

Lawrence Durrell y el “Cuarteto de Alejandría”

por

Rodolfo Rojo

La vasta labor literaria de Lawrence Durrell, conjuntamente con su popularidad, justifica algunos pensamientos críticos que se nos ocurren respecto a su obra. Señal del entusiasmo que ella ha despertado, es la confección de una bibliografía completa del autor publicada por la Universidad de California¹.

El éxito de su tetralogía², trajo como resultado la edición de numerosas otras obras (desde sus *Quaint Fragments*, de 1931, hasta su obra para adolescentes *Aguilas Blancas sobre Servia*, de 1961). Las primeras ediciones de algunos de sus libros alcanzan ya una alta cotización en la famosa casa de remates Sotheby de Londres.

La reimpresión de la novela *The Black Book* (1938), nos permite conocer una obra interesante. Escrita y publicada en París, en la época en que colaboró con Henry Miller en la publicación de la revista *Booster*, la novela nos anticipa el método y el estilo que caracterizan su brillante “Cuarteto de Alejandría”. Ya en ese tiempo su sensibilidad poética le había llevado a publicar algunos volúmenes de poesía (mientras se ganaba la vida tocando piano en clubes

¹*Lawrence Durrell: A Checklist*. Compiled by Robert A. Potter and Brook Whitney. Los Angeles, Cal., 1962.

²*Justine*, 1957; *Baltazar*, 1958; *Mountolive*, 1958; *Clea*, 1960. E. P. Dutton & Co. London.

nocturnos londinenses). En París, Henry Miller lo recuerda como de una personalidad "electrizante", ansioso de darse plenamente a la vida 'decadente' de la capital. Su risa contagiosa expresaba un humor robusto y una alegría natural en violento contraste con el tradicional carácter reservado del inglés³. Probablemente tenga algo que ver su temperamento irlandés (aunque nació en la India y su educación transcurrió en Inglaterra).

Después de la publicación de su novela, Durrell se retiró a la isla de Corfú, donde lo sorprendió la Segunda Guerra Mundial. El Ministerio Británico de Informaciones le requirió luego para un puesto diplomático de rango menor. Sirvió su cargo en Egipto, lo que le permitió reunir material para sus obras posteriores.

"El Libro Negro" tiene un interés especial para determinar el movimiento de temas y de estilo de Durrell. Su espíritu ingenioso y burlesco se expresa en una retórica exuberante que más adelante aprendería a controlar y a poner al servicio de una idea y un desarrollo temático serio. Una evidente crudeza hedonística se refina en las novelas de Alejandría, para concentrarla en el análisis sutil de los complicados motivos que animan sus personajes. El divertido 'trasvestido' Scobie, aparece allí diseñado en la figura de Tarquin, pero el primero es vastamente más complicado y entretenido que su antecesor. Asimismo, la delineación tenue de los caracteres femeninos representa el primer intento de Durrell para exponer su idea sobre la inconstancia del amor (visto naturalmente desde una perspectiva masculina). La vasta y ambiciosa organización de las novelas de la serie nos indica que estamos en presencia de un escritor profundamente interesado en su oficio. Nuestra reacción al resultado de su plan, dependerá, como es obvio, de factores subjetivos. Sin embargo, una comprensión adecuada de lo que el novelista se propone hacer, de su estrategia artística, es imprescindible antes de llegar a un juicio sobre la obra.

³Henry Miller: *Remember to Remember*. The Grey Walls Press. Londres, 1958.

Resalta, en primer lugar, una preocupación por los recursos del lenguaje que el escritor tiene a su disposición. El estilo sorprendentemente sugerente y expresivo de Durrell no ha dejado de asombrar a los críticos. Tal vez sería posible considerarlo, como lo han hecho algunos, como un escritor interesado exclusivamente en explorar la potencialidad latente del idioma. Esto corresponde a la sensibilidad del poeta, preocupado en dar a la palabra, a la frase, la plasticidad y el color que transforma "la superficie gastada del lenguaje al arrojar sobre él la luz mágica de la sugerencia", como decía Conrad en su famoso Prefacio al *Negro del Narciso*.

Quizás si la declaración clásica de este escritor también valga para Durrell:

"La tarea que me he propuesto es, mediante la palabra, conseguir que el lector oiga, sienta y especialmente vea. Eso, nada más, y lo es todo. Si es que lograrse mi objetivo, allí se encontrará lo que cada curiosidad se merece: consuelo, apoyo, temor, ilusión, todo lo que se quiera; y quizás si no se vislumbre allí también aquello que nos olvidáramos de exigir: la verdad". ('La verdad se escurre de contrabando', dice Pursewarden en *Clea*).

Es interesante poner la obra de Durrell a la luz de esta doble perspectiva y en una línea de tradición fictiva inglesa, que se remonta a los experimentos de Sterne y Smollet. La prosa dura y enérgica de Hemingway, que tanta influencia ha tenido sobre la novela norteamericana, empieza ya a ceder terreno. Como lo ha demostrado Fiedler en sus obras críticas *Fin de la Inocencia y Vida y Muerte en la Novela Norteamericana*; la prosa de Hemingway sirve admirablemente el propósito de delinear al 'héroe' en su encuentro con una sociedad que lo inicia y lo corrompe (el hombre que trata de escapar de una sociedad eminentemente ginocrática, pretende Fiedler).

Por otra parte no es una generalización inaceptable afirmar que la novela inglesa jamás ha dejado de estar bien escrita, lo que

en manera alguna significa que sea superior a la norteamericana. (El escritor norteamericano es iletrado, afirmó Malcolm Cowley). Excepcionalmente se registran escritores de poderosa sugestividad poética, como en el caso de Truman Capote, Thomas Wolff, o más particularmente William Faulkner. Pero es evidente que en la estructuración de la obra literaria, el estilo "embellecido" no puede ser considerado como un fin en sí mismo. En Faulkner las extraordinarias condiciones estilísticas (imagen, metáfora, retórica) están al servicio de una concepción orgánica y vienen a configurar dentro de su obra un aporte que se agrega al significado mismo del total. El estilo es significado, como afirman los nuevos críticos (Marta Shorer).

En el caso de L. Durrell, su prosa realiza una labor formidable, que da a su material una trascendencia especial:

1. Descripción de paisajes. Alejandría se convierte en un personaje especial, central, que afecta la vida y el acontecer:

"Calles atormentadas por el polvo". "La ciudad a medias imaginada y, sin embargo, absolutamente real, empieza y termina en nosotros, tiene sus raíces en nuestra memoria". (*Justine*).

Alejandría, en verdad, exige del escritor su mejor prosa. La sensibilidad se abandona completamente en una especie de acto amoroso, en que la frase exquisitamente modulada logra recapturar el momento mismo de la visión. Nos recuerda la recomendación de Emerson: La palabra debe corresponder a la cosa ("the word at one with the thing") o la preocupación de Eliott por el lenguaje del poeta "metafísico", de John Donne (una aprehensión sensorial directa, que llega a nosotros "con la inmediatez del perfume de la rosa").

2. El paisaje se une al hombre en sus febriles actividades, ya sea oponiéndose como en descripción de la casa de campo de los

Hosnani (*Mountolive*), incorporando sus conflictos al ajetreo humano. El episodio de pesca en el lago Mariotis pone esto de relieve:

“Súbitamente la obscuridad se infló de formas irreconocibles, pues los peces sobresaltados habían puesto sobre aviso a los que dormían en las playas; y con gritos ásperos e incoherentes los nuevos visitantes del estuario exterior, bordado de juncos se unieron a la caza —centenares de pelícanos, flamencos, grullas y martín pescadores— que acudían en trayectorias irregulares, a lanzarse sobre el agua y a caer y disparar picotazos entre los peces que saltaban”.

3. En otras ocasiones la prosa nos da una sensación directa de las escenas callejeras (la feria de Narouz, o el carnaval de Alejandría): con estrépito, intensidad, luz y color.

“El jazz que se escapa de los sótanos desplaza el apacible aire invernal de los parques y avenidas, mezclándose al llegar al horizonte con el tamborileo de la hélice de un barco en las aguas profundas del estuario. O por un breve instante se puede ver y oír el estallido, la patinada de un fuego de artificio contra un cielo que por un momento se enrosca en los bordes y enrojece como una hoja de papel carbón ardiente: carcajadas frenéticas que se mezclan con el mugido ronco de un viejo barco” (*Baltazar*).

o, finalmente, la quieta recitación de los “suras” por el viejo sheik ciego ante un grupo de corrompidos hombres de negocios, que escuchan atónitos (*Mountolive*).

El uso que hace Durrell del lenguaje nos comunica una visión iluminada de su paisaje, de sus caracteres y de la interacción entre ellos. Pero, además, consigue dar la ilusión de que su gente está en perpetuo movimiento. El paisaje en eterna ebullición junto, o en contra del hombre. El hombre en continuo girar movido por las fuerzas o emociones elementales: amor, odio, celos, temor. El escritor no escribe acerca de estos estados, como decía Willa Cather (ella misma una extraordinaria estilista). Sólo puede “tocar estas cosas en cuanto ellas afectan los caracteres en su trama, en su historia”.

Pero la impresión de perpetua agitación que nos da Durrell no solamente se debe a su sentido poético del lenguaje. Es también el resultado de su concepción orgánica de su obra, en particular de su pretensión de que la estructura total se base en que:

“el impulso narrativo sea contrarrestado por referencias al pasado, dando la impresión de que el libro no está moviéndose de A a B sino que permanece fuera del tiempo, dando vuelta sobre su propio eje con el objeto de incluir todo el esquema” (*Justine*).

La teoría especial que sustenta su “Cuarteto de Alejandría” la formula Durrell en la nota que prefacia a *Baltazar*,

“tres lados de espacio y uno de tiempo constituyen la receta para preparar un continuo. Las cuatro novelas siguen este esquema. Las tres primeras partes se despliegan en el espacio... y no constituyen una serie. Se entrelazan, se entretejen en una relación puramente espacial. El tiempo está en suspenso. Sólo la última parte representará al tiempo y será una verdadera sucesora”⁴.

El esquema singular de Durrell representa su especial interés por el concepto de la Relatividad, como nos hace saber a través de Pursewarden, su ‘alter ego’ literario:

“el tiempo es la nada en el interior de la rueda. Si quisieras ser, no digo original sino tan sólo contemporáneo, podrías ensayar un juego con cuatro cartas en forma de Novela, atravesando cuatro historias con un eje común, por decirlo así. Un continuum por cierto, que comprenda, no un *temps retrouvé*, sino un *temps délivéré*”⁵ (*Clea*).

Esto ilustraría, según escribe Durrell en su nota a *Baltazar*, la noción tiempo-espacio, no la noción de ‘duración’ de Bergson.

⁴Durrell explica: “continuum no como concepto matemático, sólo como una importante formulación cosmológica del presente, sobre la cual ejecutó una danza poética”. (K. Young: Diálogo con Durrell).

⁵Llamo la atención sobre este pasaje, que está traducido incorrectamente en la edición castellana.

La idea general de Durrell, aunque pretenciosa, merece atención.

Históricamente, la idea del tiempo ha jugado un rol importante en el tipo de novelas 'psicológicas'. El epígrafe inquietante que coloca Durrell al frente de su primera novela nos revela el papel del pasado que, en la frase de Bergson, "horada en forma invisible el presente":

"me estoy acostumbrando a la idea de considerar todo acto sexual como un proceso que afecta a cuatro personas"

y, evidentemente, la utilización literaria del concepto del tiempo no significa una modalidad nueva, ni se cumple legítimamente; así tenemos que en *Justine*, Darley relata en forma autobiográfica la historia, o ciertos hechos que componen la narración.

Baltazar, narrada nuevamente por Darley, narra los mismos acontecimientos, pero con anotaciones de Baltazar que modifican substancialmente la primera impresión de los caracteres y hechos.

Mountolive, escrita en forma "objetiva", se preocupa de la misma materia, pero nuevamente hay un cambio en la manera de apreciar los personajes e interpretar los hechos. El fondo diplomático introduce un elemento distinto.

Finalmente, *Clea*, escrita también por Darley, lleva de acuerdo al plan, la historia hacia adelante, con aquellos caracteres que sobreviven, aun cuando repetidamente hay miradas retrospectivas.

En el hecho, ¿a qué lleva una técnica como ésta? Podríamos afirmar que se gana una impresión de un acontecer 'real'.

Elementos importantes de la historia, tal como el suicidio de Pursewarden queda sujeto a diversas interpretaciones. En *Justine* la muerte del poeta es incomprendible. Pero en *Baltazar*, creemos que se debe a un conflicto insoluble entre el deber y el afecto (oscilando entre Nessim Hosnani y Mountolive). En *Clea* el suicidio se transforma en un acto de sacrificio por la hermana a quien amaba incestuosamente. Finalmente, podemos pensar que, dado el carácter irónico de Pursewarden, su suicidio fue una gran broma, que

jugó al "Hermano Asno" (Darley), dejándole una suma de dinero para que atendiera a la gratificación de sus deseos (Pursewarden llama a Darley "Lineamentos del Deseo Gratificado").

Por otra parte, la estructura que imprime Durrell a su obra obedece a su concepción del carácter como "prismático". Podríamos decir con León Edel⁶ en su estudio sobre la novela psicológica "que todo artificio técnico es vital solamente en cuanto nos ayuda a ver con mayor claridad el carácter o cómo éste queda afectado por las emociones elementales que sacuden el alma".

Justine dice:

"si yo fuera a escribir, trataría de alcanzar un efecto multidimensional en el carácter —una especie de visión prismática. ¿Es que la gente no muestra sino un perfil a la vez?" (Justine).

Justine, hija del misterio, se nos presenta en toda su complejidad multifacética. El método 'prismático' de Durrell es especialmente efectivo cuando el carácter del protagonista es extraordinariamente complejo y sutil (o por lo menos queda así revelado). Incapaz de amar totalmente, nos interesa llegar a conocer la esencia de su personalidad. Sin embargo, como en el caso de Pursewarden, la "verdad" se nos ofrece en perspectivas desconcertantes (Pursewarden dice: "la verdad no se fuerza; debe permitírsele argüir su caso por sí misma").

Para Arnauti (el primer marido de Justine), el enigma de la mujer, se explica como el resultado de una experiencia desgraciada de su niñez.

Nessim Hosnani le propone matrimonio, aun cuando sabe de su vida promiscua en la ciudad. Por Nessim, ella no siente sino respeto y admiración:

"Pero ¿qué puedo hacer si no estoy enamorada de Ud?"

Nessim dice:

⁶León Edel: La Novela Psicológica, 1900-1950.

“Hablo de una comprensión en la cual la amistad y el conocimiento puedan reemplazar al amor hasta que llegue, si llega, como lo espero” (*Baltazar*).

Otros antecedentes modifican la perspectiva anterior. Así, Nessim dice a Clea que, aunque conoce perfectamente el pasado de Justine, su carácter encuadra perfectamente con su propia “aridez” (*Mountolive*). Sin embargo, al interés amoroso por Justine se enlaza el interés político, de una alianza copto-judía en contra de los árabes, que culmina en el complot que arruina sus vidas.

Darley, el narrador de tres de las novelas, juega un papel ingenioso, blanco de las bromas de Pursewarden, incapaz de comprender las percepciones de éste, víctima de su temperamento superficial, hedonista. Necesariamente, éste es el rol que le corresponde. Si el cuarteto hubiera de tener un “héroe” con un desarrollo espiritual que le capacite para comprender los conflictos que presencia y en los cuales él también participa, este héroe sería Darley. Veremos más adelante cómo Darley es, efectivamente, el héroe de la serie en un sentido especial. Es, principalmente, a través de su narración como la visión “prismática” del carácter se realiza⁷.

⁷O la relación “objeto-sujeto” a que hace referencia Durrell en su prefacio a *Baltazar*. El epígrafe de Sade que coloca en esta misma obra, nos provee con otro indicio. “El espejo ve al hombre hermoso, el espejo ama al hombre; otro espejo ve al hombre horrible y lo odia; y es siempre el mismo ser el que produce las impresiones”. Esta técnica no es, naturalmente, nueva, pero sí permite al novelista exploraciones y evaluaciones de su “materia” que las técnicas convencionales no podrían realizar. El “narrador”, el “punto de vista” de James tanto como de Faulkner (en obras tan perfectamente logradas como *Absalom*, *Absalom* o *El Sonido y la Furia*), equivalen al “espejo” de Sade y a la “visión prismática” de Durrell. Pero el lector cuidadoso deberá, a su vez, apreciar la calidad y características del “espejo” antes de aceptar la imagen. Así, por ejemplo, en “La vuelta del tornillo”, James nos da suficientes indicios que las percepciones de la nodriza no son de confiar. O para citar otro ejemplo, la narración o el “punto de vista” del capitán Déllano en *Benito Cereno* de Melville, es evidentemente el producto de una mente incapaz de entender la verdadera naturaleza de las cosas. Del narrador de Durrell, Darley, hablaremos más adelante.

Para Darley, Justine y Nessim constituyen una pareja admirable, hasta que inicia su "affaire" con la mujer. La idea del amor preocupa a Darley. "No podría pensar que esto no expresa sino indulgencia y sensualidad", pero luego de hacerse el amor, Justine se marcha ardiendo de ira:

"¿Creías que solamente quería hacer el amor? ¿Cómo es posible que todavía no comprendas lo que siento? Después de todo . . . esto no tiene nada que ver con el sexo" (*Justine*).

Pero Baltazar acota que todo su amor por Darley no era sino "un subterfugio para ocultar a Nessim la pasión que sentía por Pursewarden".

El carácter de Justine, extremadamente complejo, revela otra faceta en la obsesión de encontrar a su hija perdida. En *Clea* se nos da una versión:

"La encontré en un burdel. Había muerto. De pronto comprendí que no podía soportar la idea de haberla encontrado; mientras duró la búsqueda viví de la esperanza de encontrarla. Pero una vez muerta, me dejaba desposeída de toda finalidad".

No obstante, para Pursewarden no se halla ahí la resolución del enigma de Justine. Veía en ella "la configuración de una genuina infelicidad, con cierto olor a pintura fresca", y da poco crédito a la versión de la búsqueda y hallazgo de su hija. En un pasaje, Pursewarden reflexiona:

"La violenta necesidad de recriminar a la vida, de explicar sus estados de ánimo, me hacían pensar en un mendigo que solicitara piedad exhibiendo una bonita colección de llagas" (*Clea*).

Y finalmente, liga el carácter de Justine a una serie de consideraciones sobre la cultura hebraica en oposición a su temperamento 'celta'.

El método 'prismático' de esta manera nos presenta la complejidad del carácter humano con extraordinario éxito. Los otros caracteres se mueven en forma permanente, presentando múltiples perfiles.

Nessim Hosnani, un respetable hombre de negocios, dedicado también a intrigas político-religiosas, aparece obsesionado por la historia de Alejandría. Su hermano Narouz, aparentemente el campesino de fuertes afectos familiares, es capaz de mover un auditorio con la fuerza de su creencia, para luego demostrar sus crueles instintos y su brutalidad física.

Y así los otros caracteres: Baltazar, el médico pederasta, quien sostiene reuniones para discutir la filosofía "hermética"; Leila, madre de Hosnani y amante de Mountolive, Clea, Melisa.

Un tema central que une y hace girar estos caracteres es el amor. Pursewarden domina la escena con sus comentarios cortantes, sarcásticos: "Uno hace el amor sólo para confirmar la propia soledad". Y a Melisa, le pregunta: "Comment vous defendez-vous contre la solitude?" "Monsieur, je suis devenu la solitude méme".

No es de extrañarse que Pursewarden (el alter ego de Durrell) ataque el sentido inglés de la propiedad de las cosas. Aboga por que nos reconciliemos con "nuestra propia obsenidad". En la concepción global de Durrell, Alejandría viene a ser un símbolo del poder sexual que domina a cada personaje⁸.

Probablemente, las reflexiones amorales de Pursewarden, que iluminan la experiencia de los demás protagonistas, no logren elevar la obra de Durrell a un plano de significación mayor. Sin embargo, no debe olvidarse, que, evidentemente, otro tema central lo constituye la exploración del arte de la ficción. Éste es el problema dramático que se presenta y se resuelve en sus propios términos.

En otras palabras, podemos concebir toda la obra como un experimento de técnica en la novela y juzgarla de acuerdo con sus

⁸En el sentido que vive al personaje 'como la libido' posee al individuo.

propios logros. Sin duda, es ésta una visión parcial, aunque importante, de la obra y en la que posiblemente el lector corriente no reparará.

Justine comenta:

“Pursewarden y Liza, Darley y Melissa, Mountolive y Justine, Narouz y Clea... Una vela para acompañarlos al lecho, un hacha para cortar sus cabezas.

¿Tendrá para alguien algún interés la huella que dejamos, o será apenas un insignificante despliegue de juegos artificiales? Actos de criaturas humanas o un montón de títeres polvorientos colgados de la imaginación de un escritor: Me imagino que te habrás planteado el problema”.

La relación entre el arte y el artista; la experiencia humana en sus aspectos de belleza, horror, violencia, decadencia y muerte, y la función del artista que la percibe y la elabora, representa un tema dominante en la serie de Alejandría. Sin embargo, no es Pursewarden a quien debemos considerar como el “héroe” dentro del contexto. Pursewarden, en su extensa sección “Conversaciones con el Hermano Asno”, hace directos comentarios sobre la vida y el arte. Sus percepciones acerca de la experiencia humana, de carácter violentamente satírico, contrastan con la actitud ingenua y superficial de Darley, el apasionado amante de Justine, Melisa, Clea y Alejandría. Pursewarden desaparece, víctima de la naturaleza de las cosas, pero sus apreciaciones ayudan a corregir el ángulo de visión de Darley. La relación entre Pursewarden y Darley nos da otras de las tensiones importantes de la obra. La preocupación del primero es con “el aspecto heráldico de la realidad”. Su esfuerzo como escritor es poner la palabra “al servicio de la imagen”. El arte no dice nada, sólo indica, “como un paciente demasiado enfermo para poder hablar”.

Darley, por otra parte, no ve la realidad con la precisión de Pursewarden.

El estilo mismo, extraordinariamente sugerente, nos indica una mente preocupada por la belleza externa y las manifestaciones de la conducta humana, sin ser capaz de penetrar y escudriñar críticamente nada, a diferencia de Purswarden. Básicamente, el tema artístico está presentado en tres figuras: 1. El escritor Arnauti (primer marido de Justine, autor de una obra, *Moeurs*, que se menciona y describe en varias oportunidades), su percepción del problema de Justine está limitada a un punto de vista; 2. Purswarden, cuya relación con Justine se expresa en una actitud de rechazo físico, y en un análisis en que introduce consideraciones de carácter histórico cultural; 3. Darley, quien toma como amante a Justine de buena fe, pero es engañado por la polifacética personalidad de la mujer.

Purswarden comenta en *Mountolive*:

"Quiero aprender a no respetar nada, ni tampoco a despreciar nada".

Darley declara en *Justine*:

"Para mí, todas las ideas son igualmente buenas; su sola existencia indica que alguien están creando. No importará si son objetivamente buenas o malas".

Finalmente, Arnauti nos dice:

"Parecerá extraño, pero nunca llegué a conocer a Justine como amante, sino como escritor" (*Justine*).

Estos tres puntos de vista expresan tres actitudes diferentes frente a la realidad y la experiencia. Purswarden se exila de la realidad, poniéndose en el papel del Dios-Artífice de James Joyce (contemplando las acciones desde afuera "recortándose las uñas"). Darley se deja llevar por el acontecer, regocijándose de todo en un

plano meramente sensual. Y Arnauti, a la luz del comentario de Baltazar, tiene la audacia de imponer a la vida un diseño "que infecta con sus propias intuiciones".

En esta perspectiva, podemos considerar que las novelas del "Cuarteto" desarrollan el tema de la maduración del escritor. *Clea* nos aporta los últimos elementos. Las imágenes de muerte que estructuran la novela (la mutilación de Clea; los cadáveres de los marineros griegos; el trágico accidente de Fosca, la amante de Pomal), además de las múltiples evocaciones de decadencia y desintegración (que afectan a Justine misma, a Nessim, a Baltazar, aún a Scobie), completan el ciclo de la experiencia de Darley.

Simbólicamente, Darley comienza a escribir al final de *Clea*. Las agudas percepciones de Pursewarden, el punto de vista de Arnauti, conjuntamente con su propia sensibilidad, podrán llevar a Darley a ensayar una nueva síntesis. "Es en el silencio" —comenta Darley—, "allí donde el escritor o el pintor podrá reordenar la realidad para lograr que muestre su aspecto significativo".

Pero, entonces, ¿es que el "Cuarteto de Alejandría" no es en realidad "una investigación del amor moderno", como pretende Durrell?

El mismo escritor expresa:

"Mi obra trata de representar, entre otras cosas, el proceso de la maduración artística. En verdad, los cuatro libros constituyen una tesis sobre la iluminación poética. Con Darley, me propuse demostrar cómo se puede tener un equipo de primera clase, y sin embargo, no ser un verdadero artista". En cuanto al sexo, éste viene a ser "nuestro instrumento de percepción. Es el 'point d'appui' de la psique"⁹.

En su poema "Estilo", publicado en la colección "El Árbol del Ocio", Durrell nos revela su preocupación estética.

⁹Kenneth Young. "A Dialogue with Durrell" 'Encounter'. Dic., 1959.

STYLE

Traducción libre.

<p>"Something like the sea, Unlaboured momentum of wa- [ter. But going somewhere, Building and subsiding, The busy one, the loveless.</p>	<p>Algo así como el mar momentum del agua sin esfuerzo pero yendo a alguna parte construyendo y aquietándose laborioso, sin amor.</p>
---	---

<p>Or the wind that slits, Forests from end to end, Inspiring vast audiences, Ovations of leafy hands Accepting, accepting.</p>	<p>O el viento que cercena bosques de extremo a extremo incitando en vastos auditorios ovaciones de hojas que aceptan, que aceptan.</p>
---	---

<p>But neither is yet Fine enough for the line I hunt. The dry bony blade of the Sword-grass might suit me Better: an assassin of polish.</p>	<p>Pero ninguno es todavía adecuado a la línea que busco la hoja seca y dura de la hierba [de la ciénaga podría convenir mejor: un asesino de lo bello.</p>
---	---

<p>Such a bite of perfect temper As unwary fingers provoke, Not to be left till later, Turning away, to notice the [thread Of blood from its unfelt stroke".</p>	<p>Tal corte de perfecto temple que provocan dedos despreocu- [pados no hay que dejarlo sino después cuando al irse se note el hilo de sangre por el golpe insensible.</p>
--	--

Las tres imágenes que sustentan el poema se refieren a tres distintas posibilidades de expresión artística. No hay duda que hasta aquí la obra de Durrell nos sugiere el estilo majestuoso del mar en continuo movimiento (y con bastante espuma, apunta uno de sus críticos) y también, como lo expresa la segunda estrofa, la línea pujante y veloz que inspira en grandes auditorios "ovaciones" de aceptación.

La tercera imagen (la hoja seca y dura de la hierba del pantano) indica una posibilidad de desarrollo artístico interesante.

Las múltiples sugerencias de las dos últimas estrofas del poema (la hoja dura, exenta de adornos —asesina de lo pulido— horada la realidad hasta hacer surgir la sangre, especialmente esta última imagen con sus asociaciones de humanidad y compasión) iluminan la petición que Pursewarden le hace a Durley-Durrell, de que reajuste su visión para que pueda escribir una novela que “represente una incursión en el terreno de la piedad”. Y tal vez la clave esté en

“la risa, en el Dios de buen humor. Después de todo, son los serios los que destruyen la paz del corazón —como Justine”.

