

# ESCRITURA

ENSAYO · CRÍTICA · POESÍA · NOVELA Y CUENTO  
MÚSICA · ARTES PLÁSTICAS · TEATRO · CINE · POR  
LA PAZ · LIBROS · GRABADOS E ILUSTRACIONES

## EN ESTE NÚMERO:

HOMENAJE A CHOPIN: BERNARD  
GAVOTY, MARC PINCHERLE, EMILE  
VUILLERMOTZ.

JOSE BERGAMIN, FELISBERTO  
HERNANDEZ, SEBASTIAN A. PE-  
NASCO, FERNANDO PEREDA, GI-  
SELDA ZANI.

NOTAS de: Julio Bayce, Isabel Gilbért de Pereda,  
Hans Platschek, José M. Podestá, Carlos Real de Azúa  
Claudia Zani.

# 8

DICIEMBRE DE 1949  
MONTVIDEO

1415

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA  
NOVELA Y CUENTO - MUSICA  
ARTES PLASTICAS - TEATRO  
CINE - POR LA PAZ - LIBROS  
GRABADOS - ILUSTRACIONES

Ejemplar: \$ 1.20  
Suscrip. 5 núm. \$ 5.00  
Suscrip. 10 núm. \$ 10.00

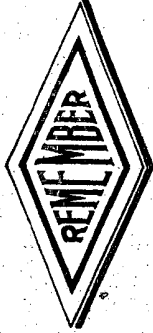
EN ARABIGOS

Ejemplar: \$ 4.00  
Suscrip. 5 núm. \$ 17.00  
Suscrip. 10 núm. \$ 34.00

OTROS PAISES

Suscrip. 5 núm.: 2 dólares  
Suscrip. 10 núm.: 4 dólares

EXIJA A SU SASTRE CASIMIRES



SOCIEDAD ANONIMA  
**SAGIT**

Distribuidores exclusivos para el Uruguay  
de los renombrados materiales fotográficos  
GEVAERT de fabricación BELGA



Canelones 1235

Teléfono 81

ENSA  
MOVE  
ARTE  
CINE  
GRAB

## LARRIERUX, GARD & Cia.

Importadores - Tejidos y Ropería

Hilo "MONEDA"

Rincón 676

Esc. 8 00 41  
Tel. Ventas 80042

## GRIMOLDI S. A.

CALZADOS - CARTERAS - MEDIAS - GUANTES

18 de JULIO 988

Teléf. 8 83 42

## TE HORNIMAN

ENVASADO PARA PROTEGER SU ALTA CALIDAD

SIEMPRE FRESCO

*Mario C. Trala*

REPRESENTACIONES

ENSA  
NOVE  
ARTE  
CINE  
GRAB

Exija calzado plantillado marca

**"FORT"**

**CALZADOS SASSI S.A.**

Avenida General Flores 3299

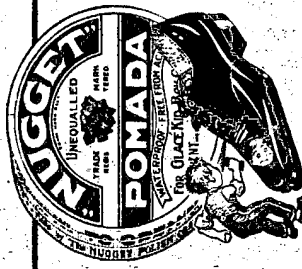
Teléfono. 24189

**Dice LIN YUTANG**  
EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR".

"Una vez cometí la tontería de dejar de fumar durante tres semanas, pero al fin de ese período mi conciencia me instó irresistiblemente a que tomara otra vez el buen camino."

TOME USTED TAMBIEN EL  
BUEN CAMINO FUMANDO  
Amarellinho J. M.

**BICICLETAS**



**"NUGGET"**  
POMADA PARA CALZADO

**RODGE**

LA MEJOR BICICLETA  
DE LA GRAN BRETAÑA

DISTRIBUIDORES

**CASSARINO HNOS. S.A.**

GALICIA 1069  
MONTEVIDEO



ENSA  
NOVE  
ARTE  
CINE  
GRAFI

## TRABUCATI & CIA.

ARTICULOS DE FERRETERIA Y DEL HOGAR

25 de Mayo 676  
Montevideo

Teléfono 8 39 09

*Superior en todo sentido...*

**AUTOMOTO**

LA BICICLETA  
DE LOS CAMPEONES

IMPORTADORES: VARELA RADIO & C.A. - CERRO LARGO 990 - MONTEVIDEO

CLASES DE DACTILOGRAFIA

SISTEMA AL TACTO

CLASES LIMITADAS A 12 ALUMNOS

CON MODERNAS MAQUINAS "HALDA"

DIPLOMAS OTORGADOS POR

H. OSWALD COATES S. A.

Sarandi 469

Tel. 8 24 09 - 9 04 90

## MATERPRIM S. R. L.

Importación, Exportación y Representación

25 DE MAYO 477

MONTEVIDEO

TELEF. 9 18 11

*Arte Bella*

Reproducciones artísticas de obras famosas

Libros y objetos de arte - Exposiciones

CUAREIM 1359 casi 18 de Julio

Teléfono 9 30 61

Librería "ATENEA"

GONZALEZ RUIZ & Cía

Colonia 1263 casi Yl

Teléfono 8 32 00

Librería de "Salamanco"

Un pasaje de la cultura universal

Ofrecemos un selecto surtido de novelas, poesía, teatro, ensayos literarios  
etc. en español, inglés, italiano y francés

Créditos en 10 mensualidades

Bartolomé Milre 1382

Teléfono 9 27 49

SUSCRIPCIONES			
	5 NÚMEROS	10 NÚMEROS	
EN EL URUGUAY	\$ 5.-	\$ 10.-	
EN LA ARGENTINA	\$ 17.- (taxe)	\$ 34.-	
OTROS PAISES	3 dol.	6 dol.	

Fecha:

Señor administrador de ESCRITURA:

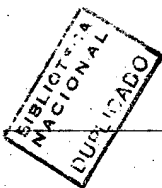
Siéntase suscribirme por cinco números (del número al número) a esta revista, cuyo importe abonaré por giro, cheque, al contado, (ache la indicación inútil.)

Nombre

Dirección

Teléfono

FIRMA



# ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO  
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR  
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

Año III Montevideo, Diciembre de 1949 N.º 8

## SUMARIO

### HOMENAJE A FEDERICO CHOPIN

Palabras iniciales, por Julio Bayet. — Chopin y el piano, por Marc Pincherde.  
— Un día de Chopin en París, por Bernard Gaoaty. — La vida sentimental  
de Chopin, por Emile Vuillemin. — Facsimil de un fragmento del manuscrito  
de la Berceuse. — Hoja suelta: facsimil del manuscrito del Valse del Adieu (1842).

### II PARTE

Melancolía y el Espejo (1er. acto), por José Bergamín. — Los desencuentros,  
por Fernando Pereda. — Las Hortensias, por Feliberto Hernández, con ilus-  
traciones de Olimpia Torres de Yper. — Pausa: Prisiones, por Gilda Zani.  
— El sentido de lo trágico en "Hamlet", por Sebastián Alejandro Peñasco. —  
Calendario de Exposiciones: notas de Hans Plutschke, José María Podestá y  
Gilda Zani. — Libros: notas de Isabel Gilbert de Pereda y Carlos Real de  
Azúa.

### GRABADOS

Una fotografía de Roberto Vendramin y una pintura abstracta de Vicente Martín.

### VINETAS

de Adolfo Pastor

TODAS LAS COLABORACIONES SON INEDITAS Y EXCLUSIVAS  
PARA "ESCRITURA", SALVO EXPRESA MENCION EN CONTRARIO.  
PROHIBIDA LA REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL SIN  
MENCIONAR SU PROCEDENCIA

# HOMENAJE A FEDERICO CHOPIN

EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE

1849 - 1949

## ESCRITURA

Puyol 1646, Montevideo, Uruguay. Teléfono: 50.13.19

### CONSEJO DE REDACCION

Julio Bayce (Redactor responsable), Hugo Balzo, Adolfo Pastor, Isabel Gilbert de Pereda, José María Podestá, Carlos Real de Azúa

### COLABORACION PERMANENTE

de José Bergamín

### CORRESPONSALES LITERARIOS

En Buenos Aires: Romualdo Brughetti  
En París: Michel Braupart

Un poco tardamente, ESCRITURA viene a unirse a los homenajes que se han tributado a la memoria de Federico Chopin, en el primer aniversario de su muerte.

¿Hasta qué punto es necesario mantener vivo el recuerdo de Chopin? ¿Qué sentido tiene en el mundo actual su mensaje de encendida escitabilidad, de pasión, de gracia y de melancolía?

El arte moderno se ha empeñado en mostrarnos la belleza bajo máscaras tan inesperadas y contradictorias, que ha terminado por enrarecerse. ¿Está en realidad un arte enrarecido, o es solamente la expresión natural de un mundo enrarecido? Sólo sé que, como hombres de hoy, hemos aprendido a ahogar sus monstruos y sus absurdos, y que no podemos ahora redimirnos de ellos.

Un vasto sector del arte y la literatura actuales cultiva, y lleva a extremos insospechados, la crudeza, la violencia, y los hechos y estados psicológicos vinculados a la pornografía y la escatología. Desconoce en cambio las formas de la belleza relacionadas con la nostalgia, la gracia, la dulzura, sentimientos que pasan por débiles o cursis, olvidando así lo subestimando, lozanas de la sensibilidad de limpia riqueza emotiva y de no menores posibilidades artísticas que las que utiliza.

Parecería que le está vedado a la literatura actual hablar del amor del espíritu. Sólo debe aludir al que practican los marineros y las prostitutas. La voz, los ojos, el *donaire*, han dejado de ser dignos de admiración o de alabanza. Sólo debe aludirse a las axilas.

"Una de las características de la literatura sordida —decía Victoria Orampo— es su afectación de creer que la m... es más verdadera que la rosa. O que sólo la m... existe, mientras que la rosa es una invención, una ilusión a la que se aferran únicamente los sentimentales o los imbéciles."

Es cierto que no todo el arte ni la literatura actuales son sordidos. También cabe reconocer el grado de autenticidad que en el mundo moderno tiene esta sordidez proclamada con tanta estridencia. Pero no es menos cierto que su explotación artificiosa constituye un peligro para la cultura, y que buena parte de la que ahora se usa sólo es facilidad, ordinarietà o mentira.

Esta nueva amenaza también a nuestra literatura. La nueva generación se ha rendido en muchas ocasiones a su espejismo, y con menos justificación que en otras partes, porque ni ha conocido directamente la guerra con sus corrosivos éticos y estéticos, ni padece persecuciones ni miseria, ni soportó ominosos desniveles sociales, ni tiene edad de decadencia ni de desilusión.

Sin embargo, tampoco el simple aseo literario es suficiente. Es necesario, además, acentuar en nuestras letras una íntima emotividad de la que carecen muchas veces. Existe una forma de crítica que clasifica y juzga con renovado afán, promoviendo una actividad estimable, pero cuya aspersion emocional detiene el pulso de lo que toma en juicio. Y están quienes construyen sobre racionalizados planes, pero sin que se perciba un estremecimiento en su escritura.

¡Qué ausencia de Chopin —de su duende, o de su ángel— en esta sordidez y en esta aspersion! ¡Qué necesarias las entrañables notas de sus valsas, de sus preludios, de sus mazurkas, para encontrar un camino de retorno a la gracia y la espiritualidad!

¡No para volver a un estilo pasado, sino para velar por lo que tiene de eterno.

JULIO BAYCE.

Montevideo, diciembre de 1949.

## CHOPIN Y EL PIANO

Se ha escrito tanto sobre Chopin, se ha explorado tan abundantemente una vida que él deseaba guardar secreta, teniendo, como se sabe, una aversión casi enfermiza por el gran público anónimo, que me parece que el mejor homenaje a rendirle es volver a su obra, aun cuando también de ella, todo ha sido dicho y relido.

Un rasgo, entre otros, merece ser subrayado por su valor práctico, y es el equilibrio entre el improvisador y el constructor: pensando en esto más de un intérprete de Chopin encontraría sugerencias útiles en cuanto a los acordes de escapar a los dos extremos, tan tediosamente generalizados que son el Chopin deliguescente de los especialistas de la latencia, del *rubato* y del pedal suave, y el Chopin mecanizado, de gran rendimiento, de los tritadores de *Polonesas en la bemol*.

Liszt ha definido a maravilla la firmeza de concepción que se disimula bajo sus arabescos: "En él, la audacia se justificaba siempre: la singularidad no degenera en una extravagancia barroca, porque la audacia y hasta la okuberancia no excluyen la claridad. Sus mejores obras abundan en combinaciones que hacen época en el piano del estilo musical. Atrevidas, brillantes, seductoras, disfrazan su profundidad bajo tanta gracia y su habilidad bajo tanto encanto que sólo con esfuerzo llega uno a sustraerse lo bastante a su irresistible atractivo para juzgarlas a fondo desde el punto de vista de su valor teórico."

En apoyo de estas afirmaciones, podemos invocar el aspecto de los manuscritos de Chopin: no los que él volvió a copiar con cuidado para regalar a algún admirador, sino los verdaderos borradores de trabajo, escapados por descuido al fuego o al ranasto (pues los destruyó sistemáticamente). Uno de los más instructivos es el de la *Berceuse*, reproducido en facsimil integral en la primera y única entrega de una publicación que me había sido confiada. Bajo el título *Les Manuscrits des Matres ancens de la musique* debía re-

editar una obra característica de cada uno de los grandes compositores del pasado, acompañada de comentarios históricos y estéticos de la pluma de un musicólogo y de un intérprete calificados en la materia, Édouard Ganche y Alfred Cortot.

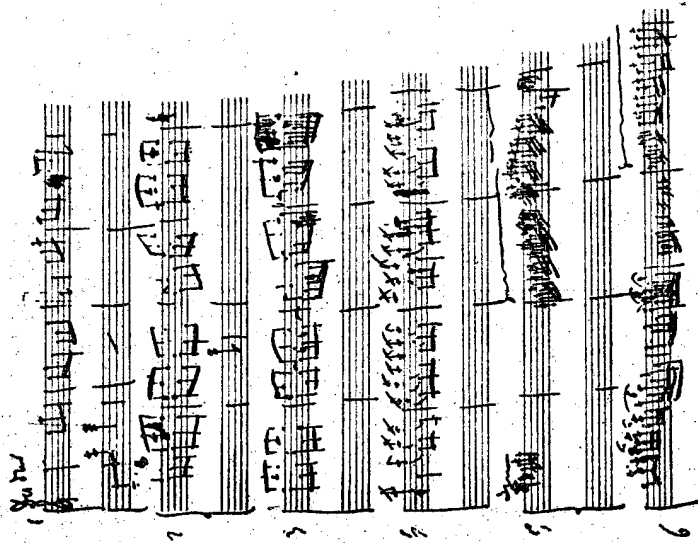
La crisis mundial <sup>1</sup> era en 1932 — disuadió al editor Dorbon de proseguir su esfuerzo, pero por lo menos el álbum Chopin y los textos anexos fueron publicados, con una perfección alucinante en lo que concierne a los manuscritos *Ballade en fa*, *Vals op. 69 N.º 1*, (*Vals del Adios*) y *Berceuse*, y el de la *Berceuse* aparece en una forma muy sorprendente. Lejos de haber sido desentendadamente improvisada, como su elástico balanceo puede hacer creer al orente desprevenido, se le ocurrió al autor como una serie de variaciones ornamentales, o mejor, de fórmulas sucesivas de ornamentación que numeró de 1 a 13 y que, puestas una junto a otra, constituyen la *Berceuse*, mediante algunos retoques de poca importancia. (Ver página siguiente).

Si Chopin como compositor sabe adónde va y no se parece sino muy de lejos a las imágenes desahridas que nos dan de él a veces, no es menos cierto que, hasta para la ejecución, en el modelado de los rasgos, en la envoltura de las sonoridades, la impresión de improvisación debe intervenir con frecuencia.

Recordemos lo que se nos ha dicho de su propia ejecución. Me atengo a dos testimonios, pero muy significativos: primero el del pianista irlandés G. A. Osborne, quien vivió en París de 1826 a 1843, y frecuentó asiduamente a Chopin durante unos diez años. "Viví con él muy cerca de él, nos dice, (1) lo visitaba muy a menudo y tuve el privilegio de oírle tocar sus composiciones todavía manuscritas. Aun después de su publicación introducía en ellas adornos y a cada repetición las enriquecía con otros adornos nuevos, según la fantasía del momento."

Su manera de trabajar prueba hasta qué punto conservaba el estado de espíritu de los compositores-virtuosos del siglo anterior, para quienes la obra, por más firmemente que estuviera concebida, y precisamente en la medida en que su estructura interna era sólida, podía y debía recibir en toda ocasión un adorno improvisado. Interrogado por Osborne sobre la forma

(1) *Reminiscences of Frederick Chopin, in Proceedings of the musical association, sixth session, London 1879-80.*



Facsimil de un fragmento del manuscrito de la *Berceuse*.

## VALS DEL ADIOS

(Op. 69 N.º 1)

Facsimil del manuscrito de  
Federico Chopin, de 1842.

Reproducción autorizada por  
Dorbon, 19 Bd. Haussmann,  
Paris.

en que preparaba sus conciertos, le responde: "es un período espantoso para mí. No me gusta la vida en público, pero es una parte de mi profesión. *Me encuentro en casa durante una quincena y toco Bach; es mi preparación. No trabajo más propias obras.*"

Y he aquí una instantánea de Chopin en el piano por uno de sus admiradores más desinteresados y más conscientes, Robert Schumann (2): "...a propósito de sus *Estudios*, tuve la suerte de oírlos en su mayor parte por Chopin. *oírlos los hacía muy a su manera.* Imaginemos un arpa colta que tuviera todas las escalas. La mano de un artista las produciría mezcladas en toda clase de ornamentaciones, de tal manera, sin embargo, que un tono principal se impusiera en los bajos y que una voz cantara incesantemente en los agudos; así se tendrá, aproximadamente, una idea de su modo de tocar. No es para asombrarse que las piezas que preferimos sean las que le oímos a él. Cito ante todo la primera, más que un estudio, un poema. Os engañaréis pensando que hacía oír claramente cada pequeña nota. Era más bien un movimiento arpegiado del acorde de *la bemol* transportado por el pedal hasta lo alto. A través de las armonías se percibía, en largas notas, la melodía maravillosa. Por la mitad, una vez junto a ese canto una voz de tenor se destacaba de la ola de acordes. Era como una imagen santa entrevista en sueños que, semi-despierto, uno quería ver de nuevo..."

Tenemos en cuenta la fraseología romántica acentuada tal vez un poco por una traducción negligente. Queda la impresión de una interpretación descuidada, tal vez, en apariencia, pero en el fondo sólidamente fundada, que aprueba la opinión de Osborne.

Que los virtuosos saquen de esto una enseñanza.

MARC PINCHERLE

París, mayo de 1949.

Traducción de J. G. P.

(2) Citado en la traducción de Paul de Stocklin. *Courier Musical*, 1.º de enero de 1910.



Handwritten musical score on a single page, featuring ten staves of music. The notation is in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation, possibly for a vocal or instrumental piece. The staves are arranged in two columns of five. The first staff on the left begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The right column of staves continues the musical piece, with some staves showing more complex rhythmic patterns. The handwriting is in dark ink on aged, slightly textured paper. The page is framed by a simple black border.

Handwritten musical score for "Missa in D major" by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves, showing various musical notations including notes, rests, and clefs. The title "Missa in D major" is written at the top right, and the name "Johann Sebastian Bach" is written at the bottom right. The manuscript is dated "1741".

### EL VALS DEL ADIOS

Eduardo Ganche describe así la historia de este vals:

"Bajo la emoción de un próximo alejamiento de Chopin, Maria Wodzinska tomó una rosa en un vaso y la tendió al joven. Temblando, dichoso y triste, Chopin se sentó al piano e improvisó un vals. Sobre el manuscrito escribió esta dedicatoria: "Para Maria, Dresden, Septiembre de 1835". Ella lo llamó más tarde, el Vals del Adios".

### EL MANUSCRITO DE 1842

La versión del Vals del Adios que figura en las ediciones corrientes de las obras de Chopin está tomada del manuscrito de 1835. Pero en 1842, Chopin reescribió el vals para su discípula Carlota Rothschild. Este es el manuscrito que aquí se reproduce, y es el último que se conserva de la obra.

Chopin modificaba frecuentemente sus obras, de ahí que el cotejo de este manuscrito con las versiones corrientes del vals revelará a los entendidos variaciones de interés.

"ESCRITURA", Nº 8  
Montevideo. - Uruguay

## UN DIA DE CHOPIN EN PARIS

Si imagináramos un día de Chopin en París, el lector podría pensar, a primera vista, en alguna novela improvisada, cuando se trata, en verdad, de una simple utilización de documentos históricos. De 1831 a 1849 Chopin vivió en París. Allí amó y compuso; allí murió, en la plaza Vendôme, 12. A lo largo de esos dieciocho años, el pavimento de París fue el suelo familiar de este semi-francés. Su padre, Nicolás Chopin, de origen lorenés, pero tempranamente emigrado a Polonia, sólo había conservado de su patria un lejano recuerdo. Y sin embargo — ilusión o atavismo — en cuanto Federico Chopin se encontró en París, sintió en la ciudad un marco acogedor; se incorporó a él naturalmente como si allí hubiera vivido siempre y, de no ser por la ausencia de sus padres, la nostalgia de Polonia lejana y la enfermedad, habría vivido, sin duda, feliz.

Chopin llega a París en el mes de setiembre de 1831. Imaginemos que lo esperamos a la llegada de la diligencia y que le hacemos visitar la capital. Ante todo, hagamos un esfuerzo para reconocerla. Pocas aceras o ninguna. El pavimento lo forman gruesos bloques de piedra, desiguales. En medio de la calle corre un arroyo, hilo de agua que se vuelve verdadero torrente en cuanto hay tormenta. En este caso, atravesamos la calzada mediante peaje, sobre una tabla que nos instala un pequeño saboyano. Al caer la noche, las calles están muy mal iluminadas con faroles de aceite llamados reverberos, suspendidos de postes por cuerdas que corren sobre poleas. Tomamos un cupé para dar una vuelta por París, es decir, para visitar la parte habitable y habitada de la ciudad. La vuelta no lleva mucho tiempo. El París romántico es sólo un islote en el océano de nuestro París del siglo XX. Los Campos Elíseos son entonces el lugar de cita de los malhechores y uno casi no se aventura a ir más allá de la Plaza Luis XV, es decir, de la Plaza de la Concordia, animada por gru-

pos de árboles que disimulan un poco el antiguo sitio de las guillotinas. La Iglesia de la Madeleine se levanta entre baldíos... Tomamos los bulevares, que son ya el barrio de los teatros, de los cafés y de los circos, aunque mucho menos atractivo que hoy. El ángulo comprendido entre la calle Richelieu y la Avenida de la Ópera es un lugar sórdido, establecido en las alturas de los Molinos, formadas a su vez por los montones de desperdicios del viejo París. En la margen derecha, la suciedad y la vetustez son asombrosas, salvo la Chaussée d'Antin donde se levantan las casas de los banqueros y donde se alojan los extranjeros y los artistas. Aquí, en esta Chaussée, vivirá Chopin, primero en el 5 y luego en el 38, después de una estada bastante breve en Faubourg Poissonnière, 27.

Miremos la vidriera de una librería. El nombre de Victor Hugo se exhibe. Al día siguiente de la batalla de *Hernani*, publica las *Feuilles d'automne* y *Notre-Dame de Paris*. Se anuncian la *Pau de Chagrin* de Balzac, y *Le houx et le Noir* de Stendhal. Están *Jockey* de Lamartine, *Indiana* de George Sand, y en un rincón, un poco disimulado bajo volúmenes insignificantes, el *Spectacle dans un fauteuil* de Musset. En resumen, una vidriera bastante decorosa.

Un poco más lejos pasamos delante de la Ópera, instalada en la calle de l'Écluse. Se anuncia *Eurydice* de Weber y *Robert le Diable* de Meyerbeer. En la Ópera Comica hay un curioso espectáculo: la *Marquise de Brinvilliers*, obra colectiva de nueve músicos ilustres: Ilcroid, Cherubini, Auber, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa y Paer. En una columna se ve un cartel de la Sociedad de Concursos del Conservatorio, fundada tres años antes y dirigida por Habeneck. Los nombres de Mozart, Beethoven, Liszt y Haydn alternan con los de los italianos modernos. Pero todo esto es nada comparado con el triunfo del Teatro Italiano. Allí las estrellas reciben salarios desmesurados. Tamburini cobra 40.000 francos por setenta noches, Rubini, 44.000. La Grisi, entre París y Londres, obtiene 100.000 francos oro por año. El público se aplaude para oír a esas primeras figuras y los diarios satíricos ridiculizan el delirio de los auditorios parisenses. Abro uno al azar: la Baronesa de B... escribe a un amigo: "Corra pronto a reservar un palco para la temporada y vaya después a pedir noticias de mi padre, que está gravísimo..." Todo esto para aclamar a la Malibran, a Lablache, a Jenny Lind, a la Sontag, a Mme. Viardot, en obras de Mozart, Bellini, Verdi,

Donizetti, y, sobre todo, de Rossini. Ya no se trata de melomanía, sino de maleduria. No es ya amor por la música: es la edad de oro del canto.

Un latigazo al caballo que nos lleva, pasamos el puente y estamos en la margen izquierda. Este es el verdadero París de los románticos, el Faubourg Saint-Germain. Este barrio aristocrático "que, a veces, bajo la Restauración, fué decisivo en la marcha de los acontecimientos, encierra entre sus hermosas residencias, entre el Instituto y los Inválidos, el Sena y la Alhambra, todo lo que la Francia anterior a la Revolución quería hacer revivir." Sin duda, las Tres Gloriosas Jornadas de julio de 1830 lo han perjudicado. Sin embargo, en la época en que Chopin llega a París "el Faubourg es todavía un ser organizado, una especie de individuo que puede ser aliado o enemigo, y que hay que tener en cuenta en las previsiones estratégicas." Los habitantes de este noble barrio son gentes nerviosas y susceptibles, agudizadas a sus tradiciones que sienten amenazadas. En 50 años han visto tantos cambios! Sin duda ha transcurrido en un drama perpetuo cuya escena es París y Francia el estrado. Un París desgarrado por luchas fratricidas, ensangrentado por el Terror, acosado por la policía, agitado sin cesar por rebeliones y complotos. Un París en alerta, gobernado por regímenes opuestos, al que consiguas contradicciones han vuelto hurao. La sociedad parisense diezmad por el cadalso y la emigración; una población agitada por la fiebre política. Un París solocado, en estado de temor perpetuo y de agitación sistémica.

He aquí el París que acabamos de presentar a Chopin. Para terminar, lo conducimos a Faubourg Poissonnière, 27, donde va a alojarse por un tiempo. Lo ayudamos a deslucir sus maletas: vemos algunos manuscritos, las primeras pruebas de su joven genio: un *Rondó*, algunos *Valses*, los dos *Concerti*, las *Variaciones* sobre un tema de *Don Juan*, una *Fantasia* sobre temas polacos, dos *Nocturnos*. Trase también consigo un don inaudito de improvisación y, tanto en su música como en todo su ser, esa desolación atávica que expresa tan bien, parece, la palabra polaca "zal", que significa nostalgia inconsolable, amenaza, amargura. ¡Pobre Chopin, siempre estremecido, tan frágil, tan amenazado, en la noche de su primer día parisense! Buenas noches, y hasta mañana.

Empiezan entonces a desfilar las semanas, los días a sucederse, monótonos. Todos pueden imaginar fácilmente lo que es la existencia de un schi-

enfermo. Chopin se levanta a horas muy irregulares. Esto consternaba a George Sand, cuya buena salud conciliaba el trabajo y la regularidad. ¡No sé cuenta que, en la misma noche, la inatigable escritora terminaba una novela y empezaba otra! Por eso nunca George pudo comprender que Chopin — ella lo llamaba, en broma, "Chop" o "Chopinette" — no consintiera en adoptar una hora fija para levantarse. Se levanta temprano o tarde, según tenga o no mucho que trabajar. Muy presumido, muy cuidadoso de su persona, vagabundea, sueña con la música que acaba de componer o con la que va a escribir. Escribe muchas cartas a sus amigos, cartas delicadas e infantiles, a Julien Fontana, a Grzywnala, al violoncelista Frauchomme, a la princesa Czartoryska. Chopin, con su debilidad y su encanto, sabe suscitar a maravilla en sus amigos el afecto y la devoción. Nunca hace él mismo sus diligencias: las encarga a uno de sus confidentes, provisto de reconocimientos precisos en extremo. Gracias a ellos está siempre elegantemente vestido; agradablemente alojado, provisto de lecciones que, con el pago de sus obras, constituyen la más segura de sus entradas. Eran muy caras para la época esas lecciones que Chopin cobraba a veinte francos... Las daba con una conciencia escrupulosa, y a veces su amor por la música prealecía sobre la educación y se alocoraba contra un alumno torpe: "hoy, escribe en febrero de 1834, tú cuatro lecciones; no puedo más, pero creo que los alumnos están aún más cansados que el maestro..."

Almuerzo con George Sand — sus departamentos están muy próximos, cuando no son el mismo — o con amigos. De tarde, trabaja. El virtuoso practica raramente: es el compositor quien medita, escribe, corrige, prueba en el piano, desespéra y gime. A menudo se han evocado los dones maravillosos de improvisador que la suerte había deparado a Chopin. Era en verdad y por entero el improvisador de la leyenda. Pero del piano al papel, del impulso improvisado a la notación reflexiva, había un paso. Y si pudiéramos mostrar a Chopin trabajando, ayudándonos para ello de los testimonios de sus íntimos, el público ingenuo quedaría desconcertado al ver un hombre como los demás, luchando con dificultades que considera sobrehumanas hasta que no las ha domado. Como Beethoven, Chopin trabajaba mucho, y a veces con dificultad; experimentaba la angustia de no poder anotar en su escritura original las ideas que, la víspera, parecían surgir naturalmente. En verdad nada de todo esto se siente cuando se toca o se oye la música de Chopin, pues en él, como en todos los grandes artistas, el esfuerzo borra

hasta la huella del esfuerzo. Y sin embargo, si se cree a George Sand, "su vida de artista era una serie de irresoluciones y de impacencias por reobrar ciertos detalles del tena. Lo que había conseguido de una sola vez lo analizaba al querer escribirlo, y su disgusto por no encontrarlo claro, según él, lo arrojaba a una especie de desesperación. Se encerraba en su cuarto días enteros, llorando, caminando, rompiendo sus plumas, repitiendo y cambiando cien veces un compás, escribiéndolo y borrándolo otras tantas, reanudando al día siguiente con una perseverancia minuciosa y desesperada. Pasaba seis semanas sobre una página para volver a escribirla finalmente tal como la había trazado en un principio". Así proceden los mazos: trabajan duramente en las tinieblas, pero su luz alumbró nuestro camino.

En cuanto deja su piano o su mesa, Chopin es otro hombre. No piensa más que en distraerse. Su carácter se muestra entonces afectuoso, dulce, espiritual. Revela un sentido asombroso de la parodia. Pero en él la alegría procede por llamaradas que se apagan rápidamente, como se observa con frecuencia en casos de enfermedad crónica o de neurastenia congénita.

Casi todas las noches de Chopin están ocupadas por los placeres mundanos. Muy a menudo es invitado a casa de algún mecenaz, a uno de esos salones donde se hace música, en casa de los Rothschild, de la princesa Czartoryska, de los Radziwill, de los Wodzinski, de los Niemoj, de los Morawski. Este ambiente de proscripciones exaltaba el alma ardiente de Chopin. Sentía, a pesar de la ausencia, profunda y fanáticamente patriótica; hasta parecía que el alejamiento de su nación bienamada sobrecitara su fervor. "Si hubiera permanecido en Polonia, escribe Alfred Cortot, tal vez se hubiera contentado con ser un gran músico". En París, en el destierro, se comportaba como visionario. Sentía que estaba siendo, como lo escribió su compatriota Paderewski, "el genial contrabandista que, entre los pliegos de su música, hacía volar sobre las fronteras el sacramento de la patria..." "No de sus amigos escribe a su familia: "La nostalgia de su país lo mata..." Un día que su alumno Guttman acababa de tocar en el piano el tercer estudio, en mi mayor, se vió palidecer a Chopin, sofocar un sollozo, y se le oyó murmurar: "¡Oh, mi país!"

No hay que hacer esfuerzos para imaginar uno de esos conciertos que Chopin daba casi todas las noches en uno de los salones parisenses de que

era húsped y atracción. Se complacía en probar sus hallazgos ante ese público refinado, el único que en ese tiempo frívolo se interesaba por la música de cámara. Habiendo vivido desde su juventud entre la *élite* internacional, se sentía completamente cómodo entre las aristócratas de su auditorio. Liszt nos dice que "la fineza y la transparencia de su tez seducían los ojos; sus cabellos rubios y sedosos, su nariz ligeramente encorvada, sus maneras distinguidas hacían que involuntariamente se le tratara como a príncipe. Sus gestos eran graciosos, el timbre de su voz siempre bajo, sofocado a menudo; su talle esbelto, sus miembros delgados. Toda su apariencia, hacía pensar en la de esas elementídes que balancean sobre tallos de una increíble firmeza sus cálices tan divinamente coloreados, pero de un tejido tan vaporoso que el menor contacto los desgarran..."

Se sentía al piano. Nunca empieza en seguida. Se inspira en el ambiente, prueba, busca su "nota azul", es decir, la tonalidad que va a establecer esa noche, una misteriosa correspondencia entre su improvisación y la atmósfera en que se halla. En cuanto encuentra la famosa "nota azul" la música brota de él como un torrente. La mayor parte de las veces improvisa según su capricho, o bien toca sus últimas composiciones — no sus grandes obras, cuya novedad y cuyas dimensiones excedían las facultades de sus oyentes — sino sus pequeñas piezas: sus *Nocturnos*, sus *Valses*, sus *Mazurcas*, algunos de sus *Estudios*, y sobre todo, según parece, el *Estudio en terceras* en el que había querido imitar los cascabeles de una troica. Berlioz, que lo oyó varias veces, llama a esto "divinas zalamerías..."; Liszt añade: "Rosas de invierno... vapor amoroso..." Y Chopin tocaba, tocaba hasta sofocarse. "Se ponía ojeroso, sus mejillas se enrojecían, su aliento se agitaba. Todos sentían que un poco de su vida corría con los sonidos. Pero no quería detenerse y nadie tenía tampoco la fuerza de interrumpirlo. La fiebre que lo encendía se propagaba a su auditorio... No había más que un único medio de arrancarlo del piano: era pedirle la *Marcha Fúnebre* de su *Sonata en si bemol mayor*. Terminado el último compás, Chopin se levantaba porque no sabía decir más nada después de ese trozo que era para él como el canto de agonía de su patria..."

A veces, contrastando con tanta melancolía, Chopin hacía imitaciones. Sin disfrazarse, simplemente por la mímica del rostro, la sugestión de la voz y las contorsiones de su cuerpo flexible, imponía a los espectadores la visión

paródica del "Emperador de Austria, de un viejo ridículo, de una dama madura y sentimental..." Y todos reían, después de haber suspirado mientras escuchaban su música.

Así terminaba el día de Chopin. ¡Vida de fiesta! ¡Oh, no!; vida de poeta que trata de olvidar sus tormentos, su enfermedad y su destierro.

BERNARD GAVOTY

París, julio de 1949.

Traducción de I. G. P.

## LA VIDA SENTIMENTAL DE CHOPIN

En presencia de un episodio misterioso de la comedia o de la tragedia humana, los filósofos o los poetas acostumbran exclamar: "*Cherchez la femme!*" Frente a un destino de artista y a una actividad creadora cuyo secreto no adivinan, muchos historiadores se plantean la misma pregunta. El *eterno femenino* continúa siendo el gracioso símbolo de la inspiración. La materialización del ideal, la encarnación de la musa bienhechora. Por eso tratamos de descubrir la identidad de las "bien amadas" cantadas por los poetas y los músicos, y de averiguar la parte que les corresponde en la génesis de una obra maestra.

El juego es algo pueril, y en todo caso, bastante arbitrario. En verdad, la turbación amorosa colorea a un artista en un estado de exaltación, de lirismo y de fervor muy favorable a la creación intelectual, y es en ese sentido que la mujer puede enorgullecerse de ser una inspiradora. Pero en realidad, es el amor, mucho más que la enamorada, quien desempeña en la circunstancia el papel decisivo. Es él quien crea ese clima encantado que hace que una sensibilidad se abra como una flor bajo la caricia del sol.

La personalidad tan atractiva de Chopin, su aureola de destierro, su misterio romántico, su encanto eslavico avivan la ardiente curiosidad de los psicólogos que quieren a todo precio arrancar a una obra una confidencia íntima de su autor. ¿Cuáles fueron las inspiradoras de Chopin? ¿Quiénes son las mujeres que hicieron vibrar esta delicada arpa solita?

La respuesta es fácil pues la vida sentimental del maestro polaco no tiene nada de enigmático. Pero para comprender bien su significado es preciso transportarse a la época en que el músico dejó su país natal para pasar a su segunda patria. En 1830 triunfaba la "palidez distinguida". La enfermedad era un encanto y la clorosis, una elegancia. Si, por añadidura, se tenía la suerte de ser "pulmonar", ya se era irresistible. Se usaba entonces la cabellera borrasca, el chaleco de terciopelo bordado y la corbata de tri-

ple vuelta aislando bien el rostro y enriqueciendo la más trivial fisonomía con el famoso "aire fatal" que hacía furor en ese tiempo.

Saint Sæns nos ha dejado un croquis malicioso del joven artista romántico: "¿Chopin? ¡Había que oír con qué aire afectado y goloso las mujeres pronunciaban las dos sílabas de este nombre, frunciendo delirantemente los labios. Eran muy sensibles a la elegancia de sus maneras. Para como él estaba enfermo en un tiempo en que la buena salud no estaba de moda. Las mujeres, al sentarse a la mesa, casi no comían, salvo algunas golosinas como postre. Era de buen tono entre los jóvenes estar pálidos y parecer extenuados. La princesa Belgiojoso se paseaba por los bulevares vestida de negro y plata, descolorida como la Muerte en persona. La enfermedad real de Chopin pasaba por una actitud y lo hacía más simpático aún a sus admiradoras".

Un destino de enamorado no se improvisa. La vocación es lenta y progresiva. Los hombres que han amado el amor se han aplicado siempre, desde temprano, a descifrar el enigma femenino. Tratan desde su infancia, de "feminizar" voluptuosamente en el contacto de las muchachas. Se inician en sus maneras de pensar y sentir. Se familiarizan con su espíritu de astucia, de flexibilidad, de ternura y de crueldad. Las conocerán mejor el día en que el llamado de los sentidos los lance a la conquista del eterno adversario. Son las mujeres quienes, sin imaginario, en sus años de infancia, forman y arman sus más temibles vencedores.

Chopin tenía una hermana mayor y dos hermanas menores. Esas tres niñas puerntadoras rodearon al muchachito de una atmósfera tierna y delicada. Dos de ellas, Luisa e Isabel, eran razonables y afectuosas como pequeñas madres, pero la tercera, Emilia, poseía una fantasía deliciosa. Fué ella quien, gracias a las ingenuas diversiones que inventaba, apartó a su joven hermano, en el momento de la edad ingrata, del egotismo y de la brutalidad de los juegos de varones. Esta niña exquisita, a quien la tisis llevó a los catorce años, parece haber sido colocada cerca de Chopin para desarrollar y enriquecer su sensibilidad. Cumplida su misión, se borró discretamente de su vida, dejándole sólo una melancólica advertencia.

La carrera de niño prodigio del joven Federico hizo pronto de él el ídolo de las hermosas mujeres de mundo. El "Rafael del piano" turbó a la princesa Radziwill, a la princesa Czerwinski y a la ilustre cantante Angelica



Catalani. Pero, al mismo tiempo que se desarrollaba en esta atmósfera voluptuosa, el joven artista no mostró ningún gusto por el libertinaje y los amores fáciles. Necesitaba emociones más altas y más aureoladas de poesía.

El teatro se las ofreció haciendo aparecer a sus ojos, en el escenario de la Ópera de Varsovia, a la bonita Constancia Gladkowska, rubia *prima donna* de ojos azules velados por largas pestañas, que lo embriajó y lo fascinó. Tierno y reservado, no se atrevió a confesarle su amor y languidece en silencio.

El talento de la cantante no lo maravilló menos que su belleza. Todo su ser es conquistado por esta radiante criatura. Compone para ella el *adagio* de su *Concierto en fa menor*: toma al teclado por confidente de su pasión plácida y sin esperanza.

Llamado a Austria y a Italia por sus compromisos de virtuoso, no puede decidirse a dejar Varsovia. Se resigna por fin a alejarse, con el corazón deshecho. Sabrá, más tarde, que su Musa realizó un buen casamiento. Esposa de un hidalgo campesino, fué madre de familia ejemplar, se volvió ciega y terminó en la melancolía una existencia que una palabra salida de los labios de Chopin hubiera podido transformar tan milagrosamente.

Una vez más la música encadenó a Chopin a otra Musa, la morena María Wodzinska. Fué una de sus amigas de infancia, una nieta admirablemente dotada para el piano, el canto y la composición. Había sido su primera alumna y fué necesaria la tormenta pasional que provocó Constancia Gladkowska para hacerle olvidar su dulce intimidad con la pequeña María.

La encontró, algunos años después, durante un viaje. Ella tenía 19 años. Su belleza había florecido magníficamente. No había olvidado a su profesor y amigo, y ambos se apresuraron a continuar la novela de su ternura en la página en que la habían interrumpido.

Chopin vuelve a marearse. La madre de su bien amada protege y alienta este idilio. Los dos enamorados nadan en plena dicha. El famoso *Vals del adiós*, nació de una de las breves separaciones que les imponía la carrera del músico obligado a moverse sin cesar. Esas ausencias no permitieron al pobre Federico observar la evolución que se operaba en la muchacha.

Si la condesa Wodzinska consideraba sin disgusto la proyectada unión de los dos adolescentes, en cambio su marido se rehusaba obstinadamente a suscribir este "mal casamiento". La nobleza polaca protegía con gusto las

artes, pero se empeñaba a pesar de todo en guardar las distancias frente a los artistas. Chopin tenía un origen demasiado modesto para entrar en una familia de tan alto rango. El noviazgo secreto aceptado por la madre fué pues brutalmente roto por el padre.

El infortunado Chopin, que no imaginaba nada, continuaba embriagándose con sueños y enviando tiernas composiciones a María. Esta, incapaz de rebelarse contra la autoridad paternal, hizo comprender a su ex-novio que sus proyectos se habían vuelto irrealizables. No pudiendo confesar que el espíritu de esta y la desigualdad de las fortunas eran las verdaderas razones de esta ruptura, la familia aparentó acusar a la salud frágil del músico. Pero la decisión no fué por ello menos inflexible e irrevocable.

Fuó para Chopin un mazazo. El renunciamento a Constancia Gladkowska le había sido infinitamente doloroso: el abandono de María Wodzinska lo arrojaba a la desesperación. En el alma de este hipersensible un resorte esencial estaba roto. Este golpe atroz dejó una huella imborrable en el hombre y en el músico. Si es verdad que el genio se forma y se engendra en el dolor, el admirable compositor debe al desencanto de esta ruptura el carácter de melancolía apasionada que se admira en sus efusiones sentimentales y esta especie de nostalgia ardiente que da a su estilo un encanto tan penetrante.

Pronto el artista desamparado iba a naufragar, como una mujer engañada, en un abismo de sensualidad fogosa, pero se puede afirmar que el huracán en que iba a arrastrarlo su tercer y último amor quebrantó menos profundamente su sensibilidad que el casto y alucinante idilio que hizo derribar sus sueños de apacible dicha. Su corazón no fué, por otra parte, el único herido: esta dura prueba alteró gravemente su salud y precipitó la evolución del mal que iba a llevarlo.

Se sabe que Chopin permaneció hasta su muerte obsesionado por este cruel recuerdo. Había conservado con cuidado una rosa seca que provenía de la infiel y, en el sobre que contenía esta reliquia y que cerraba una cinta negra anudada en cruz, había escrito dos palabras: *Maía bieda*, que significan al la vez "mi tormento, mi pena, mi miseria y mis lamentos".

Es en este estado de desorden moral y de amargo desaliento que el pobre abandonado, que tiene ahora 26 años, encuentra a George Sand. La ardiente novelista había pedido a su amigo Franz Liszt que le hiciera conocer

La tosca "berrihona" habla de su joven amante con un chocante desenfado: "El pequeño Chopin — escribe — está siempre "en las últimas" cada vez más tosegoso... llevamos siempre la misma vida: escribo de madrugada, duermo de mañana, vagabundeando de día con Solange, y de noche borramos mientras Chopin duerme en un rincón y Rollinat perora en otro... Este cuadro, desoladamente pintado, nos deja imágenes muy melancólicas.

Aconsejaron a George Sand que trasladara a su hijo Mauricito al Sur por razones de salud. Decidió llevar en su equipaje al músico "en las últimas". El lugar elegido para descanso fue las islas Baleares. Pasar el invierno en Mallorca podía constituir una perspectiva bastante risueña, pero el acontecimiento no justificó las esperanzas que este poético proyecto pudo provocar.

La llegada a Palma fue un desastre. El viento y la lluvia asaltaron a los invernantes alojados en el campo, en una casona incómoda. Chopin cayó tan gravemente enfermo que los habitantes del pueblo exigieron la expulsión de ese "pulmonar" cuya vecindad los aterrorizaba.

No pensando más que en la salud de Mauricito, quien soportaba bastante bien ese clima, George Sand se instala en un monasterio abandonado, la Cartuja de Valdemosa, que alquila en 35 francos por año.

Celdas desnudas y un cementerio componen el triste decorado. La celda donde vive Chopin "se parece a un ataúd". El viento silba lógicamente entre los claustros invadidos por una bruma helada que vuelve invisibles a los huéspedes de esta sinistra casa y da a las lamparas con que se guían el aspecto fantástico de fuegos fatuos. Es, por otra parte, este viento furioso sobre las tumbas el que dió al músico el enloquecedor final de su sonata fúnebre.

La alimentación era atroz. George Sand declara sencillamente que la alimentación es difícil en ese lugar cuando el estómago no soporta el aceite rancio y la grasa de cerdo. "Empiezo a acostumbrarme, añado, pero Chopin se enferma cada vez que no le preparamos nosotros mismos sus alimentos". Las pocas provisiones que llegaban a la alabía generalmente no eran utilizables, pues el mulo que las llevaba tenía que atravesar a menudo un torrente que transformaba en esponja el pan.

La novelista reconoce muy bien que el lugar es deprimente y agrava el estado de Chopin "quien decae de una manera alarmante", pero como su hijo se encuentra bien, ella prolonga tranquilamente el suplicio del artista ago-

al joven virtuoso polaco, cuya gracia romántica la había inquietado. Estaba hastiada de sus amores con Paganini y con Alfred de Musset. Necesitaba un cambio: la ingenuidad y el candor de este pálido adolescente tentaron su curiosidad perversa. Se apoderó de este nuevo juguete con una decisión viril.

No nos engañemos; en efecto, no fue Chopin quien se sintió atraído por George Sand sino George Sand quien "rapó" a Chopin. El día en que Liszt, que, alitando el ataque, presentó a su amigo, de improviso, a la temible mujer de letras, el pobre Federico quedó muy desgraciadamente sorprendido. Tenía frente a él una criatura espesa y corta, de tipo bovino, sin gracia y sin belleza, de maneras brutales, que llevaba ridículos trajes de hombre, un pantalón de soldado, botas, una blusa de estibador, y que fumaba continuamente cigarrillos o pipas. El dandy elegante y refinado que era Chopin no podía evidentemente interesarse por este marinucho, por otra parte seis años mayor que él. Por eso no hay que asombrarse de la impresión que le dejó este primer contacto: "¿Qué mujer antipática, esta Sand!", declaró. "Pero, ¿es en verdad una mujer? Estoy pronto a dudarlo".

La autoridad Léila se preocupaba poco de gustar. Conquistó, sin miramientos, al sonador de corazón desgarrado. Invertiendo los papeles, ella tomó la autoridad del varón imponiendo su voluntad a una fragilidad muy femenina. Chopin no pudo exaltar a su decisión ejecutiva. Ella fue, por otra parte, bastante hábil para enmascarar al principio sus ardores sensuales por las apariencias de una ternura maternal. El pobre adolescente, maltratado por la vida y ya secretamente debilitado por su mal, se dejó minar y proteger por esta criatura enérgica y voluntariosa. Pronto no tuvo ya nada que rechazar.

¡Irónica crueldad del destino que escarnece todas las delicadezas de un artista enamorado de un ideal! Chopin, que amaba la gracia, el encanto puro, la belleza frágil, es sojuzgado por una fea brutal; mundano elegante hasta el snobismo, tiene una compañera que lleva ropas de carretero; católico polaco, se da a una atea; aristócrata nato, es esclavo de una plebeya que predica el evangelio democrático. Tal es la suerte paradójica de esta criatura selecta que se abandonó imprudentemente, en un período de debilidad, a la dulzura de ser por fin tratado como niño mimado.

En efecto, George Sand trata a Chopin como a un niño, a quien llama "Chap-Chap", "Chopinnet", "el pequeño Chopin", con un topo protector que irrita hoy a los admiradores del genial compositor.

tado. Rara vez el egoísmo maternal se manifestó con mayor inconsciencia.

Al final de ese cruel invierno hubo que decidirse a volver a Francia. Chopin se moría. Tuvieron que detenerse en Marsella donde por fin se le dispusieron cuidados competentes. Pero a su regreso a París, los odios y los celos de los dos hijos de George Sand pusieron fin a esta triste novela que naufragó en la más burguesa y prosaica de las tragi-comedias.

La ruptura fué discreta y decente. Chopin buscó el olvido en su carrera de compositor y de virtuoso. Brillantes éxitos lo consolaron un poco de sus desengaños sentimentales. Pero, por una extraña continuidad de su destino, este soñador fué, a pesar de todo, conducido por manos de mujer hasta el fin de su excursión terrestre. Si las mujeres lo maltrataron durante su vida, una mujer suavizó su entrada en la muerte.

Sus últimos días fueron perfumados por la amistad muy pura y delicada de su alumna Jane Stirling, una de sus apasionadas admiradoras, cuya devoción y vigilancia realizaron milagros. Consiguio, en particular, sustraer discretamente a Chopin de toda inquietud material, cuando el gran artista desesperadamente corría el riesgo de naufragar en la miseria. Ella lo sostuvo y alentó hasta el día de su agonía. El amante doloroso tuvo pues el consuelo de dormirse acunado por una ternura femenina.

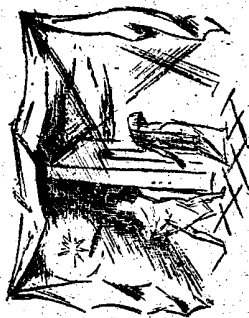
Así terminó la vida sentimental de este enamorado del amor que no llegó nunca a realizar su sueño. Su respeto ferviente por la mujer no fué recompensado. Este Príncipe Azul, a quien todas las princesas de París estaban prontas a adotar, fué dos o tres veces abandonado y conoció la vulgaridad de una relación familiar cuyo prosaísmo debió torturar con frecuencia su sensibilidad aristocrática. En el fondo, sus arrebatos más profundos provinieron de sus ternuras platónicas. En amor, la persecución de los fantasmas y el abrazo de las sombras, ¿no fueron siempre las voluptuosidades más refinadas?

Desde el punto de vista musical sólo sus sufrimientos fueron fecundos. Y porque fué constantemente herido por la vida, Federico Chopin dió un impulso tan magnífico a su sueño armonioso. Con su dolor y su ternura escondidos compuso sus más hermosas páginas estremecidas de todo el fervor que no pudo gastar. Los amantes colmados no tienen esos vuelos sublimes. El genio de Chopin sólo podía nacer de un corazón insaciado.

París, abril de 1949.

EMILE VUILLERMOZ

Traducción de I. G. P.



## MELUSINA Y EL ESPEJO O UNA MUJER CON TRES ALMAS Y PORQUÉ TIENE CUERNOS EL DIABLO

*Figuración berganasca en tres actos, divididos en doce cuadros.*

"Una mujer con tres almas"

Tirso de Molina.

"¿Esto es mirar o morir?"

Calderón.

"Da hielo a hielo, amor, y llama a llama".

Lope de Vega.

*La acción en la ciudad de Melusa, capital de Melusia, y sus alrededores. Época melusiana. Empezará en la noche de un martes de Carnaval, sigue durante el día y la noche del miércoles de ceniza, para terminar al amanecer del otro día.*

*Decorados, trajes y música, procurarán antelazcar, con la evocación del Renacimiento español e italiano, un romanticismo de creación reciente.*

## ACTO I

*PERSONAS que figuran en este primer acto.*

MELUSINA, esposa de Meluso.  
ESTRELLA.  
CONRADO DE MELUSO.  
CLAVEL.  
EL ESPEJO-ARLEQUÍN.  
FEDERICO.  
EL DIABLO-POLICHINELA.  
ALBERTO.  
MARAVILLA.  
GUSTAVO.

Las MASCARAS DEL TIEMPO, la LOCURA, el AMOR y la MUERTE.  
MÚSICOS Y COMPARSAS ENMASCARADOS.

*(A telón corrido empezará la música, diciéndose la siguiente canción:)*

Los ojos de Melusina  
no son de ningún color;  
porque en ellos el amor  
su capricho determina:  
hay de aquel que lo adivina,  
si no los puede olvidar!  
porque no podrá mirar  
el color de su ventura  
sin recordar la dulzura  
de habernos visto hojar.

## ESCENA I

*(Una calle. A un lado, balconada o pérgola del Palacio de Meluso. Es de noche. Música lejana envuelta en rumores de ciudad en fiesta. Pasado un rato entran, ligeros, como empujados por una ráfaga de viento, las Máscaras convencionales del TIEMPO, el AMOR y la LOCURA. El TIEMPO, como viejo de blancas barbas torrenciales; el AMOR, como un niño llorón, con ojos vendados; la LOCURA, de bufón grotesco, con vejigas y su gorro de cascabeles.)*

AMOR.

LOCURA.

¡No corras tanto, viejo, que no puedo alcanzarlo!  
*(Sintiendo, trapeza, cae y se levanta.)* ¡Déjale que corra lo que quiera! No le sigas. Quédate tú.

(Entra una mascarada de músicos, y, entre ellos, como director de la carnavalesca estudiantina (con un laúd o mandolina o guitarra), la MASCARA de la MUERTE.)

MUERTE.

¡Por qué huí!

Yo, porque el amor no me detenga.

Yo, porque tu música no me pesque en sus redes, Muerte.

LOCURA.

volviéndome a encarcelar como la razón de tu pensamiento; sígo al Amor para no perder el tiempo del todo.

(Salen los tres. Queda la MASCARA de la MUERTE con la estudiantina de músicos que empieza tocando un aire muy suave, mientras, haciendo como que se acompaña en el laúd, guitarra o mandolina, dice la MUERTE:)

MUERTE.

No te faltó, sonoro pensamiento,

para temblar, anhelado temeroso;

ni para herir, el arco tembloroso

del aire todo en su estremecimiento.

No le faltó a la estrella el movimiento

que acuerda con el ámbito armonioso

su palpitante afañ, sí, cadencioso,

lo prolonga el humano sentimiento.

Le faltó al cielo voz, palabra al mundo,

para pulsar el ritmo, presintido

que en su sentir al pensamiento nueva.

Que para hallar un eco tan profundo

al corazón le basta su latido

y al pensamiento amor que le conmueve.

(Toman los músicos actitudes enfáticas de gesticulante, soronada, haciendo cerco, bajo el balcón de MELUSINA, con la MASCARA de la MUERTE en medio, y cantan las siguientes coplas.)

CANTO.

No sé si quiero o no quiero;

ni sé si quiero querer;

sí sé que quiero saber.

del amor casamentero.

Amor que se prende en llama

es amor perecedero,

que el amor casamentero

no consume lo que ama.

Matrimonio de panema

sin una chispa de amor

no puede arder con fervor  
porque huye de la quema.

Quemarse por no casarse

—dijo el santo— malo es;

yo te lo digo al revés:

porque casarse es quemarse.

¡Quémate y verás!

¡Cásate y te quemarás!

Casarse es cosa de casa

y casa es cosa de hogar;

hogar es cosa de brasa,

y brasa lo es de abrasar.

Hacer el amor costumbre

es hacer del fuego brasa:

se guarda dentro de casa

para mantener su lumbre.

Melusina te casaste

sin saber qué cosa era:

pero, fuera lo que fuera,

¡Melusina te quemaste!

¡Quémate y verás!

¡Cásate y te quemarás!

Quémate y verás mejor

mientras ardas en tal llama

que te llama quien te ama

para encenderte de amor.

Por llamarle con tus llamas

te llamas de llamear,

que quien se quiere quemar

no se anda por las ramas.

¡Quémate y verás!

¡Cásate y te quemarás!

Melusina, ¿dónde estás

cuando no estás en tu casa?

Si sabes que todo pasa

¿en dónde te quedarás?

Melusina, ¿dónde irás  
sabiendo que vas y vienes?  
—¡Ay amor qué cosas tienes  
irá a donde quiera más!

—Melusina, ¿qué más quieres?  
Por mucho que quieras más,  
¡no sabes que no serás  
mucho más de lo que eres?

*¡Quémate y verás!*  
*¡Cásate y te quemarás!*

Si quieres casa, casada,  
por no causarte de amar,  
cásate de enamorar  
pero no de enamorada.

No se causa el que se casa  
por cansarse de querer  
sino por querer saber  
qué queda de lo que pasa.

Sucedá lo que suceda,  
por pasar o no pasar,  
más te importa averiguar  
qué pasa de lo que queda.

*No te cases de casada:  
cásate de enamorada.*

Si nos queremos los dos  
yo te diré, Melusina,  
que al mirarte tan divina  
estoy celoso de Dios.

Melusina de Melusa,  
recatada del mirar,  
si te quieres escapar  
el espejo te enjutas.

Por la imagen quebradiza  
que el cristal te representa,  
no te avisa, te escarmenta  
la verdad escurridiza.

32

Melusina, tu figura  
no se sale del espejo,  
la encierra en un reflejo  
el eco de tu hermosura.

*(Mientras se cantan estas últimas coplas se hace la mutación a la escena II.)*

## MUTACION

### ESCENA II

MELUSINA, el ESPEJO y el DIABLO

*(Total de MELUSINA, que se mira y compone ante el espejo, vistiendo para el baile. El ESPEJO, de Arlequín, con los ojos vendados, y con un espejito en la mano, colocado ante MELUSINA. El DIABLO, de Polichinda, con antifaz. Música dentro durante toda la escena. Es de noche.)*

MELUSINA.

¡Quién le preguntó al espejo  
cuál era su parecer?  
Y si sabe por saber  
más que sabe por despojo.  
Si pareciendo un reflejo  
es lo que parece ser,  
cuando, por no poder ver  
el rostro que en él se mira,  
hace una verdad, mentira,  
y una mentira, mujer.

*(Al espejo)*

Si el genio, si la figura,  
buscan consorcio de ti,  
tú les respondes que sí.  
Con su propia sepultura.  
No hay humana criatura  
que no pida tu consejo;  
y tú se lo das, espejo,  
con imagen tan mentida  
que quitándole la vida  
le devuelves el pellejo.  
Siendo sombra, eres fulgor.  
Dando una luz que no es tuya.  
Impides que el llanto fluya  
congelando su temblor.

33

Haces hielo del temor,  
y del amor haces vuelo.  
No nos dejas ni el consuelo  
de herir tu dureza fría,  
porque romperte sería  
romper nuestro propio cielo.

Melusina, si por verte  
en el espejo, te ves  
reflejada del revés,  
por esa imagen advierte

que eso que miras no es  
tu vida sino tu muerte.

Pues si mi muerte es tan bella,  
déjanme mirarme en ella.

Mirarte en mí, Melusina,

sin temor de herirte en mí;

yo no hago sombra de ti,  
ni sueño que te alucina.

No soy yo quien determina  
que reveles tu cuidado:

detengo el tiempo a tu lado  
sin trampa ni tramantojo;

mi luna es como un antejojo  
que a contemplarte se inclina.

(EL ESPEJO se tapa poniéndole su cristal ante ella.)

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

MELUSINA.

Entonces, déjame verte.

No, porque verme es perderte.

¿Me pierdo yo por mirarte?

En parte.

¿Pues qué miro en lo que veo?

Tu deseo.

¿Mi deseo es encontrarte?

Por mi arte.

¿Arte es lo que en ti se mira?

De mentira.

¿Mentira es verte sin verte?

Y muerte.

Dí, ¿por qué me encuentro en ti?

Porque sí.

Luego, si puedo mirarte,

pudiendo verte y no verte,

por no poder encontrarte,  
deseo, mentira y muerte,  
no tendrán arte ni parte  
en que mire por perderte.

(Canto dentro)

"Por más que quieras,  
no serás ni la sombra  
de lo que eras."

¿Quién canta de ese modo mi desventura?

Las que cantan son voces de tu hermosa.

Narciso eres,

abocándote en la sombra de lo que quieres.

Eres voz muerta,

que empujados al eco que te despierta.

(Canto dentro)

"Por más que quieras,  
no serás ni la sombra  
de lo que eras."

(Arrojando el espejo, que se quiebra, cayendo al suelo,  
como desmenuado, Arlequín.)

¡No más engaños!

Cesen las ilusiones

para mis daños.

MELUSINA.

(Queda absorta ante el espejo roto y, luego, va reconciliando sus palabras,  
tratando de unirlos, mientras ARLEQUIN, que se ha quitado la venda de los  
ojos, la mira con ansiedad, medio despertando de su desmayo. Todo muy  
lento al compás de la música.)

MELUSINA.

Estas prendas perdidas, yo quisiera

que hiciesen con su daño el de mi suerte,

volviéndose el espejo de la muerte

que, por su mal, para mí bien viniera.

Si hallarlas o perderlas sólo fuera,

cuando su bien en mal se me convierte,

yo prefiero este mal, porque me advierte

del daño de la vida pasajera.

Muerte y vida que encierras y atesoras

en tus recuerdos, son tus esperanzas,  
(pues siempre esperas lo que siempre olvidas.)  
¡Como si no supieses, pues los lloras,  
que son el mal y el bien que nunca alcanzas  
precillas de amor y de dolor perdidas! (Sale).

#### EL ESPEJO Y EL DIABLO

ARLEQUIN. Estás demasiado filosófico esta noche para ser  
Diablo. Polichinela.  
DIABLO. Y tú demasiado enamorado para ser espejo, Arlequín.  
ARLEQUIN. ¡Cómo no voy a estarlo, si Melusina me ha roto el alma  
en tres pedazos, dejándome una imagen suya en cada  
uno!  
DIABLO. ¡A ver!

(Recoga los tres pedazos del espejo roto, los examina y trata de juntarlos.)

ARLEQUIN. ¡Un alma orgullosa... Otra alma humilde... Y otra,  
enamorada...  
DIABLO. ¡Tres almas tiene Melusina!  
ARLEQUIN. ¡Y no la puedo atrapar por ninguna!  
DIABLO. Juntalas en mí, y me darás la vida.  
ARLEQUIN. ¿Dándole a ella la muerte?  
DIABLO. Si ella volviera a mirarse en mí de una vez, yo reviviría,  
y te daría su alma.

DIABLO. (Meditando ante los tres pedazos de espejo roto.)

ARLEQUIN. Una mujer con sólo un alma, ¡sería más fácil o más  
difícil de vencer?  
DIABLO. Sería más fácil. Yo te la guardaría entera.  
ARLEQUIN. ¿Aunque no la viese?  
DIABLO. La escondería. Su voz me basta cuando sé que tengo su  
alma en mí, enteramente, aunque yo no la vea.  
ARLEQUIN. Hagamos un trato. Si yo junto estos trozos del espejo  
roto, juntando las tres almas en una, ¿tú me guardarías  
a Melusina, presa en tu cristal hasta la muerte?

DIABLO. Te la guardaría.  
ARLEQUIN. ¡Y cómo te apoderarías de su voz?  
DIABLO. Apresándola con mi sombra cuando su cuerpo esté preso,  
en mi luz.  
ARLEQUIN. ¡Eres un iluso! Pero vamos a hacer la prueba. Después  
de todo, mi obligación es matar almas, y lo mismo me

(Le da los tres pedazos del espejo roto.)  
ARLEQUIN. ¡Me das la vida!  
DIABLO. Hasta la muerte de este alma, no lo olvides.  
ARLEQUIN. ¡Hoy se hace Melusina inmortal!  
DIABLO. ¡Eso lo veremos con el tiempo!

(Sale).

#### MUTACION

#### ESCELA II

(Salón de baile de máscaras en el Palacio de Meluso. Música. Es de noche.)

FEDERICO, ALBERTO, GUSTAVO; luego CLAVEL, ESTRELLA y  
MARAVILLA; por último MELUSINA y CONGRADO.

FEDERICO. ¡Esa mujer es un enigma!  
ALBERTO. A mí no me parece enigmática. No es más que joven y  
bonita. Tiene la belleza del Diablo.  
FEDERICO. ¡Y te parece poco! Me asusta, porque me parece una  
mujer sin alma.

GUSTAVO. A mí me parece lo contrario, que tiene muchas almas.  
Una para cada uno de los que la ven.

ALBERTO. Tiene un alma distinta, no sólo para cada uno, sino para  
cada momento en que la miras. Yo esta noche la he visto  
orgullosa conmigo y humilde con Gustavo.

FEDERICO. A mí me ha clavado su risa como una hoja de puñal, sin  
hablarme.

GUSTAVO. Yo he creído ver lágrimas en sus ojos; y me ha hablado  
con una voz tan tierna que sentí que me desahacía.

FEDERICO. Es una mujer que se cree cada vez que se mira a un  
espejo. Cuando estoy con ella, y hay algún espejo cerca,  
procuro tapármelo para que no se vea, en él.

ALBERTO. Es curioso. A mí me sucede lo contrario que a ti; que  
me gusta más cada vez que me vuelve hacia mí su mirada  
después de haberla detenido en el espejo. Me parece,  
entonces, más verdadera, como con una voz más clara  
y que transparentase mejor su ser.



GUSTAVO. ¿Y si yo os dijera que a mí como me gusta más, es cuando la puedo mirar, sin que ella me vea, enmudecida, en la imagen que la refleja? Me parece mucho más real, mucho más ella dentro del espejo que fuera.

FEDERICO. Yo compadezco a Conrado. No se ha casado con una mujer sino con todo el género femenino.

ALBERTO. ¡Su nombre es legión como el Demonio! ¡Debe ser terrible ser marido de tantas mujeres al mismo tiempo que de ninguna!

FEDERICO. ¡Así está el pobre marido de preocupado! Se le ve envejecer por días.

GUSTAVO. ¡No digáis sandeces! Melusina es una mujer de cuya fidelidad a Conrado, no puede dudarse.

ALBERTO. Pues eso es lo terrible para él: que le es infiel con él mismo. Si le fuera infiel con otro, descansaríamos.

FEDERICO. Aunque fuese en la muerte. ¡Pero quién se muere con ese bellísimo Proteo a su lado? Y sin poder verle nunca fiel a su esposa, porque aunque no quiera, le está engañando siempre con otra que es ella misma.

GUSTAVO. ¡Qué disparates! ¡Vosotros creéis que Conrado no está enamorado de su mujer?

ALBERTO. Creemos que no ha encontrado todavía a su mujer para poder enamorarse de ella. Por eso parece enamorado y hasta celoso; porque no hace más que buscarla, y no la encuentra nunca, teniendo siempre consigo.

FEDERICO. Eso es lo que le pasa a uno siempre que se enamora.

GUSTAVO. ¡Estáis bebidos esta noche! ¡De veras no podéis comprender que Conrado y Melusina se quieren los dos sencillamente!

(*Entran CLAVEL, ESTRELLA y MARAVILLA.*)

CLAVEL. Seguramente que estáis hablando de Melusina.

ESTRELLA. No sabéis hablar de otra cosa.

MARAVILLA. ¡Como si no hubiese en el mundo más mujer que ella!

ALBERTO. Ella y vosotras tres, que estáis esta noche melusinas...

CLAVEL. ¡Gracias por el propo!

MARAVILLA. ¡Ya podemos darnoslas, que Melusina es para ellos el colmo de la comparación!

ESTRELLA. Pues yo preferiría ser una Melusina incomparable.

CLAVEL. (Coqueta) Vamos a ver. Miradme. ¿En qué me parezco yo a Melusina?

FEDERICO. Tú te pareces a Melusina en la boca, en la risa.

ESTRELLA. ¡A ver, fíete!...

ALBERTO. Pues, ¿y yo?

MARAVILLA. Tú en los ojos...

MARAVILLA. (A Gustavo que estaba distraído) ¿Y yo?

GUSTAVO. Tú no te pareces en nada...

MARAVILLA. ¡Gracias! ¡Eres muy amable!

GUSTAVO. (Rectificando). Te diré... Te pareces en el andar, en el tallo, en cierto aire...

MARAVILLA. No trates de enmendarlo, Gustavo: todas las mujeres tenemos el mismo aire cuando es un mismo viento el que nos sopla...

GUSTAVO. (Galante) ¿Y qué dice ese viento?

MARAVILLA. (Con ironía). Dice: "yo te amo, Melusina..."

GUSTAVO. (Igual). ¿Y qué responde Melusina?

MARAVILLA. (Lo mismo). Nada. Melusina nunca responde al viento; Melusina calla...

CLAVEL. No le digas nada a Gustavo esta noche, que la tiene llorona...

GUSTAVO. ¡Has visto mis lágrimas correr, mi llanto en cataratas!...

CLAVEL. No. Pero basta mirarte a los ojos...

GUSTAVO. En los tuyos hay risa...

MARAVILLA. No sigáis diciendo cursilerías y mirad, que por aquí viene el misterio...

ESTRELLA. Con figura humana...

ALBERTO. Y divina...

FEDERICO. La pareja del Paraíso...

CLAVEL. Contigo, la serpiente...

MARAVILLA. Les falta el árbol en que ahorcarse.

(*Entran MELUSINA, seguida de ARLEQUIN y CONRADO, seguidos de POLICHINELA. El grupo se divide rodeando los hombros a MELUSINA y las mujeres a CONRADO. ARLEQUIN y POLICHINELA quedan fuera, y uno a cada lado.*)

CLAVEL. ¡Mirame Conrado! ¿A que no ves en qué me parezco yo a Melusina?

ESTRELLA. ¡Mirame a mí! ¿En qué me parezco yo?

MARAVILLA. ¡A mí a mí! ¡Fíjate cómo me parezco!

CONRADO. Pero, ¿qué decís? ¡Estáis locas! No os parecéis en nada. No tenéis que pareceros a nadie para ser bonitas.

CLAVEL. ¿De veras te parecemos bonitas?

MARAVILLA. Díselo a esos que ni nos ven siquiera. No tienen ojos más que para ella.

CONRADO. No me daréis celos con eso, y, en cambio, se los daréis a mi mujer vosotras.

ESTRELLA. ¿Pero es celosa Melusina?

MARAVILLA. ¡Imposible!

CLAVEL. ¡Será porque no se mira al espejo!

GUSTAVO. (A Melusina). Has llorado esta noche: te lo veo en la cara; lo oigo en tu voz que todavía tiene dejo de llanto. Te equivocas, Gustavo, no he llorado aún; pero acabaré por llorar para romper este hielo que me aprisiona.

MELUSINA. (Riendo). Antes de salir esta noche de mi tocador, cuando me arreglaba para el baile, rompí un espejo.

ALBERTO. ¿Eres supersticiosa?

MELUSINA. No lo soy, puesto que lo rompí expresamente yo misma. Es verdad; yo tengo aquí sus tres pedruzcos.

ARLEQUIN. (A Melusina). ¿Quién es esta máscara?

GUSTAVO. No sé. Pero éste es el espejo que yo he roto.

MELUSINA. (A Arlequín). ¿Cómo tienes este espejo roto?

GUSTAVO. Me lo dió el Diablo.

ARLEQUIN. ¿Te burlas?

FEDERICO. No. Es verdad que se lo di yo.

POLICHINELA. (Se han juntado los grupos con curiosidad.)

CLAVEL. ¿Qué raro, Melusina, que tú tengas tratos con el Diablo!

CONRADO. ¿Qué broma es ésta? ¡Quítense el antifaz para que los reconozcamos, o vayanse!

POLICHINELA. Todavía no es tiempo de quitarnos el antifaz.

ARLEQUIN. ¿Quieres bailar conmigo, Melusina?

CONRADO. ¡Quítate tú! Melusina bailará conmigo. (Le ofrece el brazo que Melusina acepta).

MELUSINA. (Sin escucharlo). Me interesa saber cómo vino a parar a sus manos ese espejo roto... (Sale, bailando con Arlequín).

CLAVEL. ¿Por qué os quedáis así todos como unos tontos?

CONRADO. Contrado, ¿bailamos?

(CONRADO se deja llevar por CLAVEL y sale bailando con ella. FEDERICO y ALBERTO, con ESTRELLA y MARAVILLA, bailan también).

POLICHINELA. (A Gustavo). Nos hemos quedado sin pareja...

GUSTAVO. No me gusta bailar.

POLICHINELA. A mí tampoco.

GUSTAVO. Ni le sería cómodo con ese disfraz...

POLICHINELA. ¿Por qué no? (Hace una cabriola que deja a Gustavo estupefacto.)

GUSTAVO. Pero, ¿quién eres?

POLICHINELA. ¿No acabo de decirlo? El Diablo en persona...

GUSTAVO. En persona poco discreta...

POLICHINELA. Todavía puedo serlo menos...

GUSTAVO. ¿Cómo dices?

POLICHINELA. Que puedo ser más indiscreto y contarte algo que no sabes a propósito de Melusina... (Misteriosa.)

GUSTAVO. ¿De Melusina? ¡Ten cuidado con lo que dices!

POLICHINELA. Con muchísimo cuidado te contaré un cuento. (Bajando la voz). "Había una vez un hada que se llamaba Melusina; era una vieja hada que tenía cuerpo de serpiente y cola de pez; pero que nadie lo veía; porque parecía una mujer, una mujer joven y bellísima..."

GUSTAVO. Ese cuento es tan viejo como tú, amigo mío; no lo sigas, me lo sé de memoria...

POLICHINELA. —Y un día se casó con un lindo Príncipe, pero a condición de que todas las semanas, durante una noche entera, no intentase verla, pues si lo hacía, perdería su amor..."

GUSTAVO. ¡Y le descubriría la cola! Vaya, vaya, veo que no sabe tanto el Diablo por viejo como por Diablo...

POLICHINELA. ¡Lo mismo me da! Porque cuando empecé a ser Diablo empecé a saber, y empecé a envejecer...

GUSTAVO. Pues sabes bien poco...

POLICHINELA. ¿Sabes tú más de Melusina?

GUSTAVO. Yo sé que Melusina no quiere más que a un hombre.

POLICHINELA. ¿Y ese hombre no eres tú?

GUSTAVO. No soy yo.

POLICHINELA. Pero podrías serlo...

GUSTAVO. No lo creo.

POLICHINELA. Porque no eres en mí. Un Diablo puede mucho...

GUSTAVO. ¿Un pobre diablo como tú?

POLICHINELA. Por las trazas me conocerías, dijo el Demonio.

GUSTAVO. Muéstreme las tuyas.

POLICHINELA. ¿No las ves? (Le señala a MELUSINA bailando con ARLEQUIN.)

GUSTAVO. ¿Quién es esa máscara?

POLICHINELA. ¿Tienes celos?

GUSTAVO. No tengo derecho a tenerlos de Melusina.

POLICHINELA. ¡Admirable cautela! Te enamoras tú de Melusina y lo dejas a su marido los celos; ¿no los tienes de él?

GUSTAVO. Son su derecho.

POLICHINELA. ¡Leguleyo estás! Pues mirale arrobado en Clavel, como si le absorbiera su aroma. La que va a tener celos será Melusina cuando le vea.

GUSTAVO. No lo verá. Está demasiado absorta ella misma con la máscara que tú le has dado.

POLICHINELA. ¡Empiezas a creermelo?

GUSTAVO. Tal vez. Te creería del todo si me explicases un enigma...

POLICHINELA. ¿Cuál? ¿El de Melusina? Si no estuvieras enamorado no sería enigma para ti. Cuando no lo estás, dejarías de creerla enigma.

GUSTAVO. No es ese solo. Melusina me dijo esta noche, al decirle yo que había llorado, que no, pero que tenía ganas de llorar, porque se sentía presa, encerrada como en una pared de hielo...

POLICHINELA. ¿Te dijo eso? ¡Pues mira ahora cómo se ríe...

(ARLEQUÍN y MELUSINA se acercan)

MELUSINA. (Haciendo todavía.) ¡No sabes, Gustavo, qué cuento tan precioso me ha contado esta mascarita!

GUSTAVO. ¿También a ti te han contado un cuento?

MELUSINA. ¿Por qué dices también? ¡Un cuento precioso...

GUSTAVO. ¿Que tú no conoces?

MELUSINA. No. Nunca lo había oído.

GUSTAVO. Había una vez un hada que se llamaba Melusina...

MELUSINA. Lo sabes muy mal. No era un hada...

GUSTAVO. Aunque fuese cosa de encantamiento. Era una mujer; una mujer tan pequeña, tan pequeñita que cabía en una cajita de joyas...

GUSTAVO. Ese es otro cuento.

MELUSINA. ¡Y esa mujer sería un estuche?

GUSTAVO. Precioso.

MELUSINA. No. La joya. Su novio la llevaba, sin saberlo, encerrada en una cajita; hasta que un día lo averiguó mirando por una rendijilla iluminada...

GUSTAVO. Melusina le dijo: si te quieres casar conmigo, ponte en el dedo corazón esta sortija encantada, y te harás tan pequeñito como esta sortija encantada.

GUSTAVO. yo. Y él lo hizo; y vivieron mucho tiempo juntos y felices en el país de los enanos; pero un día...

POLICHINELA. ...él empezó a mirarse con tristeza la mano en que tenía la sortija; y sintió una ganas atroces de quitársela, de romperla; para volver a su tamaño humano de nuevo, para volver a ser hombre...

(POLICHINELA y ARLEQUÍN se dejan, apartándose de MELUSINA, que saca un pañuelo y trata de disimular su llanto.)

GUSTAVO. ...Y lo hizo. La sortija se negaba a salir de su dedo. Tuvo que limarla, romperla... Y cuando la partió en dos, empezó a sentirse crecer de nuevo; crecer y hacerse hombre como antes era... Pero su corazón latía con tal violencia que tuvo miedo de su propia sangre... sintió frío como si envolviera su cuerpo la bola de un reptil helado... (Mirando a MELUSINA) ¡Lloras Melusina?

MELUSINA. ¿No te dije antes que esta noche tenía ganas de llorar; que quería romper una pared de hielo que me aprisiona, que me asfixia?... Ven, vamos a buscar a Conrado... todavía estará bailando con esas locas...

(POLICHINELA y ARLEQUÍN se han esfumado entre las máscaras. CONRADO vuelve ahora bailando con ESTRELLA, fijos sus ojos en sus ojos. Pasa perdido en el bulirio. Le siguen las otras parejas de FEDERICO y CLAVEL, ALBERTO y MARAVILLA.)

GUSTAVO. Todavía no... Déjales ahora. Te verían llorar.

MELUSINA. ¿Y qué importa? Pero, ¿ves? Ya pasó, ya no lloro...

GUSTAVO. Vanos. Antes dime una cosa, Melusina, ¿de verdad quieres a Conrado?

MELUSINA. (Extrañada.) ¿No lo sabes? ¡Con toda mi alma!

GUSTAVO. ¿Con qué alma?

MELUSINA. ¿Qué dices Gustavo? ¿Pues no tengo yo un alma? (Sorriendo entre lágrimas) ¿O es que crees que tengo más de una?... Que tengo muchas, muchas almas... Oye Gustavo ¡qué divertido sería tener muchas almas!...

GUSTAVO. Tendría un alma para cada uno de vosotros; las repararía. ¿Cuántas almas tengo yo, Gustavo? ¿Siete, como vidas los gatos? (Riendo francamente). Ves, ya no lloro. Gracias, Gustavo, me has hecho reír con tu pregunta... Ya podemos buscar a Conrado...

GUSTAVO. ¿No sería mejor que él te buscara a ti? Aunque si tú

MELUSINA. No. ¿Para qué? Ya aquí nos despedimos...  
TODOS. Si, sí...

(Bodan a la pareja acompañándola con bullicio y algazara.)  
MUTACION.

ESCENA IV

(Tocador de MELUSINA, igual que en la escena segunda. ARLEQUIN con los ojos vendados, sosteniendo, juntos, los tres pedazos de espejo roto. POLICHINELA al lado. Es de noche.)

Entra MELUSINA, como cansada, disponiéndose a desnudarse ante el espejo. Música como en la escena segunda.)

ARLEQUIN. (Dice, mientras Melusina se desnuda, quedándose, al final dormida.)

Persiste en mí tu amor cuando pudiese  
tu vida en la mudanza de los vientos;  
y tu alma en los mudables pensamientos  
de aliceros ilusiones que perdiste.

Vuelves de nuevo a mí los ojos, triste  
de habermelos quitado tan violentos,  
mirando tus pasados sentimientos  
que, deshechos, en lágrimas volviste.

No sabes si son tuyos o son míos  
estos breves reflejos en pedruzcos,  
estas prendas de amor, estos despojos;  
pues para tan perdidos desvaríos  
tiendes el vano con afán tus brazos.  
Vierten en vano lágrimas tus ojos.

(Vuelve el canto, con la música, dentro.)

CANTO.

Aunque a la desdicha tuya  
ser dicha no te concuerda,  
no hay mal que por bien no venga  
ni bien que por mal no haya.

Mira, Melusina bella  
que una sola sombra son,  
con tres nombres de ilusión,  
Clavel, Maravilla, Estrella.  
No persigas en su buelta  
la razón que las detenga:

tienes tantas almas, a lo mejor, te estará buscando de una en otra...

MELUSINA. (Riendo primero, luego pensativa) Buscando de una en otra... ¿Por qué dices eso? ¿De una en otra?

GUSTAVO. Las almas siempre buscan su cuerpo, Melusina. Un alma sólo quiere tener un cuerpo. Y generalmente otro cuerpo que no sea el suyo. Los cuerpos son los que no siempre quieren buscar ni tener un alma, ni propia, ni ajena. Los cuerpos más divinos...

MELUSINA. O más humanos. Si lo dices por mí, no te agradezco nada la galantería. Me ofende... Pero ven, vamos a buscar a Conrado...

GUSTAVO. Mirale.  
(Vase CONRADO bailando con MARAVILLA, tan unidos y arrebatados por la música como si los llevase una fuerte ráfaga de viento.)

MELUSINA. Parece que Conrado anda buscando tu alma esta noche en cualquier cuerpo...

GUSTAVO. ¿Por qué lo dices? ¿Quieres darme celos? Te equivocas. Puede que me equivoque, pero no para darte celos. Me has hecho daño, aunque haya sido sin querer. Perdóname.

MELUSINA. Ahora ya no tengo ganas solamente de llorar sino de algo distinto, de correr, de gritar, de...

GUSTAVO. No sigas... Vamos a buscar a Conrado.  
(Llegan FEDERICO, CLAVEL, ALBERTO, ESTRELLA, CONRADO y MARAVILLA.)

CLAVEL. ¡Cómo aquí vosotros solos, tan aburridos, sin bailar! Y las mascaritas misteriosas, ¿se fueron?

(MELUSINA y GUSTAVO miran a su alrededor sorprendidos.)

MELUSINA. Si. Por lo visto se fueron tan misteriosamente como habían venido.

ESTRELLA. (Irónica) ¡Cuánto misterio en una noche!  
MARAVILLA. (Lo mismo) Todo es misterioso.  
CONRADO. ¿No te sientes bien Melusina? ¿Quieres que ya nos retiremos?

CLAVEL. ¿Te has puesto mala?  
MELUSINA. No. Pero estoy cansada. Vámonos.  
GUSTAVO. Iremos con vosotros para acompañaros hasta la puerta de vuestra alcoh.

que no hay amor que no tenga  
sombra que ahuyente la suya,  
ataque a la desdicha tuya  
desdicha no le convenga.  
Fantasma que nace y muere  
en el cristal de un espejo,  
no es amor, es un reflejo,  
con el que el amor te hiere.  
Si tu desdicha prefiriere  
ser dicha para ser tuya,  
desdiciéndose de suya  
porque tu amor la mantenga:  
no hay mal que por bien no venga,  
ni bien que por mal no huya.

(MELUSINA queda como desmayada, a media desmayar, dormida: si-  
gué la música mientras hablan ARLEQUIN y POLICHINELA.)

ARLEQUIN. (Quitándose la venda de los ojos) Es la primera vez que  
una mujer engaña a un espejo.  
DIABLO. Y la primera vez que un espejo engaña al Diablo.  
ARLEQUIN. Y podrías saber tú, que eres un pobre diablo, en qué sue-  
ña, en qué piensa, qué quiere Melusina?  
DIABLO. Lo que una mujer sueña o no sueña, piensa o no piensa,  
quiere o no quiere, eso no hay Diablo que lo sepa!

#### MUTACION

#### ESCENA V

(Alcoba nupcial de Conrado y Melusina. CONRADO, sentado ante  
ante una mesa, como si se hubiese quedado dormido, con la cabeza apoyada en  
las braguas. Amanece. Se oyen lejos la música de la estudiantina carnavalesca.  
Para a poco se irá aclarando la escena.)

CONRADO. (Levanta la cabeza de repente, despertando, y dice, comp-  
asustado) ¿Quién?

(Han entrado en escena, CLAVEL, ESTRELLA y MARAVILLA, en-  
mascaradas, y le hacen señas de silencio.)

ESTRELLA. ¿Vosotros?  
¡Nos conociste!

(Se quitan las tres las caretas)

CLAVEL. Visita intempestiva...  
MARAVILLA. Por algo será...  
CONRADO. (Entre sorprendido e inquieto) Vosotras diréis...  
ESTRELLA. ¿Y Melusina?  
CONRADO. Ha debido quedarse dormida en el tocador.  
CLAVEL. Conrado, tu mujer te engaña. (Al decirlo se  
ESTRELLA. Te engaña tu mujer, Conrado. quita  
MARAVILLA. Conrado, te engaña Melusina la carta.)  
CONRADO. Gracias por vuestra importante comunicación; y vosotras,  
¿no me engañáis?

(Mismo juego) Nosotras no.  
CONRADO. Os agradezco la visita; que vengáis a murmurarme al  
oído, como las brujas azoreras de Macbeth; ¡salve Melusina,  
te engaña Melusina!... ¿Y qué más?

Yo te traigo el puñal. (Se pone y quita la carta)

Yo el veneno. (Mismo juego)

Yo la pistola. (Mismo juego)

¡Para que elija! (Coge las tres cosas)

¡Sí!

Pues para ti el veneno, Maravilla. Para ti la pistola,  
Clavel. Estrella, para ti el puñal. (Le da a cada una  
lo que dice)

¿Qué quiere decir esto?

¿Serías tan cobarde?

¿No las necesitas?

(Tranquilamente se sienta, cruza las piernas, ofrece pít-  
illos, los enciende, y dice:) Tú con esa pistola, Clavel, má-  
tarías a Federico. Tú, Estrella, con ese puñal matarías a  
Alberto. Y tú con el veneno, Maravilla, matarías a  
Gustavo.

¿Y quién matará a Melusina?

Quien me mate a mí.

¿Una de nosotras o las tres?

Las tres.

(Echando el veneno en un vaso de agua) Aquí tienes el  
veneno.

(CONRADO se bebe el vaso de un trago.)

ESTRELLA. Y aquí la puñalada

(CONRADO se abre el pecho descubriendo el sitio del corazón donde  
ESTRELLA, le clava el puñal, cayendo CONRADO herido.)

CLAVEL. Y aquí el tiro.

(Dispara a la cabeza de CONRADO que yacía, caído ya, en el suelo. CONRADO queda inmóvil, rígido, muerto.)

(Pausa. Vuelve a oírse música más cercana, carnavalesca. Luego entran, silenciosamente, en escena, enmascarados, FEDERICO, ALBERTO y GUSTAVO.)

FEDERICO. ¡Basta de bromas, amiguitas!  
ALBERTO. De bromas de mal gusto.  
GUSTAVO. Y trunochadas.

(Las tres inmóviles, mudas, desenmascarados, les señalan el cuerpo de CONRADO, en el suelo, muerto.)

FEDERICO. (Acercándosele) ¡Vamos hombre, levántate! ¡Estás borracho! Ayúdame a llevarle a la cama...

ALBERTO. (Acercándose) ¡Tienes sangre en las manos, Federico, tienes sangre!

GUSTAVO. ¡Y tú tienes vino en la cabeza! Ayúdanos a llevarle a los dos.

(Las tres llevan el cuerpo inanimado de CONRADO al lecho en que lo tienden y lo tapan.)

(Aparece MELUSINA en la puerta que se supone del tocador. Medio desnuda, con el cabello suelto.)

MELUSINA. ¿Qué hacéis aquí?

(CLAVEL, MARAVILLA y ESTRELLA, poniéndose las caretas, recogen al píjaro, el veneno y la pistola, y conforme lo hacen, con ademán trágico le van contestando a MELUSINA)

CLAVEL. (Con la pistola en la mano que deja caer a los pies de MELUSINA) He matado a tu marido, Melusina.

ESTRELLA. (Lo mismo con el puñal) He matado a tu marido, Melusina.

MARAVILLA. (Lo mismo, con el veneno) He matado a tu marido, Melusina.

(Quedan en actitud amenazadora ante MELUSINA. Entonces GUSTAVO, ALBERTO y FEDERICO, se adelantan sin decir nada, y lentamente van sacudiendo, uno con cada una, MELUSINA impávida los ve salir. Hay una

pausa. Aparecen por la misma puerta que entró MELUSINA, el DIABLO y el ENSEPEJO.)

MELUSINA.

(Llega hasta el lecho. Lentamente, desatando a CONRADO que aparece muy pálido y con una mancha roja en el pecho, muy exageradamente visible y otra igual en la sien, como la estampa del suicida.)

¡Qué has hecho, Conrado?

(Incorporándose, con naturalidad) ¡Ya lo ves! Matarme. (Se deja caer)

¡Por qué?

(Incorporándose) Porque te quería. (Se vuelve a dejar caer sobre el lecho)

¡Tu vida no era la mía?

¡Sabes que no te engañé?

(Como antes, incorporándose y con naturalidad). Lo sé. (Vuelve a echarse)

¡Eres, tú quien me engañaba?

(Mismo juego) Te amaba.

¡Por qué quisiste la muerte?

(Mismo juego) Por quererte.

Querer, amar y engañar

con la burla de la muerte,

fué como querer perderte.

Como ponerte a secar

en la nube que te llevare:

a helarte en la llama breve

buscando en ella tu frío.

A llorar con el rocío

y a quemarte con la nieve.

(Música dentro)

Entre llamas y entre hielos

acaba siempre el dolor

los amorosos desvelos:

porque no matan los celos

lo que mata es el amor.

Persigues lo que parece

huyendo de lo que amas:

con la luz que te estremece

entre hielos y entre llamas

cuando apenas amanece;  
 desvelada veladora,  
 velando viles y vuelos;  
 celas por celos los cielos  
 con celajes de la aurora,  
 entre llamas y entre hielos.  
 Estás en todo vivir  
 escondida de tal suerte  
 que no te sienta venir  
 quien más suspira por verte.  
 No matas dejas morir;  
 empujando la vida  
 con sombras de tu temor  
 te das mortal el amor,  
 porque en tu mano escondida  
 acecha siempre el dolor.  
 Vida, que te ves partida,  
 si para poder tenerte  
 hay que darte por perdida.  
 No eres vida por ser muerte.  
 eres muerte por ser vida.  
 No es cruel escapatoria  
 la que esquivas tus celos  
 con brillantes espejuelos.  
 cuando escondan tu memoria  
 los amorosos desvelos.  
 No olvides esos fuegos,  
 ni con reflejos te hices;  
 pones diversos disfraces  
 por temor de lo que eres  
 a todo lo que no haces.  
 Quieres que la llama pura  
 no dé sombras a los cielos,  
 que amor de tan bajos vuelos  
 no persiga tu hermosura:  
 porque no matan los celos.  
 Por el amor que reclamas,  
 robadora de sus velos,  
 eres Judith de tus llamas  
 y Salomé de tus hielos.  
 Revelando lo que amas,

cuando desdise tu suerte  
 la desamudez del dolor  
 no te escudas con temor,  
 pues, fuerte como la muerte,  
 lo que mata es el amor.

(MELUSINA, mientras esto se dice, se ha dirigido hacia el lecho donde yace CONRADO, y lo contempla largamente, mientras va poniendo a su lado las armas homicidas: el veneno, la pistola y el puñal. Por último, se arrodilla a sus pies sollozando. Entonces el DIABLO-POLICHINELA saca su gran sable de cartón y lo coloca sobre el lecho, al lado de MELUSINA.)

DIABLO.

Llorando tu destino  
 desatas con tus enojos  
 candiles con que tus ojos  
 entremecen al destino.  
 Si, sollojo adivino,  
 cludo tu corazón  
 la muela de la pasión  
 que te causa tanta muerte,  
 lo hace, velando su suerte,  
 con llanto de tu ilusión.

ARLEQUIN.

Para una mujer que llora  
 hasta los celos son cielos;  
 que amor de tan altos vuelos  
 la precipita en la aurora.  
 Quien estrellas atesora  
 con lágrimas de su llanto,  
 deshace el velado manto  
 con que la noche desvela,  
 encandilando en el día  
 de los cielos, su quebranto.

(MELUSINA se ha puesto en pie y llorosa, pero decidida, cogiendo el gran sable de cartón, hace ademán de cortar con él la cabeca de CONRADO, haciéndose en este mismo instante la:)

MUTACION

ESCENA VI

(Calle y balcón o pérgola del Palacio Meluso, como en la escena primera. Aparece por la calle, cantando, la estudiante que lleva en hombros un fieltro, sobre el que se ostenta, muy visible, una gran cornamenta de venado. Está amaneciendo.)

CANTO.

Tu dicha por no ser dicha  
halló desdicha tan fuerte;  
que no hay dicha ni desdicha  
que lo sea hasta la muerte.

Doncella de pocas luces,  
casada de muchos humos,  
¿serás viuda de consumos,  
o monja que se hace ermitesa?

No harás muy largas tus tocas  
ni muy seguidos tus toques,  
que no vuelven con retoques  
las virginidades locas.

No escapas escurridiza  
al rescoldo del amor;  
que el fuego guarda el calor  
escondido en la ceniza.

Por la imagen huida  
que el cristal te representa,  
¿serás nueva cenicienta  
del amor que te eterniza?

(*Se oyen campanas tocando al alba y otras a muerto, alternando y opo-  
niéndose como los luces de las hogueras encendidas y la del día. Asoma al  
balcón MELUSINA llevando a su lado al DIABLO-POLICHINELA, y al ES-  
PEJO-ARLEQUIN; detrás, a las Máscaras del TIEMPO, el AMOR y la LO-  
CURA. La máscara de la MUERTE, que dirige el cortejo, se queda al pie  
de la balconada o pérgola donde dice:*)

MUERTE.

¡Tiempo, que el amor te alcanza!  
¡Amor, que ya la locura  
trastocando tu ventura  
anticipa tu venganza!

No temas por la mudanza  
con que el dolor te prefiere,  
que más hiera quien más quiere,  
y siempre quiere mejor  
el que te hiere de amor  
que el que de celos te hiere.  
No está el destino en tu mano  
porque asido de su huella  
jeroglífico en ella

trace el pensamiento humano,  
año porque es el arcano  
molde de tu voluntad  
en que escribe la verdad  
enigma tan peregrino  
que convierte tu destino  
en ley de tu libertad.

¡Qué dicha tan desdichada  
que para ser decidida  
tuvo que ser desasida  
primero que descada!  
Venciste, de enamorada,  
la sombra de mi temor.  
Mira lo que es el amor  
que con tal de estremecerte  
a la piedad de la Muerte  
sacrifica tu dolor.

(*Mientras esto se dice, MELUSINA ha sacado de entre sus velos la cabeca  
cortada de Conrado, asistida de los pelos para mostrarla. Ante ella, el  
DIABLO se precipita de la balconada, cayendo sobre el alfiler y poniéndose  
la coronación sobre su cabeza, sigue montado sobre el fuego, como llevada  
en andas, triunfalmente. Entretanto, el ESPEJO-ARLEQUIN, trata en vano  
de situar su cristal ante el rostro de MELUSINA, que (sta escuda con la ca-  
beza cortada. Sigue la música y el cortejo adelante, y en el balcón la misma  
actitud de MELUSINA, con la cabeza asida de los pelos, mostrándola, respal-  
dada por las tres Máscaras, con la de la MUERTE abajo y teniendo el ESPE-  
JO-ARLEQUIN a su lado, mientras el telón cae lentamente).*

FIN DE LA ESCENA VI Y DEL

ACTO I

JOSÉ BERGAMIN.

(Continuará)



## LOS DESENCUENTROS

### I

Se adelantó el reloj.  
El día vino solo.  
No sé si va o si vuelve  
su luz indiferente.  
No sé si ya pasaron  
esos coches opacos.  
Pero van a volver  
de nuevo con sus ruedas  
con ruido de coronas:  
coronas, corazones;  
coronas gota a gota,  
coronas poco a poco,  
hasta cerrar los ojos  
coronas incoloras.

### II

¡Esta noche? ¡Esta noche?  
Todavía hasta el alba.  
¡Cuántos preparativos  
detrás de las guitarras!

¡Cuántos preparativos  
y la tarde insegura!  
Alguien mezcla los trinos.  
Acústica de tumbas.

### III

Altivo el tiempo aprieta.  
Es una firme furia:  
primero cristalina,  
y cada vez más turbia,  
que al final nos derriba.  
Pero cuando entreabre  
su pálida salida,  
¡es verdad que se vuelve  
de nuevo cristalina?

FERNANDO PEREDA



A María Luisa

Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles. Y al fondo del jardín se veía una casa de pátina oscura. El dueño de la "casa negra" era un hombre alto. Al descubrir sus pasos lentos venían de la calle; y cuando entraba al jardín y a pesar del ruido de las máquinas, parecía que los pasos masticaran el balastro. Una noche de otoño, al abrir la puerta y entornar los ojos para evitar la luz fuerte del hall, vio a su mujer detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tonaba la baranda, recogía el vestido. Ella se dio cuenta de que él venía cansado, de que subiría al dormitorio, y esperó con una sonrisa que su marido llegara hasta ella. Después que se besaron, ella dijo:

—Hoy los muchachos terminaron las escenas...

—Ya sé, pero no me digas nada.

Ella lo acompañó hasta la puerta del dormitorio, le acarició la nariz con un dedo y lo dejó solo. El trataría de dormir un poco antes de la cena; su cuarto oscuro separaría las preocupaciones del día de los placeres que

esperaba de la noche. Oyó con simpatía como en la infancia, el ruido atenuado de las máquinas y se durmió. En el sueño vio una luz que salía de la pastalla y daba sobre una mesa. Alrededor de la mesa había hombres de pie. Uno de ellos estaba vestido de frac y decía: "Es necesario que la mar cha de la sangre cambie de mano; en vez de ir por las arterias y venir por las venas, debe ir por las venas y venir por las arterias". Todos aplaudieron e hicieron exclamaciones; entonces el hombre vestido de frac fue a un patio, montó a caballo y al salir galopando, en medio de las exclamaciones, las herraduras sacaban chispas contra las piedras. Al despertar, el hombre de la casa negra recordó el sueño, reconoció en la marcha de la sangre lo que ese mismo día había oído decir —en ese país los vehículos cambiarían de mano— y tuvo una sonrisa. Después se vistió de frac, volvió a recordar al hombre del sueño y fue al comedor. Se acercó a su mujer y mientras le metía las manos abiertas en el pelo, decía:

—Siempre me olvido de traer un leñte para ver cómo son las plantas que hay en el verde de estos ojos; pero ya sé que el color de la piel lo consigues frotándote con aceitunas.

Su mujer le acarició de nuevo la nariz con el índice; después lo hundió en la mejilla de él, hasta que el dedo se dobló como una pata de mosca y le contestó:

—Y yo siempre me olvido de traer unas tijeras para recortarte las cejas. Ella se sentó a la mesa y viendo que él salía del comedor le preguntó:

—¿Te olvidaste de algo?

—Quien sabe.

El volvió en seguida y ella pensó que no había tenido tiempo de hablar por teléfono.

—¿No quieres decirme a qué fuiste?

—No.

—Yo tampoco te diré qué hicieron hoy los hombres.

El ya le había empezado a contestar:

—No, mi querida aceituna, no me digas nada hasta el fin de la cena.

Y se sirvió de un vino que recibía de Francia; pero las palabras de su mujer habían sido como pequeñas piedras caídas en un estanque donde vivían sus manías; y no pudo abandonar la idea de lo que esperaba ver esa noche. Coleccionaba muñecas un poco más altas que las mujeres normales. En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más

amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en las otras habitaciones. Esa tarea estaba a cargo de muchas personas: en primer término, autores de leyendas (en pocas palabras debía expresar la situación en que se encontraban las muñecas que aparecían en cada habitación); otros artistas se ocupaban de la escenografía, de los vestidos, de la música, etc. Aquella noche se inauguraba la segunda exposición; él la miraría mientras un pianista, de espaldas a él y en el fondo del salón, ejecutaba las obras programadas. De pronto, el dueño de la casa negra se dio cuenta de que no debía pensar en eso durante la cena; entonces sacó del bolsillo del frac unos gemelos de teatro y trató de enfocar la cara de su mujer.

—Quisiera saber si las sombras de tus ojeras son producidas por vegetaciones...

Ella comprendió que su marido había ido al escritorio a buscar los gemelos y decidió festejarle la broma. El vió una cúpula de vidrio; y cuando se dio cuenta de que era una botella dejó los gemelos y se sirvió otra copa del vino de Francia. Su mujer miraba los borbotones al caer en la copa: salpicar el cristal de lágrimas negras y corrían a encontrarse con el vino que ascendía. En ese instante entró Alex —un ruso blanco de barba en punta— se inclinó ante la señora y le sirvió porotos con jamón. Ella decía que nunca había visto un criado con barba; y el señor contestaba que esa había sido la única condición exigida por Alex. Ahora ella dejó de mirar la copa de vino y vió el extremo de la manga del criado; de allí salió un vello espeso que se arrastraba por la mano y llegaba hasta los dedos. En el momento de servir al dueño de casa, Alex dijo:

—Ha llegado Walter. (Era el pianista).

Al fin de la cena, Alex sacó las copas en una bandeja; chocaban unas con otras y parecían contentas de volver a encontrarse. El señor —a quien le había brotado un silencio somnoliento— sintió placer en oír los sonidos de las copas y llamó al criado:

—Dile a Walter que vaya al piano. En el momento en que yo entre al salón, él no debe hablarme. ¡El piano, está lejos de las vitrinas!

—Sí señor, está en el otro extremo del salón.

—Bueno, dile a Walter que se siente dándole la espalda, que empiece a tocar la primera obra del programa y que la repita sin interrupción hasta que yo le haga la seña de la luz.

Su mujer le sonreía. El fué a besarla y dejó unos instantes su cara congestionada junto a la mejilla de ella. Después se dirigió hacia la salita próxima al gran salón. Allí empezó a beber el café y a fumar; no iría a ver sus muñecas hasta no sentirse bastante aislado. Al principio puso atención a los ruidos de las máquinas y los sonidos del piano; le parecía que venían mezclados con agua, y él los oía como si tuviera puesta una escafandra. Por último, se despertó y empezó a darse cuenta de que algunos de los ruidos deseaban insinuarle algo; como si alguien hiciera un llamado especial entre los roncidos de muchas personas para despertar sólo a una de ellas. Pero cuando él ponía atención a esos ruidos, ellos huían como ratones asustados. Estuvo intriguado unos momentos y después decidió no hacer caso. De pronto se extravió de no verse sentado en el sillón: se había levantado sin darse cuenta; recordó el instante, muy próximo, en que abrió la puerta, y en seguida se encontró con los pasos que daba ahora: lo llevaban a la primera vitrina. Allí encendió la luz de la escena y a través de la cortina verde vió una muñeca tirada en una cama. Corrió la cortina y subió al estrado —era más bien una tarima con ruedas de goma y baranda; encima había un sillón y una meeta; desde allí dominaba mejor la escena. La muñeca estaba vestida de novia y sus ojos abiertos estaban colorados en dirección al techo. No se sabía si estaba muerta o si soñaba. Tenía los brazos abiertos; podía ser una actitud de desesperación o de abandono dichoso. Antes de abrir el cajón de la meeta y saber cuál era la leyenda de esta novia, él quería imaginar algo. Tal vez ella esperaba al novio, quien no llegaría nunca; la habría abandonado un instante antes del casamiento; o tal vez fuera viuda y recordara el día en que se casó; también podía haberse puesto ese traje con la ilusión de ser novia. Entonces abrió el cajón y leyó: "Un instante antes de casarse con el hombre a quien ama, ella se encierra, piensa que ese traje era para casarse con el hombre a quien amó, y que ya no existe, y se envenena. Muere con los ojos abiertos y todavía nadie ha entrado a cerrárselos". Entonces el dueño de la casa negra pensó: "Realmente, era una novia divina". Y a los pocos instantes sintió placer en darse cuenta de que él vivía y ella no. Después abrió una puerta de vidrio y entró a la escena para mirar los detalles. Pero al mismo tiempo le pareció oír, entre el ruido de las máquinas y la música, una puerta cerrada con violencia; salió de la vitrina y vió, agarrado en la puerta que daba a la salita, un pedazo del vestido de su mujer; mientras se dirigía allí, en puntas de pie, pensó que ella lo espiaba; tal vez hubiera que-

rido hacerlo una broma; abrió rápidamente y el cuerpo de ella se le vino encima; él lo recibió en los brazos, pero le pareció muy liviano y en seguida reconoció a Hortensia, la muñeca parecida a su señora; al mismo tiempo su mujer, que estaba acurrucada detrás de un sillón, se puso de pie y le dijo: —Yo también quise prepararme una sorpresa; apenas tuve tiempo de ponerle mi vestido.

Ella siguió conversando, pero él no la oía; aunque estaba pálido le agra- decía, a su mujer, la sorpresa; no quería desanimarla, pues a él le gustaban las bromas que ella le daba con Hortensia. Sin embargo esta vez había sen- tido malestar. Entonces puso a Hortensia en brazos de su señora y le dijo que no quería hacer un intervalo demasiado largo. Después salió, cerró la puerta y fué en dirección hacia donde estaba Walter; pero se detuvo a mitad del camino y abrió otra puerta, la que daba a su escritorio; se encerró, sacó de un mueble un cuaderno y se dispuso a apuntar la broma que su señora le dio con Hortensia y la fecha correspondiente. Antes leyó la última nota. Decía: "Julio 21. Hoy, María (su mujer se llamaba María Hortensia; pero le gustaba que la llamaran María; entonces, cuando su marido mandó hacer esa muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de Hortensia —como se toma un objeto arrumbado— para la muñeca) María estaba asomada a un balcón que da al jardín; yo quise sorprenderla y cubrirle los ojos con las manos; pero antes de llegar al balcón, vi que era Hortensia. María me había visto ir al balcón, venía detrás de mí y me soltó una carcajada". Aunque ese cuaderno lo leía únicamente él, firmaba las notas; escribía su nombre, Horacio, con letras grandes y cargadas de tinta. La nota anterior a ésta, decía: "Julio 18. Hoy abrí el ropero para descolgar mi traje y me encontré a Hortensia; tenía puesto mi frae y le quedaba graciosamente grande".

Después de anotar la última sorpresa, Horacio se dirigió hacia la segunda vitrina; le hizo señas con una luz a Walter para que cambiara la obra del programa y empezó a correr la tarima. Durante el intervalo que hizo Walter, antes de empezar la segunda pieza, Horacio sintió más intensamente el latido de las máquinas; y cuando corrió la tarima le pareció que las ruedas hacían el ruido de un trueno lejano.

En la segunda vitrina aparecía una muñeca sentada a una cabecera de la mesa. Tenía la cabeza levantada y las manos al costado del plato, donde había muchos cubiertos en fila. La actitud de ella y las manos sobre los cubiertos hacían pensar que estuviera ante un teclado. Horacio miró a Wal-

ter, lo vio inclinado ante el piano con las colas del frae caídas por detrás de la banqueta y le pareció un bicho de mal agiero. Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre estos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición, tan incómoda de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada; él, a su vez, volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fije- za. Entonces él empezó a imaginar su historia. Su vestido y los objetos que había en el comedor denunciaban un gran lujo pero los muebles eran toscos y las paredes de piedra. En la pared del fondo había una pequeña ventana y a espaldas de la muñeca una puerta baja y estrechada como una sonrisa falsa. Aquella habitación sería un presidio en un castillo, el piano hacía ruido de tormenta y en la ventana aparecía, a intervalos, un resplandor de relin- pagos; entonces recordó que hacía unos instantes las ruedas de la tarima le hicieron pensar en un trueno lejano; y esa coincidencia lo inquietó; además, antes de entrar al salón, había oído los ruidos que desataban insinuando algo. Pero volvió a la historia de la muñeca: tal vez ella, en aquel momento, rogara a Dios esperando una liberación próxima. Por último, Horacio abrió el cajón y leyó: "Vitrina segunda. Esta mujer espera, para pronto, un niño. Ahora vive en un faro junto al mar; se ha alejado del mundo porque han criticado sus amores con un marino. A cada instante ella piensa: "Quiero que mi hijo sea solitario y que sólo escuche al mar". Horacio pensó: "Esta muñeca ha encontrado su verdadera historia". Entonces se levantó, abrió la puerta de vidrio y miró lentamente los objetos; le pareció que estaba viendo algo tan serio como la muerte; él prefería acercarse a la muñeca; quiso mirarla desde un lugar donde los ojos de ella se fijaran en los de él; y después de unos instantes se inclinó ante la desdichada y al besarla en la frente volvió a sentir una sensación de frescura tan agradable como en la cara de María. Apenas había separado los labios de la frente de ella vio que la muñeca se movía; él se quedó paralizado; ella empezó a irse para un lado cada vez más rápidamente, y cayó al costado de la silla; y junto con ella una enchara y un tecedor. El piano seguía haciendo el ruido del mar; y seguía la luz en

la ventana y las máquinas. El no quiso levantar la muñeca; salió precipitadamente de la vitrina, del salón, de la salita y al llegar al patio vio a Alex:

—Dile a Walter que por hoy basta; y mañana avisa a los muchachos para que vengan a acomodar la muñeca de la segunda vitrina.

En ese momento apareció María:

—¿Qué ha pasado?

—Nada, se cayó una muñeca, la del faro...

—¿Cómo fué? ¿Se hizo algo?

—Cuando yo entré a mirar los objetos debo haber tocado la mesa...

—¡Ah! ¡Ya te estás poniendo nervioso!

—No, me quedé muy contento con las escenas. ¿Y Hortensia? ¡Aquel vestido tuyo lo quedaba muy bien!

—Será mejor que te vayas a dormir, querido, contestó María.

Pero se sentaron en un sofá. El abrazó a su mujer y le pidió que por un minuto, y en silencio, dejara la mejilla de ella, junto a la de él. Al instante de haber juntado las cabezas, apareció en la de él, el recuerdo de las muñecas que se habían caído: Hortensia y la del faro. Y ya sabía él lo que eso significaba: la muerte de María; tuvo miedo de que sus pensamientos pasaran a la cabeza de ella y empezó a besarla en los oídos.

Cuando Horacio estuvo solo, de nuevo, en la oscuridad de su dormitorio, puso atención en el ruido de las máquinas y pensó en los presagios. Él era como un hilo enredado que interceptara los avisos de otros destinos y recibiera presagios equivocados; pero esta vez todas las señales se habían dirigido a él: los ruidos de las máquinas y los sonidos del piano habían escondido a otros ruidos que hían como ratones; después Hortensia, cayendo en sus brazos, cuando él abrió la puerta, y como si dijera: "Abázame porque María morirá". Y era su propia mujer la que había preparado el aviso; y tan inocente como si mostrara una enfermedad que todavía ella misma no había descubierto. Más tarde, la muñeca muerta en la primera vitrina. Y antes de llegar a la segunda, y sin que los escándalos lo hubieran previsto, el ruido de la tarima como un trueno lejano, presagando el mar y la mujer del faro. Por último ella se había desprendido de los labios de él, había caído, y lo mismo que María, no llegaría a tener ningún hijo. Después, Walter, como un bicho de mal agüero, sacudiendo las colas del frac y protegiendo el borde de su caja negra.

## II

María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir. Pero hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Podía entonces que se le ocurriera mandar a hacer la muñeca igual a María. Al principio la idea parecía haber fracasado. El sentía por Hortensia la antipatía que podía provocar un sucedáneo. La piel era de cabritilla: habían tratado de imitar el color de María y de perfumarla con sus esencias habituales; pero cuando María le pedía a Horacio que le dijera un beso a Hortensia, él se disponía a hacerlo pensando que iba a sentir gusto a cuero o que iba a besar un zapato. Pero al poco tiempo empezó a percibir algo inesperado en las relaciones de María con Hortensia. Una mañana él se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; y parecía una niña entretenida con una muñeca. Otra vez, él llevó a su casa al anochecer y encontró a María y a Hortensia sentadas a una mesa con un libro por delante; tuvo la impresión de que María enseñaba a leer a una hermana. Entonces él había dicho: —¡Debe ser un consuelo el poder confiar un secreto a una mujer tan silenciosa!

—¿Qué quieres decir? le preguntó María. Y en seguida se levantó de la mesa y se fué enojada para otro lado; pero Hortensia se había quedado sola con los ojos en el libro y como si hubiera sido una amiga que guardara una discreción delicada. Esa misma noche, después de la cena y para que Horacio no se acercara a ella, María se había sentado en el sofá donde acostumbra a estar los dos y había puesto a Hortensia al lado de ella. Entonces Horacio miró la cara de la muñeca y le volvió a parecer antipática; ella tenía una expresión de altivez fría y parecía vengarse de todo lo que él había perdido de su piel. Después Horacio había ido al salón. Al principio se puso por delante de sus vitrinas; al rato abrió la gran tapa del piano, sacó la baqueta, puso una silla —para poder recostarse— y empezó a hacer andar los dedos sobre el patio fresco de teclas blancas y negras. Le costaba combinar los sonidos y parecía un borracho que no pudiera coordinar las sílabas. Pero mientras tanto recordaba muchas de las cosas que sabía de las muñecas. Las había ido conociendo, casi sin querer; hasta hacía poco tiempo, Horacio con servaba la tienda que lo había ido enriqueciendo. Todos los días, después que los empleados se iban, a él le gustaba pasearse solo entre la penumbra

de las salas y mirar las muñecas de las vidrieras iluminadas. Veía los vestidos una vez más, y deslizaba, sin querer, alguna mirada por las caras. Él observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mira sus actores mientras ellos representaran una comedia. Después empezó a encontrar, en las caras de las muñecas, expresiones parecidas a las de sus empleadas: algunas le inspiraban la misma desconfianza; y otras, la seguridad de que estaban contra él; había una, de nariz respingada, que parecía decir: "Y a mí que me importa". Otra, a quien él miraba con admiración, tenía cara enigmática: así como le venía bien un vestido de verano o uno de invierno, también se le podía atribuir cualquier pensamiento; y ella, tan pronto parecía aceptarlo como rechazarlo. De cualquier manera, las muñecas tenían sus secretos: si bien el vidriero sabía acomodarlas y sacar partido de las condiciones de cada una, ellas, a último momento, siempre arregaban algo por su cuenta. Fue entonces cuando Horacio empezó a pensar que las muñecas estaban llenas de presagios. Ellas recibían día y noche, cantidades inmensas de miradas codiciosas; y esas miradas hacían niños e incubaban presagios; después volaban en bandadas formando manchas imperceptibles que se detienen en los paisajes, y al cambiarles la luz confundían las expresiones; otras veces los presagios volaban hacia las caras de mujeres inocentes y las contagiaban de aquella primera codicia; entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a cualquier cosa; ella también podía transmitir presagios o recibir avisos de otras muñecas. Era desde que Hortensia vivía en su casa que María estaba más celosa; cuando él había tenido deferencias para alguna empleada, era en la cara de Hortensia que encontraba el conocimiento de los hechos y el reproche; y fué en esa misma época que María lo fastidió hasta conseguir que él abandonara la tienda. Pero las cosas no quedaron ahí: María sufrió, después de las reuniones en que él la acompañaba, tales ataques de celos, que lo obligaron a abandonar, también, la costumbre de hacer visitas con ella.

En la mañana que siguió al engaño, Horacio se reconcilió con las dos. Los malos pensamientos le llegaban con la noche y se le iban en la mañana. Como de costumbre, los tres se pasearon por el jardín. Horacio y María llevaban a Hortensia abrazada; y ella, con un vestido largo, —para que no

se supiera que era una mujer sin pasos— parecía una enferma querida. (Sin embargo, la gente de los alrededores había hecho una leyenda en la cual acusaban al matrimonio de haber dejado morir a una hermana de María para quedarse con su dinero; entonces habían decidido expiar su falta haciendo vivir con ellos a una muñeca que, siendo igual a la difunta les recordara a cada instante el delito).

Después de una temporada de felicidad, en la que María preparaba sorpresas con Hortensia y Horacio se apresuraba a apuntarlas en el cuaderno, apareció la noche de la segunda exposición y el presagio de la muerte de María. Horacio atinó a comprarle a su mujer muchos vestidos de tela fuerte —esos recuerdos de María debían durar mucho tiempo— y le pedía que se los probara a Hortensia. María estaba muy contenta y Horacio fingía estarlo, cuando se le ocurrió dar una cena —la idea nació, disimuladamente, de los recuerdos a sus amigos más íntimos. Esa noche había tormenta, pero los convidados se sentaron a la mesa muy alegres; Horacio pensaba que esa cena le dejaría muchos recuerdos y trataba de provocar situaciones raras. Primero hacía girar en sus manos el cuchillo y el tenedor —invitaba a un cowboy con sus revólveres— y amenazó a una muchacha que tenía a su lado; ella, siguiendo la broma levantó los brazos; Horacio vió las axilas depiladas y le hizo cosquillas con el cuchillo. María no pudo resistir y le dijo:

—¡Estás portándote como un chiquilin mal educado, Horacio!

El pidió disculpas a todos y pronto se renovó la algaría. Pero en el primer poste y mientras Horacio servía el vino de Francia, María miró hacia el lugar donde se extendía una mancha negra —Horacio vertía el vino fuera de la copa— y llevándose una mano al cuello quiso levantarse de la mesa y se desvaneció. La llevaron a su dormitorio y cuando se mejoró dijo que desde hacía algunos días no se sentía bien. Horacio mandó buscar el médico inmediatamente. Este le dijo que su esposa debía cuidar sus nervios, pero que no tenía nada grave. María se levantó y despidió a sus convidados como si nada hubiera pasado. Pero cuando estuvieron solos, dijo a su marido:

—Yo no podré resistir esta vida; en mis propias narices has hecho lo que has querido con esa muchacha...

—Pero María...

—Y no sólo derramaste el vino por mirarla. ¡Qué le habrás hecho en el patio para que ella te dijera: "¡Qué Horacio, éste!"

—Pero querida, ella me dijo: ¡Qué hora es?

Esa misma noche se reconciliaron y ella durmió con la mejilla junto a la de él. Después él separó su cabeza para pensar en la enfermedad de ella. Pero a la mañana siguiente le tocó el brazo y lo encontró frío. Se quedó quieto, con los ojos clavados en el techo y pasaron instantes crueles antes que pudiera gritar: "¡Alex!". En ese momento se abrió la puerta, apareció María y él se dio cuenta de que había tocado a Hortensia y que había sido María quien, mientras él dormía, la había puesto a su lado.

Después de mucho pensar resolvió llamar a Facundo —el fabricante de muñecas amigo de él— y buscar la manera de que, al acercarse a Hortensia, se creyera encontrar en ella, calor humano. Facundo le contestó:

—Mira, hermano, eso es un poco difícil; el calor duraría el tiempo que dura el agua caliente en un porrón.

—Bueno, no importa; haz como quieras pero no me digas el procedimiento. Además me gustaría que ella no fuera tan dura, que al tomarla se tuviera una sensación más agradable...

—Sí, pero de cualquier manera, podía ser más flexible; y te diré que no me asusta mucho el defecto de que me hablas.

La tarde en que Facundo se llevó a Hortensia, Horacio y María estuvieron tristes.

—¡Vaya a saber qué le harán! decía María.

—Bueno querida, no hay que perder el sentido de la realidad. Hortensia era, simplemente, una muñeca.

—¡Eh! Quiere decir que ya la das por muerta. ¡Y además eres tú el que hablas del sentido de la realidad!

—Quise consolarla...

—¡Y crees que ese desprecio con que hablas de ella me consuela! Ella era más mía que tuya. Yo la vestía y le decía cosas que no le puedo decir a nadie. ¡Oyes! Y ella nos unía más de lo que tú puedes suponer. (Horacio tomó la dirección del escritorio). Bastantes gustos que te hie preparándote sorpresas con ella. ¡Qué necesidad tenías de "más calor humano"!

María había subido la voz. Y en seguida se oyó el portazo con que Horacio se encerró en su escritorio. Lo de calor humano, dicho por María, no sólo le dejaba en ridículo sino que le quitaba ilusión en lo que esperaba de Hortensia cuando volviera. Casi en seguida se le ocurrió salir a la calle. Cuando volvió a su casa, María no estaba; y cuando ella volvió los dos dis-

mularon, por un rato, un placer de encontrarse bastante inesperado. Esa noche él no vio sus muñecas. Al día siguiente, por la mañana, estuvo ocupado; después del almuerzo pasó con María por el jardín; los dos tenían la idea de que la falta de Hortensia era algo provisorio y que no debían exagerar las cosas. Horacio pensó que era más sencillo y natural, mientras caminaban, que él abrazara sólo a María. Los dos se sintieron livianos, alegres, y volvieron a salir. Pero ese mismo día, antes de cenar, él fué a buscar a su mujer, al dormitorio y le extrajo el encontrarse, simplemente, con ella. Por un instante él se había olvidado que Hortensia no estaba; y esta vez, la falta de ella le produjo un malestar raro. María podía ser, como antes, una mujer sin muñecas; pero ahora él no podía admitir la idea de María sin Hortensia; aquella resignación de toda la casa y de María ante el vacío de la muñeca, tenía algo de locura. Además, María iba de un lado para otro del dormitorio y parecía que en esos momentos no pensaba en Hortensia; y en la cara de María se veía la inocencia de un loco que se ha olvidado de vestirse y anda desnudo. Después fueron al comedor y él empezó a tomar el vino de Francia. Miró varias veces a María, en silencio y por fin creyó encontrar en ella la idea de Hortensia. Entonces él pensó en lo que era la una para la otra. Siempre que él pensaba en María, la recordaba junto a Hortensia y preocupándose de su arreglo, de cómo la iba a sentar y de que no se cayera; y con respecto a él, de las sorpresas que le preparaba. Si María no tocaba el piano —como la amante de Facundo— en cambio tenía a Hortensia y por medio de ella desarrollaba su personalidad de una manera original. Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era en rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia. Tal vez en aquella época la expresara en otros hechos o de otra manera. Pero hacía un rato, cuando él fué a buscar a María y se encontró, simplemente, con María, ella le había parecido de una insignificancia inquietante. Además, —Horacio seguía tomando vino de Francia— Hortensia era un obstáculo extraño; y él podía decir que algunas veces tropezaba en Hortensia para caer en María.

Después de cenar Horacio besó la mejilla fresca de María y fué a ver sus vitrinas. En una de ellas era carnaval. Dos muñecas, una morecha y otra rubia, estaban disfrazadas de muñecas con el antifaz puesto y recostadas a una baranda de columnas de mármol. A la izquierda había una escalinata;



y sobre los escalones, serpentinus, caretas, antifaces y algunos objetos caídos como al descuido. La escena estaba en penumbra; y de pronto Horacio creyó reconocer, en la muñeca morecha, a Hortensia. Podría haber ocurrido que María le hubiera mandado buscar a lo de Facundo y haber preparado esta sorpresa. Antes de seguir mirando Horacio abrió la puerta de vidrio, subió la escalinata y se acercó a las muñecas. Antes de levantarles el antifaz vio que la morecha era más alta que Hortensia y que no se parecía a ella. Al bajar la escalinata pisó una careta; después la recogió y la tiró detrás de la haranda. Este gesto sayo le dió un sentido material de los objetos que lo rodeaban y se encontró desilusionado. Fué a la tarima y oyó con disgusto el ruido de las máquinas separando de los sonidos del piano. Pero pasados unos instantes miró las muñecas y se le ocurrió que aquellas eran dos muñecas que amaban al mismo hombre. Entonces abrió el cajón y se enteró de la leyenda: "La mujer rubia tiene novio. El, hace algún tiempo, ha desahuciado que en realidad ama a la amiga de su novia, la morecha, y se lo declara. La morecha también lo ama; pero lo oculta y trata de disuadir al novio de ser su amiga. El insiste; y en la noche de carnaval él confiesa a su novia el amor y las dos saben la verdad. Todavía no han hablado y permanecen largo rato disfrazados y silenciosos". Por fin Horacio había acertado con una leyenda: las dos amigas aman al mismo hombre; pero en seguida pensó que la coincidencia de haber acertado significaba un presagio o un aviso de algo que ya estaba pasando: él, como el novio de las dos muñecas, ¿no estaría enamorado de Hortensia? Esta sospecha lo hizo revolotear alrededor de su muñeca y posarse sobre estas preguntas: ¿Qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella? ¿El sentiría por las muñecas una admiración puramente artística? ¿Hortensia, sería, simplemente un consuelo para cuando él perdiera su mujer? y se prestaría siempre a una confusión que favoreciera a María? Era absolutamente necesario que él volviera a pensar en la personalidad de las muñecas. No quiso entregarse a estas reflexiones en el mismo dormitorio en que estaba su mujer. Llamó a Alex, hizo despedir a Walter y quedó solo con el ruido de las máquinas; antes pidió al criado una botella de vino de Francia. Después se empezó a pasear, fumando a lo largo del salón. Cuando llegaba a la tarima tomaba un poco de vino; y en seguida recordaba el paseo reflexionando: "Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?" Entonces

pensó en castillos abandonados, donde los muebles y los objetos, unidos bajo telas espesas, duermen un miedo pesado: sólo están despiertos los fantasmas y los espíritus que se entenden con el vuelo de los murciélagos y los ruidos que vienen de los pautanos... En este instante puso atención en el ruido de las máquinas y la copa se le cayó de las manos. Tenía la cabeza cruzada. Creyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban los ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas. Quiso suspender estas ideas y puso atención en los escalofríos que recorrían su cuerpo. Se dejó caer en el sillón y no tuvo más remedio que seguir pensando en Hortensia: con razón, en una noche de luna, habían ocurrido cosas tan inexplicables. Estaban en el jardín y de pronto él quiso correr a su mujer; ella se reía y fué a esconderse detrás de Hortensia —bien se dió cuenta él de que eso no era lo mismo que esconderse detrás de un árbol— y cuando él fué a besar a María por encima del hombro de Hortensia, recibió un formidable pinchazo. En seguida oyó con violencia, el ruido de las máquinas: sin duda ellas le anunciaban que él no debía besar a María por encima de Hortensia. María no se explicaba cómo había podido dejar una aguja en el vestido de la muñeca. Y él, había sido tan tonto como para creer que Hortensia era un adorno para María, cuando en realidad las dos trataban de adornarse mutuamente. Después volvió a pensar en los ruidos. Desde hacía mucho tiempo él creía que, tanto los ruidos como los sonidos tenían vida propia y pertenecían a distintas familias. Los ruidos de las máquinas eran una familia noble y tal vez por eso Hortensia los había elegido para expresar un amor constante. Esa noche telefonó a Facundo y le preguntó por Hortensia. Su amigo le dijo que la enviaría muy pronto y que las muchachas del taller habían inventado un procedimiento... Aquel Hago lo había interrumpido diciéndole que deseaba ignorar los secretos del taller. Y después de colgar el tubo sintió un placer muy escondido al pensar que serían muchas las que pondrían algo de ellas en Hortensia. Al otro día María lo esperó para almorzar, abrazando a Hortensia por el tallo. Después de besar a su mujer, Horacio tomó la muñeca en sus brazos y la blandura y el calor de su cuerpo le dieron, por un instante, la felicidad que esperaba; pero cuando puso sus labios en los de Hortensia le pareció que besaba a una persona que tuviera fiebre. Sin embargo, al poco rato ya se había acostumbrado a ese calor y se sintió reconfortado.



Esa misma noche, mientras cenaba, pensó: ¡necesariamente la transmigración de las almas se ha de producir sólo entre personas y animales! ¿Verdad? no ha habido moribundos que han entregado el alma, con sus propias manos, a un objeto querido? Además, puede no haber sido por error que un espíritu se haya escondido en una muñeca que se pareciera a una bella mujer. ¿Y no podría haber ocurrido que un alma, desosa de volver a habitar un cuerpo, haya guiado las manos del que fabrica una muñeca? Cuando alguien persigue una idea propia, ¿no se sorprende al encontrarse con algo que no esperaba y como si otro le hubiera ayudado? Después pensó en Hortensia y se preguntó: ¿De quién será el espíritu que vive en el cuerpo de ella? Esa noche María estaba de mal humor. Había estado rezolviendo a Hortensia, mientras la vestía, porque no se quedaba quieta: se le venía hacia adelante; y ahora, con el agua, estaba más pesada. Horacio pensó en las relaciones de María y Hortensia y en los extraños matices de enemistad que había visto entre mujeres verdaderamente amigas y que no podían pasarse la una sin la otra. Al mismo tiempo recordó que eso ocurre finy a menudo entre madre e hija... Pocos instantes después levantó la cabeza del plato y preguntó a su mujer:

—Dime una cosa, María, ¿cómo era tu mamá?

—¿Y ahora a qué viene esa pregunta? ¿Quieres saber los defectos que he heredado de ella?

—¡Oh! querida, ¡en absoluto!

—Estó fué dicho de manera que tranquilizó a María. Entonces ella dijo:

—Mira, era completamente distinta a mí, tenía una tranquilidad pasmosa; era capaz de pasarse horas en una silla sin moverse y con los ojos en el vacío.

—“Perfecto”, se dijo Horacio para sí. Y después de servirse una copa de vino, pensó: no sería muy grato, sin embargo, que yo entrara en amores con el espíritu de mi suegra en el cuerpo de Hortensia.

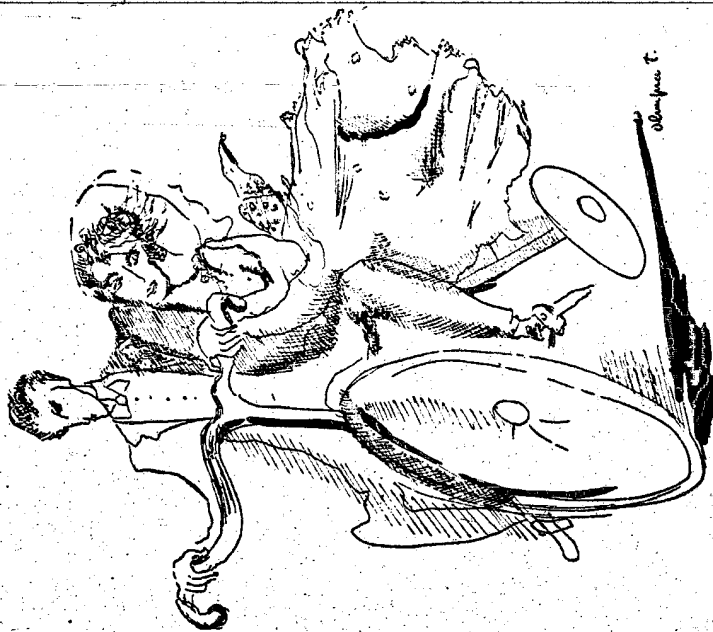
—¿Y qué concepto tenía ella del amor?

—¡Encuentras que el mito no te conviene?

—¡Pero María, por favor!

—Ella no tenía ninguno. Y gracias a eso pudo casarse con mi padre cuando mis abuelos se lo pidieron; él tenía fortuna; y ella fué una gran comedia para él.

Horacio pensó: “Más vale así; ya no tengo que preocuparme más de



eso". A pesar de estar en primavera, esa noche hizo frío; María puso el agua caliente a Hortensia, la vistió con un camión de soda y la acostó con ellos como si fuera un porrón. Horacio, antes de entrar al sueño, tuvo la sensación de estar hundido en un lago tibio; las piernas de los tres le parecían raíces enredadas de árboles próximos; se confundían entre el agua y él tenía pereza de averiguar cuáles eran las suyas.

### III

Horacio y María empezaron a preparar una fiesta para Hortensia. Cumpliría dos años. A Horacio se le había ocurrido presentarla en un triciclo; le decía a María que él lo había visto en el día dedicado a la locomoción y que tenía la seguridad de conseguirlo. No le dijo, que hacía muchos años, él había visto una película en que un novio raptaba a su novia en un triciclo y que ese recuerdo lo impulsó a utilizar ese procedimiento con Hortensia. Los ensayos tuvieron éxito. Al principio a Horacio le costaba poner el triciclo en marcha; pero apenas lograba mover la gran rueda de adelante, el instante; el murmullo aumentaba rápidamente y se confundían las exclamaciones que salían de las gargantas de las personas y del cuello de las botellas. Cuando Horacio fue a presentar a Hortensia, subió, en el gran patio, una campanilla de colegio y los convidados fueron hacia allí con sus copas. Por un largo corredor alombrado vieron venir a Horacio luchando con la gran rueda de su triciclo. Al principio el vehículo se veía poco; y de Hortensia que venía detrás de Horacio, sólo se veía el gran vestido blanco; Horacio parecía venir en el aire y traído por una nube. Hortensia se apoyaba en el eje que unía las pequeñas ruedas traseras y tenía los brazos estirados hacia adelante y las manos metidas en los bolsillos del pantalón de Horacio. El triciclo se detuvo en el centro del patio y Horacio, mientras recibía los aplausos y las aclamaciones, acariciaba, con una mano, el cabello de Hortensia. Después volvió a pedalear con fuerza el aparato; y cuando se fueron de nuevo por el corredor de las alfombras y el triciclo tomó velocidad, todos lo miraron un instante en silencio y tuvieron la idea de un vuelo. En vista del éxito, Horacio volvió de nuevo en dirección al patio; ya habían empezado otra vez los aplausos y las risas; pero apenas desembocaron en el patio al triciclo se le salió una rueda y cayó de costado. Hubo gritos, pero cuando vieron que Horacio no se había lastimado, empezaron otra vez las risas y los

aplausos. Horacio cayó encima de Hortensia, con los pies para arriba y haciendo movimientos de insecto. Los concurrentes reían hasta las lágrimas; Pacundo, casi sin poder hablar, le decía:

—Hermano, parecías un juguete de cuerda que se da vuelta patas arriba y sigue andando!

En seguida todos volvieron al comedor. Los muchachos que trabajaban en las escenas de las vitrinas habían rodeado a Horacio y le pedían que les prestara a Hortensia y el triciclo para componer una leyenda. Horacio se negaba pero estaba muy contento y los invitó a ir a la sala de las vitrinas a tomar vino de Francia.

—Si usted nos dijera lo que siente, cuando está frente a una escena —le dijo uno de los muchachos— creo que enriquecería nuestras experiencias.

Horacio se había empezado a hincar en los pies; miraba los zapatos de sus amigos y al fin se decidió a decirles:

—Eso es muy difícil... pero lo intentaré. Mientras busco la manera de expresarme, les rogaría que no me hicieran ninguna pregunta más y que se conformen con lo que les pueda comunicar.

—Entendidos, dijo uno, un poco sordo, poniéndose una mano detrás de la oreja.

Todavía Horacio se tomó unos instantes más; juntaba y separaba las manos abiertas; y después, para que se quedaran quietas, cruzó los brazos y empezó:

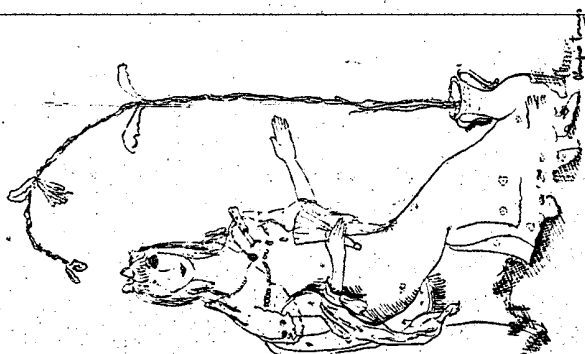
—Cuando yo miro una escena... —aquí se detuvo de nuevo y en seguida reanudó el discurso con una digresión—: (El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo; antes, cuando podía ver espejos —ahora me hacen mal, pero sería muy largo explicar el porqué— me gustaba ver las habitaciones que aparecían en los espejos). Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida; es algo así —perdonen la manera de decirlo— como si le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta podría decir que al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado; además me parece que ése es un recuerdo que ha quedado en una persona muerta; yo tengo la ilusión de extraerlo de un cadáver; y hasta espero que el recuerdo se mueva un poco... Aquí se detuvo; no se animó a decirles que él había sorprendido muchos movimientos raros...

Los muchachos también guardaron silencio. A uno se le ocurrió tomarse todo el vino que le quedaba en la copa y los demás lo imitaron. Al rato otro preguntó:

—¿Digamos algo, en otro orden, de sus gustos personales, por ejemplo. —¡Ah!, contestó Horacio, no creo que por ahí haya algo que pueda servirte para las escenas. Me gusta, por ejemplo, caminar por un piso de madera donde haya azúcar derramada. Ese pequeño ruido...

En ese instante vino María para invitarlos a dar una vuelta por el jardín; ya era noche oscura y cada uno llevaría una pequeña antorcha. María dio el brazo a Horacio; ellos iniciaban la marcha y pedían a los demás que fueran, también en parejas. Antes de salir, por la puerta que daba al jardín, cada uno tomaba la pequeña antorcha de una mesa y la encendía en una fuente de llamas que había en otra mesa. Al ver el resplandor de las antorchas, los vecinos se habían asomado al cerco bajo del jardín y sus caras aparecían entre los árboles como frutas sospechosas. De pronto María cruzó un cantero, y encendió luces instaladas en un árbol muy grande, y apareció, en lo alto de la copa, Hortensia. Era una sorpresa de María para Horacio. Los concurrentes hacían exclamaciones y vivas. Hortensia tenía un abanico blanco abierto sobre el pecho y detrás del abanico, una luz que le daba reflejos de candelitas. Horacio le dio un beso a María y le agradeció la sorpresa; después, mientras los demás se divertían, Horacio se dio cuenta de que Hortensia miraba hacia el camino por donde él venía siempre. Cuando pasaron por el cerco bajo, María oyó que alguien, entre los vecinos, gritó a otros que venían lejos: "¡Apúrense, que apareció la difunta en un árbol!". Trataron de volver pronto al interior de la casa y se brindó por la sorpresa de Hortensia. María ordenó a las mellizas —los criados hermanas— que la bajaran del árbol y le pusieran el agua caliente. Ya habría transcurrido una hora después de la vuelta del jardín, cuando María empezó a buscar a Horacio; lo encontró de nuevo con los muchachos en el salón de las vitrinas. Ella estaba pálida y todos se dieron cuenta de que ocurría algo grave. María pidió permiso a los muchachos y se llevó a Horacio al dormitorio. Allí estaba Hortensia con un cuchillo clavado debajo de un seno y de la herida brotaba agua; tenía el vestido mojado y el agua ya había llegado al piso. Ella, como de costumbre, estaba sentada en su silla con los grandes ojos abiertos; pero María le tocó un brazo y notó que se estaba enfriando.

—¿Quién puede haberse atrevido a llegar hasta aquí y hacer esto?, preguntaba María recordándose al pecho de su marido en una crisis de lágrimas.



Al poco rato se le pasó y se sentó en una silla a pensar en lo que haría. Después dijo: —Voy a llamar a la policía.

—¡Pero es 'ás loca', le contestó Horacio. —¿Vamos a ofender así a todos nuestros invitados por lo que haya leído uno? ¡Y vas a llamar a la policía para decirle que le han pegado una puñalada a una muñeca y que le sale agua? La dignidad exige que no digamos nada; es necesario saber perder. La daremos de nuevo a Facundo para que la acompañe y asunto terminado.

—Yo no me resigno, decía María, llamaré a un detective particular. Que nadie la toque; en el mango del cuchillo deben estar las impresiones digitales.

Horacio trató de calmarla y le pidió que fuera a atender a sus invitados. Conviniere en encerrar la muñeca con llave, conforme estaba. Pero Horacio, apenas salió María, sacó el pañuelo del bolsillo, lo empapó en agua fuerte y lo pasó por el mango del cuchillo.

#### IV

Horacio logró convencer a María de que lo mejor sería pasar en silencio la puñalada a Hortensia. El día que Facundo la vino a buscar, traía a Lanús, su amante. Ella y María fueron al comedor y se pusieron a conversar como si abrieran las puertas de dos jaulas, una frente a la otra y entreveraban los

pájaro; ya estaban acostumbradas a conversar y escucharse al mismo tiempo. Horacio y Facundo se encerraron en el escritorio; ellos hablaban en voz baja, uno por vez y como si bebieran, por turno, en un mismo jarro. Horacio decía: —Fui yo quien le dió la puñalada; era un pretexto para mandarla a tu casa sin que se supiera, exactamente, con qué fin.

Después los dos amigos se habían quedado silenciosos y con la cabeza baja. María tenía curiosidad por saber lo que conversaban los hombres; dejó un instante a Luisa y fué a escuchar a la puerta del escritorio. Cheyó reconocer la voz de su marido, pero hablaba como un afónico y no se le entendía nada. (En ese momento Horacio, siempre con la cabeza baja, le decía a Facundo: "Será una locura; pero yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas"). Al rato María pasó de nuevo por allí; pero solo oyó decir a su marido la palabra *posible*; y después, a Facundo, la misma palabra. (En realidad, Horacio había dicho: "Eso tiene que ser posible". Y Facundo le había contestado: "Yo haré todo lo posible".)

Una tarde María se dió cuenta de que Horacio estaba raro. Tan pronto la miraba con amable insistencia como separaba bruscamente su cabeza de la de ella y se quedaba preocupado. En una de las veces que él cruzó el patio, ella lo llamó, fué a su encuentro y pasándole los brazos por el cuello, le dijo:

—Horacio, tú no me podrás engañar nunca; yo sé lo que te pasa.

—¿Qué? contestó él abriendo ojos de loco.

—Estás así por Hortensia.

El se quedó pálido:

—Pero no, María; estás en un grave error.

Le extrañó que ella no se riera ante el tono en que le salieron esas palabras.

—Sí... querido... ya ella es como hija nuestra, según diciendo María. El dejó, por un rato, los ojos sobre la cara de su mujer y tuvo tiempo de pensar muchas cosas; miraba todos sus rasgos como si repasara los rincones de un lugar a donde había ido todos los días durante una vida de felicidad; y por último se desprendió de María y fué a sentarse a la salita y a pensar en lo que acababa de pasar. Al principio, cuando creyó que su mujer había descubierto su entendimiento con Hortensia, tuvo la idea de que lo perdonaría; pero al mirar su sonrisa comprendió el inmenso disparate que sería suponer a María enterada de semejante pecado y perdonándolo. Su cara tenía la tranquilidad de algunos paisajes; en una mejilla había un poco de

luz dorada del fin de la tarde; y en un pedazo de la otra se extendía la sombra de la pequeña montaña que hacía su nariz. El pensó en todo lo bueno que quedaba en la inocencia del mundo y en la costumbre del amor; y recordó la ternura con que reconocía la cara de su mujer cada vez que él volvía de las aventuras con sus muñecas. Pero dentro de algún tiempo, cuando su mujer supiera que él no sólo no tenía por Hortensia el cariño de un padre sino que quería hacer de ella una amante, cuando María supiera todo el cuidado que él había puesto en organizar su traición, entonces, todos los lugares de la cara de ella serían destrozados: María no podría comprender todo el mal que había encontrado en el mundo y en la costumbre del amor; ella no conocería a su marido y el horror la trastornaría.

Horacio se había quedado mirando una mancha de sal que tenía en la manga del saco; al retirar la manga la mancha había pasado al vestido de María, como si se la hubiera contagiado; y cuando se separó de ella y empezó a caminar hacia la salita, sus órganos parecían estar revueltos, caídos y pesando insosteniblemente. Al sentarse, en una pequeña banqueta de la salita, pensó que no era digno de ser recibido por la blandura de un mueble familiar y se sintió tan incomodo como si se hubiera echado encima de una criatura. El también era desconocido de sí mismo y recibía una desilusión muy grande al descubrir la materia de que estaba hecho. Después fué a su dormitorio, se acostó tapándose hasta la cabeza y contra lo que hubiera creído, se durmió en seguida.

María habló por teléfono a Facundo:

—Escuche, Facundo, apúrese a traer a Hortensia porque si no Horacio se va a enfermar.

—Le voy a decir una cosa, María: la puñalada ha interesado vías muy importantes de la circulación del agua; no se puede andar ligero; pero haré lo posible para llevársela cuanto antes.

Al poco rato Horacio se despertó; un ojo le había quedado frente a un pequeño barranco que hacían las cobijas y vio a lo lejos, en la pared, el retrato de sus padres: ellos habían muerto de una peste, cuando él era niño; ahora él pensaba que lo habían estafado: él era como un cofre en el cual, en vez de fortuna, habían dejado muyos ruines; y ellos, sus padres, eran como dos bandidos que se hubieran ido antes que él fuera grande y se desentendiera el fraude. Pero en seguida estos pensamientos le parecieron monstruosos. Después fué a la mesa y trató de estar bien ante María. Ella le dijo:

—Avísale a Facundo para que trajera pronto a Hortensia.

¡Si ella supiera, se dijo Horacio, que contribuye, apurando el momento de traer a Hortensia, a un placer mío que será mi trición y su locura! El daba vuelta la cara de un lado para otro de la mesa sin ver nada y como un caballo que busca la salida con la cabeza.

—¿Falta algo?, preguntó María.

—No, aquí está, dijo él tomando la mostaza.

María pensó que si no la veía, estando tan cerca, era porque él se sentía mal.

Al final se levantó: fué hacia su mujer y se empezó a inclinar lentamente, hasta que sus labios tocaron la mejilla de ella: parecía que el beso hubiera descendido en paracaídas sobre una planicie donde todavía existía la felicidad.

Esa noche, en la primera vitrina, había una muñeca sentada en el ésped de un jardín: estaba rodeada de grandes esponjas, pero la actitud de ella era de estar entre flores. Horacio no tenía ganas de pensar en el destino de esa muñeca y abrió el cajoncito donde estaban las leyendas: "Esta mujer es una enfermedad mental; no se ha podido averiguar por qué ama las esponjas". Horacio dijo para sí: "Pues yo les pago para que averigüen". Y al rato, pensó con acritud: "Esas esponjas deben simbolizar la necesidad de lavar muchas culpas". A la mañana siguiente se despertó con el cuerpo arrojado y recordó quién era él, ahora. Su nombre y apellido le parecieron diferentes y los imaginó escritos en un cheque sin fondos. Sin cuerpo estaba triste: ya le había ocurrido algo parecido, una vez que un médico le había dicho que tenía sangre débil y un corazón chico. Sin embargo aquella tristeza se le había pasado. Ahora estiró las piernas y pensó: "Antes, cuando yo era joven, tenía más vitalidad para defenderme de los remordimientos: me importaba mucho menos el mal que pudiera hacer a los demás. ¡Ahora tendré la debilidad de los años! No, debe ser un desarrollo tardío de los sentimientos y de la vergüenza". Se levantó muy aliviado; pero sabía que los remordimientos serían como nubes empujadas hacia algún lugar del horizonte y que volverían con la noche.

## V

Unos días antes que trajeran a Hortensia, María sucaba a pensar a Horacio; quería distraerlo; pero al mismo tiempo pensaba que él estaba triste porque ella no podía tener una hija de verdad. La tarde que trajeron a Hortensia, Horacio no estuvo muy cariñoso con ella y María volvió a pensar

que la tristeza de Horacio no era por Hortensia; pero un momento antes de cenar ella vió que Horacio tenía, ante Hortensia, una emoción contenida y se quedó tranquila. El, antes de ir a ver a sus muñecas, le fué a dar un beso a María; la miraba de cerca, con los ojos muy abiertos y como si quisiera estar seguro de que no había nada raro escondido en ningún lugar de su cara. Ya habían pasado unos cuantos días sin que Horacio se hubiera quedado solo con Hortensia. Y después María recordaría para siempre la tarde en que ella, un momento antes de salir y a pesar de no hacer mucho frío, puso el agua caliente a Hortensia y la acostó con Horacio para que él durmiera confortablemente la siesta. Esa misma noche él miraba los riscones de la cara de María seguro de que pronto serían enemigos; a cada instante él hacía movimientos y pasos más cortos que de costumbre y como si se preparara para recibir el indicio de que María había descubierto todo. Eso ocurrió una mañana. Hacía mucho tiempo, una vez que María se quejaba de la barba de Alex, Horacio le había dicho:

—¡Por estuvieste tú al elegir como criadas a dos mellizas tan parecidas!

Y María le había contestado:

—¿Tienes algo particular que decirle a alguna de ellas? ¡Has tenido alguna confusión lamentable!

—Sí, una vez te llamé a ti y vino la que tiene el honor de llamarse como tú. Entonces María dio orden a las mellizas de no venir a la planta baja a las horas en que el señor estuviera en casa. Pero una vez que una de ellas huía para no dejarse ver por Horacio, él la corrió creyendo que era una extraña y tropezó con su mujer. Después de eso María las hacía venir nada más que algunas horas en la mañana y no dejaba de vigilarlas. El día en que se descubrió todo, María había sorprendido a las mellizas levantándole el camisón a Hortensia en momentos en que no debían ponerle el agua caliente ni vestirla. Cuando ellas abandonaron el dormitorio, entró María. Y al rato las mellizas vieron a la dueña de casa cruzando el patio, muy apurada, en dirección a la cocina. Después había pasado de vuelta con el cuébilllo grande de picar la carne; y cuando ellas, asustadas, la siguieron para ver lo que ocurría, María les había dado con la puerta en la cara. Las mellizas se vieron obligadas a mirar por la cerradura; pero como María había quedado de espaldas, tuvieron que ir a ver por otra puerta. María puso a Hortensia encima de una mesa, como si la fuera a operar y le daba pañaladas cortas y seguras; estaba desgreñada y le había saltado a la cara un chorro de agua;

de un hombre de Hortensia brotaban otros dos, muy finos, y se cruzaban entre sí como en la fuente del jardín; y del vientre salían borbotones que movían un pedazo desgarrado del camión. Una de las mellizas se había hincado en un almohadón, se tapaba un ojo con la mano y con el otro miraba sin pestañear junto a la cerradura; por allí venía un poco de aire y la hacía lagrimear; entonces cedía el lugar a su hermana. De los ojos de María también salían lágrimas; al fin dejó el cuchillo encima de Hortensia, se fué a sentar a un sillón y a llorar con las manos en la cara. Las mellizas no tuvieron más interés en mirar por la cerradura y se fueron a la cocina. Pero al rato la señora las llamó para que le ayudaran a arreglar las valijas. María se propuso soportar la situación con la dignidad de una reina desgraciada. Dispuesta a castigar a Horacio y pensando en las actitudes que tomaría ante sus ojos, dijo a las mellizas que si venía el señor le dijeran que ella no lo podía recibir. Empezó a arreglar todo para un largo viaje y regaló algunos vestidos a las mellizas; y al final, cuando María se iba en el auto de la casa, las mellizas, en el jardín, se entregaron con fruición a la pena de su señora; pero al entrar de nuevo a la casa y ver los vestidos regalados se pusieron muy contentas: corrieron las cortinas de los espejos — estaban tapados para evitarle a Horacio la mala impresión de mirarse en ellos — y se acercaron los vestidos al cuerpo para contemplar el efecto. Una de ellas vio por el espejo el cuerpo mutilado de Hortensia y dijo: "Qué tipo sinvergüenza". Se refería a Horacio. ¡Eh!, había aparecido en una de las puertas y pensaba en la manera de preguntarles qué estaban haciendo con esos vestidos frente a los espejos desnudos. Pero de pronto vio el cuerpo de Hortensia sobre la mesa, con el camión desgarrado y se dirigió hacia allí. Las mellizas iniciaron la huida. El las detuvo:

—¿Dónde está la señora?

La que había dicho "Qué tipo sinvergüenza" lo miró de frente y contestó:

—Nos dijo que haría un largo viaje y nos regaló estos vestidos.

El les hizo señar para que se fueran y le vinieron a la cabeza estas palabras: "La cosa ya ha pasado". Miró de nuevo el cuerpo de Hortensia: todavía tenía en el vientre el cuchillo de picar la carne. El no sentía mucha pena y por un instante se le ocurrió que aquel cuerpo podía arreglarse; pero en seguida se imaginó el cuerpo cosido con puntadas y recordó un caballo agrievado que había tenido en la infancia; la madre le había dicho que le iba a poner un remiendo; pero él se sentía desilusionado y prefirió tirarlo.

Horacio, desde el primer momento tuvo la seguridad de que María volvería y se dijo para sí: "Debo esperar los acontecimientos con la mayor calma posible". Además él volvería a ser, como en sus mejores tiempos, un atrevido fuerte. Recordó lo que le había ocurrido esa mañana y pensó que también traicionaría a Hortensia. Hacía poco rato, Facundo le había mostrado otra muñeca; era una rubia divina y ya tenía su historia: Facundo había hecho correr la noticia de que existía, en un país del norte, un fabricante de esas muñecas; se habían conseguido los planos y los primeros ensayos habían tenido éxito. Entonces recibió, a los pocos días, la visita de un hombre tímido; traía unos ojos grandes embalsados en párpados que apenas podía levantar, y pedía datos concretos. Facundo, mientras buscaba fotografías de muñecas, le iba diciendo: "El nombre genérico de ellas es el de Hortensias; pero después el que ha de ser su dueño, le pone el nombre que ella le inspire íntimamente. Estos son los únicos modelos de Hortensias que vinieron con los planos". Le mostró sólo tres y el hombre tímido se comprometió, casi irreflexivamente, con una de ellas y le hizo el encargo con dinero en la mano. Facundo pidió un precio subido y el comprador movió varias veces los párpados; pero después sacó una estilográfica en forma de submarino y firmó el compromiso. Horacio vio la rubia terminada y le pidió a Facundo que no la entregara todavía; y su amigo aceptó porque ya tenía otras empezadas. Horacio pensó, en el primer instante, ponerle un apartamiento; pero ahora se le ocurría otra cosa; la traería a su casa y la pondría en la vitrina de las que esperaban colocación. Después que todos se acostaron él la llevaría al dormitorio; y antes que se levantaran la colocaría de nuevo en la vitrina. Por otra parte él esperaba que María no volviera a su casa en altas horas de la noche. Apenas Facundo había puesto la nueva muñeca a disposición de su amigo, Horacio se sintió poseído por una buena suerte que no había tenido desde la adolescencia. Alguien lo protegía, puesto que él había llegado a su casa después que todo había pasado. Además él podría dominar los acontecimientos con el impulso de un hombre joven. Si había abandonado una muñeca por otra, ahora él no se podía detener a sentir pena por el cuerpo mutilado de Hortensia. La vuelta de María era segura porque a él ya no se le importaba nada de ella; y debía ser María quien se ocupara del cuerpo de Hortensia.

De pronto Horacio empezó a examinar como un ladrón, junto a la pared, llegó al estado de un ropero, corrió la cortina que debía cubrir el espejo y

después hizo lo mismo con el otro ropero. Ya hacía mucho tiempo que había hecho poner esas cortinas. María siempre había tenido cuidado de que él no se encontrara con un espejo descubierta antes de vestirse cerraba el dormitorio y antes de abrirlo cubría los espejos. Entonces sintió fastidio de pensar que las mellizas, no sólo se ponían vestidos que él había regalado a su esposa, sino que habían dejado los espejos libres. No era que a él no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo la tarde que asesinaron a un comerciante; en el museo también había muñecos que representaban cuerpos asesinados y el color de la sangre en la cera le fué tan desagradable como si a él le hubiera sido posible ver, después de muerto, las pituitadas que lo habían matado. El espejo del tocador quedaba siempre sin cortinas; era bajo y Horacio podía pasar, distraído, frente a él, e inclinarse, todos los días hasta verse solamente el nudo de la corbata — se peinaba de memoria y se afeitaba tanteándose la cara. Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un hombre sin cabeza. Ese día, después, de haber corrido la cortina de los roperos, Horacio cruzó, confiado, como de costumbre, frente al espejo del tocador; pero se vio la mano sobre el género oscuro del traje y tuvo un desagradado parecido al de mirarse la cara. Entonces se dio cuenta de que ahora, la piel de sus manos tenía también color de cera. Al mismo tiempo recordó unos brazos que había visto ese día en el escritorio de Facundo: eran de un color arrauable y muy parecido al de la rubia. Horacio, como un chiquilín que pide recuerdos a alguien que trabaja en madera, le dijo a Facundo:

—Cuando te sobren brazos o piernas que no necesites, mándamelos.

—¿Y para qué quieres eso, hermano?

—Me gustaría que compusieran escenas en mis vitrinas con brazos y piernas sueltas; por ejemplo: un brazo encima de un espejo, una pierna que sale de abajo de una cama, o algo así.

Facundo se pasó una mano por la cara y miró a Horacio con disimulo. Ese día Horacio almorzó y tomó vino tan tranquilamente como si María hubiera ido a casa de una pariente a pasar el día. La idea de su suerte le permitía recomendarle tranquilidad. Se levantó contento de la mesa, se le ocurrió llevar a pasear un rato las manos por el toldado y por fin fué al dormitorio para dormir la siesta. Al cruzar frente al tocador, se dijo: "Reaccionaré contra mis manitas y miraré los espejos de frente." Además le

gustaba mucho encontrarse con sorpresas de personas y objetos en confusiones provocadas por espejos. Después miró una vez más a Hortensia, desiluido que la dejaría allí hasta que María volviera y se acostó. Al estirar los pies, entre las cobijas, tocó un cuerpo extraño, dió un salto y bajó de la cama; quedó unos instantes de pie y por último sacó las cobijas: era una carta de María: "Horacio: ahí te dejó a tu amante; yo también la he apuñaleado; pero puedo confesarlo porque no es un pretexto hipócrita para mandarla al taller a que le hagan herejías. Me has asqueado la vida y te ruego que no trates de buscarte, María." Se volvió a acostar pero no podía dormir y se levantó. Evitaba mirar los objetos de su mujer en el tocador como evitaba mirarla a ella cuando estaban enojados. Fué a un cine; y allí saludó sin querer, a un enemigo y tuvo varias veces el recuerdo de María. Volvió a la casa negra cuando todavía entraba un poco de sol a su dormitorio. Al pasar su cara: algunos rayos de sol daban sobre el espejo y habían hecho brillar sus facciones como las de un espectro. Tuvo un escalofrío, cerró las ventanas y se acostó. Si la suerte que tuvo cuando era joven le volvía, ahora a él le quedaría poco tiempo para aprovecharla; no vendría sola y él tendría que luchar con acontecimientos tan extraños como los que se producían a causa de Hortensia. Ella descendía, ahora, a pocos pasos de él; menos mal que su cuerpo no se descomponía; entonces pensó en el espíritu que había vivido en él como en un habitante que no hubiera tenido mucho que ver con su habitación. ¿No podría haber ocurrido que el habitante del cuerpo de Hortensia hubiera provocado la furia de María, para que ella deshiciera el cuerpo de Hortensia y evitara así la proximidad de él, de Horacio? No podía dormir; le parecía que los objetos del dormitorio eran pequeños fantasmás que se entendían con el ruido de las máquinas. Se levantó, fué a la mesa y empezó a tomar vino. A esa hora extrañaba mucho a María. Al fin de la cena se dió cuenta de que no le daría un beso y fué para la sala. Allí, tomando el café pensó que mientras María no volviera, él no debía ir al dormitorio ni a la mesa de su casa. Después salió a caminar y recordó que en un barrio próximo había un hotel de estudiantes. Llegó hasta allí. Había una palmera a la entrada y detrás de ella láminas de espejos que subían las escaleras al compás de los escalones; entonces siguió caminando. El hecho de habérselo presentado tantos espejos en un solo día, era un síntoma sospechoso. Después recordó que esa misma mañana, antes de encontrarse con



los de su casa, él le había dicho a: Pareando que le gustaría ver un brazo sobre un espejo. Pero también recordó la muñeca rubia y decidió, una vez más, luchar contra sus manías. Volvió sus pasos hacia el hotel, cruzó la palmera y trató de subir la escalera sin mirarse en los espejos. Hacía mucho tiempo que no había visto tantos juntos; las imágenes se confundían, él no sabía dónde dirigirse y hasta pensó que pudiera haber alguien escondido entre dos reflejos. En el primer piso apareció la dueña; le mostraron las habitaciones disponibles —todas, tenían grandes espejos—; él eligió la mejor y dijo que volvería dentro de una hora. Fué a la casa negra, arregló una pequeña valija y al volver recordó que antes, aquel hotel, había sido una casa de citas. Entonces no se extrñó de que hubiera tantos espejos. En la pieza que él eligió había tres; el más grande quedaba a un lado de la cama; y como la habitación que aparecía en él era la más linda, Horacio miraba la del espejo. Estaría cansada de representar, durante muchos años, aquel ambiente chino. Ya no era agresivo el rojo del empapelado y según el espejo parecía el fondo de un lago, color ladrillo, donde hubieran sumergido potentes con cerceos. Horacio se agostó y apagó la luz; pero siguió mirando la habitación con el resplandor que venía de la calle. Le parecía estar escondido en la intimidad de una familia pobre. Allí todas las cosas habían crecido lo bastas y eran amigas: pero las ventanas todavía eran jóvenes y miraban hacia afuera; eran mellizas, como las de María, se vestían igual, se an pueño al vidrio corritas de puntillas y recogidos a los lados, corrían de lado a lado. Horacio tuvo un poco la impresión de estar viviendo en el cuerpo de un desconocido a quien robaba bienestar. En medio de un gran silencio sintió zambiar sus oídos y se dió cuenta de que le faltaba el ruido de las máquinas; tal vez le hubiera bien salit de la casa negra y no oírías más. Si ahora María estuviera acostada a su lado, él sería completamente feliz. Apenas volviera a su casa él le propondría pasar una noche en este hotel. Pero, en seguida recordó la muñeca rubia que había visto en la mañana y después se durmió. En el sueño había un lugar oscuro donde andaba volando un brazo blanco. Un ruido de pasos en una habitación próxima lo despertó. Se bajó de la cama y empezó a caminar descalzo sobre la alfombra, pero vió que los seguía una mancha blanca y comprendió que su cara se reflejaba en el espejo que estaba encima de la chimenea. Entonces se le ocurrió que podrían inventar espejos en los cuales se vieran los objetos pero no las personas. Inmediatamente se dió cuenta de que eso era absurdo;

además, si él se pusiera frente a un espejo y el espejo no lo reflejara; su cuerpo no sería de este mundo. Se volvió a acostar. Alguien encendió la luz en una habitación de enfrente y esa misma luz cayó en el espejo que Horacio tenía a un lado. Después él pensó en su niñez, tuvo recuerdos de otros espejos y se durmió.

## VI

Hacia poco tiempo que Horacio dormía en el hotel y las cosas ocurrían como en la primera noche — en la casa de enfrente se encendían ventanas que caían en los espejos; o él se despertaba y encontraba las ventanas dormidas. Una noche oyó gritos y vió llamas en su espejo. Al principio las miró como en la pantalla de un cine; pero en seguida pensó que si había llamas en el espejo también tenía que haberlas en la realidad. Entonces, con velocidad de resorte, dió media vuelta en la cama y se encontró con llamas que bailaban en el hueco de una de las ventanas de enfrente, como diablillos en un teatro de títeres. Se tiró al suelo, se puso la salida de baño y se asomó a una de sus propias ventanas. En el vidrio se reflejaban las llamas y esta ventana parecía asustada de ver lo que le ocurría a la de enfrente. Abajo —la pieza de Horacio quedaba en un primer piso— había mucha gente y en ese momento veían los bomberos. Fué entonces que Horacio vió a María asomada a otra de las ventanas del hotel. Ella ya lo estaba mirando y no terminaba de reconocerlo. Horacio le hizo señas con la mano, cerró la ventana, fué por el pasillo hasta la puerta que creyó la de María y llamó con los nudillos. En seguida apareció ella y le dijo:

—No conseguirás nada con seguirme.  
Y le dió con la puerta en la cara. Horacio se quedó quieto y a los pocos instantes la oyó llorar detrás de la puerta. Entonces le contestó:

—No vine a buscarte; pero ya que nos encontramos debíamos ir a casa.

—Andate, andate tú solo, había dicho ella.

A pesar de todo, a él le pareció que tenía ganas de volver. Al otro día, Horacio fué a la casa negra y se sintió feliz. Gozaba de la sutuosidad de aquellos interiores y caminaba entre sus riquezas como un sonámbulo; todos los objetos vivían allí, recuerdos tranquilos y las altas habitaciones le daban la impresión de que tendrían alejada una muerte que llegaría del cielo.

Pero en la noche, después de cenar, fué al salón y le pareció que el piano era un gran atadú y que el silencio velaba a una música que había muerto hacía poco tiempo. Levantó la tapa del piano y aterrorizado la dejó caer



con gran estruendo; quedó un instante con los brazos levantados, como ante alguien que lo amenazara con un revólver, pero después fué al patio y empezó a gritar:

—¿Quién puso a Hortensia dentro del piano?

Mientras repetía la pregunta seguía con la visión del pelo de ella currendo en las cuerdas del instrumento y la cara achatada por el peso de la tapa. Vino una de las mellizas pero no podía hablar. Después llegó Alex:

—La señora estuvo esta tarde; vino a buscar ropa.

Esa mujer me va a matar a sorpresas, gritó Horacio sin poder disminuirse. Pero súbitamente se calmó:

—Llévate a Hortensia a tu alcoba y mañana temprano dile a Facundo que lo venga a buscar. Espera —le gritó casi en seguida. Acércate. Y mirando el lugar por donde se habían ido las mellizas, bajó la voz para encargarle de nuevo:

—Dile a Facundo que cuando venga a buscar a Hortensia ya puede traer la otra.

Esa noche fué a dormir a otro hotel; le tocó una habitación con un solo espejo; el papel era amarillo con flores rojas y hojas verdes currendas en varillas que simulaban una glorieta. La colcha también era amarilla y Horacio se sentía irritado: tenía la impresión de que se acostaría a la intemperie. Al otro día de mañana fué a su casa, hizo traer grandes espejos y los colocó en el salón de manera que multiplicaran las escenas de sus muñecas. Ese día no vinieron a buscar a Hortensia ni trajeron la otra. Esa noche Alex le fué a llevar vino al salón y dejó caer la botella...

—No es para tanto, dijo Horacio.

—Tenía la cara tapada con un antifaz y las manos con guantes amarillos.

—Pensé que se trataría de un bandido, dijo Alex mientras Horacio se reía y el aire de su boca inflaba la seda negra del antifaz.

Estos trapos en la cara me dan mucho calor y no me dejarán tomar vino; antes de quitármelos tú debes descolgar los espejos, ponerlos en el suelo y recostarlos a una silla. Así, dijo Horacio, descolgando uno y poniéndolo como él quería.

—Podrían recostarse con el vidrio contra la pared; de esa manera estarán más seguros, objetó Alex.

—No, porque aún estando en el suelo, quiero que reflexionen algo.

—Entonces podrían recostarse a la pared mirando para afuera.

—No, porque la inclinación necesaria para recostarlos en la pared, hará que reflexionen lo que hay arriba y yo no tengo interés en mirarme la cara.

Después que Alex los acomodó como deseaba su señor, Horacio se sacó el antifaz y empezó a tomar vino; paseaba por un caminero que había en el centro del salón; hacia allí miraban los espejos y tenían por delante la silla a la cual estaban recostados. Esa pequeña inclinación hacia el piso le daba la idea de que los espejos fueran sirvientes que saludaran con el cuerpo inclinado, conservando los párpados levantados y sin dejar de observarlo. Además, por entre las pítas de las sillas, reflejaban el piso y daban la sensación de que estuviera torcido. Después de haber tomado vino, eso le hizo mala impresión y decidió irse a la cama. Al otro día —esa noche durmió en su casa— vino el chofer a pedirle dinero de parte de María. El se lo dio sin preguntarle dónde estaba ella; pero pensó que María no volvería pronto; entonces, cuando le trajeron la rubia, él la hizo llevar directamente a su dormitorio. A la noche ordenó a las mellizas que le pusieran un traje de fiesta y la llevaran a la mesa. Comió con ella en frente; y al final de la cena y en presencia de una de las mellizas, preguntó a Alex:

—¿Qué opinas de ésta?

—Muy hermosa, señor. Se parece mucho a una espía que conocí en la guerra.

—Eso me encanta, Alex.

Al día siguiente, señalando a la rubia, Horacio dijo a las mellizas:

—De hoy en adelante deben llamarla señora Eulalia.

A la noche Horacio preguntó a las mellizas: (Ahora ellas no se escondían de él) —¿Quién está en el comedor?

—La señora Eulalia, dijeron las mellizas al mismo tiempo.

Pero no estando Horacio, y por burlarse de Alex, decían: "Ya es hora de ponerle el agua caliente a la espía."

## VII

María esperaba, en el hotel de los estudiantes, que Horacio fuera de nuevo. Apenas salía algunos momentos para que le acomodaran la habitación. Iba por las calles de los alrededores llevando la cabeza levantada; pero no miraba a nadie ni a ninguna cosa; y al caminar pensaba: "Soy una mujer que ha sido abandonada a causa de una muñeca; pero si ahora él me viera, vendría hacia mí." Al volver a su habitación tomaba un libro de poe-

sías, forrado de hule azul y empezaba a leer distraídamente, en voz alta y a esperar a Horacio; pero al ver que él no venía tratando de penetrar las poesías del libro; y si no lograba comprenderlas se entregaba a pensar que ella era una mártir, y que el sufrimiento la llevaría de encima. Una tarde pudo comprender una poesía; era como si alguien, sin querer, hubiera dejado una puerta abierta y en ese instante ella hubiera aprovechado para ver un interior. Al mismo tiempo le pareció que el empapelado de la habitación, el bombo y el lavatorio con sus cañillas niqueladas, también hubieran comprendido la poesía; y que tenían algo noble, en su materia, que los obligaba a hacer un esfuerzo y a prestar una atención sublime. Muchas veces, en medio de la noche, María encendía la lámpara y escogía una poesía como si le fuera posible elegir un sueño. Al día siguiente volvía a caminar por las calles de aquel barrio y se imaginaba que sus pasos eran de poesía. Y una mañana pensó: "Me gustaría que Horacio supiera que camino sola, entre árboles, con un libro en la mano."

Entonces mandó buscar a su chofer, arregló de nuevo sus valijas y fue a la casa de una prima de su madre: era en las alturas y había árboles. Su parentela era una solterona que vivía en una casa antigua; cuando su cuerpo inmenso cruzaba las habitaciones, siempre en penumbra, y hacía crujir los pisos, un loro gritaba: "Buenos días, sopas de leche". María contó a Pradera su desgracia sin derramar ni una lágrima. Su parentela escuchó espantada; después se indignó y por último empezó a lagrimear. Pero María fue serenamente a despedir el chofer y le encargó que le pidiera dinero a Horacio y que si él le preguntaba por ella, le dijera, como cosa de él, que ella se pasaba entre árboles con un libro en la mano; y que si él le preguntaba dónde estaba ella, se lo dijera; por último le encargó que viniera al otro día a la misma hora. Después ella, fué a sentarse bajo un árbol con el libro de hule; de él se levantaban poemas que se esparcían por el paisaje como si ellos formaran de nuevo las copas de los árboles y movieran, lentamente, las nubes. Durante el almuerzo Pradera estuvo pensativa; pero después preguntó a María:

—¿Y qué piensas hacer con ese indecente?

—Esperar que venga y perdonarlo.

—Te desconozco, sobrina; ese hombre te ha dejado idiota y te manja como a una de sus muñecas.

María bajó los párpados con silencio de bienaventurada. Pero a la tar-

de vino la mujer que hacía la limpieza, trajo el diario "La Noche", del día anterior y los ojos de María rozaron un título que decía: "Las Hortensias de Facundo". No pudo dejar de leer el suelto: "En el último piso de la tienda La Primavera, se hará una gran exposición y se dice que algunas de las muñecas que vestirán los últimos modelos serán Hortensias. Esta noticia coincide con el ingreso de Facundo, el fabricante de las famosas muñecas, a la firma comercial de dicha tienda. Venos alarmados como esta nueva falsificación del pecado original —de la que ya hemos hablado en otras ediciones— se abre paso en nuestro mundo. He aquí uno de los volantes de propaganda, sorprendidos en uno de nuestros principales clubes; ¿Es usted loco? No se preocupe. ¿Es usted tímido? No se preocupe. En una Hortensia tendrá usted un amor silencioso, sin ruidos, sin presupuestos agobiantes, sin comedras".

María despertaba a sacudones:

—¿Qué desvergüenza! El mismo nombre de nuestra...

Y no supo qué agregar. Había levantado los ojos y cargándolos de rabia, apuntaba a un lugar fijo.

—¡Pradera! gritó furiosa, ¡mira!

Su tía metió las manos en la canasta de la costura y haciendo guiñadas para poder ver, buscaba los leites. Entonces María le dijo:

—Escucha. — Y leyó el suelto. —No sólo pediré el divorcio; dijo después, sino que armaré un escándalo como no se ha visto en este país.

—Por fin, hija, bajas de las nubes, gritó Pradera levantando las manos coloradas por el agua caliente de fregar las ollas.

Mientras María se paseaba agitada, tropezando con macetas y plantas inocentes, Pradera aprovechó a esconder el libro de hule. Al otro día, el chofer pensaba en cómo esquivaría las preguntas de María sobre Horacio; pero ella sólo le pidió el dinero y en seguida lo mandó a la casa negra para que trajera a María — una de las mellizas. María —la melliza— llegó en la tarde y contó lo de la espía, a quién debían llamar "la señora Eulalia". En el primer instante María —la mujer de Horacio— quedó aterrada y con palabras tenses, le preguntó:

—¿Se parece a mí?

—No, señora, la espía es rubia y tiene otros vestidos.

María —la mujer de Horacio— se paró de un salto, pero en seguida se tiró de nuevo en el sillón y empezó a llorar a gritos. Después vino la tía. La

meliza contó todo de nuevo. Pradera empezó a sacudir sus senos inmensos en gemidos lastimosos; y el loro, ante aquel escándalo gritaba: "Buenos días, sopas de leche."

## IX

Walter había regresado de unas vacaciones y Horacio reanudó las sesiones de sus vittimas. La primera noche había llevado a Eulalia al salón. La sentaba junto a él, en la tarima, y la abrazaba mientras miraba las otras muñecas. Los muchachos habían compuesto escenas con más *personajes* que de costumbre. En la segunda vitrina había cinco: pertenecían a la comisión directiva de una sociedad que protegía a jóvenes abandonadas. En ese instante había sido elegida presidenta una de ellas; y otra, la rival derrotada, tenía la cabeza baja; era la que gustaba más a Horacio. El, dejó por un instante a Eulalia y fué a besar la frente fresca de la derrotada. Cuando volvió junto a su compañera quiso oír, por entre los huecos de la música, el ruido de las máquinas y recordó lo que Alex le había dicho del parecido de Eulalia, con una espía de la guerra. De cualquier manera aquella noche sus ojos se entregaron, con glotonería, a la diversidad de sus muñecas. Pero al día siguiente amaneció con un gran cansancio y a la noche tuvo miedo de la muerte. Se sentía angustiado de no saber cuándo moriría ni el lugar de su cuerpo que primero sería atacado. Cada vez le costaba más estar solo; las muñecas no le hacían compañía y parecían decirle: "Nosotras somos muñecas; y tú arréglate como puedas". A veces silbaba, pero oía su propio silbido como si se fuera agarrando de una cuerda, muy fina que se rompía apenas se quedaba distraído. Otras veces conversaba en voz alta y comentaba estúpidamente lo que iba haciendo: "Ahora iré al escritorio a buscar el tintero". O pensaba en lo que hacía como si observara a otra persona: "Está abriendo el cajón. Ahora éste imbécil le saca la tapa al tintero. Vamos a ver cuánto tiempo le dura la vida". Al fin se asustaba y salía a la calle. Al día siguiente recibió un cajón; se lo mandaba Facundo; lo hizo abrir y se encontró con que estaba lleno de brazos y piernas sueltas; entonces recordó que una mañana él le había pedido que le mandara los restos de muñecas que no necesitara. Tuvo miedo de encontrar alguna cabeza suelta —eso no le hubiera gustado—. Después hizo llevar el cajón al lugar donde las muñecas esperaban el momento de ser utilizadas, habló por teléfono a los muchachos y les explicó la manera de hacer participar las piernas y los brazos en las

escenas. Pero la primera prueba resultó desastrosa y él se enojó mucho. Apenas había corrido la cortina vió una muñeca de luto sentada al pie de una escalinata que parecía del atrio de una iglesia; miraba hacia el frente; debajo de la pollera le salía una cantidad impresionante de piernas: eran como diez o doce; y sobre cada escalón había un brazo suelto con la mano hacia arriba. "Qué brutos —decía Horacio— no se trata de utilizar todas las piernas y los brazos que haya." Sin pensar en ninguna interpretación abrió el cajoncito de las leyendas para leer el argumento: "Esta es una vi-

da pobre que camina todo el día para conseguir qué comer y ha puesto muchas piernitas como si fuera una araña. Después de este designado ensayo, Horacio sintió una gran desilusión de los muchachos, de las muñecas y hasta de Eulalia. Pero a los pocos días, Facundo lo llevaba en su auto por una carretera y de pronto le dijo:

—¿Ves aquella casita de dos pisos, al borde del río? Bueno, allí vive el "tímido" con su muñeca, hermana de la tuya; como quien dice, tu cuñada... (Facundo le dió una palmada en una pierna y los dos se rieron). Viene sólo al anochecer; y tiene miedo que la madre se entere.

Al día siguiente, cuando el sol estaba muy alto, Horacio fué, solo, por el camino de tierra que conducía al río, a la casita del Tímido. Antes de llegar el camino pasaba por debajo de un portón cerrado y al costado de otra casita, más pequeña, que sería del guardia bosque. Horacio golpeó las manos y salió un hombre, sin afeitarse, con un sombrero roto en la cabeza y masticando algo.

—¿Qué desea?

—Me han dicho que el dueño de aquella casa tiene una muñeca.

El hombre se había recostado a un árbol y lo interrumpió para decirle:

—El dueño no está.

Horacio sacó varios billetes de su cartera y el hombre, al ver el dinero, empezó a masticar más levemente. Horacio acomodaba los billetes en su mano como si fueran barajas y fingía pensar. El otro tragó el bocancho y se quedó esperando. Horacio calculó el tiempo en que el otro habría imaginado lo que haría con ese dinero; y al fin dijo:

—Yo tendría mucha necesidad de ver esa muñeca hoy...

—El patrón llega a las siete.

—¡La casa está abierta!

—No. Pero yo tengo la llave. En caso que se descubra algo, dijo el hombre alargando la mano y recogiendo "la basa", yo no sé nada.

Metió el dinero en un bolsillo del pantalón, sacó de otro una llave grande y le dijo:

—Tiene que darle dos vueltas... La muñeca está en el piso de arriba... Sería conveniente que dejara las cosas *estatamente* como las encontró.

Horacio tomó el camino a paso rápido y volvió a sentir la agitación de la adolescencia. La pequeña puerta de entrada era sueta como una vieja indolente y él revolvió con asco la llave en la cerradura. Entró a una pieza desagradable donde había cañas de pescar recostadas a una pared. Cruzó el piso, muy sucio, y subió una escalera recién barnizada. El dormitorio era confortable; pero allí no se veía ninguna muñeca. La buscó hasta debajo de la cama; y al fin la encontró entre un ropero. Al principio tuvo una sorpresa como las que le preparaba María. La muñeca tenía un vestido negro, de fiesta, roseado con piedras como gotas de vidrio. Si hubiera estado en una de sus vitrinas él habría pensado que era una viuda rodeada de lágrimas. De pronto Horacio oyó una detonación: pareció un balazo. Corrió hacia la escalera que daba a la planta baja y vio, tirada en el piso y rodeada de una pequeña nube de polvo, una caña de pescar. Entonces resolvió tomar una manta y llevar la Hortensia al borde del río. La muñeca era liviana y fría. Mientras buscaba un lugar escondido, bajo los árboles, sintió un perfume que no era del bosque y en seguida descubrió que se desprendía de la Hortensia. Encontró un sitio acolchado, en el pasto, tendió la manta abrazando a la muñeca por las piernas y después la recostó con el cuidado que pondría en manejar una mujer desmayada. A pesar de la soledad del lugar, Horacio no estaba tranquilo. A pocos metros de ellos apareció un sapo, quedó inmóvil y Horacio no sabía que dirección tomarían sus próximos saltos. Al poco rato vio, al alcance de su mano, una piedra pequeña y se la arrojó. Horacio no pudo poner la atención que hubiera querido en esta Hortensia; quedó muy desilusionado; y no se atrevía a mirarle la cara porque pensaba que encontraría en ella, la burla incommovible de un objeto. Pero oyó un murmullo raro mezclado con ruido de agua. Se volvió hacia el río y vio, en un bote, un muchachón de cabeza grande haciendo muecas horribles; tenía manos pequeñas prendidas de los remos y sólo movía la boca, horrorosa como

un pedazo suelto de intestino y dejaba escapar ese murmullo que se oía al principio. Horacio tomó la Hortensia y salió corriendo hacia la casa del Timido.

Después de la aventura con la Hortensia ajena y mientras se dirigía a la casa negra, Horacio pensó en irse a otro país y no mirar nunca más a una muñeca. Al entrar a su casa fue hacia su dormitorio con la idea de sacar de allí a Eulalia; pero encontró a María tirada en la cama boca abajo llorando. Él se acercó a su mujer y le acarició el pelo; pero comprendió que estaban los tres en la misma cama y llamó a una de las mellizas ordenándole que sacara la muñeca de allí y llamara a Facundo para que viniera a buscarla. Horacio se quedó recostado a María y los dos estuvieron silenciosos esperando que entrara del todo la noche. Después él tomó la mano de ella, y buscando bajosamente las palabras, como si tuviera que expresarse en un idioma que conociera poco, le confesó su desilusión por las muñecas y lo mal que lo había pasado sin ella.

## X

María creyó en la desilusión definitiva de Horacio por sus muñecas y los dos se entregaron a las costumbres felices de antes. Los primeros días pudieron soportar los recuerdos de Hortensia; pero después hacen silencios inesperados y cada uno sabía en quién pensaba el otro. Una mañana, llamando por el jardín, María se detuvo frente al árbol en que había puesto a Hortensia para sorprender a Horacio; después recordó la leyenda de los vecinos; y al pensar que realmente ella había matado a Hortensia, se puso a llorar. Cuando vino Horacio y le preguntó qué tenía ella, no le quiso decir y guardó un silencio hostil. Entonces él pensó que María, sola, con los brazos cruzados y sin Hortensia, desmorrecía mucho. Una tarde, al oscurecer, él estaba sentado en la salita; tenía mucha angustia de pensar que por culpa de él no tenían a Hortensia y poro a poco se había sentido invadido por el remordimiento. Y de pronto se dio cuenta de que en la sala había un gato negro. Se puso de pie, irritado, y ya iba a preguntar a Alex cómo lo habían dejado entrar, cuando apareció María y le dijo que ella lo había traído. Estaba contenta y mientras abrazaba a su marido le contó cómo lo había encontrado. Él, al verla tan feliz, no la quiso contrariar; pero sintió antipatía por aquel animal que se había acercado a él tan sigilosamente en instantes en que a él lo invadía el remordimiento. Y a los pocos días aquel animalito

fué también el gato de la discordia. María lo acostumbró a ir a la cama y echarse encima de las cobijas. Horacio esperaba que María se durmiera; entonces producía, debajo de las cobijas, un terremoto que obligaba al gato a salir de allí. Una noche, María se despertó en uno de esos instantes:

—¿Fuiste tú que espantaste al gato?

—No sé.

María reconocaba y defendía al gato. Una noche, después de cenar, Horacio fué al salón a tocar el piano. Había suspendido, desde hacía unos días, las escenas de las vitrinas y contra su costumbre había dejado las muñecas en la oscuridad —sólo las acompañaba el ruido de las máquinas—. Horacio encendió una portátil de pie colocada a un lado del piano y vio encima de la tapa los ojos del gato —su cuerpo se confundía con el color del piano—. Entonces, sorprendido desagradablemente, lo echó de mala manera. El gato saltó y fué hacia la salida; Horacio lo siguió corriendo, pero el animalillo, encontrando cerrada la puerta que daba al patio, empezó a saltar y descarró las cortinas de la puerta; una de ellas cayó al suelo; María la vio desde el comedor y vino corriendo. Dijo palabras fuertes; y las últimas fueron:

—Me obligaste a deshacer a Hortensia y ahora querrás que mate al gato. Horacio tomó el sombrero y salió a caminar. Pensaba que María, si lo había perdonado, —en el momento de la reconciliación le había dicho: "Te quiero porque eres loco"— ahora no tenía derecho a decirle todo aquello y echarle en cara la muerte de Hortensia; ya tenía bastante castigo en lo que María desmerecía sin la muñeca; el gato, en vez de darle encuentro, la hacía vulgar. Al salir, él vio que ella se había puesto a llorar; entonces pensó: "Bueno, ahora que se quede ella con el gato del remordimiento". Pero al mismo tiempo sentía el malestar del saber que los remordimientos de ella no eran nada comparados con los de él; y uno si ella no le sabía dar ilusión, él, por su parte se abandonaba a la costumbre de que ella le lavara las culpas. Y todavía, un poco antes que él muriera, ella sería la única que lo acompañaría en la desesperación desconocida —y casi con seguridad cobardé— que tendría en los últimos días, o instantes. Tal vez muriera sin darse cuenta; todavía no había pensado bien en qué sería peor.

Al llegar a una esquina se detuvo a esperar el momento en que pudiera poner atención en la calle, para evitar que lo pisara un vehículo. Caminó mucho rato por calles oscuras; y de pronto despertó de sus pensamientos en el Parque de las Acacias y fué a sentarse a un banco. Mientras pensaba en

su vida, dejó la mirada debajo de unos árboles y después siguió la sombra, que se arrastraba hasta llegar a las aguas de un lago. Allí se detuvo y vagamente pensó en su alma: era como un silencio oscuro sobre aguas negras; ese silencio tenía memoria y recordaba el ruido de las máquinas como si también fuera silencio; tal vez ese ruido hubiera sido de un vapor que cruzaba aguas que se confundían con la noche, y donde aparecían recuerdos de muñecas como restos de un naufragio. De pronto Horacio volvió a la realidad y vio levantarse de la sombra a una pareja; mientras ellos venían caminando en dirección a él, Horacio recordó que había besado a María, por primera vez, en la copa de una higuera; fué después de comerse los primeros bizos y estuvieron a punto de casarse. La pareja pasó cerca de él, cruzó una calle estrecha y entró en una casa; había varias iguales y algunas tenían cartel de alquiler. Al volver a su casa se reconcilió con María; pero en un instante en que se quedó solo, en el salón de las vitrinas, pensó que podía alquilar una de las casitas del parque y llevar una Hortensia. Al otro día, a la hora del desayuno, le llamó la atención de que el gato de María tuviera dos moñas verdes en la punta de las orejas. Su mujer le explicó que el boticario vendía foraba las orejas a todos los gatitos, a los pocos días de nacidos, con una de esas máquinas de agorrear papeles para poner en las carpetas. Esto hizo gracia a Horacio y lo encontró de buen augurio. Saló a la calle y le habló por teléfono a Facundo preguntándole cómo haría para distinguir, entre las muñecas de la tienda, la Primavera, las que eran Hortensias. Facundo le dijo que en ese momento había una sola, cerca de la caja, y que tenía una sola caravana en una oreja. La casualidad de que hubiera una sola Hortensia, en la tienda, le dio a Horacio la idea de que estaba predestinada y se entregó a pensar en la recada de su vicio como en una fatalidad voluntosa. Hubiera podido tomar un tranvía; pero se le ocurrió que eso lo sacaría de sus ideas; prefirió ir caminando y pensar en cómo se distinguiría aquella muñeca entre las demás. Ahora él también se confundía entre la gente y también le daba placer esconderse entre la multitud. Había animación porque era víspera de carnaval. La tienda quedaba más lejos de lo que él había calculado. Empezó a cansarse y a tener deseos de conocer cuanto antes la muñeca. Un niño apuntó con una corneta y le descargó en la cara un ruido atroz. Horacio, contrariado, empezó a sentir un presentimiento angustioso y pensó en dejar la visita para la tarde; pero al llegar a la tienda y ver otras muñecas, distraídas, en las vidrieras, se decidió a entrar. La

Hortensia tenía un traje del renacimiento color vino. Su pequeño antifaz parecía hacer más orgullosa su cabeza y Horacio sintió deseos de dominarla; pero apareció una vendedora que lo conocía, haciéndole una sonrisa con la mitad de la boca y Horacio se fué en seguida. A los pocos días ya había instalado la muñeca en una casita de Las Acacias. Una empleada de Fausto iba a las nueve de la noche, con una limpiadora, dos veces por semana; a las diez de la noche le ponía el agua caliente y se retiraba. Horacio no había querido que le sacaran el antifaz, estaba encantado con ella y la llamaba Herminia. Una noche en que los dos estaban sentados frente a un cuadro, Horacio vió reflejados en el vidrio los ojos de ella; brillaban en medio del color negro del antifaz y parecía que tuvieran pensamiento. Desde entonces se sentaba allí, ponía su mejilla junto a la de ella y cuando creía ver en el vidrio —el cuadro presentaba una catifa de agua— que los ojos de ella tenían expresión de grandeza humillada, la besaba, apasionadamente. Algunas noches cruzaba con ella el parque —parecía que anduviera con un espectro— y los dos se sentaban en un banco cerca de una fuente; pero de pronto él se daba cuenta que a Herminia se le enfriaba el agua y se apresuraba a llevarla de nuevo a la casita.

Al poco tiempo se hizo una gran exposición en la tienda La Primavera. Una vidriera inmensa ocupaba todo el último piso; estaba colocada en el centro del salón y el público desfilaba por los cuatro corredores que habían dejado entre la vitrina y las paredes. El éxito de público fué extraordinario. (Además de ver los trajes, la gente quería saber cuáles de entre las muñecas eran Hortensias). La gran vitrina estaba dividida en dos secciones por un espejo que llegaba hasta el techo. En la sección que daba a la entrada, las muñecas representaban una vieja leyenda del país, La Mujer del Lago, y había sido interpretada por los mismos muchachos que trabajaban para Horacio. En medio de un bosque, donde había un lago, vivía una mujer joven, pero llevaba un espejo. (Algunos decían que lo ponía frente al lago para verse la uña). Una mañana, algunas damas de la alta sociedad después de una noche de fiesta, decidieron ir a visitar la mujer solitaria; llegarían al amanecer, le preguntarían por qué vivía sola y le ofrecerían ayuda. En el instante de llegar, la mujer del lago se pelaba; vió por entre sus cabellos los trajes de las damas y cuando ellas estuvieron cerca les hizo una humilde mortecia. Pero apenas una de las damas inició las preguntas, ella se puso

de pie y empezó a caminar siguiendo el borde del lago. Las damas, a su vez, pensando que la mujer les iba a contestar o a mostrar algún secreto, la siguieron. Pero la mujer solitaria sólo daba vueltas al lago seguida por las damas, sin decirles ni mostrarle nada. Entonces las damas se fueron enojadas; y en adelante la llamaron "la loca del lago". Por eso, en aquel país, si ven a alguien silencioso le dicen: "Se quedó dando la vuelta al lago".

Aquí, en la tienda La Primavera, la mujer del lago aparecía ante una mesa de tocador colocada a la orilla del agua. Vestía un peinador blanco bordado de hojas amarillas y el tocador estaba lleno de perfumes y otros objetos. Era el instante de la leyenda en que llegaban las damas en traje de fiesta de la noche anterior. Por la parte de afuera de la vitrina, posaban toda clase de caras; y no sólo miraban las muñecas de arriba a abajo para ver los vestidos; había ojos que saltaban, llenos de sospechas, de un vestido a un escote y de una muñeca a la otra; y hasta desconfiaban de muñecas honestas como la mujer del lago. Otros ojos, muy prevenidos, miraban como si caminaran cautelosamente por encima de los vestidos y temieran caer en la piel de las muñecas. Una jovenita, inclinaba la cabeza con humildad de cienienta y pensaba que el espleidor de algunos vestidos tenía que ver con el destino de las Hortensias. Un hombre arrugaba las cejas y bajaba los párpados para despistar a su esposa y esconder la idea de verse, él mismo, en posesión de una Hortensia. En general, las muñecas tenían el aire de cosas sublimes que sólo pensaban en la "pose" que mantenían y no se les importaba si las vestían o las desnudaban.

La segunda sección se dividía, a su vez, en otras dos: una parte de blanca y otra de bosque. En la primera, las muñecas estaban en traje de baño. Horacio se había detenido frente a dos que simulaban una conversación: una de ellas tenía dibujado, en el abdomen, circunferencias concéntricas como en un tiro al blanco (las circunferencias eran rojas) y la otra tenía pintados peces en los homóplatos. La cabeza pequeña de Horacio sobresalía, también, con fijeza de muñeco. Aquella cabeza siguió andando por entre la gente hasta detenerse, de nuevo, frente a las muñecas del bosque: eran indígenas y estaban semi desnudas. De la cabeza de algunas, en vez de cabello, salían plantas de hojas pequeñas que les caían como enredaderas; en la piel, oscura, tenían dibujadas flores o rayas, como los canchales; y a otras les habían pintado, por todo el cuerpo, otros humanos muy brillantes. Desde el primer instante, Horacio sintió predilección por una negra de aspecto

normal; sólo tenía pintados los senos: eran dos cabezitas de negros con boquitas embetunadas de rojo. Después Horacio siguió dando vueltas por toda la exposición hasta que llegó Facundo. Entonces le preguntó:

—De las muñecas del bosque, ¿cuáles son Hortensias?

—Mírame la negra a Las Acacias.

—Antes de ocho días no puedo sacar ninguna.

Pero pasaron veinte antes que Horacio pudiera reunirse con la negra en la casita de Las Acacias. Ella estaba acostada y tapada hasta el cuello.

A Horacio no le pareció tan interesante; y cuando fué a separar las cobijas, la negra le soltó una carajada infernal. María empezó a descargar sin vezuza de palabras agrias y a explicarle cómo había subido la nueva traición. La mujer que hacía la limpieza era la misma que iba a lo de Pradera. Pero vio que Horacio tenía una tranquilidad extraña, como de persona extraviada y se detuvo.

—Y ahora ¿qué me dice?, le preguntó a los pocos instantes tratando de esconder su asombro.

El la seguía mirando como a una persona desconocida y tenía la actitud de alguien que desde hace mucho tiempo entre un cansancio que lo ha idio-tizado. Después empezó a hacer girar su cuerpo con pequeños movimientos de sus pies. Entonces María le dijo: "espérame". Y salió de la cama para ir al cuarto de baño a lavarse la pintura negra. Estaba asustada, había empezado a llorar y al mismo tiempo estornudaba. Cuando volvió al dormitorio Horacio ya se había ido; pero fué a su casa y lo encontró: se había enrollado en una pieza para huéspedes y no quería hablar con nadie.

## XI

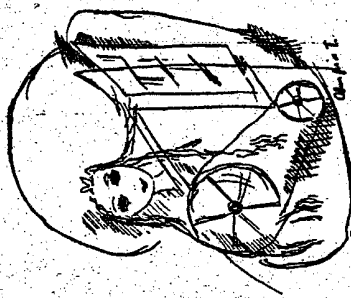
Después de la última sorpresa, María pidió muchas veces a Horacio que la perdonara; pero él guardaba el silencio de un hombre de palo que no te presentara a ningún santo ni concediera nada. La mayor parte del tiempo lo pasaba encorvado, casi inmóvil, en la pieza de huéspedes. (Sólo sabían que se movía porque vaciaba las botellas del vino de Francia). A veces salía un rato al oscurecer. Al volver contaba un poco y en seguida se volvía a tinar en la cama con los ojos abiertos. Muchas veces María iba a verle tarde de la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio y su quietud de muñeco. Una noche se extrañó de ver arrollado cerca de él, al

gato. Entonces decidió llamar al médico y le empezaron a poner inyecciones. Horacio les tomó terror; pero tuvo más interés por la vida. Por último María, con la ayuda de los muchachos que habían trabajado en las vitrinas, consiguió que Horacio concuerriera a una nueva sesión. Esa noche cenó en el comedor grande, con María, pidió la mostaza y bebió bastante vino de Francia. Después tomó el café en la salita y no tardó en pasar al salón. En la primera vitrina había una escena sin leyenda: en una gran piscina, donde el agua se movía continuamente, aparecía, en medio de plantas y luceros, unos bajos, algunos brazos y piernas sueltas. Horacio vio asomarse, entre unas ramas, la planta de un pie y le pareció una cara: después avanzó toda la pierna: parecía un animal huscando algo: al tropezar con el vidrio quedó quieta un instante y en seguida se fué para otro lado. Después vino otra pierna seguida de una mano con su brazo: se perseguían y se juntaban lentamente como fieras aburridas entre una jaula. Horacio quedó un rato distraído viendo todas las combinaciones que se producían entre los miembros sueltos, hasta que llegaron, juntos, los dedos de un pie y de una mano: de pronto la pierna empezó a enderezarse y a tomar la actitud vulgar de apoyarse sobre el pie: esto desilusionó a Horacio: hizo la seña de la luz a Walter, y corrió la tarima hacia la segunda vitrina. Allí vio una muñeca sobre una cama, con una corona de reina; y a su lado estaba arrollado el gato de María. Esto le hizo mala impresión y empezó a enfurecerse contra los muchachos que lo habían dejado entrar. A los pies de la cama había tres troncos lineados en reclinatorios. La leyenda decía: "Esta reina pasó a la muerte en el momento que daba una limosna: no tuvo tiempo de confesarse: pero tocó su país ruega por ella". Cuando Horacio la volvió a mirar, el gato no estaba. Sin embargo él tenía angustia y esperaba verlo aparecer por algún lado. Se decidió a entrar a la vitrina; pero no dejaba de estar atento a la mala sorpresa que le daría el gato. Llegó hasta la cama de la reina, y al mirar su cara apoyó una mano en los pies de la cama: en ese instante, otra mano, la de una de las tres monjas, se posó sobre la de él. Horacio no debe haber oído la voz de María pidiéndole perdón. Apenas sintió aquella mano sobre la suya levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudieran graznar ni mover las alas. María le tomó un brazo; él lo separó con terror, comenzó a hacer movimientos de los pies para volver su cuerpo, como el día en que María pintada de negra había soltado aquella carajada. Ella se volvió



a asustar y lanzó un grito. Horacio tropezó con una de las monjas y la hizo caer; después se dirigió al salón pero sin atinar a salir por la pequeña puerta. Al tropezar con el cristal de la vitrina sus manos golpeaban el vidrio como pájaros contra una ventana cerrada. María no se animó a tomarle de nuevo los brazos y fué a llamar a Alex. No lo encontraba por ninguna parte. Al fin Alex la vio y creyendo que era una monja le preguntó qué deseaba. Ella le dijo, llorando, que Horacio estaba loco; los dos fueron al salón; pero no encontraron a Horacio. Lo empezaron a buscar y de pronto oyeron sus pasos en el balasto del jardín. Horacio cruzaba por encima de los cancheros. Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas.

FELISBERTO HERNÁNDEZ



## P A U S A

...Nada para decirte porque lo sabes todo. Sabes que me conduce tu mano a la deriva a través de la noche donde mi voz se ahoga. Sabes que las estrellas viran como las naves y que los faros dicen que el mar es también cielo como un árbol de sombra en campo anochecido.

Sabes cómo las rosas hacia la muerte caen con perfume de niebla, en sangre y terciopelo. Sabes cómo florecen hacia el alba las nubes en grises heliotropos, en glicinas, hortensias, y cómo sordas hierbas se iluminan y cambian cuando una luz que pasa abanica su sueño.

Sabes que cuando parto eres tú quien se aleja; que donde me detengo tu sangre es mi latido. En mis ojos tu boca, en mi oído tus manos; en mis labios tu forma, en mis dedos tu vida, y tu voz encendiendo el olor de la sombra en el cuello inclinado, sobre el cabello ardido.

Sabes palomas frías que tus palmas reviven; sabes islas rosadas que tu gesto suscita; sabes la flor sombría que tus dedos deshojan.



¿Qué palabras dirían la soledad, el sueño,  
esta mi sangre lenta, éste mi quieto llanto  
cuando tu ausencia tala los juncos de mi espera?

No hay quietud en la noche si no callas conmigo.  
El alba es de ceniza si no tocas mis sienes.  
Si no cierras mis ojos no tiene luz el día.  
Lloran, si no me miras, los tiernos animales.  
No parte ningún barco si tus pasos se alejan.  
Si no tomas mis manos, la tarde es una herida.

Tú; sólo tú. Tú solo en la noche y el día,  
bajo el sol y la luna. Como en un viejo piano  
un canto roto y lento, lejos y cerca oído,  
repetiendo las cosas que los labios callaron.  
Amor, amor, no tengo nada para decirte  
y el silencio en mi frente como un luto ha caído.

21 de marzo de 1949.

## P R I S I O N E S

Esta es la noche que condena el labio  
cual si fuera una puerta por sombras custodiada  
al fin de reiterados corredores.

Detrás, cae el abismo.

102

Cada vez que resuena la campana  
sólo escuchada por menudos dientes  
— el taladro en las duras ondas de la madera,  
la carcama en las grises riberas del espejo  
y la herrumbre que habita las huecas vestiduras —  
la Nada, con patines de ceniza,  
se aproxima a sus sellos.

¡Ah! Detrás de sus goznes,  
del enlutado llamador de niebla,  
una implacable lámpara vigila  
vano golpear de manos mutiladas.

Y en humo cae la sangre.

En la otra medianoche  
— ¡perdida, amor, perdida! —  
el verano levanta  
escolta de jardines para el tránsito

Y todo es un olor a madreselvas.

14 de diciembre de 1949.

GISELDA ZANI

103

## EL SENTIDO DE LO TRAGICO EN "HAMLET"

El análisis de toda obra de teatro exige determinar previamente su estructura y su contenido trágico. Tal necesidad lleva siempre a la búsqueda de una lucha y de una culpa, elementos que decretan, uno, su estructura, y otro, su esencia.

En lo que atañe al primero de estos elementos cabe no confundir el acción que inevitablemente objetiva el pathos de la experiencia, con el conflicto, problema interior del personaje que busca en las recondiciones de su propia conciencia. Es en la lucha y por su intermedio que fatalmente el personaje desemboca en el dolor, es en ella donde realiza su experiencia de la desventura; y tal como se ha dicho que la tragedia griega es la "historia de un sufrimiento" (1), debe afirmarse que lo es toda obra trágica auténtica sin limitaciones de período o escuela.

Este sufrimiento que llega siempre en la lucha es el que, con un sentido profundo, mota al personaje en su destino. Se da así el camino para el propio conocimiento: el del hombre que encuentra por el dolor sus propios límites: un hombre que llega a su destino —y no olvidemos su inseparable dualidad con el ser— por el sufrimiento. Y entramos aquí en la promoción del principio ético de culpa y expiación al plano metafísico de ser y destino (2).

El conflicto, en cambio, por su limitación al plano individual de la conciencia no da pie para el sufrimiento sino sólo para la angustia (3), y ésta, como "determinación de la reflexión", nos coloca frente a una conciencia del sufrimiento pero no frente al sufrimiento mismo cuya "historia" es fundamento del género trágico.

Así, en tanto la lucha es el punto de partida para la estructura trágica, la culpa —con su implícita carga de destino y libre arbitrio— lo es para el sentido de la tragedia.

"Lo trágico exige un momento de culpabilidad pero sin que tenga que ser subjetivamente reflexiva", afirmaba ya Kierkegaard centrando el pensamiento fundamental de Acti-

(1) Werner Jaeger: *«Paídos»*, T. I. Ed. F. J. C. E., México.

(2) «Aquí que quiera llevar esta cuestión hasta su extremo límite, lo diría que lo ha hecho Platón, al determinar a otro dominio, la unidad de la absoluta inocencia y de culpabilidad absoluta, porque, no ya de una determinación ética tipo, sino metafísica». S. Kierkegaard, *«Reflexión»*, Ed. Sørensen, México.

(3) «La angustia es en realidad reflexión, y en este sentido esencialmente del sufrimiento». S. Kierkegaard, obra citada.

séctas: esto es: la culpa fundamentada en el propio ser de un personaje que es no de la culpa y por el sufrimiento que ella implica. Y esta culpa —categoría ética que puede definirse como "hybris" griega o como incontinencia aristotélica-cristiana— lo es siempre por exceso. No el caso de una voluntad puesta al servicio del mal, recordemos la "Ética", que le haría monstruoso, —sin que tenga que ser subjetivamente reflexiva— sino el exceso contenido de la pasión: falta de voluntad para no caer en culpa pero nunca falta de voluntad para cometerla.

En "Hamlet" —y todas las interpretaciones siguen, en el fondo, una corriente estética— se han querido ver multitud de rasgos: falta de voluntad, introversión, complejidad en el esqueleto. Lo curioso es que todo ello se mueve en un plano psíquico cuando la tragedia exige que el carácter del personaje se manifieste en el plano ético de la culpa. No es el defecto psíquico sino la culpa por exceso —categoría ética cuyo instante de culminación se da en la fábula como "construcción de destino"— lo que constituye el sentido trágico.

Por otra parte, en tanto que la incontinencia de la pasión —ya sea un signo del orgullo, la ira, el odio, la ambición, etc.— hace que el personaje sea en su culpa, el defecto psíquico —límites introversión, abulia, nihilismo— muestra en el héroe un déficit que le lleva a "no hacer", se constituye en lo anti-trágico. El defecto psíquico que implique ahuir es "momento de culpabilidad", que no empuje al personaje a caer en el plano ético desde donde pueda saltar al metafísico, —el "momento de culpabilidad" dando la "construcción del destino", y por ende el ser del héroe—, tal como se ha querido ver en "Hamlet", sólo será válido para la comedia.

Hamlet personaje es una criatura definida, rotunda, que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo; "Hamlet" como estructura, como desarrollo y contenido es el choque de dos ambiciones irreconciliables: la de Claudio y la de Hamlet. Desde otro plano es, como "Macbeth", una tragedia de la ambición.

### I. LA LUCHA. — 1. *Carácter esencial.*

La lucha de dos inteligencias es el carácter fundamental del acción en "Hamlet", y al par que constituye su estructura trágica coloca a los personajes Hamlet y Claudio en una interdependencia visible para cualquier lector sin prejuicios. Esa reciprocidad en las relaciones de la obra perfectamente visible para el espectador, define explícitamente el carácter —lo que Otto Ludwig llamaría unidad de simpatía— hace que la acción de uno de los personajes se condicione como defensa o contrataque a la acción del otro.

Si bien Shakespeare no intenta pregonar la existencia de esa acción, ya que configura el carácter del mismo como lucha de acción, sobre el final del tercer acto (4).

(4) Hamlet: Pero dejémoslo, que será muy divertido hacer saltar al minador con su propio humo, y mal brán las cosas si yo no consigo excavar el suelo unos palmos más abajo de un minuto y hacerlos volar hasta la luna. ¡Oh!, nada hay tan delicioso como ver en una misma línea chocar un ardor contra otro ardor. Acto III, esc. II, pag. 1039. Ed. Aguilar, 1943.

Por otra parte —además de la complacencia del personaje en esta lucha, juego apasionado en que le va la vida, que parecería revelar alguna de las frases de ese mismo pasaje— el héroe actúa en la escena II del IV acto que no todos están capacitados para entender en un combate de tal naturaleza, refiriendo así el carácter esencial del agonía a la vez que se define a sí mismo como fuerte contrincante (5).

## 2. — Condiciones de la lucha.

Esta lucha está sujeta a una serie de condiciones: impuesta, por el propio interés de los personajes. No se trata aquí —como primordialmente podría suponerse— de un pugilato, sino de la necesidad de eliminar al contrario sin riesgo posterior. Nótese que no es un desafío cualquiera sino el Príncipe de Dinamarca, símbolo de la devoción popular, el objetivo de Claudio (6): para Hamlet lo es el Rey, forma viva de la nación (7). La seguridad personal que cada uno de ellos busca, establece la primera condición de la lucha:

### a) Impunidad.

Tanto Claudio como Hamlet, buscan realizar sus propósitos con el mínimo riesgo en salvaguarda del objeto de su ambición: para uno, mantenerse en el trono; para el otro, alcanzarlo.

Esta impunidad que Hamlet busca al fugir en la escena de la muerte de Polonio. Matar al Rey oculto tras la cortina con el pretexto de atravesar un ratón y en un rapto de locura, era dar al asesinado el carácter de un desdichado accidente. Nótese que en esta escena —en la seguridad de haber matado a Claudio— Hamlet descubre su secreto ante su madre (8) para, luego, al advertir su error, exigirle silencio (9).

Por su parte Claudio —y no olvidemos que las actitudes de uno y otro son reversibles— si bien desea librarse de Hamlet prontamente la búsqueda de impunidad condiciona sus propósitos (10).

(5) Hamlet: Fuerte peligro es para un débil el introducirse entre las púas de las espadas de dos fieros y potentes adversarios. Acto V, esc. II, pág. 1044.

(6) Rey: El otro motivo porque no puedo apelar al juicio público, es el grande amor que lo profesa el pueblo. Acto IV, esc. VII, pág. 1047.

(7) Rosencrantz: ... Cuando acumbó el monarca, la majestad real no muere sola, sino que, como un vórtice, arrastra consigo cuanto le rodea. ... Nunca echado el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera. Acto III, esc. IV, pág. 1033.

(8) Hamlet: ¡Criminal! Cuasi tan horrible, buena madre, como matar a un rey y casarse luego con su hermano. Acto III, esc. IV, pág. 1037.

(9) Hamlet: Dejad que el cebado rey os atraiga nuevamente al lecho, os pellizque las mejillas, os llame su pichón, y que con un par de inmundos besos, bostándose la garganta con sus dedos malditos, os haga desembuchar todo este asunto, lo que yo realmente no estoy loco, sino loco sólo por astucia. Acto III, esc. IV, pág. 1039.

(10) Rey: Por su muerte no soplaré el menor viento de cenizas, y ni aun su propia madre empujará el artil, considerando la cosa como un simple accidente. Acto IV, esc. VII, pág. 1048.

### b) Exactitud en el artil.

Es condición fundamental en esta lucha la exactitud de un minucioso cuidado en cada detalle del artil. El que cada aguja tenga frente a sí a un enemigo inteligente, obliga a una extrema exactitud en los resortes de la trampa, ya que el más pequeño error proporcionará al contrincante una ventaja inevitable y peligrosa. Aparte de la clara conciencia que al respecto tiene Claudio (11), en un detalle de acción se muestra inequívocamente la funesta consecuencia del golpe fallido: el viaje a Inglaterra —el viaje a la muerte— es el resultado inmediato del error cometido por Hamlet al confundir a Polonio oculto tras la cortina, con el Rey (12).

### c) Dominio de la reflexión.

Desde Nitzsche se viene definiendo a Hamlet hombre de pensamiento y por ende incapaz de acción y esto, por sobre ser como toda etiqueta muy cómoda, entraña el descubrimiento de una de las condiciones fundamentales de esta lucha.

Si el dominio de la reflexión —tendiente a lograr la precisión en los detalles del artil y a la búsqueda de impunidad— obliga fuertemente a Hamlet a posponer su venganza, no ocurre menos con Claudio.

Todos y cada uno de los actos del Rey están presididos por la calma que aconseja la inteligencia opuesta a su ardiente y violento deseo de disminuir a Hamlet (13). Claudio sabe perfectamente que dejarse llevar por la impaciencia sólo puede conducirle a dar un paso en falso cuyas consecuencias serían fatales y ello le obliga a diferir el momento en que pueda librarse de su enemigo. Esta necesidad impuesta por el inconfundible carácter de la lucha le lleva —ante Larres convertido ya en continente soy— a desamparar esa duración Lajo la apariencia de una desolada impuesta por sus sentimientos.

Así la búsqueda de impunidad —inconsciente todavía— se enciende en razones que constituyen una fina disciplina (14) y luego en la popularidad de que goza Hamlet al par que retrae la exactitud de actuar con acuada calma y equilibrio (15).

(11) Rey: Si éste fallara (el artil) y por alguna torpeza en su ejecución se trasladaran nuestros designios, mejor fueran no haberlo intentado. Acto IV, esc. VII, pág. 1049.

(12) Hamlet: Tengo que partir para Inglaterra; ¿lo sabéis? ... (Sacando el cadáver de Polonio). Este hombre me obligará a llevar los barbaños a toda prisa. Acto III, esc. IV, pág. 1039.

(13) Rey: ... Pronto va a llegarnos la hora del suspiro. Hasta entonces, la paciencia gobierna nuestros actos. Acto V, esc. I, pág. 1051.

(14) Rey: Por dos razones especiales que te parecerán muy débiles pero, que para mí son muy fuertes. La reina, su madre, apenas vive sino por sus ojos; en cuanto to a mí, sea esta virtud o por desgracia mía, está tan fuertemente ligada con mi vida y con mi alma, que, ... nada puedo hacer si no es por ella. Acto IV, esc. VII, pág. 1047.

(15) Rey: ... Y sin embargo, no conviene que te apliquemos todo el rigor de la ley. Es muy querido de la multitud fanática, que no opina con su hijo, sino con su ojo. ... Para conducir todo con tiento y suavidad, es preciso ... Acto IV, esc. III, pág. 1041.

Frente a este Claudio que pospone su tarea, la crítica al uso no se ha detenido, en tanto que por el mismo motivo define como crítica de argüción al Príncipe de Dinamarca. Por otra parte, es barto significativa la presencia de un Lettres impulsado a la venganza como Hamlet y dirigido en un principio hacia el mismo objetivo, pero utilizando procedimientos distintos: uno, la acción pura, el impulso agresivo desprovisto de toda reflexión, y el otro, la inteligencia, la pasión contenida por la mayor fuerza de la razón. Basta observar qué ocurre con Lettres a manos del Rey para conjeturar qué hubiera ocurrido con un Hamlet en actitud similar.

Este Lettres impulsivo (16): hombre de voluntad, que tiene a su alcance todos los medios necesarios para llevar a término sus propósitos (17), es dominado por un Claudio sagaz. La mayor fuerza de la inteligencia lo maneja y lo convierte en instrumento suyo obligándolo a cometer actos indignos, contrarios a su natural rectitud interior (18).

En lo que respecta al predominio de la reflexión en Hamlet, todos están conformes en señalarlo, sólo que —y aquí está lo importante— lo que la crítica juzga como inhibición y defecto, no es en el desarrollo de la estructura trágica, de la lucha más que una de las condiciones elementales de la misma. La reflexión y la calma son en Hamlet una necesidad impuesta por el particular carácter de ese combate de inteligencias en que está empeñado (19).

Así, pues, y resumiendo, tanto las actitudes y las restricciones de Hamlet como las de Claudio están perfectamente acordadas a ese combate de inteligencias, y condicionadas a la reflexión en los mínimos detalles del arte que asegure la impenetrabilidad absoluta.

### 3) — *Etapas de la lucha.*

Este combate se plantea y se desarrolla en tres etapas claramente definidas. A medida que se avanza en la lucha, ésta crece en violencia, y si en su primera parte asistimos a una pugna sorda y encubierta, en la segunda podemos ver a los antagonistas estudiándose mutuamente, y en la tercera, el desencadenamiento decidido y sin embozo.

#### a) *Antes de la Sombra.*

En esta primera etapa de la lucha —y aún antes de saber Hamlet las circunstancias de la muerte de su padre— se ve en forma inequívoca la animosidad existente entre ambos

(16) Laertes: Si una sola gota de sangre tuviera en calma, me proclamaría bastardo. Acto IV, esc. V, pág. 1045.

(17) Laertes: Pero una cosa quisiera, y es tomar la más completa venganza por la muerte de mi padre. Acto IV, esc. V, pág. 1045.

—Rey: ¿Y quién podrá impedirlo?

—Laertes: Mi voluntad, no el universo entero; y en cuanto a los medios de que dispongo, yo sabré dirigirlas con tal tino, que con poco irán muy adelante. Acto IV, esc. V, pág. 1045.

(18) Laertes: ...Me mata, con justicia, mi propia traición. Acto V, esc. II, pág. 1058.

(19) Hamlet: ...¡Ahora podría yo sorber sangre caliente y ejecutar tales horrores, que el día se estremeciera al contemplarlos! ¡Calma! ... Vámonos a mi madre. Acto III, esc. III, pág. 1035.

personajes. Si bien el casamiento de su madre puede motivar el resentimiento del Príncipe, el encono se hace mayor porque el matrimonio ha turbado su ambición de llegar al trono, como indiscutiblemente se explicará sobre el final de la obra (20). Sin que ello signifique que estar envidioso a la actitud del hijo ante ese casamiento, es importante considerar el temor del Príncipe hereditario que ha visto pospuesta su ambiciosa ascensión al poder. Su tracción en este sentido, aunque adopte las formas de la ironía tan frecuentes en Hamlet (21), no amaina por ello su violencia.

Por otra parte el diálogo que acerca del dolor de Hamlet sostienen ambos contrincantes revela, bajo fórmulas de aparente cortesía, el odio contenido que los posee. Y las palabras con que el Príncipe contesta a la Reina (22), constituyen en verdad una biada puesta a las hipócritas consideraciones lúcheras por el Rey, para justificar su aprehensivo matrimonio (23). Claudio, por su parte, sintiendo el golpe en un sentimiento cuya violencia se suma al insulto encubierto tras la máscara de una plañosa intención y un seguro razonamiento (24).

Toda esta primera parte no hace más que plantear el combate pero se advierte ya en ella de manera inequívoca, la animadversión recíproca, y el odio como pasión dominante en ambos, agonistas.

#### b) *Después de la revolución.*

Esta segunda etapa tiene un carácter más decidido puesto que empieza aquí el choque de actitudes que, por el momento, sirve a los contrincantes para estudiarse mutuamente. Tanto Claudio como Hamlet, utilizarán la astucia y los recursos que ésta les aconseje para descubrir las intenciones de su contrario. Ambos están por ahora en una actitud defensiva que les permite estudiar el punto vulnerable del oponente.

El primer paso lo da Hamlet con su fingida locura, recurso que efectivamente puede ofrecerle una mayor libertad de movimiento al par que constituye un hábil instrumento para el logro de la impunidad deseada (25). El Rey, por su parte, previendo intenciones,

(20) Hamlet: ¿No te parece que ahora se me impone —pues es de quien a veces a mi padre y posibilita a mi madre; quien de cualquier manera se interpuso entre el voto popular y mi esperanza... Acto V, esc. II, pág. 1051-53.

(21) Hamlet: Un poco menos que primado y un poco más que primo. Acto I, esc. II, pág. 1009.

(22) Hamlet: ¡¿Eufrosina, señora! ¡No; así ¡No no sé parecer! Acto I, esc. II, pág. 1009.

(23) Rey: ...A este fin hemos tomado por esposa a la que un tiempo fué nuestra hermana... Si bien, por decirlo así, con una alegría malograda, con un ojo riendo y el otro vertiendo llanto... Acto I, esc. II, pág. 1008.

(24) Rey: ...Pero persevera en obstinado descontento es una conducta de poca ternura; es un pesar indigno del hombre; muestra una voluntad rebelde al cielo, un corazón indomado, una alma sin resignación, una inteligencia limitada e insulsa. Acto I, esc. II, pág. 1009.

(25) Hamlet: ...que por muy ruda y extravagante que sea mi conducta, puede que quizá en lo sucesivo, porque oportuno aceptar una manera estrafalaria, por lo digo, que al verme en semejantes casos nunca dudes a entender... Acto I, esc. V, pág. 1018.

Nótese que en tanto Hamlet confía sólo con un confidente que no alcanza nunca el carácter de instrumento aunque sí, en algún instante, el de colaborador, Claudio maneja hábilmente y dispara contra el Príncipe a Polonio, a Laertes, a Ofelia y a los ya nombrados Rosencranz y Guildenstern.

Finalmente el Rey —al confirmar sus prevenciones acerca de la locura del Príncipe (29)— da, a su vez, su primer paso hacia la solución definitiva al plantear —casi simultáneamente con la trampa urdida por Hamlet— el viaje a Inglaterra (30).

En esta última etapa la lucha se torna más violenta. Al mismo tiempo que cada coalición alcanza una conciencia clara de las intenciones del otro, busca, consecuentemente, definir la situación. Esta violencia y la misma necesidad de llegar con prontitud a una solución definitiva —si bien no desvirtúa los caracteres fundamentales de la lucha: búsqueda de la paz y de la reconciliación—, no impide que se produzcan episodios de violencia que, en forma de ataques, se dirigen contra los intereses de la otra coalición.

—*Rev.*: ¡Y no podéis, mediante algún subterfugio, arañar el motivo de ese trastorno, que turba tan cruelmente la paz de su existencia con esa alborotada y peligrosa locura? Acto III, esc: I, pág. 1027.

(28) Hamlet: ... ¡Arriba, cerebro!... ¡Hum! He oído contar que personas deintensas, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido a veces tan profundamente impresionadas por el solo hecho de la escena, que en el acto han revivido sus delit... Acto II, esc. II, págs. 1026-27.

(30) Rey: ...tomando una sábia determinación, he aquí lo que he resultado: que salga sin demora para Inglaterra, a reclamar nuestros atrasados tributos. Acto III, esc. I. pág. 1029.

111

En esta instancia surge para Claudio — como veremos más adelante — el conflicto entre lo que quiere y lo que debe hacer dada las circunstancias, y la entidad del enemigo (32). Tal lo que se advierte con nitidez a partir del viaje de Hamlet, aunque Shakespeare no haya insistido demasiado en ello.

Su actitud —siempre en el plano de la ironía— y al jugar a cartas vivas, confirma aún más esta tragedia, esta farsa (34). Y hay aquí un detalle finísimo de realización de fuerza retórica, comparable al engrandecimiento de la figura de Edipo poco antes de su suicidio, cuando se le revela su destino. En este caso, el detalle es el de haber habituado la degradación, que consiste en haber levantado a Hamlet sobre un continente, a quien domina y confunde (35). Pero luego hacerlo caer verginuosamente y a consecuencia de esta misma desesperación que ha provocado (36).

(31) Rey: ...esta misma noche quiero tenerle lejos de aquí, ¡Partid!... Hazlo, Inglaterra, pues inflama mi sangre como fuego devoradora, y tú debes curarme! Hasta que sepa que está hecho, ¡sea cual fuere mi suerte, los reyes para mí no han principiado. Acto IV, esc. III, f. 1019.

--Horacio: . . . Pronto le harán saber de Inglaterra el éxito que ha corrido su empresa.

--Ham'et: Pronto será; pero el interin es mío, y la vida de un hombre se apaga cuando un soplo. Acto V, esc. II, vóg. 1055.

—Hamlet: Bueno.  
—Rey: Eso dirías si conocieras mis propósitos.  
—Hamlet: ¡Yo veo un querubín que los ve! Pero, ¡adelante! Acto IV, esc. III,  
—1044.

(35) Rey: ... ¡Oh, vámonos de aquí! ; Mi alma está llena de espanto y confusión! Acto IV, esc. III, pág. 1040.

— Rey: ... ¡Qué afortunados estos! Habéis estado también a la...

...existe de emprenderlo nuevamente, le armaré una acerchaza, madura ya en mi pensamiento... Acto IV, esc. VII, pág. 1047.

aplice (37) — y observez que, pese a ofrecerse Laertes como instrumento directo, el Rey no lo acepta en tal carácter en procura de dar al asesinado el aspecto de un accidente (38) — si bien está dictada por la estructura, y pese a lo que asegura Claudio — "madura ya en mi pensamiento" — es la más torpe de todas.

d) *El desenlace.*

Este combate de dos inteligencias igualmente poderosas podría, según indefinidamente, ir ya que está implícito en el propio carácter de la lucha el equilibrio constante de las fuerzas en su pugna. Por otra parte la imposibilidad de un predominio se ajusta cabalmente al sentido de la tragedia. El triunfo de Claudio —aparte de presuponer una inconsecuencia en la marcha del agón— sería monótono por anticipo —recordemos la observación de Aristóteles (39)—: la primacía del perverso. El de Hamlet, fuerza de constituir idéntica inconsecuencia, sólo podría provocar complacencia frente a la causa del mejor, con notoria transgresión de lo trágico. La caída de ambos como solución, une a la demérida expiación de un hombre más bueno que malo —cuestión de la *catástrofe*— la fuerza de la *intigible Diké* que persigue al injusto.

Frente a este insalvable equilibrio de inteligencias y de posibilidades, la solución sólo puede ofrecérsela al azar por el error de uno de ellos. A este respecto es interesante acordar que si bien es el azar —representado por el ataque del buque conserio— quien determina la victoria de Hamlet sorpresivamente a Dinamarca, no es esta fuerza ciega quien salva al Príncipe de ir a la muerte (40). Con plena conciencia de la bomba tendida en su perjuicio por también con absoluta seguridad de destruírse al emprender el viaje urgido por las circunstancias (41).

Revista de la Asociación de Autores de la Lengua Castellana (AALC) 1977

—Laertes: Ciertamente, señor, con tal que vuestras órdenes no me obliguen a irme. Acto IV, esc. VII, pág. 1037.

(38) Rey: Pero a lo vivo de la llaga; Hamlet está de vuelta. ¿Qué estás dispuesto a hacer...?

---Lactes: ¡Cortarle el cuello dentro de la iglesia!

al acceño. La venganza no debía hallar obstáculos. Pero, querido Laertes, si estás dispuesto a hacer lo que voy a decirte, permáneceme encerrado en tu habitación. Acto IV, esc. VII, máq. 1048.

(39) Aristóteles, «Poéticas», Cap. 14. (Orígenes de las empuñones dramáticas).

(40) Hamlet: Viandome así por todas partes acechado de perfidias —y ha-

biendo dado principio a la función antes de componer el prólogo-- sentéme, inventé un nuevo mandato, y lo escribí con toda pulcritud. Acto V, esc. II, p. g. 1054.

nos me fio como de aspides con aguijón, son portadores de órdenes. Están encargados de barrerme el camino y conducirme a la perdición. Pero dejadles, que será muy divertido... Acto III, esc. IV, pág. 1039.

112

El azar como entidad decisiva aparece sólo para resolver y denunciar la contienda. A la vez que restablece el equilibrio alterado por el error de Hamlet. Y aquí estamos frente a un detalle de importancia: en el preciso momento en que el Príncipe alcanza seguridad y aplomone, en que logra un mejor estatuto frente al Rey, entra sin preaviso en la trampa tendida por éste, desdenando la voz del instinto y fuido en su propia fuerza (42).

El cambio de las espadas —puro y ciego azar—, al par que restablece el equilibrio alcanza la categoría y la fuerza de la justicia reivindicadora (43).

### III. — LA CULPA.

El establecimiento de la responsabilidad sobre la culpa configura, como va lo señaláramos en el sentido de lo trágico. Determinar hasta qué punto es el decreto del injusto destino, el carácter del héroe o una estrecha conjunción de ambos lo que le lleva a caer en culpa, constituye, por lo tanto, el primer paso en el análisis del problema.

Si el decreto del hado al car con fuerza exterminadora sobre el hombre —subjetivo— es realmente inocente, aunque culpable desde el punto de vista objetivo —lo hace grande en su dignidad—, el establecimiento de la responsabilidad fundamentada en el carácter le confiere la particular grandeza de su culpa. A la vinculación de los dos elementos —del agente exterior y del íntimo— nos coloca hábilmente frente a un hecho grande en su culpa y grande en su dedicha. En Hamlet, junto a la pretensión de una fuerza trascendente que se eleva sobre el mundo para el desencadenamiento de la acción, surge con idéntica viveza la falla trágica aquí es —bilidad es total y exclusivamente imputable al carácter. Desencuentro este encuentro como acontece en la crítica corriente, entraña cercenar otra y presente. Nace que eso "no hacer" que se ha querido ver en Hamlet, sea su definición al nihilismo, la introverción, la shulsi, la complacencia en el ensueño, etc. lleva en sí mismo el signo negativo que indefinidamente muerde al personaje y lo imposibilita para lograr la estatura de la tragedia. De la misma manera que en ética no se alcanza la carestía del bien por "no hacer", mal es un el plano de lo trágico sólo por el "hacer" definido puede adquirirse la grandeza de la culpa (44).

(42) Hamlet: ... Mas no puedes figurarte qué angustia siento aquí en el corazón. Pero no importa.

—Horacio: En ese caso, mi buen señor.  
—Hamlet: Vnde una confesión.

— Hamlet: Yo sé que es como un presentimiento fatal que turba la vida. — Hamlet: Yo sé que es como un presentimiento fatal que turba la vida.

...No creo en presagios; basta en la vida de un gorrion infante una Providencia especial. Si ésta es la hora, no está por venir; si ésta es la hora; y si ésta es la hora vendrá de todos modos... Sea lo que fuere. Acto

(43) Horacio: Así conocéis de actos impúdicos, sacristías y monstruosas, de  
A, esc. II, pág. 1067.

(44) Entre estos casos el del conocido como "El caso de la cabeza de sus inventos", Acto V, esc. II, pag. 1059.

Cap. 14, 1454, a. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México 1945.

113

# 1) *Fundamentación en el destino.*

La presencia del destino determina en "Hamlet" —aparte del clima particular que pesa sobre la obra desde su iniciación— el desdichadísimo material del drama. Y esta entidad trascendente que logra en la Sombra su figuración poética (45), prevalece desde su primer plano, sin necesidad de permanencia visible, las reacciones humanas hasta un determinado momento de la acción. Esta vigencia se ejerce entre los límites de tiempo establecidos en la obra por la primera y la última aparición de la Sombra, y es a partir del viaje a Inglaterra que el carácter como fundamentación de la culpa, ocupará explícitamente ese lugar.

Por otra parte, si bien el espectro cierra un ciclo repitiendo la orden primitiva con frases que son un reproche (46), no hay que buscar en ello una prueba de la inhibición de Hamlet. Es indudable que existe un incumplimiento del mandato, es indudable que la orden reviste perentoriedad, pero no prueba por sí la incapacidad del Príncipe: corrobora un hecho y una situación evidentes pero no supone la imputación gratuita de un defecto. Si pensamos que ello sucede no por falta del carácter, sino por la oposición de Claudio, por la particular fisonomía de la lucha, no se altera la realidad del incumplimiento ni la verdad del reproche. La situación subsiste sin que se le desvirtúe, pero se vea la falacia por asociación excesivamente subjetiva que presupone la tradicional acusación de incapacidad. Más que que, en tanto el hado preside el impulso, la actitud del personaje en sus momentos de constante preocupación por la venganza como reflejo de la invisible presencia del espectro y su orden vindictoria. En cambio —coincidiendo con la curiosa ausencia de Hamlet— es cuando la Sombra pasa a segundo plano y el carácter del personaje se convierte en árbitro, crea la actitud monológica y consecuentemente el héroe gana en solitario y equilibrio.

Cabe agregar que es en este preciso momento cuando Hamlet confiesa por vez primera y sin embargo su resentimiento por su fallida pretensión al trono (47).

## 2) *Motivación por el carácter.*

Cuando la culpa se fundamenta en el individualísimo carácter del héroe, surge necesariamente una fuerza trágica que provoca en el espectador, de modo inevitable, una cons-

(45) Hamlet: ¡Mi destino me llama a voces y vuelve la fibra más tierna de mi cuerpo tan blanda como los nervios del león de Nemes... ¡Me llama todavía!... Acto V, esc. IV, pág. 1014.

—Hamlet: ...¡En verdad está fuera de quicio!... ¡Oh, suerte maldita!... ¡Que haya nacido yo...! En verdad estoy loco... ¡Vengo a verte sólo para aguar tu casi embobada resolución. Pero observa cómo el espectro se apodora de tu madre... (46) Sombra: No lo olvides. ¡Vengo a verte sólo para aguar tu casi embobada resolución. Pero observa cómo el espectro se apodora de tu madre... (47) Hamlet: ...No me malicia así no. ¡Mis fieros propósitos! ¡Porque entonces, pronto, voy a realizarlos!... Hamlet: ¡La punta envenenada también!... ¡Entonces, vacíate en tu obra! (Hamlet al rey). —Todos: ¡Tradición, tradición! Acto V, esc. II, pág. 1058.

(47) Ver la llamada N.º 20.

tante simpatía y la comprensión por quién —sin poder ser de otra manera más que tal como resulta siendo— libra su propia decisión. Por otra parte, es fundamental que, para que este carácter alcance fisonomía trágica, deba mostrarse decidido en la acción: el "no hacer" —esa su motivación la que se quiere, como ya observamos— por sobre entrañar una contradicción medular, implica mutilación por empesquecimiento del héroe y es más apto para la comedia dada su capacidad para el ridículo (48).

Además, el carácter necesita siempre, y en primer término, ser apropiado y en tal sentido el Príncipe de Dinamarca debe calzar las virtudes exigibles a su tipo (49). ¡Mejoras! Y en esta tipificación —mejorada por engrandecimiento que no en sentido ético— va implícita la condición de "señalante", es decir: similar a la figura tradicional, de que habla Aristóteles (50). En tal sentido las palabras de Fortinbras definen la imagen típica del príncipe o del rey agredido.

Por otra parte, si bien es un personaje difícil de agotar en una definición, siguiendo las líneas esenciales del análisis dramático podemos ver en él, junto a otras facetas de no menor interés cuyo análisis exhaustivo no pretendemos, un carácter dominante que consecuentemente y al par que justifica la lucha, fundamenta su falta.

## a) *La ambición: culpa atípica.*

La ambición es el rasgo más importante de Hamlet por cuanto determina la particular fisonomía de la lucha a la vez que establece el origen de la culpa. Su deseo de alcanzar el trono obliga a la especial y circunstanciada actitud del personaje en este combate: la búsqueda de impunidad. Matar al Rey pero evitando el riesgo que ello presupone, y sin que esta muerte que deja expedito el camino de la corona, cierre prematuramente para él las posibilidades de venganza. En este sentido debe recordarse que actuar abierta y conscientemente contra la vida del soberano constituye un acto de alta traición cuya responsabilidad si el propio Hamlet puede eludir (51). Matar al rey y alcanzar el poder, es su intención indivisible (52) y por ende, la venganza está condicionada al logro de su íntimo propósito.

Por otra parte —fuera de la explícita confesión del Príncipe va citada— se mueven en sus tractaciones y en sus palabras no sólo su anterior seguridad en la ascensión al poder

(48) Acerca de los caracteres cuatro cosas se deben intentar: una y la primera, como hacer que sean buenos. Y habrá carácter si, como se dijo, palabras y obras parecen de manifestar un cierto estilo de decisión, y será bueno el carácter si tal estilo es, Aristóteles, *Ética*, Cap. 15.

(49) Fortinbras: ¡Que cuatro capitanes levanten sobre el prado a Hamlet, como guerrero, pues si hubiese reinado, no cabe duda que hubiera sido un gran rey! Acto V, esc. II, pág. 1059.

(50) Aristóteles, *Ética*, Cap. 15.

(51) Laertes: ...¡Al rey, al rey in culpam!

—Hamlet: ¡La punta envenenada también!... ¡Entonces, vacíate en tu obra! (Hamlet al rey).

(52) Ver la llamada N.º 20.





no hace sino reaccionar ante el comentario público (63). Esta actitud de prevención y desconfianza adoptada por amigos y familiares no se explica por sí sola, sino que presupone una clara definición de las intenciones y aún del historial de Hamlet.

La locura de Ofelia —que gira obsesivamente en torno a la muerte de su padre y al extraño tema de la doncella barada— parece unir en el devanillo dos realidades perfectamente relacionadas. Las circunstancias que relata la canción (64) y las adreentadas que le hiciera su padre —...con qué prodigalidad presta el alma juramentos a la lengua cuando hierve la sangre...— tienen una relación demasiado estrecha para ser desvinculadas.

Además la constante actitud del Príncipe, ya en forma directa (65), ya en la burla a Polonio (66) —parte del caligráfico de "archiberosada" que presupone menosprecio por la fabrilidad belleza— está permanentemente lejos de las reacciones propias de un enamorado y aún puede ser alusión burlante. Contra esta definida y clara posición sólo Polonio cree —y ello a partir de la locura de Hamlet— en el amor de éste y está Claudio quien se encarga de desmentirlo en forma rotunda (67). La propia confesión del Príncipe en la escena del cementerio (68) se explicará más adelante como una incontenible reacción ante las bravatas de Laertes a las que responde de la misma manera (69): Retóndese en esta

(62) Polonio: ¡Sí, hazos para coger elochos! Demasiado sé yo con qué prodigalidad presta el alma juramentos a la lengua cuando hierve la sangre... Acto I, esc. III, pág. 102.

(63) Polonio: ...Me has dicho que muy a menudo y de poco tiempo a esta parte te ha dedicado algunos ratos privados... Acto I, esc. III, pág. 102.

(64) Ofelia: (Cantando) ...Pues juro a Dios que es una acción villana —contestó la doncella— porque antes de toderme en el lecho, prometiste unirte en sacrosanto matrimonio. Acto IV, esc. V, pág. 1044.

(65) Hamlet: También he oído hablar, y mucho, de vuestros aflojes. La naturaleza es dió una cara, y vosotros os fabricáis otra distinta. Andad dando saltitos, es contonadís, habléis cecando y motojéis a todo ser viviente, haciendo pasar vuestra liviandad por candidez. Acto III, esc. I, pág. 1029.

(66) Hamlet: ...¿No tenéis una hija?

—Polonio: Sí, señor; una tengo.

—Hamlet: Pues no la dejéis pasar al sol: la concepción es una gracia pero no de la manera como vuestra hija podría concebirla... Acto II, esc. II, pág. 1021.

—Ofelia: (Declamando) ¡Oh Jofa, juez de Israel, qué tesoro poseáis!

—Polonio: (Aparte) ¡Siempre con mi hija!

—Hamlet: ¿No tengo razón, vido Jofa?

—Polonio: ¿Qué sigue entonces, señor?

—Hamlet: Pues que, como, en mala hora, Dios no ignora, y luego, ya sabéis, vino alio a suceder como era de temer... Acto II, esc. II, pág. 1024.

(67) Claudio: ...Las aficiones de Hamlet no van por ese camino. Acto III, esc. I, pág. 1029.

(68) Hamlet: Yo amaba a Ofelia; cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían con todo su amor junto, sobrepasar el mío... Acto V, esc. I, pág. 1053.

(69) Hamlet: ...Quiero solicitar su afecto, aunque, batiendo con franqueza, las alharacas de su pesar me entorpecerán de un modo irresistible. Acto V, esc. II, pág. 1055.

circunstancia al Hamlet del "Yo no sé parecer", y se comprenderá su reacción ante las alharacas de un dolor pregonado.

La falta de escrúpulos que constituye uno de los rasgos en la fisonomía del hombre de acción, muestra su presencia en este personaje y ayuda a situarlo inequívocamente.

#### d) Aniquilpo egocéntrico.

Por otra parte —y pensamos nueva esta visión fundamental para ubicar al personaje en el exacto sitio que le señala su época— Shakespeare ha realizado un Hamlet a la medida del aniquilpo renacentista.

Guillermo Díaz Plaza señalaba (70), y señalaba bien, que "la concentración de las características clásicas en una sola fórmula es lo que se llama Renacimiento": de ahí que tal como lo definiera el italiano Balthasar de Castiglioni en su "Oráculo manual" allí por el 1528, el hombre ejemplar reúne en sí la excelencia para el ejercicio militar, para la vida del deporte —aquilación, esgrima, carrera, etc.— y el amplio conocimiento de las artes, de las letras y de la ceremonia cortesana. La unión de estas virtudes —que tanto poeta—spulado diría a la historia literaria del período— se equipara, como ejemplo vital tomado de la Grecia clásica, con la cefebre "areté" de un Aquiles educado para realizar grandes hiechos y pronunciar sabias palabras. El modelo directo que bien puede ser Alejandro —conquistador del Asia, discípulo de Aristóteles y devoto de Homero— o bien Julio César —autor y actor de su historia— encuentra emulos fervientes en el período renacentista.

Hamlet —como explícitamente lo define Ofelia (71)— reúne en sí todas estas excelencias, y las palabras de Fortinbras, antes citadas, confirman aún una de esas facetas del hombre ejemplar.

Este Hamlet, concebido por Shakespeare de acuerdo al sentir de su época, al constituirse en un arquetipo renacentista fácilmente reconocible destruye de un golpe la absurda posición de la crítica más generalizada hasta el presente.

La capacidad para la reflexión, la complacencia en el ensueño, la extremada sensibilidad, no son defectos —como esa crítica mope ha querido hasta hoy— sino virtudes que concurren a fijar un tipo ideal de hombre. Es decir que, aquellos aspectos del personaje que se creyeron negativos de sus otras virtudes, son precisamente —por decreto expreso del autor— "factas positivas concurren a formar una imagen total y perfecta: Hamlet, hombre de pensamiento y de acción a la vez —como Aquiles, como Alejandro, como César, — en el sentir renacentista.

Es natural que un Nietzsche pensando con un criterio siglo XIX echara a resar a la acción con el pensamiento, pero también es natural —y eso es lo único que importa en este

(70) G. Díaz Plaza: "Del Renacimiento al Barroco en España un ensayo de la literatura española", Ed. Espasa-Calpe, Col. Austral.

(71) Ofelia: ¡Oh, qué noble inteligencia, qué transformada! ¡La penetración del corazón, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el modelo de la elegancia, el blanco de todas las miradas, ¡perdido, totalmente perdido! Acto III, esc. I, pág. 1029.

caso— que Shakespeare los diría como aliados —hermandad de las armas y las letras— respondiendo al clima general del pensamiento de su época.

Creemos que esta sola advertencia bastará a quienes no están acostumbrados en los modos y arbitrarios casilleros de la crítica al uso, para observar a Hamlet bajo una luz nueva.

### 3. El Conflicto.

El conflicto, limitado al plano individual de la conciencia da pie para la angustia del personaje y configura siempre una línea limitada por el signo. Y si bien no debe confundirse ya que es a través suyo que giran en riqueza los caracteres, no debe tampoco subordinar la primordial apreciación de la lucha por cuanto es ésta y no aquélla quien da pie para la acción.

El combate, al tiempo que organiza la tragedia poniendo ante nuestros ojos la "historia del sufrimiento", puede implicar un conflicto —imagen individual de la angustia: y ya aparece éste simultáneamente o con posterioridad a aquél, su desarrollo siempre se le subordina.

En el conflicto observamos ineludiblemente a un personaje monológico —única expresión posible de un problema individual de conciencia— en actitud reflexiva acerca de su sufrimiento. Y esto no puede constituir el plano principal de la obra, sino su secundario, ya que quiebra los principios fundamentales por dos razones, evidentes: la existencia de un héroe exclusivamente monológico supone la eliminación tácita de todo combatiente, y la reflexión sobre el dolor otorga otro signo —reflexivo en vez de activo— a la "historia del sufrimiento" que debe ser la tragedia.

El combate —cuyo punto de partida exige "un momento de culpabilidad sin que ésta tenga que ser subjetivamente reflexiva"— puede admitir, como plano derivado al que impone determinados límites, una actitud de angustia en el personaje. Es comprensible que la subjetiva inocencia del héroe no implique necesariamente la ignorancia del dolor que su culpa le produce, pero muestra esta actitud monológica debe convertirse en arbitro del desarrollo de la estructura teatral.

#### a) Su origen.

En Hamlet la angustia reviste un carácter especial: al subordinar un venganza —decreto de una fuerza trascendente— a su ambición —decreto de su carácter, y a la vez, falta trágica— nace el conflicto. Y este personaje que se debate, con plena conciencia, entre incentivos, aunque opuestos, igualmente válidos, vive, reflexivamente, un estado conflictual renacido.

El encuentro entre los principios contradictorios de *Razón y Pasión*, entre el "deber hacer" impuesto por la Sombra y el "quedero hacer" dictado por el carácter, establece una de las antinomias favoritas de ese período en que, paradójicamente, junto a la exaltación de la inteligencia y de la cultura se da la no menos ávida y entusiasta de la vida y las pasiones naturales.

Además, y hay aquí un curioso doble plano cuyas posibilidades y proyecciones son enormes para la riqueza psicológica del personaje, este "deber" —categoría intelectual que se mueve en la órbita de la Razón— aparece para el conflicto y en la angustia del personaje como preocupación apasionada: a su lado el "querer", categoría afectiva que se desplaza en el plano de Pasión, por la especial fisonomía de la lucha y sus ardores, adopta un aire reflexivo. Se da así un fecundo doble juego difícil de agotar en el comentario: lo intelectual llamando a la pasión en su ayuda y lo afectivo, a su congoño.

Así, inteligencia y reflexión, al subordinar el "deber hacer" y su prepotencia decretada por la Sombra al "querer hacer" con su cautelosa marcha exigida por las condiciones del combate, originan el conflicto. Y éste se manifiesta en los monólogos por el choque entre la reflexión y la impaciencia: el sentido del deber transmitido en categoría afectiva y a duras penas retenido, se revuelve y desata en improprios contra la mayor fuerza de la razón (72).

#### b) Su debite.

El conflicto así planteado entre una entidad trascendente y otra immanente no aparecerá en consecuencia gravitando sobre la vida del personaje hasta tanto los principios que lo determinan puedan enfrentarse. Es así que se inicia a partir del primer encuentro de Hamlet con la Sombra y que irá creciendo en forma acabada y explícita hasta el momento del viaje a Inglaterra para luego perder su vigencia.

Por otra parte —y hay aquí un "cuase" de órbis señalado por las intervenciones de la Sombra— su aparición en el tercer acto, al tiempo que marca junto con la primera los límites en que se desplaza el conflicto del protagonista, indica el comienzo de la angustia para Claudio. Y este estado conflictual adopta para el Rey el mismo signo que adoptará para Hamlet: aunque de intensidad menor, la pugna entre la impaciencia y la reflexión alcanza idéntica fisonomía: el choque del carácter contra una fuerza trascendente. En vez de la forzosidad del destino objektivado en la Sombra, el obligado condicionamiento de sus propósitos impuesto por la presencia de Hamlet. Frente a su impaciencia por librarse del Príncipe —el "querer hacer" como categoría immanente— la reflexión —el "deber hacer"— como entidad trascendente erigida por las circunstancias de la lucha (73).

(72) Hamlet: "...He aquí lo más duro; que yo, hijo de un querido padre, me nudo, incitado por el cielo y por la tierra a su venganza, deba, como una prostituta, desahogar con palabras mi corazón..." Acto II, esc. II, pag. 106.

Hamlet: "...Aquél que nos ha creado con una inteligencia tan vasta que ahora es lo pasado y lo por venir, no nos dio tal facultad y la divina razón para que no nos hiciera en nosotros por falta de uso. Ahora, sea óvido bestia o hombre, sea el estúpido de reflexionar en las consecuencias con excesiva minuciosidad, o el que de cuatro partes tiene una sola de prudencia y siempre se queda de cobardía", no cuando por qué vivo aún para decir esto está por decirlo..." Acto IV, esc. IV, pag. 102.

(73) Rey: "...Lo que quisiéramos hacer, deberíamos hacerlo en el acto de que reírlo, porque ese equívoco cubren y ocultan tantas nequicias y aplazamientos, cuanto son los labios, las manos y los ojos, y así, a la vez, por que atraviesan, y entonces ese deber, vuela una especie de suspiro disipador que hace daño al exhalarlo..." Acto IV, esc. VII, pag. 108.

Además, y ya a esta altura del desarrollo, la figura de Hamlet puede alcanzar para la culpa de Claudio la entidad de destino, de brazo ejecutor de la justicia reivindicatoria.

Hemos intentado, dentro de los estrechos límites de estas páginas, mostrar una apreciación de las líneas generales de "Hamlet", partiendo de la obra misma. No es decir, ni mucho menos, un análisis exhaustivo ya que la riqueza de la obra obliga siempre a dejar lagunas imprevisibles pero, eso sí, un intento de mirarla de acuerdo a los elementos fundamentales del género trágico. Y en este aspecto, por muy promisorias que sean las perspectivas que ofrece al comentario de otra índole, creemos con total firmeza que no se justifica nunca soslayar su calidad de tal.

Manténnos dentro de este plano ha sido nuestro solo intento.

SEBASTIAN ALEJANDRO PERASCO

Montevideo, julio de 1949

## CALENDARIO DE EXPOSICIONES

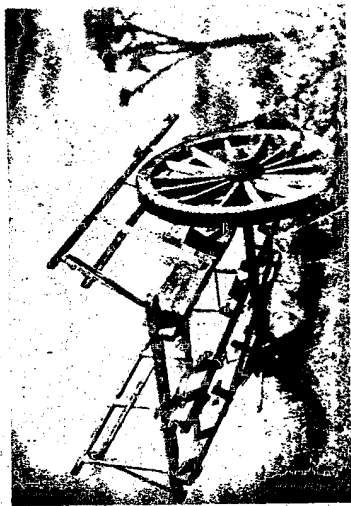
EN TORNO A DOS EXPOSICIONES DE FOTOGRAFÍAS: El Salón de la Asociación Cristiana y el del Foto Club Uruguayo.

Dos excelentes exposiciones, una de ellas internacional y de vasta extensión, editaron el empeño que por el arte fotográfico se toman los fotógrafos organizadores: Foto Club Uruguayo y Club Fotográfico de la Asociación Cristiana. Fueron las dos, demostraciones desahadas — la primera sobre todo — por su abundancia y su conveniente exhibición de trabajos.

Complace verificar que en ambas privó un criterio si no poderosamente creador si estimablemente bien orientado, y que la mayoría de los expositores eran, o querían denominarse serlo, fotógrafos capaces de mantener su espíritu y actitud de tales, así ante el "vaca como" ante el público. Esto es siempre de notoria importancia, y de alto duplo la que de autenticidad y valía globales lucieron los dos conjuntos, patentizándolo por cima de individualidades, perfecciones o imperfecciones.

La fotografía no necesita ser — salvo en sus funciones más estrictamente documentarias — copia ni traducción connotativa de la naturaleza: no necesita tampoco, y por razones obvias, parecer otra cosa que fotografía. Necesita si ser — debe ser, si algo ha de significar artísticamente — transposición, transmutación, como ha de serlo por fuerza toda arte, sean grandes o pequeños sus propósitos, envergadura y alcance. Quiere y debe ser transposición, diversa como procedimiento, de aquella que realizan otras artes plásticas, y hasta más restringida, pero transposición y transmutación al fin, cuya finalidad no es proporcionar un estético rediseño de las cosas sino fraguar con ellas una transfigura.

Se supone frecuentemente — y hasta muchos fotógrafos lo suponen — que la fotografía adolece de tal limitación de medios y tal inflexible estrechez, que sólo tiene expedito el camino de la copia y sólo puede cifrar sus ambiciones en las perfecciones ciliográficas de esa copia. Pero, lejos de tal error, la fotografía es un flexible, dúctil y generoso instrumento; permite las mayores libertades, las más audaces fantasías; y lejos de cohibir la inventiva creadora, ofrece a ésta posibilidades sin término para manifestarse. El más humilde utensilio doméstico puede transformarse merced a la magia fotográfica en un objeto lírico, puede adquirir una inédita caduza, y puede desplegar esa facultad poética — la fotogenia — que sólo la fotografía le confiere. Las más triviales cosas pueden transformarse en inusitados seres de una bipre- realidad; pueden yuxtaponerse, asociarse, componerse y fundirse unos en otros en impares composiciones jamás sospechadas por la naturaleza y poseedoras de una personalidad profunda y poderosa. Man Ray, Brett Weston, Hans Fisher, Jan Kmann, Germaine Krell, han dejado sobrados y admirables ejemplos. Y en el seno mismo de la naturaleza puede la fotografía ir a sorprender instantes,



L. Roberto Venturini

situaciones, eventos que ni siquiera sospechábamos: puede hacer descubrimientos de que nuestros ojos se sorprenderán luego; pueden aparecer mínimos detalles y revelar la ignota potencia expresiva que se guarda en ellos; todo por virtud de una luz, de una sombra, de una estructura que sólo la vista mirada del objetivo fotográfico es capaz de ver y comprender. De esta suerte la naturaleza, que es por sí misma difusa y ajena a las construcciones de la razón humana, entra en las construcciones de esta razón y aparece transformada en cosa de arte, lúcida y armoniosa.

La imagen fotográfica es multivalente y compleja: vale por sí misma, como puro objeto plástico; vale también como signo y esconde un contenido agregado a su plasticidad, a veces fundido íntimamente en ella. Mas este contenido significativo no cumple la mera función de llamar y agitar recuerdos, emociones, vivencias; crea otras emociones — tan inesperadas a veces — agita secretos remansos de nuestro espíritu, descubre el misterio de esas cosas desconocidas y cargadas de acento sentido en que se transforman las cosas naturales.

La imagen fotográfica es la que revela en el objeto conocido el objeto desconocido; la que despierta la ignota novedad que duerme escondida en aquellas cosas: la que convierte lo usual y trivial en inusual y conmovedor; la que hace, como los prestigiosos, con tantos milagros ante nuestros propios ojos con la toda materia que manipula. Es también la que, con esa materia y esos objetos familiares y con esas cosas, fragua, demigra, mente, una nueva realidad plástica, original y armoniosa.

La exposición de la Asociación Cristiana fue más reducida y menos rica, natural y no temible consecuencia de su propio carácter. Fue también menos brillante en cuanto a los trabajos de alto mérito, así en calidad como en cantidad. Abundó en ella el paisaje, superabundó el dibujo: estuvo escasamente representada la composición de entera prepotencia formal; apenas existieron vislumbres de creación pura y fantasía. En general los expositores se apegaron a los elementos naturales, si bien procuraron alcanzar con ellos una finalidad expresiva más que narrativa, escogiéndolos a veces con sensible acuidad visual, descubriendo, o procurando descubrir la potencia fotográfica que escondían.

Complace, ya lo dije, verificar que allí se manifestó cabalmente la tendencia a prescindir del cañón criterio literario o anecdótico o limitadamente descriptivo: que predominó, aunque sin grandes vuelos de inventiva, el diseño plástico, formal, fotográfico primordialmente; que las concesiones sentimentales hechas al tema fueron pocas y pobres. Complace también verificar que se abandonaron (en la Exposición Internacional irrumpieron aunque discretamente), aquellos periclitados procedimientos merced a los cuales la fotografía intentaba revestirse con ajena apariencia copiada de la aguada, de la litografía, de la monotipia, tal que si se avergonzase de sus propios ser y condición. Y todo esto permitía abrir a plenitud la muestra del Club Fotográfico de la Asociación Cristiana, pese a que la pujanza creadora no se haya demostrado allí ni muy brava ni muy abundante: pese a que sus concurrentes anduviesen por caminos que, aunque correctamente orientados, están ya frecuentados en exceso.

El salón Internacional fue más numeroso, más variado, y juzgándolo por un cierto número no muy considerable de obras, más rico y original. Dijo que juzgándolo por un cierto número de obras porque abarcándolo y juzgándolo globalmente, el también mostró aquella misma general fisonomía hecha de artesanía cumplida — impercible a veces — de honrado criterio fotográfico, de escasos arrebatos e inventiva creadora, que mostró el salón de la Asociación Cristiana. Aquel cierto número de obras de mayor brío fotográfico y más limpio oficio, señaló en esta exposición el ápice de su jerarquía, remontada casi siempre; y por virtud de esas obras ella significó algo más que otra exhibición de buenas fotos.

Dieciséis países concurren a este certamen exponiendo 273 trabajos. Colectivamente cada una de esas aportaciones, diversas en importancia constituyó a su vez una exposición en pequeño, lucida a veces en obras de notoria personalidad, a veces limitada simplemente a las corrientes pautas de la maestría material. En la sección norteamericana, en la sección italiana, en las secciones chilena, argentina, portuguesa, abundaron los ejemplos de esa maestría y brillaron, menos abundantes, algunos otros de aquella notoria personalidad. También en la sección uruguaya, con presencia menor, ciertamente aunque no menos plausible en cuanto a la noble calidad del oficio.

Me llamó la atención en ésta lo mismo que en la otra exposición, la escasez — casi diría ausencia — de las más éticas formas de la inventiva. Nada que remotamente las famosas composiciones de Moholy Nagy, de Brett Weston, de Paul Schaltera colige de los topógrafos baridores del subterráneo: nada de aquella fantasía a la vez libérrima y rigurosa, desbordante y sujeta a la sólida férula de la plasticidad: nada, o casi, que se aventurase con osadía por

los ámbros territorios de la forma pura. Sólo un ensayo abstracto italiano, estimable apenas, también el lugar común en el género: sólo unas composiciones unguevas que adivinaban su ineludible condición de maquetas y que lejos de intentar la creación de algo inédito, de pura existencia plástica, remedaban una realidad literariamente romantizada hasta en los títulos designativos.

Pero me llamó asimismo la atención la presencia, y en apreciable cantidad, de esa fotografía que procede con aguda mirada para sorprender a la naturaleza en sus secretos y con fina y directa capacidad para darles forma. Con una flor, con una amplia ventana, con unos tanques y una escalera, con una empalizada semi hundida en un arroyo, se habían allí ejecutado obras inmejorables, descubriendo o adivinando el momento preciso en que los elementos naturales pueden manifestarse como objetos plásticos, convirtiéndolos definitivamente en tales merced a la más justa adecuación de procedimiento. Y todo esto es también inobjetable fotografía.

En verdad pueden también señalarse equivocaciones, sobre todo allí donde una técnica, a veces destituida, se obtusa en la procura de efectos estereoscópicos y en la imitación de fórmulas correspondientes a otras plásticas que no la plástica privativa de la fotografía. Así varios trabajos holandeses y argentinos, en que la antedicha procura andaba tras las huellas del dibujo, del pastel, de la litografía: así la cabeza italiana titulada *Vagabonda*, tan hábil como errada en cuanto a su remedo de relieve y a su rebueta de valores íctiles; así aquellas obras unguevas ya antes citadas.

Pero estos yerros — tan frecuentes todavía entre fotógrafos excelentes — y que, por otras razones, fueron de nuevo probados de una segura manualidad, no alteraron la claridad y valía excelentes de este salón internacional. Fértil lección de fotografía para quienes supieron mirarla con mirada atenta e hicieron algo más que pasar distraídamente frente a sus bastidores: lección de concepto y factura fotográficos, de honestos propósitos, de actitud de visión y adecuación de medios.

En el prólogo del libro *Foto-Auge* (Foto-Ojo), decía Franz Roh: "La fotografía ambula, emocionante como un espectro, entre la abstracción geométrica y los reflejos de la realidad". En estas exposiciones; ahora comentadas — como en casi todas las que entre nosotros es posible ver — la fotografía se mantiene casi por entero ligada a uno de esos polos. Pero como quiera que desde allí nos brinda reflejos que son profundas transfiguraciones, como quiera que desde allí es capaz de afirmar una verdad que a ella sola le pertenece, es de toda ley y razón dedicarle una atención harto más seria y profunda que esa superficial, que suelde dédicante.

JOSE MARIA PODESTA

# TRES EXPOSICIONES Y UNA SOLA LECCION

(Alpár, Fonseca, Mario Vilarió y Montiel, en "Amigos del arte"; Taller Torres-García: Exposición en homenaje a Joaquín Torres-García, en el Ateco; Exposición de Pintura Abstracta, en "Arte Bella".)

Por coincidencia tal vez suscitada por la misma causa — la irreparable desaparición del maestro Joaquín Torres-García y la renovada discusión sobre el tema del arte abstracto y el arte de representación, nódulo de su enseñanza — se dió en esta última primavera el insólito hecho, simultáneo, de tres exposiciones emparentadas. Dos de ellas, por su misma sustancia. Una, por su denominación.

El mismo hecho de su simultaneidad permitió un vasto juego de equivocaciones en una abundante cosecha de lugares comunes invadidos a su vez por el arte abstracto. Para que el público desorientado y en cierta crítica no menos desorientado aunque más sufrimiento y una abundante cosecha de lugares comunes invadidos a su vez por el arte abstracto. Para que

Con motivo de la gran exposición preparada por los discípulos de don Joaquín Torres-García en el Ateco, la "omisión" más liberalmente expresada fué que en ella había "demasiadas obras". Montefur de la Palisse — Percevallo, si se prefiere la tradición hispánica — nunca se olvidará de comunicar un hallazgo al necesitar una manifestación popular: "Había mucha gente". Parece que la asombrosa variedad, las eternas de enciclopedia allí representadas, el lujo de autenticidad, la elegancia estética de la sección de arte abstracto que se incluía no eran bastantes para superar la primaria comprobación del gran número de telas y objetos que el taller derramó, como flores al paso de un héroe, en gratitud y homenaje al maestro.

Se nos comará por "ancho" si decimos que tuvimos la suerte de ver realidad — donde otros descubriron tan solo cantidad, y que nos fué porosamente fácil distinguir la diversidad dentro de la unidad allí donde otros habían descascado en lo fácil que es percibir tan sólo el signo común de una escuela artística. Vamos a presentar pruebas de que miramos de verdad lo que había que mirar.

No puede haber, no hay, cosa más distinta que un retrato de Horacio Torres un paisaje de Montiel, una composición abstracta de Fonseca, unos barros de Mario Vilarió, una pequeña figura de Olalde o de Gavea, una dureza muerta de Augusto Torres. Y esto tan sólo para citar algunos nombres. En el primero, el sabio y simple empaque que "da" la carne, el cabello, las vestiduras; pintura, en fin. El sabor neodisico, los tohos repusculares, el dibujo transparente en Montiel. La solitud interior, los tonos profundos, la economía de la composición en Mario Vilarió. El lirismo cósmico, el sueño geométrico, el sentido plantatorio de los temas abstractos en Fonseca, quizá el más poético de los que recibieron la enseñanza constructivista. La capacidad para dar la esencia de los distintos objetos en la simple línea del contorno; la fricción sombria, intensísima del color en Augusto Torres. Y en los otros dos que hemos nombrado, Olalde y Gavea, una intimidad deliciosa — obtenida por la pincelada ancha, horizontal que simplifica la construcción de las figuras a la vez que las funde con el ámbito que las rodea — preside las pequeñas filas que estos artistas allí presentaron.

Pero la diversidad no se establece únicamente de un artista a otro, sino que se da

también por etapas de investigación conde a los discípulos más destacados: basta recordar ese grupo de telas en las cuales la composición constructiva inauguraba la inclusión de líneas de fuga — recreación de la perspectiva sin tracción alguna a la ortogonalidad — o las últimas obras de Horacio Torres que nos pisan por su poderosa objetividad de cosa plástica.

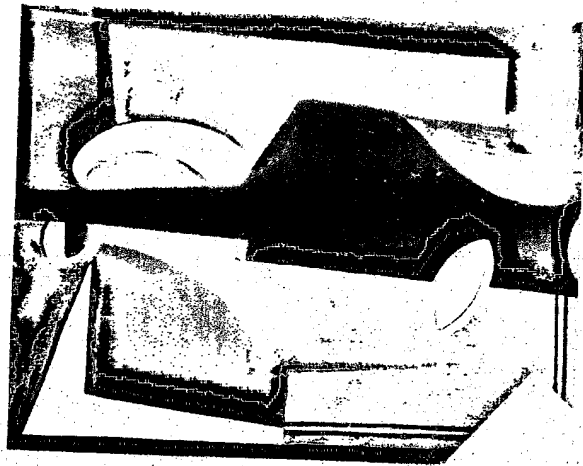
Contemplar esos grandes, categoricos denudos de Horacio Torres, es asistir a la etapa culminante de un largo y duro proceso. El objeto, descarnado, mundo de todo lo que no fuere su potencialidad de signo en las primeras, acéticas etapas del constructivismo, delatado de un relaciones ambientales por una implacable red que lo convertía en integrante de un alfabeto, era antes cifra y sólo cifra. Por otra parte, el joven pintor colmaba su afán de pintura en los libres, renosados retratos, totalmente encarnados pero nunca anecdóticos fuera de lo que, siendo anédota — carácter, diferenciación fisiológica — es insuperable de lo pictórico. Ahora, ambas disciplinas se han fundido y el artista obtiene una pintura total, donde el objeto no sirve a fines narrativos sino que es servido, en su monumentalidad, por el tor de la disciplina plástica y la fruición experiencial de lo sensible. Sabría que poseer un lenguaje de tela y vinil para describir lo que es privativo de la pintura; cómo decir con palabras, cómo tramitir la forma en que las líneas de contorno, inciden en el ámbito que rodea a la figura, la manera en que una flor se contornea, por medio de los mismos signos, con la vigorosa alteración — prefiero no emplear la palabra "deformación" — sometida a tantas mentiras — de un seno, de un hombre? Los distintos elementos, tanto subjetivos como físicos, que integran estas obras, tienen entre sí el mismo radical acuerdo, la misma necesidad, la misma relación que tiene un árbol con sus frutos y hojas. Es decir, constituyen una realidad; no imitan esa misma realidad.

El individualismo, y no el sentido de lo personal o lo reticente, ha dado como fruto que en nuestra época se tenga como valor estético la originalidad, la particularidad. Y esto en todas las artes. Basta ver la anarquía arquitectónica de nuestras ciudades o estar al corriente de la literatura de nuestro tiempo. Nada hay que sea rechazado con tanto horror como el canon, como la norma. Puede, entonces, a parte de las relativas miopías más o menos graves que impiden discernir lo evidente, extrañarnos que la unidad sea juzgada como monotonía o la severidad como sometimiento? No puede extrañarnos, pero después de todo, así mantendremos en firmeza nuestra escala de valores. Y puede ser que así logremos que, en los cincuenta años que le restan de vida, nuestro siglo; a la par de otros que los actuales cultores de la anarquía dicen admitir, tenga su pintura, su arquitectura, su literatura, su música. Y en este grande, terrible esfuerzo hacia la unidad, es probable que, antes de que pasen muchos años, sea por todos reconocido el enorme aporte de Joaquín Torres-García y de su escuela.

Nada queda para decir sobre la exposición de Alpay, Fonseca, Mario Vilarió y Montiel en "Amigos del Arte", incluidos en la exposición que acabamos de comentar y cuya pintura responde enteramente a los conceptos vertidos en este mismo comentario.

En el otro extremo se sitúa la Exposición de Pintura Abstracta realizada en los últimos días por "Arte Bella".

Lo falso empieza a la altura de su inaceptable denominación. Principalmente constituida por imitaciones o salidas de todo, mal pudo llamarse ésta una exposición de pintura.



Vicente Martín

tura abstracta. Lo abstracto, en arte, es, como dijimos antes, el canon: la norma. Nunca la fórmula o la imitación. Y en esta exposición solamente hubo alguna cosa que respondiese a otra cosa que una exhibición de tendencias u obras distintas. En ésta quedaban arte individual. Obras que hubieron sido valiosas en un salón de pintura que no pretendiese ser otra cosa que una exhibición de tendencias u obras distintas, en ésta quedaban muy por debajo del ambicioso propósito del título. Y verdaderos pintores — García Rellano, Planchet, por ejemplo, — aparecen sensiblemente disminuidos no solamente por su mismo, sino también por compañías inadecuadas. Si Vicente Martín se destacaba con esta

## TRES NOTAS EN ESPACIO LIMITADO

Salón Nacional de Acuarelas

[Bendita limitación de espacio! Obliga a dejar de lado unas docientas pinturas al agua, para destacar sólo lo más importante. Poca cosa, por cierto. Hicieron en un conjunto poco brillante —aunque no tan desalentador como el Salón de Pinturas y Esculturas— sobresalen los envíos de José Cárneo y Oscar García Reño. El primero logra firmeza de color, tenues y tonales, muy distintas de sus óleos; encuentra, además, una unión atmosférica que viene sutilmente acentuada por un dibujo recortado, sensible de rasgos modulador y pictóricos. García Reño organiza sus planos con un aporte nuevo que va anticipando en su última muestra personal: la demarcación del plano que, en un tratamiento intencional, permite interferencias y superposiciones que se combinan con el claro-oscuro creador de un espacio a la vez plástico y emotivo. A ello se suma el colorido denso y mágico.

El resto del Salón no da lugar a opiniones confusas con la excepción, quizás, de Eduardo Amézaga, quien nos persiguió en los últimos años con sus espeluznantes y falsos retratos, (uno de ellos llamado en Baco's, «afortunadamente») y que, como acuarelista, acusa un don de espontaneidad y soltura, viticiado, no sé, por una idea literaria delirante, parecida a la de los pintores norteamericanos de la *American Scene*. Ellos Stieglitz, Crollanos con su sorprendente «Neración de San Pedro» resultó la promesa de este Salón.

Manuel Rosé (Manuel Zubiri)

Viendo la obra de Rosé, puede recordarse a Quirós. Un paralelo seductor, máxime cuando el espacio limitado no admite breves explicaciones. En ambos pintores hallamos una devoción a lo pictórico, ciertos ímpetus de espontaneidad al resaca de los motivos, una el bozo y la consigna «ser como se es» al estirar. Las diferencias: Quirós ostenta una habilidad con efectos calculados, planos de maleabilidad; Rosé, en una buena parte del oficio que su convicción estética requiere. Frente a Quirós, ignominioso resulta un pintor inenarrable. A estos, cuando nina improvisando frente al motivo, lleva una nota de sinceridad (sus playas, por ej.); si no, la sola inclinación del mal nuevo. Parece limitado, confrontado con Quirós, pero más honrado. Tanto a él como al argentino le crece un redoble del público, y creo que ambos lo saben.

Alumnos de Píoja (Arte Bella)

A pesar del título modesto de la exposición, se trata de siete pintores jóvenes que ya han alcanzado una sorprendente madurez. Son temperamentos distintos, sin similitud entre sí, salvo que a todos asiste el amor por su oficio y la valentía de expresarse con personalidad creciente. Bengt Haggen expone el conjunto más homogéneo y logrado; su «Almuerzo» conquista inmediatamente al espectador, pero se me ocurre que su «Naturaleza Muerta» más recatada va ablandando mejor los planos pictóricos. Angel Damián es un primitivo empujado del detalle, fresco y fino; su composición gana, sin embargo, si la sintetizara como sintetiza sus signos. Hugo Mazza tiene la inquietud de formarse una

dente superioridad del heterogéneo conjunto, era en virtud de la perfecta realización de su tela. No creemos que lo más auténtico de este pintor — deliciosamente sensual, jugoso en sus acuarelas de carácter representativo — sea esa intelectual construcción de formas. Pero es preciso reconocer que su oficio, su inalienable sentido de las calidades pictóricas estéticas muy bien representadas en la obra expuesta. García Reño, tanto como Planchet, son demarcados personales, demasiado cargados de sentido para que una obra aislada de sus otras obras, cuyo conjunto muestra el proceso, la finalidad a que se dirige su arte, los represente cabalmente. Y más aún cuando un conjunto tan inorgánico los pone al lado de un cuadro francamente abominable como pintura y falso como sentido: hemos pombrado una tela expuesta por López.

Parece, tan honrado artista, tan paciente buscador de la propia expresión, presenta aquí una tela que repite una vez más la ordenación cubista de 1915. Lo mismo acontece con Prevosti: sirva de excusa a este verdadero pintor, que tanto admiramos, cuando pinta lo suyo, el que la tela expuesta date de hace quince o veinte años. Corresponde exactamente al momento en que los seguidores del cubismo no resuelven la abstracción sino cortando en planos artificiales o cruzando de líneas geométricas objetos decididamente anecdóticos.

Ciffrer, pintor de relativo talento que a veces logra cosas agradables, está pésimamente representado, como asimismo Barda. Decimos de piso que la goma de este último, sin revelar nada, nada la personalidad del autor, es muy hermosa en sí, pero nada tiene que hacer en una exposición abstracta, aunque se trate de una tan puramente nominal como ésta. Lo mismo pasa con Barda, cuyo cuadro, pese a ser fino y de buen gusto, no tiene nada de abstracto y si mucho de ilustración ampliada y poco seria. Un intenso, muy de primera etapa, pero que podría ofrecer posibilidades de desarrollo, es la «Escalera» de Manuel Espinola Gómez.

Y ahora, hablemos de lo peor: la tela del señor Kazmer Feyer, quien decididamente se burla de todo juicio. Se puede denominar de cualquier manera, menos «pintura», sea solución de azul de metileno en que nadan abetos — más o menos estilizados — de Chirismo Card, fantasmas de cristillos y formas laceradas, a lo Joan Miró. No estamos para esas bromas.

Es deplorable que Verdú y Savatí manifiesten tan poca seriedad. Ambos saben lo que es pintura, y varias veces lo han probado, menos aquí. El «Problema» del primero está muy lejos de su propia solución y la «Composición» del segundo tiene mucho menos de ella, que sus primeros tantos pictóricos de hace veinte años.

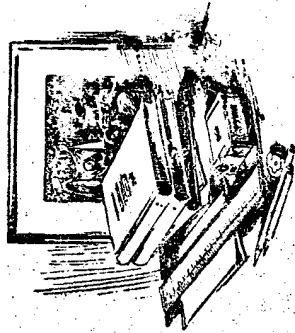
La única virtud de esta exposición es habernos demostrado, «ad absurdum» lo que son los verdaderos valores plásticos y todo lo que es necesario renunciar si se desea alcanzarlos: la limitación, sin previa disciplina, de lo que otros han alcanzado tras un duro ejercicio; la frivolidad consistente en adherir a modos o a modos que, por serlo, caducan antes de fructificar; la promiscuidad de elementos arbitrariamente ensamblados (Feyer); la simplificación sustituyendo al acritismo (Barda); la fealdad irredimible de los medios expresivos, no de los temas. (López).

La abstracción es rigor y es canon. Si no se la siente debe dejársela sola. Lo demás es capricho.

GISELDA ZANI

expresión más pujante y menos íntima: sus telas ostentan mayor tamaño y mayor aliento que las de sus compañeros. Con todo, sus deformaciones me parecen aún vacilantes, con esta justificación expresiva o plástica y un modo de entonar con un fluído, blanco y le quita eficacia cromática. Luis Serrano se dedica del conjunto por su visión microscópica y fragmentada de la naturaleza, depende visualmente del motivo y su naturalismo casi primitivo afecta sus mismas condiciones de pintor si no fuera practicado con la honestidad y la modestia de Serrano, siempre dispuesto a evolucionar. Carlos Pirri y Mario Zlotnicki parecen enorgullirse en el otro extremo: la desigualdad de sus cuadros hace sospechar que sus aciertos son *trouvezilles* azarosas. María Zaffaroni trabaja con grandes planos, muy calculados, casi asepticos.

HANS PLATSCHEK



## LIBROS

IDA VITALE. — *LA LUZ DE ESTA MEMORIA*. — Montevideo, 1949.

Bajo el signo del cristiano verso de Lope que elige como título, Ida Vitale nos entrega en un cuaderno amorosamente impreso por La Galatea, quince poemas. Con éste es el primer libro, un nuevo poeta de raras virtudes en nuestra lírica, hace su aparición.

Hubo un cuerpo que detrás de los vientos de verano  
mía allí de los prados donde el olvido guarda inciertos gestos,  
sonrió en su piel inaugural y más  
viviendo un paso.

Ahora camina cerca respirando en mi asombro:  
del adós de una nube,  
de una sombra de fútbol,  
de un niño,  
toma la sinrazón de la ternura  
en donde emprende el sueño.

Pero la tarde es nuestra. Para qué usar el aire  
que otros abandonaron. ¿Qué teza, qué descanso  
en lo ya dicho busca?



con esa mano muerta que al viento le deshace  
muriendo sola, sin cesar, prescripta.

En esta sola muestra estás ya, evidente, la conducta poética de Ida Vitale: su dignidad,  
su temple, su acento de recatada confianza, su austeridad grave e ingravida, el contenido  
lejste opaco que vela un brillo íntimo.

No dije triste, alto, fatalista de palomas,  
ni con palabra alguna llamé sobre él la gracia.

Su canto fluye puro, terso, revelando una vocación que se ejerce naturalmente, una  
aptitud y una actitud que se cumplen sin dudar. Su voz délgida y firme ordena den-  
tro de un registro que no abandona, sin descender nunca de él y sin sobrepasarlo.

Su gusto certero, su veziz inquieto de poeta se revelan a un mismo tiempo en su  
convinciente materia expresiva y en la elección de las palabras, en las alianzas que establece  
entre ellas, en el traje de naturalidad con que viste el artificio, en la limpia desnudez con  
que "rescata la hermosura". La imperativa sustancia y el vocablo preciso, tendido al  
deleir, las palabras sencillas, acordadas, palabras casi líquidas, con transparencia de agua, de  
"un agua para siempre situada en la pureza", constuyen una forma limpiada.

Cuando el último cétio de luz  
queda invadido,  
cuando inocentes silos  
pienden entre la niebla  
el brillo de sus horas,  
¡qué solo queda el ser que se aventura  
en esta tierra ajena!

Sabe agitar su verso y modularlo:

Mi sangre canta, canta,  
toca la luz, el cielo del pefigo,  
ruga, duele, roza el radiante  
bordo del paraiso.  
Oh, hablo asombro caeña asombro  
tormenta nube esclafrio  
asombro asombro.  
El alfabeto caeño se deshace  
y tiempo atrás recobra  
el gemido primario.

Una ternidad de amor (Huevo de fi, Boide del paitiso, Espirada) y un calmo depen-  
gño, apenas sacudido por preguntas ("¿De quién la culpa?"). "¿A quién golpear el nom-

bret". "¿Hay esperanza — grito — hay esperanza!" perduran en el aire, como la entida  
de un perfume, después de la lectura.

El ramo de poesías se corona con dos Elegías de otoño, donde el tono elegíaco se  
conteniza, habiendo sido ya alimento de otros poemas: *La noche, esta noche. Lugar de  
bueno. Para que ocurra en historia. Peñero duele el aire. Para quién, dime al fin para  
quién. A fuerza de decir esto no sirve.*

La viva luz se estruñá

y en noche ya.

Ignoramos qué camino comienza,

qué aguas quitas y oscuras son éstas

que nos alcan. nos llevan,

qué tierras nos agasñan,

con qué selvas,

con qué cielos abiertos de pronto

en la triteza.

Adiós, adiós, el mundo,

la voluntad, el orden, su silencio,

la tierra ya lejána,

y esa paz leve y fría que dejamos

como un halo temblando

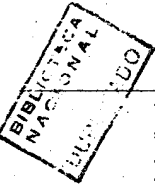
sobre los verdes paisos.

Quien sabe decir versos como éstos tiene ya, en la joven poesía uruguaya, lugar de  
privilegio.

ISABEL GILBERT DE PEREDA

MARIO BENEDETTI. — *ESTA MARANA*. — Montevideo, 1949.

Parece —al fin— que el cuento uruguayo como género literario ha cobrado una cierta  
madurez, una cierta diversidad: parece que su examen puede pasar de la pesquisa de in-  
fluencias más o menos —mal o bien— intencionada. Los diez cuentos de *Esta marana* de  
Mario Benedetti son inevitablemente desiguales: en cuerpo, en perfección, en intensidad.  
Se centran en su mayoría sobre un escenario urbano o suburbano, burocrático, pequeño-  
burgués. Solo *Insomnio* se filia en el ambiente y lenguaje de nuestra difundida "exceda  
chacarra". Trascienden algunos bien asimiladas lecturas: Como un hadrón es fiel al inexor-  
table Borges, tiene mucho de su cotizado ingenio, de su realismo servicial, de su heterodoxa  
e inóvata teología. Una sección de cine ejerce también el burgués interés de la metapóetica.  
De Malta pudiera venir alguna elección de nombres, de títulos, algún viable artificio. Y  
otros parentescos menos usuales, menos transitados: ¿Bontempelli? ¿Dunsany?



Quizá sea *El Presupuesto* el punto más alto del volumen: un tema acendradamente actual y nacional, construido con gracia, con precisión, con integridad y simpatía. El término de "kafkiano" ocurre en seguida, pero refútese de un kafkiano retratado desde la propia realidad cáctica, desde el propio suelo circunstancial. Esta historia misteriosa de un trámite financiero podría convertirse — con un poco de publicidad y buena suerte — en nuestra afición sociológica de 1950, en nuestro *Fuenteovejuna* breve, melancólico, informal. Con *Ídolo* ensaya Benedetti el monólogo interior, en verdad doble y sucesivo, con un tema también no inevitablemente: un matrimonio atropellado por una patosa y un breve tránsito previo. Los dos discursos son sabrosos, tiernos, versos, juiciosamente caseros. *El huésped* tiene un interesante final no sostenido por el relato anecdótico.

Hay en las ciento cincuenta y una páginas de *Esta mañana* un sostenido ingenio, que junto a la ternura y a la ironía que envuelven los cuentos en sus variables climas aportan una nota muy diferente a lo habitual del género. Las de la p. 13 sobre la vejez, el niño de la 69, el negro y Clark Gable de las 108 y 109, las tres primeras de *La catedral alta*, los finales hábiles y rotundos de *Esta mañana* y de *Como siempre* son muestras cabales de una gracia natural, sin retorcimientos. Listina que otras — pocas — expresiones resuden "literatura": "uno tiene en las manos el color de su día: rutina o espaldado" (p. 15) "la estúpida promesa de mi sombra" y "la agresiva frescura de la noche" (57) "las curvas y las curvas de su memoria" (68).

Tampoco resulta excusable decir — epigonalmente — que los cuentos de *Esta mañana* tienen una mano ancha — sin dejar de ser literarios — hacia el relato legible por el hombre común. Hemos mencionado ya *El Presupuesto*, pero en todos hay una felicidad de contar muy diferente a la encarnizada y fatigosa disolución de un eterno e ininteresante presente.

CARLOS REAL DE AZUA

#### THE SCHOOL FOR SCANDAL — ("La escuela del escándalo")

Quizá sea en los numerosos epílogos y memorias y en la comedia de costumbres que se refugia hoy mejor en tenaz, indestructible encanto del siglo XVIII. Pedagógico, espranzado, pulcro, medidamente sonriente, se vierte en ellas de modo incomparablemente más vivo que en la didáctica intransigente o en la épica polvorienta. Algo así como una genuina calidad mozartiana envuelve — por sobre diferencias de calidades, temas y blancos — el mundo dramático de Moratin, de Beaumarchais, de Goldoni y de Sheridan. La magnífica edición de *The School for Scandal*, realizada por The Folio Society de Londres, con excelentes diseños de Cecil Beaton y un prólogo de Laurence Olivier renueva el género de obra tan limitada, tan diestra, tan insalablemente teatral. La condensación, no demasiado trascendente, de la murmuración y la hipocresía, el sostenido dolo de una manera de ser franca, cordial y generosa, le permitió a Richard Bristley Sheridan construir en 1777

una obra que no habrá abonado revoluciones y que no tenía otro fin que el de divertir, pero que no puede separarse — en puridad — de esa secular reacción anglosajona contra el ecio puritano y la hipocresía institucionalizada de la virtud. No es fácil lograr en las tablas ese equilibrio de artificio, juiciosa ría y contenido sentimental, ni escapar ese clima al mismo tiempo viril y refinado.

La versión que comentamos sigue la pauta de la representación realizada en Londres durante el año pasado, y que encabezaron Sir Laurence Olivier y Vivian Leigh en los papeles de Sir Peter Teazle y Lady Teazle, el desigual y tormentoso matrimonio al cabo reunido en el final feliz y epistolar.

La introducción de Laurence Olivier, a la vez que muestra un cumplido escritor, es el fin testimonio del rigor, la fineza y la cultura con que ese hombre de teatro, y cine completo: actor, director y productor, se enfrenta a sus problemas. Olivier declara "[su] propia y personal predilección por este período [de Sheridan] con cuyo estilo, atmósfera y conducta teatral, se siente 'más confortablemente instalado que en cualquier otro'". Y dice en seguida: "Y en la décimo octava centuria me veo impulsado — más impudicamente que a la de ningún otro autor — a una comprensión del espíritu de Sheridan (con la posible excepción de Haendel en música)".

Para los hispanoparlantes, el azar de la falta de traducción duplica con el atractivo de la novedad una frescura que está lejos de marchitarse.

C. R. de A.

## INDICE

Pág.

### HOMENAJE A FEDERICO CHOPIN

Palabras iniciales, por <i>Julio Boyce</i> . . . . .	7
Chopin y el piano, por <i>Marc Pincherle</i> . . . . .	9
Facsimil de un fragmento del manuscrito de la <i>Berceuse</i> . . . . .	11
Un día de Chopin en París, por <i>Bernard Gavoty</i> . . . . .	13
La vida sentimental de Chopin, por <i>Emile Viudermas</i> . . . . .	20
Facsimil del manuscrito del Vals del Adiós . . . . .	Hoja suelta

### II PARTE

Melguina y el Espejo, por <i>José Bergamín</i> . . . . .	28
Los desencuentros, por <i>Fernando Pereda</i> . . . . .	54
Las Hortensias, por <i>Felipeberto Hernández</i> , con ilustraciones de <i>Olimpia Torres de Yegres</i> . . . . .	56
Pausa; Prisionera, por <i>Giselda Zoni</i> . . . . .	101
El sentido de lo trágico en "Hamlet", por <i>Sebastián Alejandro Penasco</i> . . . . .	104
Calendario de Exposiciones.	

En torno a dos exposiciones de fotografías, por <i>José María Podestá</i> . . . . .	123
Tres exposiciones y una sola lección, por <i>Giselda Zan</i> . . . . .	127
Tres notas en espacio limitada, por <i>Hans Platschek</i> . . . . .	131

### Libros.

Ida Vitale: La luz de esta memoria, por <i>Isabel-Gilbert de Pereda</i> . . . . .	133
Mario Benedetti: Esta mañana, por <i>Carlos Real de Azúa</i> . . . . .	135
The School for Scandal ("La escuela del escándalo"), por <i>C. R. de A.</i> . . . .	136

### GRABADOS

Una fotografía de <i>L. Roberto Vendramin</i> . . . . .	124
Una pintura abstracta de <i>Vicente Martín</i> . . . . .	129

### VINETAS

de <i>Adolfo Pastor</i> . . . . .	28 y 133
-----------------------------------	----------

El número 8 de ESCRITURA se terminó  
de imprimir el día 21 de marzo de 1950  
en los talleres gráficos "García Comercial"  
Plaza Independencia 717  
Montevideo