

MAUPASSANT FUENTE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

¿Guy de Maupassant y Gabriele d'Annunzio? No es frecuente ver emparejados los nombres de ese poeta exaltado y de ese prosaico narrador. Entre la fría impersonalidad del primero y el ardiente egocentrismo del segundo no existe ninguna semejanza. Ni siquiera entre sus personalidades, sus concepciones del arte, sus ideas filosóficas (si el término no es demasiado exagerado para ellos) o los diversos incidentes de sus vidas. El paralelismo no podría reunirlos bajo su yugo.

Sin embargo, existe entre ellos un punto en común: la fiel admiración que d'Annunzio jamás dejó de profesar a Maupassant. De ahí el hilo conductor que los llevara hacia curiosas constataciones e inesperadas conclusiones. Que semejante atracción por un francés ya famoso haya podido nacer en un joven italiano, no resulta extraño históricamente. Pues no trataremos de buscar los móviles psicológicos que esa naturaleza ha llevado a la elección de un ídolo tan diferente. Pero el sentimiento está ahí, y eso basta y lo que le ha permitido existir es el conocimiento en profundidad de nuestra lengua [la francesa] que poseía d'Annunzio. Frecuentó constantemente a los autores franceses, vivió y amó Francia, incluso escribió para nuestro teatro. Más a su favor aún este hecho: Maupassant es mayor que él trece años, y aunque debutó bastante tarde en las letras, su renombre ya era grande cuando los primeros trabajos de d'Annunzio vieron la luz. Finalmente, Italia comenzaba a desesperarse de su torpeza literaria: ¿dónde debía buscar el alimento un espíritu abierto sino en el extranjero, y sobre todo en nuestro país, que fulguraba entonces con la llamarada naturalista?

El joven abordó también la prosa mediante cuentos. A los diecinueve años escribe *Tierra Virgen* (1882). A decir verdad, si eligió ese género no fue por imitación de su antecesor – que además le precede en poco tiempo con su primer libro, *La maison Tellier*, fechado en 1881. Cuando apareció *Tierra Virgen*, D'Annunzio todavía no conocía a Maupassant. Si se han podido discernir en él influencias extranjeras en esa época, serían más bien las de Baudelaire y de Edgar Allan Poe. Nada que se parezca menos a los relatos del escritor normando como esos primeros fragmentos que merecerían mejor el nombre de cuadros, tanto por la tenuidad del tema y la abundancia en la descripción como por una tendencia a lo indefinido, a la conclusión sin verdadero desenlace. En definitiva, *Tierra Virgen* se afirma bastante conforme a lo que será el genio del joven italiano, y ninguna interferencia notable todavía se ha producido. Entregado a sí mismo, se dedica a una poesía sin límites, chillona de color, en las antípodas de los dones exigidos por el género.

El Libro de las Vírgenes (1884) contiene seis relatos bastante largos. Quizá uno de ellos, *La Condesa de Amalfi*, permitiría distinguir ya en la pintura de esta burguesa de pueblo, un cierto realismo socarrón de procedencia transalpina. En cualquier caso, el que se titula *Saint-Laimo, el navegante*, presenta una analogía absolutamente sorprendente con *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, uno de los *Tres Cuentos* de Flaubert: por el tono tranquilo y ferviente, ingenuo y hierático a la vez; pero sobre todo por el tema: un joven aventurero sanguinario que acaba siendo un santo. Pero esta comparación necesitaría por sí sola un estudio especial.

En la antología titulada *San Pantaleon* (1886), bruscamente cambia la nota. Sin duda no se puede decir que el autor no haya tratado de disimular los giros de su émulo francés: es más cálido, más matizado, menos sobrio; y algunos cuentos extraídos de la crónica de Pescara, su ciudad natal, son de un color local que por sí solo les confiere carácter. Pero la diferencia de ese segundo volumen con el conjunto de la obra revela la

influencia a la que se ha sometido. Una simple comparación de datos lo confirma: en 1883 aparecen en un intervalo muy breve de tiempo las *Contes de la Bécasse*, *Mademoiselle Fifi* y *Une Vie*; en 1884, *Clair de Lune*, *Les soeurs Rondoli*, *Miss Harriet* e *Yvette*. Esta avalancha de obras maestras absorbieron a d'Annunzio. Las devora, las rumia. Y nace su deseo de imitar ese arte original del cual veía partido a extraer. Pronto sabremos hasta que punto la imitación fue consciente. Toma prestadas todas las «maneras» de Maupassant, todo su ciclo. Así, transporta al italiano la cómica elocuencia del otro: *El puerco del tío Peppe* evoca – dejando a un lado las diferencias de raza y de clima – una de esas picantes historias normandas de las que el alumno de Flaubert tanto gustaba. Y *El idilio de la viuda* intenta reproducir la atmósfera sofocante de los dramas familiares, tales como los concebía Maupassant.

Si esas producciones de juventud no dan toda la medida de su talento, una de las razones quizá es que d'Annunzio se aleja demasiado de su temperamento influido por el ilustre ejemplo. El cuento no le conviene, tanto por una brevedad que se impone un poco seca, como por su discurrir directo al objetivo mediante un tema muy delimitado. Ese género requiere una técnica lúcida y siempre magistral. El sensitivo y fogoso hijo de los Abruzzes se sentía poco cómodo en tal disciplina. *Las Vírgenes de las Rocas*, *El Fuego*, he ahí los temas que le agradan, donde puede complacerse sin temor a encorsetarse en unos límites.

Ya se maneja mejor en el relato de una cierta extensión, tal como *Episcopo y Cia* (1892), su obra maestra en ese género. Pero ¿quién no es capaz de ver que ese relato es del estilo de Maupassant? Estilo aparte, d'Annunzio no lo hubiese negado. Mismo naturalismo preciso y cruel, iguales situaciones ordinarios proporcionando emociones trágicas, idéntico banal y atroz de lo cotidiano. Este modo tan poco «d'annunziano» de elegir el tema y de tratarlo, que abandona para seguir un tono más lírico y ardiente, lo debe, sin duda alguna, a su modelo. Inclusive el tema – las confidencia de un pobre desdichado – no deja de recordarnos a *Le Horla* (1887).

Esta influencia galvanizó el verbo de Gabriele d'Annunzio. No en los más bellos de sus cuentos, sino en los más elaborados, donde esta se aprecia mejor. Pero acerquémonos más. Pronto distinguiremos entre algunos relatos de uno y del otro relaciones todavía más profundas.

La antología *San Pantaleón* contiene cuatro cuentos cuya filiación parece incuestionable: *La siesta*, *El mártir*, *Turlendana*, y *La muerte de Candía*.

El primero, escrito en septiembre de 1884, se emparenta de forma evidente con *L'Abandonné* (aparecido en el volumen titulado *Yvette*) del que toma la trama para tejer motivos un poco más elaborados pero análogos. Ambos nos cuentan la historia de una viejas dama de la aristocracia. Más o menos de la misma edad, incluso tienen algún parecido físico, puesto que llevan sus cabellos blancos caídos en espirales sobre las sienes. Antaño, las dos tuvieron un matrimonio de conveniencia, una con un diplomático, la otra con un soldado, con frecuencia sus maridos fuera del hogar y durante mucho tiempo. Durante una de esas prolongadas ausencias, una pasión se apodera de ellas; estas, que jamás han amado, se prendan locamente de un hombre casado y sucumben. Pero un día perciben con angustia que están embarazadas y van a ocultarse a un pequeño pueblo de la Provenza: una pequeña casa en medio de un jardín será donde poder ocultar su estadp. Recuerdan con dulzura las largas jornadas de espera pasadas en la sombra; luego los sufrimientos de los últimos días, la noche del parto (el amante estaba allí, pálido, besándoles la mano), sus gritos, sus torturas; su emoción al primer llanto del recién nacido. Al día siguiente, ¡qué alegría tener consigo a su hijo! Pero enseguida se lo arrebatan para llevarlo a no saben donde. Jamás lo han vuelto a

ver. Tan solo saben que fue entregado por el padre que procurándole una buena suma de dinero, pagó su adopción por unos campesinos.

Como no tienen otros hijos, ellas han pensado toda su vida en ese pequeño. Y desde luego todas las madres son iguales, puesto que tanto una como otra no se imagina en absoluto que haya crecido. Muchas veces han suplicado al amante que les diese noticias, que se les permitiese ver al niño. Pero siempre se les niega: ellas no hubiesen podido contenerse, el otro hubiese sospechado y tratado de explotar esa filiación. Tanta prudencia las confundía.

Aquí se advierte una ligera diferencia: d'Annunzio consigue obtener del amante, en su lecho de muerte, el paradero del hijo; Maupassant, sencillamente, lleva juntos al Sr. d'Apreval y a la Sra. de Cadour al lugar de la acción. La estratagema del primero le permite acrecentar lo patético: ¡y si el marqués de Fontanela falleciese sin que ella hubiese podido arrancarle el precioso secreto!

Y cuarenta años después del nacimiento de su hijo las dos viejas damas se encaprichan, para sorpresa de sus maridos, en ir a pasar las vacaciones, una en medio de una árida campiña de Italia, la otra a la triste ciudad de Fécamp. Todo transcurre en una jornada abrumadora cuando tiene lugar esa especie de peregrinaje. Piensan en el niño: ¿Cómo es? Y allí se dirigen: la italiana sola, la francesa con el Sr. d'Apreval. En torno a ambas los campos están mudos y desiertos, solamente turbados por el grito de los saltamontes o la música de las cigarras. El camino discurre bajo unos árboles; preguntan en la primera casa. La emoción de la madre se manifiesta en los dos cuentos mediante las mismas palabras: «¡Dios mío! ¡oh! ¡Dios mío!» y por idénticas reacciones físicas: violentos latidos de corazón, sofocación, debilidad en las piernas.

Toman un sendero y llegan a un patio entre dos edificios, franquean una verja. Pierre Bénédicte es granjero, mientras que Luc Marino tiene el oficio de tripular una barcaza del río que pasa de una orilla a otra. Faltan en Maupassant los mendigos acostados. Pero tanto en el francés como en el italiano, hay ganado que padece, terneros y vacas, gallinas picoteando, instrumentos para arar expuestos al sol. Alguien sale de la casa, una muchachita o anciana, igualmente miserables, e inquietan a los extraños que se les ofrece. Hay que encontrar un pretexto: en el caso de Bénédicte será una taza de leche y en el de Marino el paso del río. Maupassant atribuye a la mujer del aldeano un rol más activo que d'Annunzio. Pero ambas darán color a los llantos de su heroína, preguntando cuál es la causa o si la dama se encuentra mal.

Y he aquí la llegada del hombre, del hijo, fotografiado por el objetivo del narrador en plena fatiga de un fin de jornada laboral. Llega a grandes pasos lentos, pasa sin mirar a nadie, emite una exclamación trivial, luego solicita a su esposa que le dé de beber, pues tiene sed. Pero si d'Annunzio da un último retoque a su retrato, Maupassant se conforma con sugerirnos que es un bruto y le confiere una aparición más breve.

La sorpresa dolorosa de la madre es la misma: ¡ese es su hijo! ¡Eso es lo que ella ha parido! En ambos casos pagan el servicio prestado dando más de la cuenta: es todo lo que pueden hacer para afirmar su maternidad.

Luego hay que partir con el corazón desgarrado. Pero el desenlace de *L'Abandonné* tiene una gran carga de ironía: Cuando al regresar se les pregunta, «¿Se les hizo, al menos, agradable su caminata?» El señor d'Apreval responde: « Sí, muy agradable; muy agradable».

Por el contrario, en *La siesta*, el final se muestra más poderoso, pero también más melodramático: la vieja dama perdida, horrorizada además por un mendigo idiota que la persigue con sus suplicas, se arroja al agua, y es su hijo desde su barcaza quien recupere el cadáver con una absoluta indiferencia profesional sin sospechar la verdad.

El mártir (escrito en abril de 1885) tiene por trama la operación, en alta mar, sobre un navío, de un marinero afectado de una pústula maligna. Simple enrojecimiento al principio, «nada sin importancia», la herida se hincha rápidamente haciéndose dolorosa y enorme. Se intentan aplicar diversos remedios – incluyendo invocaciones a san Roque – que fracasan, y no queda más alternativa que intentar la incisión. Sin embargo el paciente duda, da marcha atrás. Por fin se decide: uno de sus compañeros extrae el tumor con un cuchillo. Pero demasiado tarde: el hombre muere y su cadáver es arrojado al mar.

En la antología *Les Contes de la Bécasse* (1883) podemos leer un relato semejante: *En mer*. Sin embargo el texto italiano está lejos de asemejarse al de Maupassant como en el ejemplo anterior. El relato francés no relata una picadura de insecto, sino un brazo cortado por un cabo de amarre de una chalupa. Sin duda la herida se envenena, instalándose en ella la gangrena; también es necesario amputar con el cuchillo de un marinero, pero es el propio herido quién se opera; este no muere, lo que proporciona al autor un fin trágico-cómico: el entierro del brazo amputado.

A pesar de esas divergencias, la precisión de algunos detalles comunes permite identificar con seguridad en este cuento la fuente donde bebe d'Annunzio. De entrada observamos el papel desempeñado por el mar, rol de primera magnitud, puesto que es el océano lo que prolonga la travesía y prohíbe recurrir a medios exitosos. A continuación, el tiempo es bueno; pero el viento no tarda en levantarse, tornando en tempestad que hace derivar los barcos. Luego el huracán se debilita, cayendo en una calma frágil, pues una nueva borrasca amenaza todavía la serenidad final.

Igual identidad en la actitud de la tripulación: cada uno da su opinión, absurda o llena de sentido común. Tras la operación se recomienda al herido, tanto en la chalupa como a bordo del velero, que moje la herida con agua salada. En un cierto momento ambos relatos casi son iguales:

EL MARTIR
–¡Baja! – le gritó Ferrante.
Gialluca bajó a la cabina. Sentía un calor sofocante, etc.
Media hora después, Gialluca subió al puente, tan desmejorado que parecía salido de la tumba.
Prefería estar mejor al aire libre, exponerse a las salpicaduras, ver a los hombres, respirar el viento.

EN MER
– Será mejor que bajes, le dijo su hermano. El bajó, pero al cabo de una hora volvió a subir, al no sentirse bien solo. Además prefería el aire libre.

Finalmente la compasión de todas esas sencillas personas no deja de tener una gran dosis de egoísmo – quizá necesario – y la cruel preocupación por sus intereses. Se abandona al paciente para proceder a las maniobras. Javel, el mayor, es de la opinión que se corte la cuerda de su chalupa para salvar el brazo de su hermano. En cuanto a los marineros italianos, a fin de no estar incómodos, arrojan al fondo del mar el cuerpo de Gialluca y dirán que una ola se lo ha llevado vivo.

Entre *Turlendana* y *Le retour*, esa pequeña obra maestra que forma parte de la antología *Yvette*, las diferencias no vienen por los datos en sí mismos, sino más bien por la composición y a algunas circunstancias accesorias. La primera parte (*Turlendana* regresa) del conde italiano es además la única a considerar: la segunda (*Turlendana* borracho), esta historia de embriaguez y camello muerto, sobreañadido y de fin bizarro, no presenta ninguna relación, ni siquiera lejana, con el cuento francés. En definitiva ese retorno es el de un marino al que se cree perdido en el mar y que, una vez que regresa a su país después de muchos años, encuentra a su esposa casada con otro. Los dos protagonistas no se parecen en absoluto. Desde luego, fatigados, taciturnos, más el uno que el otro, se toman su tiempo en darse a conocer. Pero la paciencia y reserva del

normando, que merodea dos días alrededor de su casa y no se muestra más que cuando es interpelado por el nuevo marido, no son en absoluto la silenciosa socarronería de Turlendana. Éste además hace en Pescara una entrada singular y ruidosa, con su mono, su burra y su camello; por el contrario, Martín no es más que un pobre diablo. Si el primero regresa al cabo de treinta años, su esposa, habiendo tenido en ese intervalo de tiempo tres maridos, el segundo no cuenta con más de trece años de ausencia, pero vuelve a ver a sus hijos conviviendo con los de su sucesor. Finalmente Maupassant sabe extraer una nota sarcástica de la cuestión de los intereses: la casa pertenece en efecto a Martín, y la prefiere a la mujer:

—No quiero perjudicarte. Arreglémoslo todo. Hay dos hijos, y tuyos tres. La mujer, ¿será tuya, será mía? Resuelve a tu gusto. Pero la casa es mía, porque mi padre me la dejó, porque nació en ella, y los papeles están en la notaría.

Llegamos a la escena crucial, a la entrevista de los personajes esenciales para constatar los prestamos tomados por d'Annunzio. En *Le retour* esta escena se desarrolla entre tres protagonistas: la esposa y sus dos maridos (sin contar con los hijos), mientras que Turlendana solamente cena con el último esposo de Rosalba; ésta queda excluida por el autor. Pero salvo esas diferencias, las dos narraciones están llevadas frontalmente sin apartarse demasiado la una de la otra. Puede juzgarse comparando los fragmentos que siguen a continuación, donde los pasajes idénticos no siempre se encuentran en el mismo orden – han sido subrayados en cursiva:

TURLENDANA

...Turlendana se sentó y comenzó a comer a grandes bocados, *con la cabeza baja* sobre su plato, sin respirar, como un hombre *hambriento*. Estaba casi completamente calvo; una profunda cicatriz rojiza le cortaba la frente en toda su longitud y descendía en medio de la mejilla; una barba gris y espesa le subía hasta los pómulos que sobresalían; la piel, morena, seca, llena de asperezas, *corroída* por las intemperias, quemada por el sol, *arrugada por los sufrimientos*, parecía no haber conservado ninguna sensibilidad humana; los ojos y todos los rasgos estaban, después de tanto tiempo, como petrificados en la *impasibilidad*.

Verdura, curioso, *se sentó cerca de él* y allí se quedó *examinando al forastero*. Él era más gordo, con el rostro de un color sonrosado, delicadamente venoso como el bazo de los bueyes.

Al fin preguntó:

—¿De qué país viene usted?

Turdelana, *sin levantar la cabeza*, respondió simplemente:

—Vengo de lejos.

—¿Y a dónde va? continuó preguntando Verdura.

—Me quedo aquí.

Verdura, estupefacto, se calló.

Turlendana quitaba la cabeza y la cola a los pescados y se los comía uno a uno, masticando las espinas con sus dientes. *Tras cada pescado, bebía un trago de vino.*

LE RETOUR

...El merodeador se sentó y se puso a comer, *con la cabeza baja* bajo la mirada de todos.

La madre, de pie, lo observaba; las dos hijas mayores, las Marin, pegadas a la puerta, una llevando al último niño, lo miraban con avidez, y los dos pillastres, sentados en las cenizas de la chimenea, habían dejado de jugar con la marmita negra, como *para contemplar también a ese forastero*.

Lévesque, tomando una silla, le preguntó:

—¿Viene usted de muy lejos?

—Vengo de Sète.

—A pie?

—Sí, a pie. Cuando no hay recursos, la necesidad obliga.

—Y ¿adónde va usted?

—Aquí.

—¿Conoce usted a alguien del pueblo?

—Es posible.

Callaron. *Comía lentamente*, a pesar del hambre, y bebía un sorbo de sidra tras cada bocado de pan. Su rostro estaba *envejecido, arrugado, con señales de hondo sufrimiento*.

– ¿Conoce a alguien aquí? continuó el tabernero, ávido de información.

–Quizá... contestó el otro evasivamente.

Desconcertado por la concisión de su interlocutor, Verdura se calló por segunda vez. Se podía oír la masticación lenta y penosa de Turlendana en medio de los gritos de los bebedores, en la planta baja.

Después de un momento, Verdura volvió a abrir la boca.

–¿En qué país nacen los camellos? ¿Son naturales esas dos jorobas? ¿Es posible domesticar un animal tan grande y tan fuerte?

Turlendana le dejaba hablar, sin moverse.

–¿Cuál es su nombre, forastero?

Éste por fin levantó la nariz de su plato y dijo fríamente:

–Me llamo Turlendana.

–¿Qué?

–Turlendana.

–¡Ah!

La estupefacción del anfitrión no tuvo límites. Y una especie de vago espanto comenzaba a emerger desde el fondo de su alma.

–¡Turlendana!...¿De aquí?

–Sí... ¡de aquí!...

Verdura fijo sus grandes ojos azules sobre el hombre.

–¿Entonces, no está usted muerto?

–No estoy muerto.

–¿Así que es usted el marido de Rosalba Catena?

–Soy el marido de Rosalba Catena.

–Y ahora, exclamó Verdura con un gesto de perplejidad, y ahora, ¿somos dos?

–Somos dos.

Permanecieron mudos durante un instante.

Turlendana masticaba tranquilamente su último mendrugo de pan, y en el silencio se oía ese ligero crujir. Por una afortunada indolencia de su alma y por una vanidosa fatuidad, Verdura solo había comprendido lo insólito del suceso.

Lévesque, tomando una silla, le preguntó:

– ¿Viene usted de muy lejos?

– Vengo de Séte.

– A pie?

– Sí, a pie. Cuando no hay recursos, la necesidad obliga.

–Y ¿adónde va usted?

–Aquí.

–¿Conoce usted a alguien del pueblo?

–Es posible.

Callaron. Comía lentamente, a pesar del hambre, y bebía un sorbo de sidra tras cada bocado de pan. Su rostro estaba envejecido, arrugado, con señales de hondo sufrimiento.

Lévesque le preguntó bruscamente:

–¿Cómo se llama usted?

Él respondió sin levantar la nariz:

–Me llamo Martín.

Un extraño estremecimiento sacudió a la madre.

Dio un paso, como para ver más de cerca al vagabundo, y permaneció frente a él, con los brazos colgando y la boca abierta. Nadie decía nada. Lévesque por fin continuó:

–¿Es usted de aquí?

El respondió:

–Soy de aquí.

Y como finalmente levantase la cabeza, los ojos de su esposa y los suyos se encontraron y permanecieron fijos, mezclados, como si las miradas estuviesen entrelazadas.

Y de repente ella pronunció con voz cambiada, baja, temblorosa:

–¿Eres tú, mi marido?

Él articuló lentamente:

–Sí, soy yo.

No volvió a moverse, masticando continuamente

Un brusco acceso de alegría lo invadió, brotando espontáneamente desde el fondo de su ser.

–*¡Vamos a casa Rosalba! ¡vamos! ¡vamos!*

Y cogía al viajero por el brazo a través de la sala de los bebedores, gritando excitado:

–*¡Aquí está Turlendana, Turlendana el marino, el marido de mi esposa, Turlendana que estaba muerto! ¡Aquí está Turlendana! ¡Aquí está Turlendana!*

Igual paralelismo, en en fondo como en repetidos detalles característicos, entre *La Ficelle* (*Miss Harriet*, 1884) y *La muerte de Candia*: dos historias de inocentes acusados por error y que una vez rehabilitados poco después, continúan siendo objeto de calumnias, perdiendo el ánimo, cayendo enfermos y muriendo. Como siempre o casi, los inicios difieren. Maupassant toma por protagonista a un hombre, un granjero, el tío Hauchecorne, mientras que d'Annunzio ha elegido una mujer, una pobre lavandera que trabaja a jornal. No obstante ambos tienen un rasgo en común: uno está afectado de reumatismo y la segunda tiene la columna un poco curvada por su oficio. El tío Hauchecorne, el día de mercado fue visto recociendo del suelo de la plaza un objeto. Ahora bien, durante el almuerzo, el pregonero anuncia la pérdida de una cartera. Sus enemigos no tardan en relacionar ambas situaciones. Por otra parte, Candia trabaja extendiendo la colada después de las fiestas de Pascua, en casa de Doña Cristina, cuando se percatan de la desaparición de una cuchara de plata. Las sospechas recaen sobre ella.

Ambos son instados a explicarse:

LA MUERTE DE CANDIA

Al día siguiente por la mañana, mientras Candia Marcanda tenía los brazos en lejía, *el guarda comunal Biagio Pesce, apodado el pequeño Caporal, apareció en el umbral de la puerta. Dijo a la lavandera:*

– *El Sr. Alcalde te quiere de inmediato en la alcaldía.*

– *¿Qué?– preguntó Candia frunciendo las cejas, sin dejar su tarea.*

LA FICELLE

Se acababa el café, cuando *el brigadier de policía apareció en el umbral.*

Preguntó:

– *¿Está aquí el Tío Hauchecorne de Bréauté?*

El Tío Hauchecorne, sentado al otro extremo de la mesa, respondió:

– *Aquí estoy.*

Y el brigadier continuó:

– *Tío Hauchecorne, tenga la amabilidad de acompañarme a la alcaldía. Al Sr. Alcalde le gustaría hablar con usted.*

Ambos están sorprendidos e inquietos. Pero el viejo campesino, respetuoso con la autoridad, sigue al brigadier enseguida, mientras que Candia, que no sabe a que atribuir esta imprevista citación, «se irrita como los animales desconfiados ante una sombra», ahoga al guardia bajo una oleada de preguntas, lo obliga a regresar con un compañero, finalmente se muestra más agresiva durante el interrogatorio:

Ante la alcaldía se agolpaba un grupo de curiosos que querían verla pasar. Candia, presa de cólera,

El alcalde lo esperaba, sentado en un sillón. Era el notario de la localidad, *hombre gordo, serio y de*

subió la escalera de cuatro en cuatro peldaños; llegó arriba sin aliento ante el alcalde y le preguntó:

—¿Pero qué me quiere usted?

Don Silla, *un hombre pacífico*, permaneció un momento turbado por la ruda voz de la lavandera y echó una mirada de reojo a los dos fieles guardias de la dignidad comunal. Sin embargo, dijo metiendo una brizna de tacabo en sus pipa de cuerno:

—Siéntate, hija mía.

Candia quedó de pie. Su nariz aguileña se dilataba de cólera y sus arrugadas mejillas presentaban un singular estremecimiento.

—¿Y bien, don Silla?

—¿Estuviste ayer lavando la ropa en casa de doña Cristina Lamónica?

—¿Y qué ocurre? ¿acaso faltó algo? Hemos contado todo pieza por pieza... No falta nada.

¿Qué sucede ahora?

—¡Un momento, hija mía! La plata se encontraba en la misma habitación...

Candia, *adivinando por fin*, se volvió como un halcón dispuesto a abalanzarse sobre su presa: sus labios temblaban.

—La plata se encontraba en la misma habitación y doña Cristina no puede encontrar una cuchara...

¿Comprendes, hija mía? ¿Quizá la hayas tomado... por error?

Candia brincó como una cabra, ante esta acusación inmerecida. Ella no había hurtado nada.

—¿Yo? ¿yo? ¿Quién dice eso? ¿Quién me ha visto? ¡Esto me sorprende que venga de usted, don Silla! ¡Sí, parece mentira por su parte!... ¡Una ladrona, yo! ¡yo!

Y su *indignación* no tenía límites. Estaba tan herida por esa sospecha injustas que se sentía perfectamente capaz de cometer la acción que se le reprochaba.

—Así pues, ¿tú no la has cogido? Interrumpió don Silla, acomodándose prudentemente al fondo de su gran silla de alcalde.

—Me sorprende por su parte, don Silla! Gruñó de nuevo la mujer agitando sus largos brazos como dos bastones.

—¡Está bien! ¡Vete! ¡Ya veremos!

frases pomposas.

—Tío Hauchecorne, dijo, se le ha visto esta mañana recoger en la carretera de Beuzeville la cartera perdida por el tío Houbr`peque, de mandeville. El campesino, desconcertado, miraba al alcalde, percatándose ya de la sospecha que recaía sobre él, sin que comprendiese por qué.

—¿Yo, yo, recogí su cartera?

—Sí, usted.

—Le doy mi palabra de honor que no sé nada de eso.

—Le han visto.

—¿Se me ha visto? ¿Quién me ha visto?

—El Sr. Malandain, el curtidor.

Entonces el viejo se acrodó, *comprendió y, enrojeciendo de cólera*, exclamó:

—¡Ah! Me vio ese canalla! El me vio recoger este hilillo, mire, mire Sr. Alcalde.

Y registrando el fondo de su bolsillo, extrajo el pequeño extremo de cuerda.

Pero el alcalde, incrédulo, negaba con la cabeza.

—¿No me hará usted creer, tío Hauchecorne, que el Sr. Malandain, que es un hombre digno de crédito, ha tomado ese hilo por una cartera?

El campesino, furioso, levantó la mano, escupió de lado para reafirmar su honor y repitió:

—Sin embargo es la verdad del buen Dios, la santa verdad, señor Alcalde. Por mi alma y mi salud, se lo repito.

El Alcalde dijo:

—Tras haber recogido el objeto, usted incluso buscó mucho tiempo en el barro por si alguna moneda se hubiese caído.

El hombre se sofocaba de indignación y mideo.

—¡Sí, pueden decirse, claro que sí!... ¡se pueden decir!... ¡mentiras para deshorrar a un hombre decente! ¡se pueden decir!...

Siguió protestando pero no le creyeron.

Tuvo un careo con el Sr. Malandain, que repitió y sostuvo sus afirmaciones. Se insultaron por lo menos durante una hora. A petición suya fue

Candia salió sin saludar dando un portazo. Se había puesto de todos los colores: estaba fuera de sí. *Cuando se encontró en la calle y vio a toda esa gente reunida*, comprendió que la opinión pública estaría a partir de ahora contra ella y que nadie creería en su inocencia. Sin embargo *se puso a gritar su justificación. La gente reía* y se alejaba. Furibunda, regresó a la casa; se desesperó y se puso a sollozar en el umbral.

Don Donato Brandimarte, que vivía al lado, le dijo bromeando:

–Llora fuerte, llora bien fuerte, que ahora pasa gente.

Como la ropa sucia esperaba la lejía, finalmente se calmó; se arremangó y se puso a la faena. Mientras trabajaba pensaba en justificarse, construía un sistema de defensa y buscaba en su cerebro de mujer estratega un medio hábil de probar su inocencia; siempre reflexionando, se ayudada de los diversos expedientes de la dialéctica plebeya, para erigir un razonamiento que persuadiese a los incrédulos.

Luego, cuando hubo terminado su tarea, salió y quiso ir de entrada a casa de doña Cristina. Esta no se dejó ver. María Bisaccia escuchó la oleada de palabras de Candia sacudiendo la cabeza, sin responder nada y se retiró con dignidad.

Entonces, Candia visitó a todas sus clientas. A cada una contaba el incidente, a cada una exponía su defensa, añadiendo siempre un nuevo argumento, ampliando su discurso, *indignándose, desesperándose ante la incredulidad de la desconfianza generales* – pero inútilmente. Sentía que a partir de ese momento ya no le sería posible disculparse. Su alma se vio invadida por una especie de sombrío abatimiento. –*¿Qué más podía hacer? ¿Qué más podía añadir?...*

III

Mientras tanto, doña Cristina Lamónica había mandado llamar a la Cinigia, una mujer del vulgo que hacía profesión de magia y de medicina empírica con gran fortuna. Ya otras veces la Cinigia había logrado descubrir cosas robadas, y se decía que tenía algo que ver con los ladronzuelos. Doña Cristina le dijo:

–Encuentra mi cuchara y te haré un buen regalo.

La Cinigia respondió:

–De acuerdo. Me bastan veinticuatro horas.

Al cabo de las veinticuatro horas llevo la respuesta:

–La cuchara está en un agujero del patio, junto al pozo.

Doña Cristina y María bajaron al patio, buscaron y

hallaron con gran maravilla.

Rápidamente, la nueva se extendió por toda Pescara.

Entonces, *triumfante*, Candia Marcanda *se echó a recorrer las calles*. Parecía más alta, llevaba la cabeza erguida y sonría mirando a todos en los ojos, como diciendo:

—¿Habéis visto? ¿Habéis visto?

La gente en las tiendas, *al verla pasar murmuraba algo* y luego estallaba en una carcajada significativa. Filippo La Selvi, que estaba bebiendo una copa de aguardiente fino en el café de Angeladea, llamó a Candia.

—Una copa de esto para Candia.

La mujer, a la que le gustaban los licores ardientes, chasquó los labios con avidez.

Filippo La Selvi añadió:

—Te lo has ganado, sí señora.

Una pandilla de haraganes se había reunido delante del café. *Todos lucían en sus caras un gesto burlón.*

Filippo La Selvi se dirigió al auditorio mientras la mujer bebía:

—*La vieja zorra ha sabido hacer bien las cosas, eh...*

Y familiarmente le dio una palmada en el hombro huesudo.

Todos se echaron a reír.

Magnafava, un pequeño jorobado, idiota y ceceante, uniendo el índice de la mano izquierda y el de la derecha, y tropezando con las sílabas, dijo:

—*Ca... ca... ca... Candia... la... la... Cinigia...*

Y siguió gesticulando y tartamudeando con aire de complicidad, como queriendo dar a entender que Candia y la Cinigia eran comadres. Ante aquel espectáculo, *todos se retorcían de risa.*

Candia se quedó por un momento estupefacta con el vaso en la mano. Luego, de repente, comprendió... No creían en su inocencia. La acusaban de haber devuelto en secreto la cuchara de acuerdo con la bruja para no tener problemas. Una oleada de ciega cólera se apoderó de ella. No encontraba palabras. Se abalanzó sobre el más débil, sobre el pequeño jorobado, y empezó a darle de puñetazos y arañazos. La gente, viendo aquella lucha, gritaba con júbilo cruel formando corro, como si se tratase de una pelea entre animales, y azuzaba a ambos contendientes con voces y gestos. Magnafava, espantado por ese acceso de rabio inesperada, trataba de huir, saltando como un mono, y, agarrado por las terribles manos de la lavandera, giraba con una rapidez creciente, como una piedra en la honda, hasta que cayó

recomenzando sin fin su relato y sus protestas, mostrando sus bolsillos del revés, para demostrar que nada tenía.

Se le decía:

—*¡Viejo canalla, vete!*

Y se ofendía, *exasperándose, enfebrecido, desolado por no ser creído, no sabiendo que hacer*, y contando siempre su historia.

Llegó la noche. Había que partir. Se puso en camino con tres vecinos a quienes mostró el lugar donde había recogido el extremo de cuerda; y a lo largo de todo el recorrido habló de su aventura.

Por la noche, *hizo un recorrido por el pueblo de Bréauté*, a fin de contárselo a todo el mundo. No encontró más que incrédulos.

Estuvo enfermo toda la noche.

Al día siguiente, hacia la una de la tarde, Marius Paumelle, criado de la granga del Tío Breton, agricultor en Ymauville, entregaba la cartera y su contenido al tío Houlbrèque, de Manneville.

Este hombre pretendía haber encontrado, en efecto, el objeto sobre la carretera; pero al no saber leer, lo había dicho en la casa y entregado a su patrón.

La noticia corrió por los alrededores. El Tío Hauchecorne fue informado de ello. De inmediato se puso en camino y comenzó a narrar su historia, completada con el desenlace. *Triunfaba.*

—Lo que me llegaba al alma —decía— no era el hecho en sí mismo, ¿comprenden ustedes?, sino su falsedad. No hay cosa más dolorosa que verse mal mirado por una cosa que es falsa.

No dejó de hablar de su aventura en todo el día; se la refirió en los caminos a los transeúntes; en la taberna, a los bebedores, y al domingo siguiente, a los que salían de la iglesia. *Detenía a personas que le eran desconocidas, sólo por contársela.* Ahora se sentía tranquilo; pero, sin embargo, le quedaba un resquemor, sin que supiese exactamente en qué consistía. *No lo tomaban en serio.* No parecían convencidos. *Algo hablaban a espaldas suyas.*

El martes de la siguiente semana, espoleado únicamente por la necesidad de contar su caso, fue al mercado de Goderville.

Malandaln, que estaba en el umbral de su puerta, se echó a reír al verlo pasar. ¿Por qué?

Se acercó a un granjero de Criquetot, y éste ni siquiera le dejó acabar; *le dio una palmadita en el hueco del estómago*, y le soltó en su misma cara: —*¡Buen pícaro está usted hecho!*—y le volvió la espalda.

Maese Hauchecorne se quedó sobrecogido, y su inquietud subió de punto. ¿Por qué le habla llamado «pícaro»?

En el mesón de Jourdain, a la hora de comer,

violentamente al suelo.

Algunos se precipitaron para levantarlo. *Candia se alejó en medio de silbidos; se encerró en su casa y se tumbó atravesada en la cama, llorando y mordiéndose los dedos, presa de un gran dolor. Esta acusación la devoraba más que la primera, pues se sentía capaz de ese subterfugio. ¿Cómo poder justificarse ahora? ¿Cómo esclarecer la verdad? Se desesperaba, pensando que no podía ni siquiera invocar dificultades materiales para su defensa que le hubiesen impedido cometer la fechoría. El acceso al patio era facilísimo: una puerta siempre abierta correspondía al primer rellano de la escalinata grande; para retirar la basura o para otros menesteres una gran cantidad de gente entraba y salía libremente por aquella puerta. Así pues, no podía cerrar la bocas de sus acusadores diciendo: «¿Y cómo habría entrado en el patio?» Los medios para llevar a cabo la empresa eran muchos y fáciles, y en esta facilidad se basaba la creencia popular.*

Entonces Candia se puso a buscar diferentes argumentos persuasivos; aguzó su ingenio; imaginó tres, cuatro, cinco casos distintos para explicar por qué la cuchara se hallaba en el agujero del patio; recurrió a artificios y triquiñuelas de todo tipo; lo matizó todo con ingenio singular. Luego, se puso a dar vueltas por las tiendas, por las casas, tratando por todos los medios de vencer la incredulidad de las gentes. La gente escuchaba sus razones capciosas regodeándose. Al final, le decían:

—Está bien, está bien.

Pero lo decían con tal tono que Candia se quedaba anonadada. *¡Todos sus esfuerzos habían sido inútiles! ¡No la creían!*

Con tozudez digna de mejor causa volvía al ataque. Pasaba las noches enteras pensando en nuevas coartadas, construyendo nuevos artificios, superando nuevos obstáculos. Y, poco a poco, con este continuo esfuerzo, *su mente se debilitaba, sin otra idea que la ocupase que la de la cuchara, y había casi perdido la consciencia de la vida normal. Más tarde, debido a la crueldad de la gente, una auténtica manía se apoderó del cerebro de aquella pobre mujer.*

Al descuidar sus quehaceres se había visto reducida casi a la miseria. Lavaba mal la ropa, la perdía, la desgarraba. Cuando bajaba a la orilla del río bajo Alpuente de hierro donde se reunían las otras lavanderas, a veces se dejaba escapar de las manos las prendas que la corriente se llevaba para siempre. Hablaba continuamente, sin descanso y siempre de lo mismo. Para no oírla las lavanderas jóvenes se ponían a cantar improvisando rimas a su costa. Y ella se ponía a gritar y a gesticular como una loca.

Ya nadie le daba trabajo. Por compasión sus antiguas clientas le mandaban algo de comer. Poco a poco, se acostumbró a mendigar. Iba por las

volvió a explicar el hecho.

Un tratante de ganado de Montevilliers le gritó:— *¡Ya, ya, viejo parroquiano! ¡Estamos al cabo de tu cordelillo!*

Hauchecorne balbució:— *¿No le digo que ha aparecido la cartera?*

Pero el otro siguió diciendo:

¡A otro perro con ese hueso! Uno la encuentra y otro la devuelve. Aquí no ha pasado nada y el asunto queda en el misterio.

El campesino se quedó boquiabierto. Al fin, lo comprendía todo. Le acusaban de haber hecho devolver la cartera por un compinche, por mediación de un cómplice.

Quiso protestar. *Todos en la mesa comenzaron a reír.*

No pudo acabar su cena yéndose en medio de las burlas.

Regresó a su casa, avergonzado e indignado, sofocado por la cólera, por la confusión; lo que aumentaba su terror era el sentirse muy capaz, dada su socarronería de normando, de haber hecho aquello de que lo acusaban, y aún de jactarse después, como una buena jugarreta. Como todo el mundo lo tenía por un taimado, llegó a la confusa convicción de que le sería imposible probar su inocencia. La injusticia de aquella sospecha era para él como una puñalada en el corazón.

Y de nuevo empezó a contar la historia, *alargando cada día su relato, y cada vez le agregaba nuevas razones; protestas de inocencia más y más energías, los juramentos más solemnes que él ideaba, que él preparaba en sus horas de soledad, porque en su cabeza ya no había lugar sino para la historia del cordelillo. Y cuanto más complicada era su defensa y más sutil su argumento, menos le creían.*

—Son razonamientos de embustero — decían cuando no estaba él delante. Maese Hauchecorne

calles, andrajosa, encorvada y deshecha. Los golfillos la perseguían gritando:

—¡Tía Candia, cuéntenos la historia de la cuchara, que no la sabemos!

Detenía a los transeúntes desconocidos para contar su historia y sus coartadas. Los maliciosos la llamaban y por unas perras se hacían contar tres, cuatro veces sus razones; le ponían peros; escuchaban hasta el final para luego zaherirla con una sola palabra. Ella movía la cabeza y seguía su camino; se unía a otras pordioseras y les hablaba, siempre, siempre, infatigable, invencible. La que más le gustaba era una mujer sorda que tenía en la piel una especie de lepra rojiza y que cojeaba de un pie.

En el invierno de 1874 le dieron unas fiebres malignas. Fue atendida por la mujer leprosa. Doña Cristina Lamónica le mandó un cordial y un brasero.

La enferma, echada en su yacija, *no hacía más que hablar de la cuchara. Se apoyaba en los codos, intentaba agitar las manos para apoyar sus razones. La leprosa le tomaba las manos y la hacía recostarse piadosamente.*

En la agonía, cuando sus ojos engrandecidos se velaban como agua turbia que le saliese de dentro, Candia balbuceaba:

—No fui yo, señora... mire usted... porque... la cuchara...

Pido excusas por haber citado los dos textos casi en su totalidad, pero la comparación valía la pena. El cuento de *Candia* constituye el más hermoso ejemplo de imitación que presenta d'Annunzio. Sigue el modelo paso a paso, y raramente se aparta de él. La trama se desarrolla sobre la del relato francés, desde el principio hasta el fin. Ni un episodio sobreañadido, pocas circunstancias derivadas de su propia imaginación, solamente alguna sobreabundancia meridional. En cuanto a los pequeños detalles que describen, a los análisis psicológicos, a las reacciones del personaje principal, incluso en sus palabras, la fidelidad y constancia al texto de Maupassant son sorprendentes.

Hasta aquí en lo referente a sus antologías de cuentos. Pero en sus novelas, al menos en una, d'Annunzio todavía recurre a Maupassant. El desenlace de *El Intruso* (1892) está, en efecto, tomado de forma evidente de *La Confesión*, relato del volumen que tiene por título *Toine* (1886). Se trata, en este, de un joven abogado que tiene un hijo de su amante; al cabo de un año se enamora de una joven y pronto urde, en lo profundo de su inconsciente, la eliminación del pequeño que constituye un obstáculo para su matrimonio. En ausencia de la madre, una tarde helada de diciembre, se dan las circunstancias favorables. Empujado por su obsesión, abre la ventana y deja que el aire frío azote durante tiempo el cuerpo del bebé que ha sido previamente despojado de sus ropas. Un breve acceso de tos le hace por fin reaccionar y cierra la ventana invadido por los remordimientos. Pero al día siguiente se declara una neumonía que acaba con el niño en diez días.

D'Annunzio va a tomar estas páginas y a diluirlas y darles forma considerablemente. Las circunstancias preparatorias pueden ser disímiles: en la novela, el protagonista condena al hijo de su esposa porque sabe que no es el padre. Crimen tal vez menos grave, pero no por ello es más larga y más lúcida la incubación de su odioso deseo: «una premeditación fría, ingeniosa, incesante». Trata de buscar el mejor método

para asesinar sin sospechas. Y un día en que «el intruso» tose un poco, brota repentinamente la idea. A partir de ese momento se consolida y se transforma en acto: el hombre fija su día, su hora. No dejará el asunto en manos de una casualidad favorable, sino al contrario, preverá todo, tomará sus precauciones, provocará el instante propicio, el alejamiento de la nodriza y de todo testigo que pueda surgir de improviso.

Finalmente el vacío se hace entorno al pequeño dormido. Desde entonces, el relato imita más al de Maupassant. Tullio entra con paso sigiloso en la habitación del bebé, lo toma y lo expone ante la ventana, a las inclemencias del gélido frío nocturno de diciembre. Varios pasajes de ambas narraciones ofrecen incluso alguna analogía en la forma:

Abrí la ventana con infinitas precauciones. *Una columna de aire helado me envolvió.* Me asomé sobre el alfeizar para explorar los alrededores. No ví ninguna forma sospechosa; no oí más que las ondulaciones musicales de la nevada. Me retiré y me aproximé a la cuna, triunfaba sobre mi repugnancia mediante un esfuerzo de la violencia, reprimía la angustia. Tomé al bebé *despacio, muy despacio*; lo mantuve lejos *de mi corazón que latía demasiado fuerte*; lo llevé a la ventana; lo expuse al aire que debía matarlo.

(...) Un estremecimiento del bebé me sobresaltó. Se despertaba.

(...) *Ese vago tosido, me llenó de espanto, produciéndome de repente miedo. Corrí a la cuna* y deposité en ella al bebé. Regresé para cerrar la ventana; pero antes de cerrarla me volví a inclinarme sobre el alfeizar para escrutar la sombra de alguna mirada. No vi nada más que las estrellas. *La cerré.*

Recuerdo solamente que el *corazón me latía espantosamente. Latía con tanta fuerza* que lo oía como se oyen unos martillazos detrás de los tabiques (...)

Levanté suavemente las mantas que tapaban el cuerpo de mi hijo; las eché a los pies de la cuna, y lo vi, desnudo. No se despertó. Entonces me dirigí a la ventana, *despacio, muy despacio*, y la abrí.

Un soplo de aire helado entró como un asesino, tan frío que retrocedí ante él; y las dos velas palpitaron. Y me quedé de pie junto a la ventana, sin atreverme a darme la vuelta, como para no ver lo que ocurría a las espaldas, sintiendo sin cesar deslizarse sobre mi frente, sobre mis mejillas, sobre mis manos, el aire mortal que seguía entrando. Esto duró mucho tiempo.

No pensaba en nada, no reflexionaba en nada. De repente *una tosecita hizo que un horrible escalofrío me recorriera de pies a cabeza*, un escalofrío que siento aún en este momento en la raíz de los cabellos. Y con un movimiento asustado *cerré bruscamente las dos hojas de la ventana*, y después, volviéndome, *corrí hacia la cuna.*

Él seguía durmiendo, con la boca abierta, completamente desnudo. Toqué sus piernas; estaban heladas, y las tapé.

Mi corazón de pronto se enterneció, se rompió, se llenó de piedad, de ternura, de amor hacia aquel pobre inocente que había querido matar. Besé un buen rato sus finos cabellos; y después volví a sentarme ante el fuego.

Pensaba con estupor, con horror, en lo que había hecho preguntándome de dónde provienen esas tormentas del alma en las que el hombre pierde toda noción de las cosas, toda autoridad sobre sí mismo, y actúa con una especie de enloquecida embriaguez, sin saber lo que hace, sin saber a dónde va, como un barco en un huracán.

El niño tosió una vez más, y me sentí desgarrado hasta el fondo del alma. ¿Y si se muriese? ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Qué sería de mí?

Y además:

Los pensamientos e imágenes que pasaban por mi cerebro eran incoherentes, fragmentarias, absurdas, compuestas de elementos que no se correspondían, imposibles de fijar, de naturaleza enigmática. El miedo de la locura me invadió: «¿Cuántos tiempo había transcurrido?» Y constaté que había perdido por completo la noción del tiempo.

En mi cabeza se produjo una extraña confusión, un tumulto, un descalabro de la razón, de toda sangre fría. Me encontraba como en una de esas horas de espanto y alucinaciones en las que el hombre no tiene ya conciencia de sus actos ni es dueño de su voluntad.

Más o menos semejantes son los síntomas que se manifiestan al día siguiente: sueño de una duración insólita, tos esporádica. El médico, al principio perplejo, se preocupa, multiplica sus visitas. Y también aflora el remordimiento, pero más tardío.

Como si el lector todavía no quedase convencido, le citaré, para confirmar mis deducciones, este curioso pasaje de la novela italiana:

El fogonazo que había atravesado mi cerebro¹, ese rayo de luz siniestra, parecía haber iluminado de golpe todo un estado de conciencia preexistente aunque agazapado en la oscuridad, parecía haber despertado un profundo extracto de mi memoria. Sentía que era un *recuerdo*; pero por muchos esfuerzos que hice, no logré encontrar los orígenes de ese recuerdo ni descubrir su naturaleza. Sin duda alguna, me *acordaba*. ¿Era el recuerdo de una lectura antigua? ¿Había encontrado en un libro la descripción de un caso análogo²? ¿O bien alguien me había contado algún día ese caso como habiéndose producido en la vida real? ¿O quizá esa sensación de *recuerdo* era ilusoria y no era otra cosa que el efecto de una misteriosa asociación de ideas? Lo que es cierto, es que me parecía que el medio me había sido sugerido por un extranjero...

De este modo d'Annunzio se identifica con su personaje: a él también le ha sido sugerido esta idea. ¿Pero vemos ahí una confesión sincera, un modo de excusa, el reconocimiento de un confuso vestigio de lecturas, de cuyo origen el autor se hubiera olvidado? Creo más bien que el autor solamente quiso, lo que solía hacer muy hábilmente, sacar partido de ello dándole un diestro giro para enriquecimiento psicológico de su protagonista. Este modo de conceder a Tullio su propio proceder se nos antoja bastante divertido: hay algo de sutil mistificación, se le siente jugar con fuego.

Hasta este momento parece todo limitarse al uso que d'Annunzio ha hecho de las obras de Maupassant como fuente. En lo sucesivo, el italiano, más maduro, más seguro de sí mismo, quizá también presa de un cierto pudor, dejará de apoyarse en su antecesor, al menos de manera perceptible.

Son pecados de juventud de los que no hay que exagerar su importancia: cuando él los repudia, no tiene más que veintinueve años. Sin embargo, del largo y minucioso estudio que precede, se desprende una profunda sorpresa. ¿D'Annunzio no debía ser el menos indicado para que alguien pensara en acusarlo de tales prácticas? Este aristócrata que estaba inmerso en una tan celosa cultura del yo, el prestigioso autor de las novelas *la Rosa*, *El fuego*, *Las Vírgenes en las Rocas* – ¡tomar lecciones de un extranjero! Una personalidad tan entera, ¡haberse puesto a remolque de un maestro! Esto es lo que nos sobrepasa. Sus propias doctrinas y sus pretensiones son una llamada a juzgarlo con rigor. Nobleza obliga.

¿Pero realmente hay aquí una falta contra la probidad literaria? ¿O más bien simple falta de lógica consigo mismo e impotencia en mantener hasta el final sus personajes sin recursos exteriores? ¿Y de entrada cuál es exactamente la naturaleza de los actos que juzgamos? En definitiva, ¿hay que pronunciar la palabra *plagio*?

¹ Se trata de la resolución sugerida a Tullio por la leve tos del niño.

² Aquí, soy yo quién subraya en cursiva, y no d'Annunzio.

Ese término parece un poco duro. D'Annunzio nunca llega a la copia servil. Cuando se acerca al texto hasta el punto de emularlo, es siempre por un tiempo corto; enseguida retoma su independencia. Raras son las frases enteras que han sido plasmadas en su obra. Uno incluso se ve obligado a elogiarlo por la propia habilidad de su imitación.

Entre la amplia materia que toma de Maupassant, comienza por hacer una selección. Su refinado gusto, su infalible sentido literario han echado el ojo a los cuentos más singulares y al mismo tiempo a los más típicos, fértiles en estados anímicos interesantes, en situaciones a explotar. *L'abandonné, En mer, Le retour, La ficelle, La confesión*, he aquí las obras a la vez particulares y generales que ha elegido. No se podía optar por algo mejor.

Una vez tomados estos cuentos, a continuación elige: siempre el fondo del tema, que es lo que lo había seducido desde el principio. También picotea en los detalles característicos, y ahí no se equivoca. Los detalles de naturaleza psicológica, se entiende. Pues para las descripciones se nutre del granero de su espíritu, más que utilizar a su émulo. Es cuando llega la escena final, que es al mismo tiempo la esencial y que, puede decirse, conforma por sí sola una única acción del cuento, cuando el joven italiano se aferra cada vez más a su maestro. Sus ojos ya no lo abandonan, y si sus pasos tienen su gracia y su ritmo propio, al menos van al mismo compás y por los mismos vericuetos. Es entonces como se precipita al movimiento de la obra: ya no se trata de adornar la aventura recogiendo las flores de los matorrales, sino de alcanzar, cueste lo que cueste, adelantándose y dominando su fatiga, el objetivo. Y nadie mejor para eso más que el ejemplo de un caminante experimentado.

Finalmente, sea para aplicar sobre la materia su sello, aporta algún cambio capital, aunque puramente formal. Así, el protagonista de la historia se convierte en mujer. El autor añade o reinvierte algunos personajes. O bien el nudo de la fabulación varía: el robo de una cuchara sustituye al descubrimiento de una cartera; el brazo roto se reemplaza por la picadura de un insecto. El orden de ciertos desarrollos se altera. Episodios se separan. Las circunstancias accesorias difieren muy a menudo.

Toda esa amalgama se consigue mediante un trabajo minucioso que interpola y envuelve el fragmento prestado en el estilo propio del autor, de modo que uno no siente que no proceda de él. No se puede garantizar que el proceso seguido por d'Annunzio siempre fuese tan consciente y metódico. Es posible que, tras una lectura de Maupassant, su elocuencia presa de emulación se hubiese desbocado, que hubiese creado con la ayuda de los únicos recuerdos y sin haber tenido el texto bajo los ojos al escribir el suyo. Pero, sea por entusiasmo o por reflexión, debió proceder más o menos como he inferido.

De esas lecciones, de esos préstamos, ¿qué beneficio obtuvo?

Como mucho no habría superado a su modelo y, al ejemplo de nuestros clásicos, que «tomaban lo que les convenía donde la encontrasen», ¿hace de una piedra en bruto una pura joya? No me lo parece. Casi constantemente resulta inferior al narrador francés.

En primer lugar la exposición en Maupassant es por lo común más elegante y ágil. *L'abandonné* nos lleva desde el principio al corazón del tema, mientras que *La siesta* comienza mediante una exposición en exceso larga. El prelude de *Turlendana*, esa llegada del zoo a Pescara, aunque resulta divertida, acusa demasiada extensión y destruye la armonía del cuento a expensas de la escena principal que es acortada y comprimida.

Y además, el texto de Gabriele d'Annunzio se muestra más dotado, más insistente, más apoyado, de una redundancia meridional, recargado de detalles, de florituras, de

accesorios a veces innecesarios que debilitan el efecto. Los cuadros tienden a ensombrecer la acción. El autor se deja arrastrar por su gusto un poco malsano de lo horrible, en lo cual se revela más romántico que realista.

¿Pero cómo igualar la admirable concisión de nuestro Maupassant, ese arte reticente y pleno a la vez? Hay aquí dos temperamentos casi opuestos, a los que no se podría siquiera comparar si uno de ellos no hubiese buscado la competición.

Las correcciones del italiano no siempre se manifiestan afortunadas: así *La ficelle* nos muestra que las apariencias engañan, en relación con el Tío Hauchecorne. Se le ha visto recoger algo: se cree que una cartera. La crueldad del azar nos parece más cargada. Por el contrario, la acusación contra Candia permanece en el aire, no estando fundada sobre ningún testimonio. Además, la sorpresa se mezcla mejor en el cuento normando: entre los dos hechos capitales (la recogida del cordelillo y el anuncio, mediante el pregonero, de la pérdida de la cartera) no hay ningún lazo visible, hasta el momento en el que el granjero comparece ante el alcalde.

D'Annunzio no parecer haberse inspirado bien apartando a la mujer de Turlendana de la escena final. Así olvida – quizá para no llevar demasiado lejos la imitación – un elemento patético importante; el tema está tratado por él en un sentido más hilarante.

Sin embargo, su relato contiene algunos buenos retoques. Deja el misterio sobre la existencia anterior del marino. Y el modo de enlazar la intriga se afirma muy chispeante. A Turlendana, que pregunta si hay cabarets en el pueblo, se le enumeran:

–El cabaret de Speranza, el cabaret de Buono, el cabaret de Assau, el cabaret de matteo Puriello, el cabaret de la mujer tuerta de Turlendana...

–¡Ah!, dice tranquilamente el hombre.

Y es entonces que se hace escuchar su propia historia.

Al final, la presentación del protagonista a los bebedores: «¡Turlendana que estaba muerto!», vale evidentemente más que: «Martín que estaba perdido.»

La única superioridad de *La siesta* es el procedimiento – ya señalado – del que hace uso d'Annunzio para informar a la madre del nombre y el domicilio de su hijo: mediante su amante a punto de morir. Con ello se teme que llegue demasiado tarde o que el hombre ya no pueda hablar. El cuento francés no ofrece nada análogo.

En definitiva, lo que Gabriele d'Annunzio pidió a Maupassant es sobre todo un esqueleto. No concibe el cuento como un jardín cerrado, solidamente enrejado por un desenlace. Al contrario, el segundo no circunscribe el tema entre unos límites cuidadosamente planteados. Sin embargo, Benjamin Crémieux, en su *XX Siècle*, afirma que el maestro realista se siente demasiado encorsetado en ese género; el relato de alguna extensión, como *Yvette* o *L'Heritage*, dice, dan la auténtica medida de su talento. Es cierto que el Sr. Abel Hermant sostiene la tesis contraria: para él, las novelas de Maupassant no contienen la materia de una novela, no constituyen más que relatos prolongados. La predilección de d'Annunzio es la mejor respuesta al Sr. Crémieux. El ha visto que cada uno de los cuentos de su émulo formaba un pequeño mundo cerrado, vivido por el mismo, de su propia sustancia, sin fugas hacia el exterior. La inventiva del francés se parece al caballo de carreras exactamente dirigido que, durante el galope, sabe dar toda su rapidez, pero también puede, a un gesto del jinete, detener claramente su impulso; y si hubiese algún reproche que hacerle, sería el haberse quedado a veces un poco corto. Al respecto, Maupassant se ofrece como ejemplo y como surtidor de modelos a todos aquellos que no saben o no quieren contenerse, que dejan su obra ir más allá, incitando la imaginación del lector a trabajar todavía después de la última línea.

Así, el ilustre italiano se había creído al principio nacido contador. Se equivocó, percibiéndose de ello rápidamente. Así pues, si después de lo precedente la idea que nos

podemos hacer del hombre se debilita un poco, nada debe apartarnos de nuestra admiración por el artista. El valor literario de *San Pantaleon* – dejemos aparte *El intruso* – no podría dar la medida de los libros posteriores. El interés de esta antología es más bien histórica. Perdonemos pues al joven Gabriele por su pillaje en tierra extranjera.

LUCIEN DUPLESSY.

Nota del traductor.- Todos los títulos de las obras de Maupassant han sido escritas en el original en francés, traduciendo al castellano las de d'Annunzio.

Publicado en *Le Mercure de France* (París), el 1 de diciembre de 1927
Traducción de José Manuel Ramos González
Para <http://www.iesxunqueira1.com/maupassant>