alma de esas luchas que la circunstante vocinglería no alcanza a penetrar. Que exprese las ansias de los que van iluminados a la muerte, las agonías de los que esperan, las certidumbres que se acaban, las esperanzas que se adhieren al corazón

en ruinas como la yedra al muro del templo abandonado. Y que cante las alucinadoras visiones de enfebrecidas multitudes que amenazan y sufren y perecen, sin haber aún entrevisto a su Mesías, y anuncie al fin el alba que aparece.

De la Guerra Civil, cuando el corazón de la República sangraba, brotaron los himnos nacionales, los cantos guerreros, los fervidos lirismos, que hoy mismo al entonarse resucitan la férvida epopeya. De la guerra civil surgió un supremo bardo, Walt Whitman. Sin esa guerra Whitman no hubiese sido más que una expresión del movimiento trascendentalista, y estaría hoy tan olvidado como olvidado está ese movimiento. Fué la guerra lo que dió a sus *Leaves of Grass* su anchor humano y cósmico, lo que infundió al sonoro rodar de esos acordes el soplo de perennidad que tienen. Intérprete fué Whitman de la hora de angustia en que encontró su pueblo su propia alma, y con el alma de su pueblo fundió el bardo la suya.

Empero, en la crisis de la primera guerra mundial, cuando más falta hacían las *voces*, cuando más necesidad hubo de intérpretes que dominasen la ambiente algarabía de profetas, de bardos, de videntes; cuando, forrada de hierro, la juventud de Norteamérica se aprestaba, en los antiguos campos de donde la civilización americana había venido, a la cruzada portentosa; cuando los pueblos, en la más desesperada de todas las contiendas, luchaban por su vida palmo a palmo en las trincheras, ¿qué hacían esos poetas? Uno explicaba el *Vorticismo* y traducía a Guido Cavalcanti; otro daba a la luz *Estampas japonesas*; aquél escribía *Las tendencias de la moderna literatura americana*, pasando de largo el contenido, y deteniéndose sólo en la factura — *Imaginismo, prosa polifónica, color local*, efectos chinos, irradiaciones japonesas, malabarismos italianos. Y todo esto cuando el mundo se incendiaba y la civilización parecía desmoronarse: Ovidio escribiendo el *Ars Amandi* mientras las legiones de Roma perecían.

Y en lo que respecta al teatro angloamericano por aquel árido año del 918, era sólo un teatro extranjerizo. Los dramaturgos europeos llenaban los escenarios de Broadway, centro entonces del arte teatral de los Estados Unidos, y centro hoy del arte todo del mundo. Y cuando el público, hartó ya del trajinado repertorio forastero, pidió al fin cosa propia, resultó ésta de un melodramatismo, de una trivialidad, de un mal gusto tan exasperantes, que empresarios y público hubieron de seguir con Ibsen y Strindberg, Tolstoi y Chekhov

y Benavente. En nada quizá fué tan obvia la bancarrota espiritual de la trasguerra como en eso del teatro americano. Los ciento cuarenta años transcurridos desde que, en 1787, se presentó por primera vez una obra de vernáculo sabor, *El contraste*, de Royall Tyler, hasta *Extraño interludio* de O'Neill, en 1927, fueron de una vana expectativa. El dramaturgo que en este ancho espacio de tiempo hubiese podido traer al ancho tablado de la América sajona creaciones verdaderamente originales, no se vió por parte alguna. Los esporádicos yanquis de tablado que surgían de vez en cuando en imposibles melodramas, cuán lejos estaban del tipo y el conflicto que mostrasen al mundo la inquietud y la fuerza latentes a este lado del mar, conflictos y tipos que sólo esperaban, para ir por la tierra con cuerpo y espíritu propios, el *levántate y anda* de algún ignorado redentor. Y fué O'Neill el ignorado redentor. O'Neill halló el conflicto que no supo hallar el novelista, el desasosiego lírico a que el arte del poeta no pudo darle forma, la tragedia del alma individual que el dramaturgo americano, o demasiado superficial o demasiado comercial, no logró percibir. A O'Neill, como a Lenormand, el dramaturgo francés, le colmaron los líquidos caminos su curiosidad y su sensualidad. También él conoció la tristona alegría de viajar por selladas comarcas y revelarlas a los hombres; y también probó él la refinada voluptuosidad de ver su encanto destruído por la civilización utilitaria que le tocó en suerte compartir. Y nos mostró, dentro de exóticas decoraciones, insondables sordideces; y nos hizo ver la enigmática potencia de las civilizaciones inmóviles ante las cuales nuestras fiebres parecen infantiles. El O'Neill de *El deseo bajo los olmos*, como el Lenormand de *Les ratés*, llevó a la escena americana el estudio psicológico e hizo desfilar ante nosotros toda una galería de casos clínicos. Y todo ese conjunto disímil y grandioso le abrió horizontes nuevos al teatro de su patria, le inyectó savia nueva, inquietud, alma, cosmopolitismo, afirmación.

*

* *

Nació Eugene Gladstone O'Neill el 16 de octubre de 1888, en la ciudad de Nueva York. Nueva York fin de siglo: aristocracia cursi, victorianismo transplantado, literatura parroquial. Su padre, gentil tipo de hombre, católico devoto, actor afamado. Su madre, hermosa y piadosa mujer, pianista consumada, vibrante como una me-

lucía. Años vagabundos sus primeros años por las grandes ciudades de su patria, al lado del padre, que en su papel romántico y heroico de *Conde de Montecristo*, captaba corazones y despilfarraba los fáciles dineros. Devoción, afán andariego, amor a la belleza, las tres hadas madrinas que velaron su infancia. Que los caminos y las gentes que topara después en los caminos ahuyentaran a una de las hadas, fué culpa de la vida. Frente a cada zozobra, sin embargo, la ilusa compañera hacía su intermitente aparición. Seis años de escuela —escuelas católicas en su mayoría, y luego la Academia de Betts en Stanford, en el puritano riñón de Connecticut— y luego, y sólo por unos cuantos meses, la universidad de Princeton. La calle, la calle ruidosa y pendenciera, mosaico y museo de colores y razas y credos, decía más al alma inquisitiva del poeta que los labios pedantes y los textos preñados de glosarios del señor profesor. Y a la calle fué a dar con su afán y su angustia y su curiosidad insatisfecha.

En 1909 el primero de los tres matrimonios, que termina en divorcio. Después, de empleo en empleo, de tierra en tierra, de mar en mar rodando, Guzmán de Alfarache de un siglo prosaico, sin otro amo que su solo capricho, y dejándose, también como Guzmán de Alfarache, *perder dulcemente por los malos amigos*, viene a ser secretario de una casa de baratijas en la ciudad de Nueva York; buscador de oro en Honduras, subgerente de compañía de teatro, jornalero de buque mercante, arriero de mulas en barcos de ganado, marinero por los siete mares, empleado de la Swift, de la Singer y de la Westinghouse en la Argentina; reportero, actor, inquilino de hospital. Probó del fruto de todos los pecados, perdió y ganó en las mesas de juego, lo mordió el hambre entre la opulencia de las cosmópolis enormes, bebió en compañía de estibadores, de marineros y de vagabundos, y en las camas del trato a lo largo de los grandes muelles, conoció a más de una de sus futuras heroínas.

1911. Nueva York en albores de siglo. La maléfica influencia de la buena reina no pasa ahora del pesado moblaje de caoba con rosetones incrustados, y de los cuellos tiesos de señorones de reliquia, porque ya, gracias a Dios, la literatura va sacudiendo el polvo de su omnipresente hipocresía. En casa de Santiaguillo el sacerdote —como llaman por su seráfica figura y sus modales suaves al alcahuete cantinero que hace su negocio frente al muelle— vive O'Neill en su cuarto de tres dólares al mes. Gin marinero y Venus mercenaria ponen

toques de página de Hardy en *Judas el obscuro* en la página real de esa vida aún sin rumbo.

En el puerto ruidoso cabecean navíos de todas las banderas. Y entre tanto pañuelo que se agita en la brisa salobre, ¿no habrá uno por ventura que despida al argonauta que va con rumbo a costas nuevas en busca de nuevas sensaciones? Dura ha sido esa universidad del infortunio que es la casa de Santiaguillo el sacerdote, pero no por dura menos provechosa. Ya hemos visto en Montaigne que universo es cada hombre y que el cosmos está en el microcosmo. Una voz, la del mar —que la mar es sirena de dulcísima voz—, lo está otra vez urgiendo a las andanzas peregrinas. De la lóbrega bohardilla sobre el muelle no hay más que un salto a la cubierta sobre el barco. O'Neill da el salto y desembarca en Southampton. Y cuenta la historia de su vida, que ya tiene sabores de leyenda, que al regreso, en Nueva York, una mesa de juego le da larga ganancia, y sin saber cómo se halla de repente en Nueva Orleans. Las sílabas cantoras de los puertos parecen atraerlo tanto como la cantora música del mar. En Nueva Orleans está su padre haciendo del consabido y heroico Montecristo. Para poder regresar con sus propios dineros —que ya los del garito agotados están—, tiene O'Neill que integrarse como actor a la compañía de que éste hace parte. También, en lueñe día, un tal William Shakespeare de Straford-On-Avon, y un tal Jean Baptiste Poquelin, llamado Molière, representaron en teatros de Londres y París comedias ajenas y propias comedias. Y también a ellos, la vida, que mezquina es con los monarcas del espíritu, los obligó a mezquinos menesteres.

En New London de Connecticut Eugene O'Neill es reportero, y de tarde en tarde, para aliviar la monótona tarea, publica versos, versos malos, además. Aún, en todo ese ancho espacio de mundo que ha encontrado, no ha sabido encontrarse a sí mismo. Pero ya el destino, que suele traernos las mejores lecciones por los peores caminos, le ha dado toques de llamada en la tos pertinaz que no le deja sorber a pulmón pleno los vientos andariegos.

El día que entra al sanatorio de Gaylor Farm cuenta O'Neill veintiséis años. Es el año de 1912. Hasta entonces, vista a la luz del oráculo griego que pide en todas las cosas la medida, su existencia ha sido harto irregular. Diez años de caminos con altos frecuentes en las veredas pecadoras, han sacudido más de lo mandado un sistema nervioso, vibrátil como cuerda tocada por el viento. El poeta

zahondó ya los hontanares de vidas oscuras y de almas que sufren, y sacó de allí para el tiempo que viene sus recios personajes humanos. El sanatorio y el silencio; albas enfermeras de pasos menuditos, como otro silencio que pasa; las francas ventanas que dan a un jardín; y en el jardín, si es primavera, el canto de un ave sobre un mirto en flor, ¿cómo no han de ir despertando en el poeta las ansias de creación?

*

* *

Las primeras obras son dramas en un acto. Cinco dramas que no encuentran tablado y que el autor publica por su cuenta. El volumen se intitula *Sed*, y contiene, además de la pieza que le sirve de título, *La trama*, *Pronósticos*, *Niebla*, *Temeridad*. Es el año de 1914. El huracán apocalíptico sacude las tierras de Europa y tres años después llega a costas de América.

Sed lóbrego es y trágico. En la lancha de un barco que fué a pique hay tres sobrevivientes: un negro, un blanco y una bailarina. El terror de morir de sed va despuntando a través del diálogo que los tres náufragos sostienen sobre el frágil madero en que navegan. Delante, detrás, por todas partes, el mar azul del trópico, sin horizontes y sin playas. Arriba, un cielo indiferente, bruñido como lámina de acero. Bajo el cielo y sobre el mar el ascua del sol. Y a lado y lado del madero la escolta macabra de hambreados tiburones que olfatean ya la presa. La sed reseca las gargantas y alucina los cerebros. Por un sorbo de esa agua que el negro ha escondido, la bailarina en vano se le ofrece. Mas, ¿qué vale esa ánfora en que reyes y duques han libado ante la tentación tremenda de la vida que lucha con la muerte? Y ya, en la roja locura de aquel negro con que termina el drama, tenemos los primeros indicios de lo que ha de ser en adelante la obra dramática de O'Neill. *La trama* es la madeja trágica que se trenza a la vida de una ramera tísica. El cuadro, en el cuartucho neoyorquino donde tres existencias a cual más desgraciadas se debaten —la de la pecadora, la del bandido prófugo, la del amante criminal— tiene todo el hispido y verídico horror del Dostoievsky de *Crimen y castigo*. La acción se reduce a muy poco, pero en ese poco cuánto no se revela del carácter, de las lealtades y de las pasiones de esos pobres desechos humanos, no exentos, sin embargo, de ingénitas noblezas. *Pronósticos* pinta en dos escenas de un acre realismo la

tragedia de un telegrafista sordo, que por disimular su enfermedad para no perder su empleo, causa la pérdida del buque y se suicida. A bordo también de una lancha salvavidas, en aguas de Terranova, tiene lugar la mística escena de *Niebla*, entre un negociante y un poeta, que sin verse, porque la bruma los envuelve, discurren de graves problemas humanos. Sin saberlo, se acercan a un témpano de hielo flotante, pero el grito de un niño que había perecido la noche anterior, los salva de la muerte. Crimen y suicidio de nuevo aparecen en *Temeridad*, drama de adulterio entre el chofer y la esposa del amo. Y crimen y suicidio, incestos y locura, pasarán como lúgubre teoría por toda la obra de este trágico moderno que logró en su patria y en su siglo revivir la terrífica belleza de los trágicos antiguos.

En este primer libro no hay mucho en verdad del futuro gran artista. Pero ya allí se encuentra, aunque en forma harto cruda, la trágica substancia en que se plasman las vidas de sus héroes, y hallamos la medida por que se puede valorar la rígida disciplina de su obra posterior. El mundo que se agita en este libro es un mundo intrascendente, mirado con sarcástica piedad. En dos divide O'Neill la sociedad humana: aquellos que se mueven dentro de las convenciones — parásitos sociales, gentes domingueras, respetabilidades de ordenanza; y los que están al margen de toda convención — prostitutas, negros antillanos, lunáticos, alcohólicos. Y aquí tenemos ya las preferencias características del drama psicológico de O'Neill: almas de fondos abismales, bancarrotas de espíritus sin lastre, estudios raciales, exploraciones de exóticos ambientes, sensibilidades enfermizas, fenómenos mórbidos. La gama, en fin, variada y múltiple de la tragedia humana.

*

* *

Entre la publicación de *Sed* y la publicación de *La luna de los Caribes*, el segundo libro de O'Neill, transcurrieron cinco años. Consta el libro de siete piezas. Todas son piezas en un acto y su acción pasa en el mar o en tierras marineras. El arte de O'Neill es ya un arte en plena madurez en cuanto a fondo y forma. Sus dramas comienzan ya a representarse, y de cuando en cuando, el eco de un aplauso que no halla resonancia en el corazón del esquivo creador de tanta angustia, rompe el silencio indiferente. Vano ruido el de ese aplauso para quien ha escuchado en la noche profunda de su espíritu

el desconsuelo todo de la tierra. Otras obras de O'Neill más ambiciosas, de más anchos horizontes, de más amplios y complicados temas vendrán luego, mas nada en su clase tan perfecto como esa *Luna de los Caribes* que da el título al libro. Sinfonía de estados de alma que el mar, padre de mitos y padre de tragedias, va creando en cada uno de los seres que aman y sienten su presencia.

A O'Neill, como a Conrad, su maestro en más de un concepto, le ha inspirado el océano sus páginas más hondas y más bellas. Y O'Neill, como Conrad, ni fué hijo de nautas ni adormeció su infancia el canto de Anfitrite, más lo obsesionó el mar desde temprano. Y fué como Conrad marinero, y como Conrad tiene visión anchurosa de rumbos marinos. Sus caracteres, como los de Conrad, nada tienen de heroico, mas son vivos, y como vivos, forzados se ven a luchar contra el destino. O'Neill, como Conrad, no está limitado por preocupaciones de raza, ni de casta, ni de color, ni de fronteras. Y como Conrad, nos muestra al ser infortunado en pugna con las fuerzas de la naturaleza indiferente. Fraternidad humana, fraternidad del infortunio. Conrad y O'Neill han visto a bordo de los barcos cómo las gentes de mar se unen contra el viento y el mar cuando les son adversos, y cómo se hacen fuertes y nobles en su unión. Novelista y dramaturgo encuentran en la soledad del hombre que vive entre los hombres, y a veces, como el Manfredo de Byron, en el hombre que quiere vivir solo y no puede vivir solo, la clave de la tragedia de la vida. Y O'Neill y Conrad profetas son, por la virtud de su propia obra, de una verdad nueva: la solidaridad de la familia humana, deformada por mitos sociales, olvidada en prejuicios de raza, terriblemente desgarrada por el egoísmo y la codicia, pero por siempre indestructible. O'Neill, al revés de Robinson Jeffers, el otro dramático poeta, su contemporáneo y compatriota, a quien se le parece en misticismo y pesimismo, ama a los hombres. Jeffers, como el *Prometeo mal encadenado* de Gide, ama sólo lo que los devora.

*

* *

Por mares del Sur, en esta pieza de *La luna de los Caribes*, va el *Glencairn* con un abigarrado tropel de marineros rumbo a la isla tropical. Fugitivos y víctimas son todos de la utilitaria civilización—colosal por la técnica, pigmea por el alma— que ha hecho de los hombres esclavos o verdugos. A bordo se tejen y destejen pretéritas

historias. La luna le da a toda la escena como un fosco temblor de hechicería. Apenas si la pieza tiene trama. Pero a través del diálogo revélanse retazos de tragedia. Los marineros esperan anhelantes el arribo del barco para desatar el cascabel de sus instintos. La pasión sexual, que el dramaturgo intensifica introduciendo allí repulsiones y atracciones raciales, predomina en el ambiente. Cuando el vapor aborda el muelle soleado y perezoso del puerto tropical, mujeres y ron suben a bordo, mujeres negras y ron antillano. Los oficiales han ido a divertirse a los prostíbulos dejando solos a los marineros. Sobre cubierta menudean las libaciones y se mueven querellas. Relucen los puñales y un hombre cae herido. He aquí todo el desenlace. Mas si apenas allí hay trama, la delineación de caracteres, en cambio, se mantiene en toda su perfecta integridad. Y como para suplir el elemento espiritual dentro del realismo de la pieza, el dramaturgo, con fino acierto psicológico, traza la figura de un alma de poeta, toda vibración, al lado de la de un rudo fogonero, toda perspicacia. El poeta medita y el fogonero filosofa. La acción se proyecta hasta nosotros a través de estos dos hombres de temperamento y cultura dispares, aunque igualmente sensitivos. Mientras la algazara de los otros tripulantes borda burdas anécdotas, el fogonero y el poeta devanan románticos recuerdos de antiguas e idealizadas aventuras. No sólo de carácter se compone la pieza. El inquieto espíritu del mar, el embrujo de la luna, olores y ritmos y sonidos, los cantos marineros, el tintinear de las campanas se mezclan a la "voz entristecida de la música, lánguida y distante, como el alma de la noche lunar hecha sonido". Al O'Neill de *La luna de los Caribes*, como al Shakespeare de *El sueño de una noche de verano*, le sonreía aún la primavera, tal el cálido regocijo luminoso de esta pieza poético-realista que no sabríamos llamar drama.

Por el oriente hacia Cardiff, otra pieza del mismo grupo y a bordo del mismo barco, con varios de los protagonistas de la pieza anterior. Pero aquí no son ya las groseras risotadas del castillo de proa, las zambras marineras con negras resabidas, las nocherniegas aventuras en soleadas comarcas, que llenan los ocios de los hombres de mar. Aquí hay algo aún más trágico y más real que el océano: aquí la muerte reina indivisible y una. Yank se ha caído de la escala al ejecutar una faena, y yace moribundo en su estrecho camastro junto a las calderas. Un hombre moribundo en un barco de carga que hace la travesía de Nueva York a Cardiff es un espectácu-

lo poco acostumbrado, porque la parte humana del mecánico engrana-je de los barcos no está allí para morir, sino para afanar. En apariencia indiferentes, y en el fondo tocados de hondísima piedad que no sabe articularse, los marineros van y vienen en torno al camastro, fumando en sus pipas, murmurando entre dientes, zurciendo pronósticos. Y como la noche es fosca y proceloso el mar, por las historias de tempestades y naufragios que narran los pilotos pasa como un angustioso escalofrío que hace la escena aún más impresionante. La luz mortecina de una lámpara de aceite diseña en sus reflejos siluetas fantasmales. Un fogonero toca un acordeón. Y a intervalos, la sirena del barco, metálica y aguda, parece que desgarrar la niebla y el espíritu. La acción, como en la pieza anterior, es casi nula, y el autor apenas si hace esfuerzos por estimularla o intensificar ciertos estados de alma que paulatinamente se van desarrollando. Mas no es tanto la intriga lo que vale cuanto el retrato espiritual del hombre dejado de la mano de Dios y de los hombres, en su actitud ante la muerte. Mediastintas, contrastes y emociones que el artista distribuye con igual parsimonia por el cuadro. ¡Y cuánta ingénita nobleza en el alma de estos rudos y humildes marineros que aquí se nos revelan en la cálida y primaria desnudez de una honda humanidad! A través del espíritu ya en fuga del hombre que agoniza, pasan, como a través de una cinta cinemática, pretéritos tiempos, paisajes pretéritos. Y a medida que el desfile añorante se acentúa, la visión de aquella granja —en el Canadá o en la Argentina—, soñada de todo marinero, se torna en melancólica visión. Y otra visión, aún más aguda, la de la muerte que se acerca, la del cuerpo tendido en la cubierta esa noche en que el viento salmodia tempestades, sin la luz de una estrella que baje con el cadáver al abismo, viene a trenzarse al último estertor del moribundo. Yank ha muerto. Driscoll, su amigo y compañero en veinte travesías y en veinte temporales, hincado y solemne como figura de misal, masculla una plegaria. Arriba, ajeno a lo que abajo está pasando, grita un marinero pidiendo ayuda a una faena. Y el contraste violento de esta última nota, escueta y prosaica, reviste la escena de un hondo patetismo.

*

* *

La intriga de la pieza que sigue, *El largo viaje de regreso*, pasa en un bar de marineros en el puerto de Londres. Más triste, más

lóbrega —a medida que se adentra por caminos del arte y de la vida, el latente pesimismo del dramaturgo se acentúa—, revélase aquí, descarnado y complejo, el hombre de mar, con todos sus anhelos, sus fuerzas y flaquezas, y preso siempre en las celadas del pecado. Por la puerta tabernaria irrumpe la algazara de un grupo de pilotos del *Glencairn*. Olson, uno de ellos, ha logrado en años laboriosos economizar unos dineros para comprarse una granja a su regreso a Suecia. Olson ha hecho el propósito firme —¡oh, firmes propósitos de marineros y borrachos!— de dejar el alcohol. Pero el arribo al puerto, la tierra que se tiende como ávida ramera al ávido apetito, aguarda su llegada, y lo que no logra el licor lo logra la mujer. Revelador como el estudio del propio Olson es el estudio de psicología femenina de Freda, la prostituta que sirve de instrumento para la caída del piloto. Víctima es Olson de confusos anhelos que se anegan en las turbidas aguas de lejanas herencias, y víctima es Freda del ambiente, de las circunstancias, de la necesidad. El cuadro, por lo demás, carece de relieve, aunque rico es en rasgos psicológicos.

*

* *

Aceite, de más fuerza trágica, es el bosquejo de un hombre devorado por una obsesión. El año es 1895. Por fondo el mar glacial, por escenario un barco ballenero. El artista, al describirnos su atmósfera, nos da un cuadro de infinita lobreguez: “el barco se desliza dulcemente. La luz enferma y mortecina que cabrillea en las claboyas, indica uno de esos días de calma, grises, en que cielo y océano parecen igualmente muertos. Nada turba el silencio, excepto los pasos de alguien que va y viene, arriba, en la cubierta”. Y en medio de ese silencio, una mujer tocada de locura, la esposa del capitán del barco. Ex maestra de escuela en uno de esos villorrios de New England de sílabas claras y ambientes de sombra, ha querido conocer el mar desde una embarcación. No ese mar de los libros con que ha soñado su espíritu romántico en las veladas invernales, sino el mar de los hombres, que se lleva a los hombres a las largas ausencias, y a veces los devuelve y a veces se los traga. Blando esta vez a las argucias femeniles, el capitán Keeney la lleva a la azarosa correría por mares árticos en busca de aceite de ballena. Y para que el tedio no la abrume en el pasar indefinido de las horas iguales, le ha comprado un órgano que instala en el navío. Pero los días transcurren,

y las noches se confunden con los días, y los días se hacen semanas, y las semanas meses, y los meses años, y siempre, siempre, la inmóvil visión de ese mar hiperbóreo, tendido ante los ojos como un inmenso espejo. Hielo, hielo, hielo por toda esa extensión perennemente adormecida. Y el hielo y el silencio van royendo en el corazón de la mujer. El órgano, al cual ya le ha arrancado la organista todas las soñadoras melodías, yace allí, mudo como un símbolo de hastío. Los marineros gruñen porque ya ha expirado su contrato, y el aceite no se encuentra en cantidad que satisfaga al duro amo del barco. Y estalla un motín que el amo debela con mano de hierro. Pero no es la codicia, entiéndase bien, lo que lo mueve a buscar más aceite, sino el honor, un bizarro e inexorable código de honor. El dinero lo tiene sin cuidado, pero el qué dirán de los otros capitanes, cuando su nave eche anclas en el puerto con menos de la cuota acostumbrada, eso él no lo puede tolerar. Y en tanto, la esposa, cuyo espíritu se va rápidamente ensombreciendo, le implora que regresen. Y en el momento en que éste, movido de piedad, va a dar la orden de virar, “¡Aceite!”, grita una voz desde la borda, porque, por entre el hielo que se quiebra, se ha divisado un banco de ballenas. Keeney se olvida de todo —de su mujer, del motín que lo amenaza, de la escasez de provisiones— ante la presa que tiene por delante, y ordena proseguir la travesía. Y con la cuota acostumbrada y con la esposa loca de remate regresa a su nativo puerto el capitán.

Tema amado de Balzac este de la pasión dominante de un hombre por una idea, que en esta pieza nos presenta O'Neill. Ya sabemos cómo en la obra balzaciana predomina el maniático, el personaje de una sola pasión avasalladora y absorbente, pasión que será el único resorte de sus actos, en cuyas aras se sacrificarán todos los deberes sociales y domésticos, y aun los propios intereses: la avaricia en Grandet, el libertinaje en Hulot, los celos en la *Cousine Bette*, el amor paternal en Goriot, la tiranía de una invención en Balthazar Claës, protagonistas de algunas de sus obras. Así también este maniático capitán de O'Neill lo sacrifica todo a la pasión irresistible de su orgullo. Carácter hosco y recio como su propia tierra de New England.

*

* *

La soga es la última de las piezas de esta colección y la más amarga de todas las obras escritas por O'Neill hasta el año de 1918.

Estudio de odio, la gama íntegra del odio, concentrado en cuatro seres. El carácter central, Abraham Bentley —anticipación del Efraín de *El deseo bajo los olmos*—, es uno de esos evangelistas militantes que, Biblia en mano, cometen los mayores desafueros. Vengativos y duros como el Dios del Antiguo Testamento.

Exhibe esta pieza una horripilante colección de caracteres arrancados de la vida, del medio puritano, de las sórdidas aldeas de Kiwanis y Rotarios, que sirvieron de modelo al poeta Edgar Lee Masters para su *Antología de Spoon River*, que sirvió a su turno de modelo a Sinclair Lewis para la mejor de sus novelas. Aldeas de Biblia y de Moral de donde surgen cristianos odiosos como Abraham Bentley, labriegos borrachos y brutales como Sweeney su yerno, perdularios como su hijo Luke, degenerados patológicos como Annie su hija. El bronco terrón que de sol a sol labran los hizo duros, crueles y mezquinos. Su horizonte, circunscrito entre la taberna y la parroquia, les cerró los caminos a las cosas más altas y profundas. Pero, *la tarea del artista*, nos dice el mismo O'Neill, *es mostrar la hermosura en la misma fealdad, sentir, y finalmente revelar, lo bello que se esconde debajo de todo lo sórdido en el mundo*. Inicia esta pieza la serie de tragedias que años después O'Neill irá a desarrollar en una poderosa y efectiva forma de arte.

*

* *

Tarde tristonada de un despuntar de primavera. En la granja situada en la punta de un agrio promontorio, contra el cual el mar se queja con monótonos quejidos, vive Abraham Bentley con la hija de un segundo matrimonio, su nieta y su yerno. Sórdido y tacaño es Abraham Bentley. Cinco años antes, Luke, el hijo de la primera esposa, ha huído de la granja llevándose unos dólares de una suma que el viejo escondía. Desde entonces, colgada tiene el viejo de una viga del granero una soga con la cual ha de obligar a su hijo a que se ahorque cuando regrese a la casona. Durante este tiempo la vida de los moradores de la granja está llena de maquinaciones, mezquindades y venganzas reprimidas. Pero Luke regresa. Luefies tierras, anchos horizontes, le han dado un desparpajo que fluctúa entre el buen humor y la insolencia. Y como la hermana y el cuñado sospechan que es él el presunto heredero de la exigua parcela que han regado ellos con su largo sudor, el odio que durante un lustro se ha venido

acumulando estalla de repente. Mas es fuerza fingir amistad para dar con el escondrijo del dinero que Luke debe conocer. Y la paz se hace. La botella mediadora desata las lenguas y fragua el complot. Los tres se unen contra el torvo anciano, que entre versículo y versículo no hace más que maldecir de su progenie. Y de pronto, airado como un profeta bíblico, el anciano aparece. Y entre muecas grotescas, con mano temblona y sin decir palabra, le señala al hijo el dogal que oscila al capricho del viento marinero. Luke, que ha interpretado erróneamente el ademán, golpea al padre y lo amenaza con la tortura si no le revela el secreto del tesoro. Cuando todos entran, la niña que se ha quedado afuera, columpiándose en la soga, siente que de la viga algo pesado cae al suelo. Es una talega de monedas de oro —cincuenta monedas— que fulgen como un lampo en el oro de la tarde. La niña toma las monedas, y una a una, las va tirando al mar a modo de guijarros... No cabría en una pieza de un solo acto ni más trágica ironía, ni más amarga.

*

* *

Pero la vida es múltiple y es contradictoria, y el instrumento monocorde y lírico, va ya, con nuevas cuerdas, dando sonidos diferentes. En el estrecho molde en que se funden hasta ahora las piezas de un solo acto, no caben ya los elementos que pugnan por espacio y las voces que pugnan por salida. Porque el poeta, a través de los años de artístico martirio, envuelto en la púrpura de su melancolía para que nada turbe el drama que pronto se va a actuar dentro de su alma, ha estado sintiendo esas pugnas y escuchando esas voces. En ese confuso año del 921 tiene ya O'Neill treinta y tres años. Alada se va la mocedad como una bella y fatídica visión. Y se van también con ella los fervidos arranques, pero en cambio vienen, vestidas de luto y por rutas diversas, figuras de un arte que va alargándose en hondura y ensanchándose en distancia, como esos horizontes que ven desde las naves los hombres marineros. Su conocimiento del mundo y de la vida es ya más real y más certero, y más reales y certeros los héroes de sus dramas. Zozobras y tedios por ventas y mesones, y un poco por las páginas de autores favoritos, y el constante inclinarse sobre el brocal del pozo del alma de los hombres para escuchar de cerca sus quejidos —porque los héroes y heroínas de O'Neill no saben del temblor de una risa contra el viento, y si

lo saben, su risa pone miedo, como en *Lázaro rió*—, le han dado más fuerza y más hondura y más complejidad. Y del drama corto nace el drama largo, que paulatinamente va llevándonos hasta el horror espléndido de la tragedia griega en tierra americana.

*

* *

Anna Christie, drama en tres actos, marca tal vez, aun dentro de su atmósfera sombría, un momento de optimismo en la larga obra pesimista del autor, y este drama, debido a ese optimismo que no cuadra con el temperamento lóbrego de O'Neill, estuvo a punto de degenerar en melodrama. Sin embargo, a pesar de haber obtenido ruidoso éxito en Broadway cuando se representó por primera vez en 1921, y a pesar de haber merecido uno de esos premios literarios con que se hace surgir a la luz meridiana la mediocridad, la pieza no carece de patético interés. Es la historia de la regeneración de una mujer bajo la doble y lustral influencia del mar y del amor. Historia vulgar ésta de la mujer pública moralmente casta, manida y remanida en la literatura rusa, y en la infinidad de sus predecesores franceses desde *Manon Lescaut* hasta la *Safo* de Daudet. Solamente que en los rusos, en Dostoievsky sobre todo, esos ángeles que, como la Sonia de *Crimen y castigo*, todas las noches bajan al arroyo y todas las mañanas se blanquean las alas leyendo el Evangelio, tienen la virtud, salvadora para el arte, de que el autor supo adentrarse hasta el complejo fondo de sus almas, analizando sentimientos e impresiones, con tal poder de análisis que mueve nuestro espíritu al terror y la piedad. El padre de la Anna Christie de O'Neill, viejo lobo marino que ha recorrido de punta a punta las anchas rutas de los siete mares, se encuentra con su hija en la taberna de Santiaguillo el sacerdote en Nueva York, y poco después sabe que ésta ha vivido por algún tiempo como prostituta. Pero se hace claro, o por lo menos se afirma y se reitera, que la pecadora ha sabido preservar un alma virginal, y cuando confiesa a Burke que a ningún otro hombre ha amado antes que a él, a punto estamos de creerle, aunque sólo sea para no dañar la impresión felizoide. A bordo de la barca de su padre vive la heroína, cuando su héroe, como Ulises del mar a los brazos de Calipso, emerge de la niebla a sus brazos turbadores. La gran pasión se desarrolla, crece, y como un incendio los devora. Anna Christie confiesa. El hombre reacciona rebelándose instintiva-

mente contra la idea de casarse con una de aquellas mujeres que con otro nombre y en otros puertos ha sido suya y ha sido de todos por unas monedas. Mas después de la lucha interior contra el deseo que lo envilece, después del alcohol y del arrepentimiento del alcohol, amada y amador se reconcilian y se unen. La heroína de O'Neill es verídica, es intensa, tiene relieve espiritual en ocasiones. Hay allí pasajes, especialmente en el primero y segundo actos, que revisten un hondo patetismo. La impresión general, con todo, nos deja un tanto escépticos. Hay allí relieve, hay allí alma, mas también hay allí *literatura* en el sentido verlainiano o rubeniano del vocablo. O'Neill no quiso hacer uno de esos folletones del feliz desenlace con que se prostituye el arte y se distorsiona la vida, estilo Hollywood, sino *una pieza sin final... El telón cae y detrás del telón las vidas siguen...* Y, sin embargo, queda en el lector que ha saboreado otros más substanciosos manjares del maestro, uno como regusto azucarado, una como nota que disuena en el magnífico conjunto melancólico, como si el canto gregoriano tornárase de pronto en aire callejero.

*

* *

Y al fin un día, fatigado el poeta de escrutar horizontes, hizo alto en tierra firme, en playas resonantes donde cantan las sirenas de Ulises entre un coro de negros africanos. Y su alma transida de piedad acercóse al alma luminosa de los hijos de Cam, no en un afán de llevar a su obra el elemento puramente exótico, sino en un humano y generoso afán de comprensión. Mundo vasto y prodigioso mundo éste del negro, viejo y bíblico como las cabañas de Cedar, cuyas fronteras físicas se derraman por cuatro continentes, y en lo espiritual se ha extendido su influencia a todas las provincias de las letras, en sus *blues*, en sus *spirituals*, esos aires del Congo que siguieron las andanzas del beduino, se mezclaron a los callejeros ritmos de Estambul, encantaron las cortes de Persia y se quebraron en una elegía en las algodonerías comarcas de Georgia y Alabama. Música de alma, como esa otra música exquisitamente desolada del *yaravi* indígena del altiplano andino, música negra que halló en nuestras Américas tan cabales intérpretes y tan exquisitos artistas como el angloamericano Langston Hughes, el cubano Nicolás Guillén y el colombiano Jorge Artel. Aires que las mujeres canturrean —el ébano en el oro—

trillando en las eras, y los hombres labrando la tierra, aires que tiemblan y se pierden con el viento mañanero entre el clangor de las sirenas del Mississippi y del Magdalena, y en los cañaverales antillanos y en el fervor de los *revivals*. Aires que cifran y resumen la larga pesadumbre, las múltiples andanzas de esa raza explotada, esclavizada, torturada, que la cristiana caridad del blanco cuelga de un árbol como un símbolo en la piadosa indignación del linchamiento. Aires que brotaron del fondo de la selva en noches de angustia, de lujuria, de tragedia, y como la selva tienen la pristina calidad de su fervor. Alma del negro, terror y dolor desleídos en risa y en llanto. Porque detrás de ese negro tradicional del melodrama, burlón, bufón y pícaro, escóndese el otro, el fatalista, el cínico, el fantástico pagano y el astuto pretendiente, como ese *Emperador Jones* de Eugene O'Neill.

*

* *

Drama expresionista este drama que se representó por primera vez en Nueva York en 1920, con Charles S. Gilpin, el famoso actor negro, como figura central, y que desde entonces ha recorrido en triunfo todos los escenarios de la tierra. La pieza se divide en ocho escenas cortas en vez del convencional número de actos. Los cuadros rápidos expresan mejor que la prolongada marcha de los actos los diversos estados de pánico que del cerebro del protagonista pasan a los nervios tensos del espectador. Con excepción de la primera y última escenas, la obra toda es la proyección del Yo de Brutus Jones, símbolo del complejo de su raza. Las tétricas sombras, que como informes Miedos Pequeñitos, vienen de lejos, del fondo de la selva medrosa y misteriosa, toman, aunque distorsionados, corpórea realidad en el tablado. Imágenes de una vaga inquietud que asume poco a poco forma más concreta. Y a medida que el miedo le entorpece los sentidos, surgen del subconsciente del negro alucinado los acumulados recuerdos ancestrales. Y el batir del *tam-tam*, manera primitiva de expresar emoción desde el Congo hasta Haití, incesante y monótono y rítmico como el pulso del hombre, digno acompañamiento es de una pieza en que las fuerzas primitivas están siempre en acción. ¡Y cómo ese sonido, al tiempo que fustiga los nervios del oyente, comunica a la audiencia el largo escalofrío del negro horrorizado!

En Honduras, mientras buscaba oro y concebía tragedias, pensó O'Neill este drama. La acción pasa en una de esas indeterminadas comarcas onellianas, orillas del Caribe, regida por un emperador. Como quiera que sea, es ésta una de las más acabadas representaciones del pavor en el corazón de un ser humano.

Y aunque pintoresco, este emperador de la chaqueta de abigarra-dos colorines, de anchas charreteras, y puños y cuello galoneados, de botas de charol con espolines, del grueso cinturón de donde cuelga el revólver de mango de carey, tiene algo que no es ridículo del todo; algo que se impone, una como innata grandeza, una como oculta fuerza de voluntad, una desbordante confianza en sí mismo, que inspiren respeto si no admiración. Y puesto que el oficio de ser emperador no siempre es el mejor de los oficios, Brutus Jones sabe enfrentarse virilmente a los arduos problemas de su cargo, y como buen monarca cuida primero de su bolsa que de la suerte de sus súbditos. Para Smithers, el mayoral blanco a quien ha suplantado y de quien es temido, tiene respuestas dignas de Platón. Supersticioso él mismo, sabe explotar para sus propios fines la superstición de sus congéneres. Mientras él se pierde entre la manigua, la amotinada negrería a quien ha convencido —idea que tomó O'Neill de un episodio histórico de Haití— que sólo una bala de plata lo podrá matar, se da, para disipar el hechizo diabólico, a las más abominables paganías. Mas ¿qué ha de temer de la revuelta plebe este emperador de imperios primitivos en su fuga a través de la floresta, asediado, torturado, ensordecido por el redoble asiduo del *tam-tam*, si los árboles todos de la selva —que en la alucinación de la locura asumen ya hermosas, ya grotescas figuras humanas— se muestran sus amigos? La selva fascinante y maléfica que Brutus Jones conoce como en los días de la barbarie heroica conoció *Tabaré*, tiene para él arrullos que enervan y que matan. ¿Y qué ha de temer de un puñado de negros este negro sofisticado por una civilización que nunca asimiló, él, que ha sido, entre el ruido y la humareda de su ciudad nórdica, miembro prestante de la iglesia bautista? Corazón de la raza, sonoro, grotesco, profundo y petulante, que con pinceladas magistrales nos ha trazado O'Neill en éste, el más expresivo de sus dramas.

*

* *

En *Todas las criaturas del Señor tienen alas*, tema negro en drama negro otra vez, la mano atormentada del poeta traza un cuadro de sombrío pesimismo. Cuadro de pasiones voraces, de instintos bravíos, de raciales discordancias, en que campean la degradación, el rebajamiento, la humildad. Y en torno al drama íntimo, todo un panorama social. Y no había de faltarle, para hacerlo más dramático aún, ni la calumnia ni el escándalo. Los reaccionarios clericales, los mismos que hace unos meses lograron impedir la representación de *Native Son* en Nueva York, confundiendo el realismo artístico con la pornografía, cayeron sobre O'Neill con el doble peso de su fanatismo y su poder. Y a la sacra iracundia del levita sumóse la agresiva actitud del centurión, que quiso impedir el estreno de la pieza, prohibiendo que actuaran niños en la primera escena, la cual fué leída al público desde las tablas. Preludio de lo que años después había de sucederle al dramaturgo con *El deseo bajo los olmos*. Sacerdotes y soldados olvidábanse que en este pagano de ancho corazón, discípulo del Cristo que arrojó del templo al mercader y lapidó al fariseo y destruyó los sofismas doctorales, existía el más vivo sentimiento de justicia que, como nacido del *Sermón de la Montaña*, exaltábase en él hasta convertirse en llamarada de la más cristiana caridad.

Trata esta obra, escrita en el característico lenguaje dialectal del hombre de color americano, del matrimonio entre un negro y una blanca, con todas las complicaciones que de ello se desprenden. Como historia objetiva, lejos está de ser universal. Su universalidad consiste en la lucha eterna de los sexos, que no tiene en cuenta ni fronteras ni razas ni epidermis. Ni fué el problema sociológico, interesante como lo es, lo que preocupó al dramaturgo, sino, a fuer de artista verdadero, lo atractivo de una situación preñada de posibilidades dramáticas. Y aunque es cierto que el casamiento entre negros y blancos aún es anatema, y despierta animosidades y prejuicios, y entre las partes contratantes casi siempre termina en el desastre, no fueron estos factores externos los que lo movieron, sino el conflicto pasional que se desprende de tal situación. Y acaso, ¿no es esto suficiente? Verdad que hay allí sugerencias y memorias raciales, odios y terrores, pero éstos sólo actúan como ingredientes del substancioso y áspero banquete. A través de la trama dramática de la obra el alma buena

del poeta, transida en arrebató generoso de fraternidad y de perdón, muestra su amor a los humildes, a los perseguidos, a los hambrientos, a las víctimas de la brutalidad organizada, a los que han hambre y sed de justicia.

¡Y cómo el vigoroso colorista traza el vívido cuadro de las callejeras escenas neoyorquinas! La escena inicial, los niños blancos y los niños negros que pueblan las callejas de uno de los barrios bajos del Nueva York de hace unos años, la gente que pasa, las risas blancas y las risas negras, cada una con su metal propio, cada una de calidad distinta, que vibran y se funden en el atardecer de primavera —porque la primavera canta siempre dentro del alma musical de O'Neill—, los ruidos urbanos, el rechinar del elevado, el trotar de los enormes percherones, que repercute en las baldosas, son pinceladas de un lírico realismo inolvidable. Y en la brisa cortante, de la calle de los blancos, la voz nasal de un tenor blanco que canta un aire popular, y de la calle de los negros la voz dulce de un negro que responde con el coro de otro aire popular. La luz del poniente hace más fuerte y luminosa la luz de los faroles. Y en las aceras de la calle, ocho niños jugando a las canicas. Niños blancos y niños negros. Jim Harris, chiquitín travieso, hermoso como un cupido de ébano, dirige la partida. Ella Downey, su compañera, alba y rosa como una muñeca. Y el drama está hecho, porque, en estos dos seres que encarnan el fatídico y viejo conflicto de los sexos, se encarna también la tragedia real de las desigualdades de la vida. Y pasan los años —nueve años, para ser exactos. Y como si el tiempo no hubiese transcurrido sino para hacer más dolorosos los contrastes, Jim y Ella encuentranse de nuevo en la misma calle y en otro atardecer de primavera. Tiene Ella diecisiete años, alta y rubia y arrogante. Jim tiene diecinueve. Y como es día de graduación, va Ella a la ceremonia de brazo de su novio, un pequeño matón blanco que ha puesto miedo en toda la pandilla juvenil. También Jim Harris se gradúa, pero sólo después de la segunda tentativa, porque —y aquí el juego de los complejos psicológicos— al presentarse al examen en medio de las caras blancas y de las risas que pugnan por brotar, se hace una laguna en su memoria. La amistad infantil de Ella por Jim es cosa del pasado. Pero Jim no la olvida. Jim ya sabe, sin embargo, que el abismo de las razas los separa, y ha sentido en carne viva y alma viva la punzada aguda de la humillación. Mas la vida es compleja y lo que hoy no es, mañana puede ser. El tiempo se encarga de allanar los ca-

minos y la fatalidad burlona de hallar lo inesperado. Y cinco años después, abandonada por el amante de quien tuvo un hijo que murió, Ella se casa con Jim Harris. La esposa blanca y el esposo negro franquean una mañana, también de primavera, las puertas de la iglesia, camino hacia otras tierras que juzgan más hospitalarias para su bizarra situación. Mas las otras tierras son iguales, porque, después de todo, una es la humanidad. Y dos años más tarde, entristecidos y humillados por aquella fuga que implica una derrota, regresan al solitario piso en Nueva York. Y principia allí el final de la tragedia intensa en ese ambiente negro que para Ella se ha convertido en pesadilla. Sobre esas dos vidas se cierne la locura. Obsesionado él por un título de abogado que no ha podido obtener y que constituye, después de su amor imposible, la más alta aspiración de su existencia, se pasa las horas devorando códigos a la cabecera de la esposa, loca de remate, y que ya lleva, para colmo de tragedia, un hijo suyo en las entrañas. La grandeza trágica del desenlace ante la vida que se va, culmina en las palabras del negro arrepentido: “¡Perdóname, Señor, y hazme digno! ¡Ya veo Tu luz de nuevo! ¡Ahora oigo Tu voz! (Y rompiendo a llorar en un éxtasis de humildad religiosa), ¡perdóname, Señor, por haber blasfemado de Ti! ¡Que este fuego del sufrimiento que me abrasa me purifique de egoísmos y me haga digno del hijo que me mandas a cambio de la mujer que te llevas!”

Cristianismo hay aquí, del más puro y acendrado cristianismo, de que no son capaces ni el moralista ni el predicador de profesión. Mas como el arte es múltiple y es ancho como el mundo, y caben dentro de él todas las formas y todos los conceptos, el poeta, variando de escenario —y de actitud— y ya en la cúspide de su sazón intelectual, nos trae el drama griego a tierra americana, a tierras de New England. Y con ello, no sólo eleva el teatro de su patria a la categoría de teatro universal, sino que enriquece también el idioma en que Shakespeare escribió sus tragedias.

*

* *

Escenario de contrastes este escenario de New England. Seis estados —Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Rhode Island— de variada belleza. Gris de invierno, azul de estío. El gris

tierra adentro, en las laderas de los montes de Vermont, en la parte occidental de Massachusetts, en los arrecifes de New Hampshire, un gris que va desde el parduzco pálido hasta el terroso oscuro, en obsesora gama. Color de monotonía y aburrimiento. Y ese gris simboliza la vida y menesteres del labriego de New England. Evoca uno, por extraña asociación, ciertos cuadros flamencos, donde el gris domina, acre y duro. ¿Es acaso la trágica alma puritana, el alma dura y acre de los peregrinos de la *Flor de Mayo*, que aún sueña en el ambiente de esta tierra, avara y generosa, acogedora y arisca de New England? Y luego, la blanca uniformidad de los paisajes, los silencios sin fin, la quietud infinita de las horas cuya marcha una mano invisible parece que detuvo, los pinos erectos ornados de encajes de nieve, los abedules que se doblan al peso de la escarcha, como monjes que rezan, los viejos molinos, las viejas cisternas, los puentes cubiertos, las granjas perdidas en lo hondo de los valles, los techos de pizarra donde las sombras juegan, las iglesias de agudos campanarios que a la tarde tiñen de sangre los crepúsculos, ponen una vaga tristeza en el espíritu, más propicia al ensueño que a la obra. Y en los días estivales, azul por todo el litoral; un azul que ríe, un azul que enceguece, y se tiende como una gasa leve en los lagos de Maine y en las costas bravas de Connecticut. Tierra que suspira en el verso de Frost y palpita de calurosa humanidad en los libros de Van Wyck Brooks.

Allí vivió una estirpe de pensadores, de sabios y de artistas que le dió largo lustre a esas comarcas, y también hombres duros y sombríos que alargan su sombra hasta las gentes de hoy. Dura es y generosa el alma vieja de New England, alma de luces y de sombras, como el alma vieja de Castilla: crueldad de encomendero, ternuras de novicia. Sus vastas empresas mercantiles corrieron por el mundo entre las arboledas de sus mástiles, y la luz de su cerebro prodigioso iluminó caminos, y aún sigue iluminándolos. Un Webster, un Hawthorne, un Longfellow, un Emerson, un Lowell, un Thoreau, un Holmes, un John Quincy Adams, un Ticknor, un Prescott, un Alcott, un Parkman, y una veintena más, atestiguan la calidad de su cultura.

Y allí vive una raza de hombres rectos, robustos, poco dados a los vuelos de la fantasía, mas no exentos de idealidad y de arte. Virtudes caseras, innata elegancia, gusto refinado, rigor calvinista. Porque New England ha llevado su intolerancia puritana y católica —que las dos conviven y dispútanse la hegemonía en la gran ciudad

de Boston— hasta extremos increíbles. Allí los airados profetas del Antiguo Testamento se encuentran en su casa, mas no así la consoladora voz del Evangelio. A la sombra venerada de Harvard; de Dartmouth y de Yale brotaron las más nobles causas y se incubaron todos los fanatismos y todas las intolerancias. *Snobismo* social, superioridad intelectual.

Si una tarde de otoño, una de esas tardes de otoño en New England, en que hasta el paisaje parece que piensa, entramos a una de esas casonas ya un poco derruidas, de tipo colonial, en Salem, Newburyport, Marblehead, construída otrora por algún capitán retirado, al regreso de su último viaje de Ceilán, nos hallaremos, al principio, en un ambiente entre frío y reservado. Luego, al calor de la palabra, iremos encontrando un corazón. Y observaremos, si en nuestro espíritu arde el culto de las cosas bellas, que aquel señor, representante de una firma de lanas de Lowell, nos cita en el original trozos enteros de la Eneida, nos discute, comparándola, la calidad humorística de las comedias de Shakespeare y Molière, nos hace ver en la Biblia de King James bellezas que no habíamos sospechado. Nos mostrará en el muro, con algo de infantil vanidad, sus abuelos, sus pergaminos, sus medallas de Harvard. Porque en sus años mozos el señor fué atleta y ganó varios premios de futbol. Mas su visión del mundo, si bien refinada por una sólida cultura clásica, encastillada se ha quedado dentro de un conservatismo intransigente, dentro del dogma de una hosca religión. No le arguyamos, si no queremos herir su acendrado sentimiento de republicano *pur sang* que, en nuestro concepto, Mr. Roosevelt es una de las más altas figuras de la Historia, que otros credos, además del calvinista, han hecho obras piadosas, y otras razas, además de la impoluta raza de los peregrinos de la *Flor de Mayo*, han dado al mundo algunos hombres grandes, porque no lo admitirá. Demasiado cortés para desmentirnos en su casa, cambiará con tino la conversación, nos hablará del mal tiempo que se acerca, y nosotros, comprendiendo la indirecta, nos alejaremos de la mansión del caballero sin habernos podido formar una idea clara del habitante de New England. Pero al salir, la tarde de otoño de New England, sobre la cual desfleca el cielo su inmenso manto rojo, no nos dejará duda de que allí existen el arte y la belleza. En ese escenario, con esos actores, O'Neill ha compuesto sus tragedias más altas y más hondas.

*

* *

Momentos tiene O'Neill en las tragedias de New England en que llega a la altura de la tragedia clásica. Si la idea fundamental de la tragedia griega es la doctrina de Némesis, la diosa vengadora que castiga en nosotros y más allá de nosotros nuestras culpas, por la tragedia de O'Neill corre, como en las naves de Aulis, un viento de venganza. Como en los griegos, el hombre es en O'Neill juguete del destino, y haga lo que hiciere será siempre víctima de la Fatalidad. La tragedia de O'Neill, como la clásica, revela los abismos de pasión y dolor que duermen en todo ser humano. Y O'Neill, como los griegos, reconoce el poder creador y demoníaco del instinto, y como los griegos muestra en toda su áspera grandeza el orgullo que se humilla, la fuerza que se abate, la juventud que se deshace al soplo de un viento huracanado. El horror, la crueldad, la violencia, el incesto, el crimen, el suicidio, que dentro del orden aparentemente sereno de su arquitectura discurren por las obras de los griegos, los hallamos en esta última parte de la obra de O'Neill. La magnitud de las figuras que pasan en O'Neill por ese escenario de New England bien puede sugerir paralelos con la magnitud de las figuras que pasan por la Argólida en Sófocles y Eurípides. Si en lo antiguo la trilogía esquiliana llevó hasta lo sublime lo sórdido y lo horrible, la trilogía one-liana en lo moderno trasmutó el crimen en belleza.

*

* *

En *Diferente*, brutal tragedia en dos actos, que tiene por escenario el hosco fondo de un pueblo puritano, llevó O'Neill la violencia hasta límites extremos. Y lástima que el exceso trágico debilite hasta cierto punto la soberbia arquitectura de la pieza, porque allí, como en la mayoría de las obras del fuerte dramaturgo, las pasiones son hondas y verídicas, y los caracteres, más que ficciones de la mente, son criaturas de la vida, humanas y tristes y frágiles.

Emma Crosby se entera de que Caleb Williams, capitán de barco a quien se ha prometido en matrimonio, tuvo, como todo hombre que es hombre lo ha tenido, y más si es marinero, un enredo amoroso allá en lejanas tierras. Pero Emma Crosby es recta y fría como un

campanario de New England, y lo que otra mujer perdonaría, ella no lo perdona, porque su novio, por ser suyo, tiene que ser *diferente* a los demás hombres. Y el golpe del descubrimiento causa la ruptura de su compromiso.

El segundo acto tiene lugar en el hogar de Emma treinta años después. La fogosa doncella, marchita por el tiempo, ajada por la vida, víctima de represiones sexuales —porque la vida cobra y la naturaleza vuelve por sus fueros y castiga siempre al transgresor—, es ya sólo remedo fantasmal de lo que fué. Benny, el sobrino de Caleb, soldado norteamericano que acaba de regresar de Francia, ha hallado en las flaquezas de la virgen prolecta la manera más fácil de medrar:

“Al levantarse el telón aparecen al fondo Emma y Benny Rogers. Benny, de pie junto al fonógrafo que masculla estridencias de jazz. Benny silba y hace como que baila con la música. Tiene Benny veintitrés años. Un como trasunto de su padre en el acto primero, aunque más tosco, más endurecido, más vulgarmente seguro de sí mismo. Gasta uniforme de dril de soldado americano. Los treinta años transcurridos han hecho en Emma sus estragos. Su vestido blanco y demasiado corto, sus medias de reloj, sus esarpines de tacones altos, disuenan, incoherentes, grotescos, absurdos, en esta mujer que pugna por defraudar los años. En las tías mejillas y en los labios delgados, asomos de rouge, sombras de lápiz alrededor de los ojos, y obviamente mentiroso el negror del cabello. Sus aires aññados, y su sonrisa coqueta resultan irritantes, porque son como la burla de la edad sin decoro que quiere arrebatarse sus fueros a la juventud. Diríase una actriz de cincuenta años haciendo el papel de una heroína de veinte.”

Y gradualmente, la pobre va cayendo en la red que con promesa de casorio le tiende un soldadote desalmado. Y entre frases veladas, picantes indirectas, dulzarronas palabras, en que aflora en un instante la desolación de toda una existencia, la vieja ridícula, convertida en trágica figura, va poco a poco aproximándose al prohibido y dulce tópico del sexo:

“Emma. (Alzando el dedo en actitud de reprenderlo. Su manera burlona delata turbación) —Ah, se me olvidaba . . . : los dos, jovencito, tenemos cuentas que arreglar. Me dijeron en la tienda que te habían visto anteanoche en casa de Tilly Small.

Benny. (Con aire despreocupado de don Juan petulante) —Sí, pasaba por allí, y me hizo señas de que entrara. Eso fué todo.

Emma. (Frunciendo el ceño) —Y que estabas tocando el piano y bailando, y una porción de cosas más.

Benny. —Bah, estas gentes pueblerinas creen que uno está de juerga si lo ven levantado después de las once.

Emma. (Con vehemencia) —Yo a ti no te culpo, pero a ella . . . que por su edad podía ser tu mamá.

Benny. —No tanto. No tiene ni la mitad de los años que . . . *(Y cayendo en la cuenta)* Sí, es verdad, es una vieja necia, tiene usted razón, Emmer.

Emma. (Con cierto recelo) —Y supongo ya sabrás qué clase de mujer es ésa . . . y lo que ha sido desde moza.

Benny. —La conozco desde hace rato. Si no soy nacido de ayer, Emmer. Recuerde que estoy en el ejército americano. *Oui*, comprende? *(Y con risa ahogada)* Estas provincianas no me pueden enseñar nada a mí. *(Burlón)* Acuértese que yo he estado en Francia. Y comparados con las damas de allá estos pajarracos resultan ridículos.

Emma. (Se sienta muy derecha, mordiéndose los labios.) —¿Cómo son las francesas? Cuéntame.

Benny. (Guiñando el ojo maliciosamente) —Oh, oh, oh, esas sí que son buenas! Y no es tanto lo bonitas sino lo que saben. *(Y ríe con risa afectada y lasciva.)*

Emma. (Aproximando inconscientemente su silla a la de Benny. El sesgo que ha tomado la conversación ha despertado en ella una enfermiza, mórbida curiosidad. Continúa mordiéndose los labios, y nerviosamente se aparta el cabello del rostro como si se asfixiara) —¿Qué cosas saben? Dímelo, Benny, dímelo. Tú puedes ser todo lo franco que quieras conmigo; si yo no soy tan mojigata como crees, Cuéntame, cuéntamelo todo . . . Me han dicho que las francesas son muy malas . . .”

Pero el desencanto es pronto y cruel. A pesar de los consejos de Caleb y sus parientes, la solterona, como la yedra al muro carcomido, se aferra desesperadamente a su ilusión absurda. Pero Benny, a quien su tío ha comprado para que desista del enlace grotesco, le da el golpe de gracia. Y como puñalada asestada en pleno corazón de la infeliz, el muchacho le hace ver la disparidad de las edades, lo absurdo de sus pretensiones, la ruina fisiológica que es ella. Violento en demasía, y sin necesidad tal vez, es el final. Caleb se ahorca. Y Emma, en el momento que lo sabe, “como un sonámbulo se dirige al granero”, y se mata también.

Mas esta misma calidad violenta, ¿no le restará algo acaso de su calidad trágica a la pieza? Lo terrible allí hubiese sido vivir, no morir. Que la muerte en tales circunstancias más bien es un acto de misericordia, y O'Neill no buscaba la misericordia, sino la verdad dentro del drama, reflejo de la vida. Seguir viviendo cuando la existencia no tiene ya objeto, en una de esas desesperaciones silenciosas,

como lo hace Lavinia en *El luto le sienta a Electra*, es, de seguro, más abrumador, y hubiese estado más en consonancia con la sombría urdimbre de la pieza. En *El deseo bajo los olmos*, donde la tragedia es más amarga y la pasión más honda, no hay suicidio, aunque los tres caracteres centrales estén más claramente justificados en matarse que lo estuvieron Caleb y Emma. Quizá en este drama de desolada angustia quiso el poeta poner a tono su propia alma con el alma desolada de New England.

*

* *

En *El deseo bajo los olmos*, el pecado bíblico consúmase de nuevo en un destartelado caserón, escondido entre las rocas de un agrio paisaje de New England. Y este paisaje de fúnebres tonos, como el de las brujas de Macbeth en los yermos brezales de Escocia, fondo digno es del drama que contiene. Como el Shakespeare profundo y luminoso de la tragedia universal, que sondeó los abismos del horror hasta sus más recónditas profundidades, y ante la visión horripilante no sintió su espíritu ni terror ni vértigos ni desfallecimientos, el O'Neill de la tragedia americana hurgó también en los oscuros antros del alma de los hombres, y con mano segura nos lleva hasta el final, sin que a sus héroes, forjados en el metal de Electra y en el de Lady Macbeth, de cara a su destino y con la conciencia entera de su culpa, los amedrenten ni el arrepentimiento ni el castigo. Enteros y sombríos como los pinos invernales en las veredas de New England. Los censores de Boston y Londres, al prohibir la representación de la pieza, contribuyeron notablemente a su éxito. Mas aun sin la eficaz ayuda del censor, la obra de por sí hubiese tenido inmensa resonancia, porque es de las más hondas y vitales del teatro mundial contemporáneo.

Sobre el intenso drama se cierne una mezcla de complejos sexuales, de sordidez, de hipocresía. ¿Quiso acaso O'Neill, consecuente con su idea de explotar en las piezas de New England la conciencia puritana de New England, mostrarnos bajo el disfraz de esa conciencia pecados tenebrosos? Y aun siendo pieza de New England por el arraigo en su casta y en su suelo, es pieza universal por la pasión bravía, por el conflicto viejo que la mueve. Y aun siendo sus protagonistas los toscos lugareños de un lóbrego poblacho, la intensidad

de su sentir la eleva a un nivel más alto que el sórdido nivel de su escenario. Y porque es, además, una protesta. Protesta y demanda de justicia de los desheredados de la vida, de los parias, de los tristes, a quienes negó la vida la herencia humana a que tenían derecho, su parte de sol, de amor, de afectos, de belleza. Drama esencialmente realista, con un hondo sentido pasional, amargo y humano, como el drama de los grandes trágicos.

El año, el 1850. Efraín Cabot, duro como el Dios del Antiguo Testamento, cuya dureza invoca de continuo, vive con Abbie Putnam, con quien acaba de contraer terceras nupcias, en la sombría casona, objeto y excusa del matrimonio de ésta. Los dos olmos enormes que se yerguen a la entrada y que "se inclinan arrastrando sus ramas sobre el techo", dan la nota de la atmósfera lúgubre, son como la tácita explicación de la tragedia que esconde la vivienda: "Parece como que quisieran proteger y al mismo tiempo subyugar. Tiene su aspecto una maternidad siniestra, una como celosa absorción abrumadora. Del contacto inmediato con los moradores han cobrado una aterradora humanidad. Parece que cavilan opresivamente sobre la morada. Diríanse mujeres exhaustas, con los péndulos senos, el cabello y las manos sobre el techo. Y cuando llueve, sus lágrimas gotean monótonamente, pudriéndose en las tejas."

Los treinta y cinco años de Abbie Putnam, menos de la mitad de los años de su esposo, tienen toda la agridulce madurez de los frutos otoñales. Su feminidad perturbadora ha llegado al caserón sin alma a prender hogueras en rescoldos. Porque allí también vive Eben Cabot, apuesto y fuerte mozo, hijo de la primera esposa de Efraín. Convencido de que la granja ha de ser suya por herencia de su madre, Eben considera a su madrastra como a una intrigante y pérfida intrusa que viene a despojarlo de su patrimonio. Y la odia con todo el odio que puede caber en el pecho de un verdadero hijo de Efraín Cabot. Mas Abbie —que no ignora la fuerza de la carne y de la astucia al servicio de un fin determinado, que es aquí el de quedarse con la granja— convence a su marido de que él aún puede fecundarla.

El viejo, encantado, le promete que la heredad en ese caso será de su renuevo. Y comienza por parte de Abbie el metódico plan de seducción al hijo de su esposo. Pero como no impunemente se juega con el fuego, cae Abbie en la hoguera que quiso prender. *El amor loco*, que diría el Arcipreste, los anuda con anillos candentes. Y en-

vueltos en las llamas, las llamas los devoran. Y nace el hijo que el viejo cree que es suyo. Mas la pasión que no sabe calcular, da al traste con todos los proyectos de Abbie Putnam. Y como en los dominios afectivos hay leyes morales como hay leyes físicas en el mundo material, la sistemática mentira por virtud de esas leyes se descubre. Eben cuenta todo a su padre. Pero el padre destruye en el hijo el último vestigio de ilusión que le quedaba. Le pone de presente lo que hasta hace poco era la verdad pura y llana: que Abbie fingía quererlo para quedarse con la granja. Loco de rabia y de despecho, el mancebo decide abandonar casa y amante. Mas el pecado amargo y dulce que, después de todo, le ha dado a su existencia cierto áspero sentido, lo persigue y lo tortura. La mujer, enloquecida ante la total desgarradura de esa ausencia, trata de probarle que si bien quiso al principio enamorarlo con un fin más práctico que el de gozar de sus caricias, ahora es el amor lo que le quema alma y carne. Lo ama a él por él mismo, y en su grito de amor grita toda una vida de espera. Pero Eben se niega a escucharla. Habrá que convencerlo a cualquier precio de que al fin ella es sincera, y para convencerlo estrangula a su hijo. Convencido queda Eben, mas tan horrorizado que corre a delatar el hecho a la justicia.

En la escena final amada y amante se hallan juntos. Eben confiesa que él es cómplice del crimen y que está listo a purgar con Abbie su delito. Y esa mañana, al despuntar el alba, cuando los corchetes de la guardia se los llevan, un triunfo parece su derrota. Bebieron hasta el fondo de la copa del vino de la vida y se embriagaron en su euforia. Como Orestes en la tragedia griega, han ido ellos más allá de la tragedia, más allá del bien y del mal, más allá de la conciencia de la culpa, y por lo tanto ya nada los conturba. Víctimas de represiones puritanas, vitales y jóvenes, acomodaron su idilio pecador lejos de la circunstancia sordidez. Y aunque no hallaron como los protagonistas de *Extraño interludio*, la paz tras la tragedia, vivieron por lo menos, allí sobre esa tierra parda y dura como los hombres que la labran, su instante de belleza.

*

* *

Revolucionario en más de un sentido es este drama prolijo de *Extraño interludio*. Revolucionario en la técnica, revolucionario en

la actitud, revolucionario en la intención. Nueve actos henchidos de tragedia y desnudos de todo teatralismo. Si ya en sus afanosas mocedades, cuando desvían los rumbos la voz de las sirenas, la probidad de su realismo no supo acomodarse a los prejuicios circunstantes, ¿qué mucho que hoy, maduro y amargo de ciencia ácida, O'Neill desdigne por indigno de su abolengo trágico lo convencional y lo ficticio? En esta pieza el forjador de angustias golpea y martilla sobre el bronce humano con férvida pasión. Y de tan arduo esfuerzo van brotando seres vivos, dolorosos y tensos, que nos llevan por rutas de agonía a través de todas las crisis de su espíritu. Creador de almas que por lo complejas parecen arrancadas al corazón de Shakespeare, y por lo perplejas ante el insoluble enigma de la vida, dijéranse arrancadas a su propio cofazón. Para tan hondo drama necesitábanse los hondos caracteres que por allí discurren: Nina Leeds, fatal, fascinadora, trágica criatura, vibrante de vida, preñada de promesas, desbordante de aspiraciones que no logra colmar, sofrenada por inhibiciones, impulsada por contradictorios apetitos, encarnación de la vitalidad, princesa y cortesana en cuya madeja de sensualidad tres hombres enredan su destino; Charles Mardsen, su amigo de infancia, el meticuloso novelista, falto de todo instinto verdaderamente creador, urdidor de palabras inertes que no supo vivir sino a través de sus novelas; Sam su esposo, el pobre y descolorido Sam, ni tan pobre ni tan descolorido, sin embargo, que no logre acumular caudales y hacerse figurón dentro del diminuto mundo en que se mueve; y Edmund Darrell, el médico analítico, escéptico y frío, que a pesar de su análisis y su escepticismo y su frialdad, malogra su carrera entre los brazos de la *faunesa antigua*.

La represión del sexo, seguida de su correspondiente abuso, es el tema del drama. Mas no es el tema único, que ondulante es y disperso como un cuento dramático de Shakespeare.

Un ancho panorama de la guerra y la trasguerra desfila por allí. La heroína, hija de un respetable catedrático, quiere de novio, y está para casarse con él, a un joven soldado que parte para Francia. Mas el padre, cauto y egoísta, porque más que a su hija ama la paz de su refugio que gracias a su hija lo rodea, los convence de que aplacen el casorio. Días después muere el novio en un accidente de aviación. Y comienza ahora la venganza del sexo reprimido que se desborda en generosa entrega a cuanto soldado solicita su limosna en un hospital de veteranos donde Nina es enfermera. La hija puritana del

puritano catedrático conviértese por obra de las circunstancias —y de Freud— en misericordiosa meretriz.

No es freudiano, sin embargo, lo que sigue. Nina se casa con un burgués sencillo, llanote y anodino. Y poco después, sabe por boca de su suegra, que en la familia de su esposo hay locura hereditaria. Y urgida por ésta, en una escena inolvidable en la casa por donde los fantasmas merodean, suprime al hijo que está para nacer. Mas como el deseo de ser madre la domina, madre de un hijo sobre el cual no pesen maléficas herencias, acude a Edmund Darrel, al amigo de Sam, para que le dé ese hijo. Y lo tiene. Hasta aquí todo se mueve como el cálculo científico y helado de un laboratorio. El drama vendrá luego, cuando venga el amor. Y con éste, otra vez el resultado de complejos sexuales, de represiones, de inhibiciones y de angustias. Y es sólo hacia el final de este celaje de tormenta que abarca veintiocho años, cuando viene la bonanza. Su esposo ha muerto, su amante se ha fugado, su hijo se ha casado, y no más le queda —espectro que ronda sepulcros— el fiel camarada de los años mejores: “En las tardes de primavera y de verano, envejeciendo, cogemos flores, y en la paz de cada uno dormiremos en paz”, clama Nina casada con Marsden, al sepultar en la mortaja del recuerdo su alma vieja. Y pensando en esta paz anhelada de Nina, que tiene algo de la paz de la muerte, pensamos, por una vaga analogía, en las maravillosas líneas de Macbeth: “*after life's fitful fever he sleeps well.*”

Esta es en síntesis la extraña trama de *Extraño interludio*, que cautiva, ensombrece y desgarrar con su recio poder el alma del lector o espectador. Aquí no hay *moral*, no hay intención, y casi casi no hay filosofía. Aquí hay sólo una larga cadena de sucesos absurdos, contradictorios y grotescos como la vida misma, que giran alrededor de gentes que piensan en voz alta. El tinglado viejo de la existencia humana, sobre el cual el payaso enharinado que es el hombre juega al juego inútil de conquistar la dicha, y saltar sobre la muerte, y asir el amor. Y al fin, un día, zarandeado, estropeado, molido, se asoma por entre un retazo del telón, y en el sol ponentino que contempla halla el símbolo de la paz por que su espíritu suspira. El cerebro angustiado que concibió este drama tenía necesariamente que crear sus héroes a su imagen y semejanza, como un bíblico Jehová. Y de este interludio cercado de sombras, con uno que otro destello de luz, pasamos a la completa desolación que deja el viento huracanado de *El luto le sienta a Electra*.

*

* *

Como Robinson Jeffers, O'Neill prefiere acaso para sus audaces incursiones las ciudades pesadas de epopeya donde dioses y reyes desafíanse entre un tronar de homéricos metales, a la graciosa y almenada ciudad de los profetas. Y aunque es verdad que anduvo por rutas rebosantes de caravanas blancas para llegar hasta Bethania a escuchar la risa del resucitado, aun más que las pascuales caravanas y los caminos jubilosos y las palabras de oro de los salmos, lo llaman la cavernosa voz de los oráculos, las rutas húmedas de niebla por donde salen al destierro los reyes legendarios, los ruegos que se quiebran en el estruendo de los pórticos. Casandra, la vidente, que tiene para O'Neill el dón irresistible de ahondar en los arcanos, lo impele a que lo siga a pesar del dulce ruego de María que quiere retenerlo. Y así, entre estas dos voces dividido, que son como los dos símbolos de su obra en el promedio de su otoño, el dramaturgo busca definitivamente su camino.

De la guerra de Troya, por entre las hileras de cipreses de la Argólida, regresa a su palacio de Micenas Agamenón de Atreo. De la Guerra Civil, por entre los pinares de New England, regresa Ezra Mannon a su tumbal casona solariega. A los dos, con Clitemnestra que espera en el pórtico, y que en New England se llama Cristina, los espera la muerte. Y siguiendo con pocas variaciones el paralelo de su modelo clásico, Esquilo, nos lleva O'Neill a través de esta lóbrega y tarada familia de Mannon por la lóbrega y tarada familia del rey griego. Y al darle por fondo a su pieza el escenario de New England, ¿no sería acaso porque en la tierra de New England encontrara el dramaturgo el misterio y el símbolo, la clave y el ritmo, y aun la misma serena belleza del paisaje de la clásica Helenia? Como quiera que sea, en esta pieza americana que bien puede ser la réplica de la tragedia antigua, llegó O'Neill a la cúspide de su arte. Porque O'Neill, a la luz de los nuevos mediodías, y en términos de puritanismo y psicoanálisis, reinterpreta la caduca leyenda que explotaron, cada uno a su modo, los tres grandes trágicos de Grecia. Y así, sus caracteres son caracteres arrancados de las neurosis de los tiempos de hoy — determinismo psicológico, fatalismo nuevo, inhibiciones, represiones, complejos. Toda la urdimbre patológica que desentierran de los abismos subconscientes los médicos del alma moderna,

con Freud a la cabeza. Porque Freud, por los años de 1931 en que este drama se escribiera, marcaba aún los derroteros y las rutas. Símbolo de todo ello, la heroína que sobrevive a la tragedia, no pudiendo substraerse al peso de su destino psicológico, lo acepta con entereza digna de Medea. La magnitud de su heroísmo da la medida de la fuerza trágica de la trilogía.

En tres grandes dramas divídese la obra: el primero intitulado *La vuelta al hogar*, en cuatro actos; el segundo, *Los perseguidos*, en cinco actos; y el tercero, *Los obsesionados*, en cuatro actos. En la primera pieza el general Ezra Mannon, vástago, según él lo entiende, de muy limpio solar de New England, regresa de la guerra. Cristina su mujer está en esos momentos enredada en pecadores amoríos con Adam Brant, capitán de barco, que resulta, además, ser hijo de un Mannon que deshonoró a su gente casándose con una nodriza canadiense. Porque el código de los ricohombres Mannon, ancho es en cuanto a desafueros que atañen a los otros, estrecho en cuanto a cosas que toquen a su propio y bizarro prurito del honor. Y aunque es verdad que Brant ama a Cristina, más que el amor lo mueve la venganza. La hija de Cristina, Lavinia (la Electra de la tragedia griega, aunque sin la feminidad ni la sexualidad ni la exquisitez de su modelo, mas superándola en la grandeza trágica del fin), ama a su padre, con un amor que algo tiene, sin que ella se dé cuenta, del complejo de Electra. Y como al mismo tiempo gusta de Brant, porque Brant en lo físico se parece al general, como Mannon que es él, al fin y al cabo, la dura doncella se siente doblemente ofendida por la infidelidad de su madre, a quien odia de un odio sin medida.

Su hermano, Orin (el Orestes de la tragedia griega, tornadizo y siniestro como aquél), se halla ausente, convaleciendo de una herida en la cabeza que ha debilitado su sistema nervioso, y que explica en parte sus bizarras y contradictorias actitudes. También Orin ama a su madre de mórbido amor. Y aún más, porque en esta familia hay cien motivos de tragedia, entre hermano y hermana existe un lazo similar de afecto. Lavinia, que sabe todo lo que pasa entre su madre y Brant, promete guardar el secreto si su madre renuncia a su amante. Cristina, que lee como en un libro abierto en el oscuro corazón de su hija, adivina el motivo. De ofensa en ofensa, la escena culmina con la tremenda inculpación: "tú quieres ser la esposa de tu padre y la madre de Orin, te conozco, Lavinia." Mas, al fin vencida, le promete abandonar a Brant.

El regreso del general americano de los campos del sur, como el del rey heleno de los campos de Troya, es un regreso extraño. Sólo en Lavinia encuentra cariño y comprensión. Sólo Lavinia sabe la íntima congoja del hombre duro y torvo que es su padre, la completa desolación de su alma que no encuentra, sin embargo, la palabra que diga esa congoja. La voz de mando del guerrero desconoce la blanda persuasión del amator. Mas como en las largas noches del vivac, cuando la muerte ronda, el general ha tenido tiempo de pensar en la vida que no supo vivir, quiere ahora romper la barrera de hielo que entre él y su esposa se levanta desde los lejanos días del himeneo. Mas todo es inútil. Hay cosas que llegan en la vida demasiado tarde, y ésta es una de ellas. No hay llama que prenda rescoldos de amor. Ante los torpes y mohinos avances del soldado, yérguese la máscara burlona de la hembra resentida que para librarse de sus caricias repugnantes ha resuelto matarlo. Listas tiene las pastillas de veneno que Brant le ha enviado para el caso. La enfermedad del corazón que desde tiempo atrás aqueja al general explicará su muerte. Y al fin el ancho mundo será ámbito pequeño para el amor de los amantes. No sabe Clitemnestra que los dioses no perdonan y que, para su castigo, estrecha es la inmensidad del cosmos.

En la intimidad de la primera noche, en el cuarto que huele a tragedia, sobre la maciza cama de dosel y columnas, cuando los gallos cantan y la tos cardíaca de la madrugada hace crujir de espanto al general, tiene lugar la escena escalofriante. Cristina le confiesa, provocándolo, su amor por el hijo de Mannon el descastado, y como ella lo ha previsto, el esfuerzo emocional le trae a su marido un fuerte ataque al corazón. Lo demás lo hace el veneno. Mannon, en su agonía, llama a Lavinia, que llega al aposento en el instante en que el moribundo señala con dedo acusador a la culpable. "La culpable es ella", son sus últimas palabras. Y antes que pueda esconder el tósigo mortal, Cristina se desmaya. Lavinia lo encuentra, y como los hijos de la casa de Atreo, conoce al fin la enormidad del crimen de su madre.

La segunda parte de la trilogía, *Los perseguidos*, trata de la venganza que Lavinia y Orin toman de su madre por el asesinato de Mannon. El hijo regresa del hospital de veteranos dos días después de la tragedia, cuando aún yace en cámara ardiente el cuerpo del soldado. Y ahora comienza la lucha terrífica y sutil entre hija y madre por adueñarse de la flaca voluntad de Orin. Como antaño,

Cristina lo mimó y lo regala, sabedora del afecto malsano que éste siente por ella, y trata de ponerlo en guardia contra las tremendas inculpaciones que tarde o temprano escuchará de boca de Lavinia. Y para curarse en salud, acusa a su hija de locura. Orin, intuitivamente, abriga serias sospechas de su madre, mas, emocionalmente, no quiere ni admitir la sombra de una duda. Lo guía el corazón más que el cerebro. En lo hondo de su ser, el mozo siente alivio por la muerte de su padre, a quien no amó nunca, y quien fuera, además, rival de sus afectos. Porque Edipo vive siempre en el veleidoso espíritu de Orestes. Ah, cuán bello ese sueño, torturante como un ritmo, pecador como un mal pensamiento, de sumergirse como un niño enfermo en el hondo regazo de su madre, de olvidar que es hombre, y que la vida no es hosco deber cotidiano sino el goce del instante que pasa. Y Cristina, claro está, estimula estos mórbidos estados, porque así será su hijo su campeón contra Lavinia. Mas Lavinia, que también está ávida de ofrendas, e inviolada y dura como mármol en bruto, lo obliga a que reconozca la verdad. Y al fin, a despecho de sí mismo, admite Orin la culpa de su madre. Mas no es esto suficiente. Intuitiva y certera, la doncella sabe que en el borrascoso corazón de Orin las sensaciones juegan como juega el viento sobre el mar, y para mantenerlo en su poder, le toca ahora la más vibrante y más sonora cuerda de su psiquis: los celos. Porque Brant, no hay que olvidarlo, es el amante de Cristina. El solo pensamiento de este amor es para el mozo tortura y acicate. Y un día, los dos siguen en secreto los pasos de su madre que se encamina a una cita con Brant, a bordo del barco de que éste es capitán, en el puerto de Boston. Y escuchan en todos sus angustiosos pormenores los planes de fuga de los dos amantes. Cuando Cristina se marcha, Orin entra al camarote y mata a Brant.

Lavinia y Orin regresan a la casona sepulcral a contarle a su madre lo ocurrido. De nuevo Orin, bajo el hechizo fascinante, y ahora que ya Brant está muerto, le pide perdón. Tardía también la imploración. Cristina entra a la casa y se suicida. Y es aquí donde el dramaturgo americano por primera vez se aparta radicalmente del dramaturgo griego. El Orestes de Esquilo mata a su madre para vengar a su padre. En la pieza de O'Neill la madre se suicida, y Orin queda hasta lo último hundido en el ensueño de ir llevando por la vida como liviana sogá los protectores brazos maternos.

Los obsesionados, última pieza de la trilogía, comienza un año más tarde, al regreso de Lavinia y Orin de un largo viaje por el lejano

Oriente. Allá, en las tierras de oro, un gran cambio ha ocurrido. Lavinia ha ido perdiendo el marcial y duro porte de otros días, que hacía de ella la imagen rediviva de Mannon, para convertirse en la perturbadora y dulce imagen de su madre. En vez de luengos lutos gasta ahora un vestido del mismo color verde que Cristina llevara, y que le sienta a maravilla. Y va toda ella, como lo fuera Cristina por la vida, impregnada de un hálito sensual. Orin, a quien por otro lado, nunca cuadraron marciales actitudes, anda ahora tieso como un palo. Sus movimientos tienen algo de la estatuaría rigidez del general. Además de bigote, usa barba puntiaguda, lo que acentúa aún más el parecido. Diríase que los padres reencarnaron en los hijos, que el espectro de los muertos ha emigrado al cuerpo de los vivos.

Los dos se dan cuenta del cambio que en ellos se ha operado. En sus momentos de mórbida amargura, Orin se jacta de haberse convertido en un Mannon hecho y derecho, y acusa a Lavinia de haberse posesionado del alma de su madre, como si la muerta la hubiese dejado en libertad para tal metamorfosis. Pero como el cambio es de su agrado, Lavinia le responde: "lo que necesitamos es volver a lo sencillo y lo normal, y comenzar una vida nueva." Palabras que reflejan hasta cierto punto la vaga aspiración del dramaturgo por un arte menos tenebroso, de menos trágicos perfiles, y que lo hizo, cansado de mirar a los abismos, buscar una salida al mediodía. Desgraciadamente, lo que trajo de vuelta de la romántica excursión fué una obra insulsa y dulzarrona, *Ah, Wilderness*, en que algunos profesores de moral han querido ver el retorno del poeta hacia lo que ellos llaman las cosas sanas de la vida, que se compendian todas en una ñoña felicidad casera, para gusto de comerciantes pacíficos que no quieren ni conmociones ni sorpresas. Lavinia ahora se ha propuesto, con tenacidad característica, que Orin le haga frente a los fantasmas, y que reconozca ante sí, y en toda su ancha magnitud, la culpa de su madre, y su libre elección del suicidio. Pero sólo en parte tiene éxito el intento.

Peter Niles, el amigo de la infancia, quiere ahora casarse con Lavinia. El recuerdo de Peter, a quien antes ella desechara, ha venido jugando en su memoria, como el viento en las jarcias, durante la larga travesía. El mar que todo purifica, y por el cual suspira de continuo el angustiado corazón de O'Neill, ha tenido un efecto bienhechor sobre su espíritu. Los muertos ya no la importunan, y aun siente como un sordo rencor contra esos muertos que se sirvieron

de ella para vengarse de los vivos. El amor, sin embargo, va endulzando acritudes y allanando caminos. Pero entre ella y su amor interpónese Orin, enfermo de odio y muerte, y un día que la sorprende besándose con Peter estalla su furia contenida. Porque la mujer que hace las veces de su madre no puede ser de otro hombre. El complejo de Edipo —la atracción del incesto— prende en su alma una chispa que pronto se hará incendio.

Y así, conviértese el hermano en el espanto vivo de la hermana. Némesis vigila y ninguno de los dos podrá escapar a su justicia porque ésa es la ley. Sólo la confesión pública del crimen, cree Orin, podrá salvarlo de sí mismo. Y está resuelto a confesarlo todo. A su turno, Orin ama a la hermana de Peter, Hazel Niles, una especie de Ofelia dulce y triste, y con ella se casaría si en su quebrada voluntad hubiese lugar para la acción. Amor de paranoico, mezclado de terror, que ni aun le deja quedarse a solas con su novia, no sea que al fin, y sin quererlo, le delate las culpas de su casa. Dramática y terrible es la escena que con este motivo tiene lugar entre los dos hermanos. Diríase que de nuevo los espectros de Cristina y Ezra rondaran la casona. Pero un más hondo espanto se apodera del alma de Lavinia al darse cuenta de la actitud de Orin, que ahora, inflamado de deseo, sólo ve en ella a la mujer, y nada más que a la mujer que lo conturba y lo tortura y lo obsesiona con su cuerpo íntegro y sellado como un pomo de esencias. "Ojalá estuvieses muerto" — le grita Lavinia horrorizada. "Eres demasiado vil para vivir. Si no fueras un cobarde ya te hubieses matado."

Frase ésta que como un ritornello va repitiéndose en el alucinado cerebro del hermano, ya en las fronteras del desequilibrio, y hace al fin presa en él. Porque la muerte lo llevará a su madre, y entonces le pedirá perdón, y encontrará la paz, esa paz que también busca desesperadamente Nina Leeds en *Extraño interludio*, y que a fuerza de suspirar en los dramas del poeta, nos hace suspirar por la paz de su propia alma. Orin sale bruscamente, al tiempo que entra Peter... Se oye una detonación. Orin se ha matado. Lavinia es el último de los Mannon.

En la escena final de la tragedia, Lavinia vestida de luto está llenando la casa de flores para sus bodas con Peter Niles. Y después la escapatoria de la cripta a respirar el aire de los vivos. Mas Hazel, la hermana de Peter, que no puede dominar su hosquedad hacia Lavinia, acusa a ésta de la muerte de Orin y le implora desista

del matrimonio con su hermano. Pero el metal del alma de la heredera de Mannon no es maleable ni a la presión ni a la blandura. El matrimonio se llevará a cabo porque así lo quiere ella. Mas cuando Peter llega, algo extraño advierte ella en su mirada, como si por los ojos del amado pasaran los fantasmas. Y en efecto, en los ojos de Peter Niles ha visto el fantasma de Adam Brant. Y en un loco delirio de miedo y amor, la dura amazona, en actitud casi de bacante, le implora le arrebatase su doncellez incólume, antes que algo fatídico suceda. Y al fin, vencida, exclama anonadada: "no puedo casarme contigo; los muertos son demasiado fuertes."

Y para hacerlo desistir de ese casorio que sería como un maridaje de tragedias, se calumnia a sí misma diciéndole que ha sido la amante de un hombre en las tierras lejanas que visitara con Orin. Peter se marcha, y cuando ella, arrepentida, quiere retenerlo, ya es demasiado tarde. Lavinia ha quedado sola con sus muertos.

A Seth, el jardinero, le comunica su decisión final. No hay más remedio que volver a la casona. Porque ya se ha trazado Lavinia su destino. Y ante las reconvenciones del atónito anciano: "No tenga miedo, Seth" — le dice. "Yo no me iré por el camino por el que se fueron mi madre y Orin. Eso sería escapar al castigo, y como ya no queda nadie que pueda castigarme, yo misma me castigaré. Soy el último de los Mannon. Vivir aquí sola será un más terrible acto de justicia que la muerte o el presidio. No saldré ni veré nunca a nadie. Haré clavar las maderas para que no pueda pasar la luz del sol. Me quedaré sola con mis muertos guardando sus secretos hasta que la culpa esté purgada, y se haya dejado morir al último de los Mannon." Y tiesa, dura, con movimientos angulares, cabal trasunto corpóreo de su padre, entra Lavinia a la casona para quedarse allí sepultada de por vida en expiación de sus pecados. Ni en la tragedia griega ni en la tragedia elisabética podría hallarse más trágico destino. Combinanse, en su vasto y múltiple horror, en esta portentosa trilogía de O'Neill, el matricidio de Electra, la venganza de Medea, la locura de Ofelia.

*

* *

Que más tarde, de la mano de una de las hadas que velaron su infancia, O'Neill haya buscado en la piedad de Antígona y en la evan-

gética palabra un nuevo derrotero a su arte torturado, era de esperarse. Mas, como lo indicábamos, de la fervorosa romería no trajo a ese arte mayor cosa, aunque, posiblemente, alivió el peso de su espíritu. Y aquí hemos de dar fin a esta reseña. Aún quedan muchas obras por citar, y aún queda, lo esperamos, mucha vida al dramaturgo para alargar la lista de esas obras. Los amados de los dioses mueren viejos, por lo menos en Grecia, si la cronología no se equivoca. Y así, en actitud devota, como el creyente aguarda el advenimiento del milagro, aguardamos, romeros también, aunque un poco a la vera del camino por donde pasa la procesión ruidosa, el advenimiento de la obra que corone, como a la columna el capitel, la colosal labor del dramaturgo. En su propio corazón y en el corazón del mundo destrozado por la sevicia de los bárbaros en el momento histórico que le tocó vivir, hallará el barro en que plasmar la más recia de todas sus tragedias.

A. ORTIZ-VARGAS,
Albuquerque.