

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
VUILLERMOZ.

—
JOSE BERGAMÍN, FELISBERTO
HERNÁNDEZ, SEBASTIÁN A. PE-
NASCO, FERNANDO PEREDA, GI-
SELDA ZANI.

NOTAS de: Julio Bayce, Isabel Gilbert de Pereda,
Hans Platscheck, José M. Podestá, Carlos Real de Azúa
Giselda Zani.

8

DICIEMBRE DE 1949
MONTEVIDEO

EXIJA A SU SASTRE CASIMIRES



SOCIEDAD ANONIMA
Sacir

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



LARRIEUX, GARD & C^{IA}.

Importadores - Tejidos y Ropería

Hilo "MONEDA"

Rincón 676

Tel. Esc. 8 00 41
Ventas 80042

Mario C. Isola

REPRESENTACIONES

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

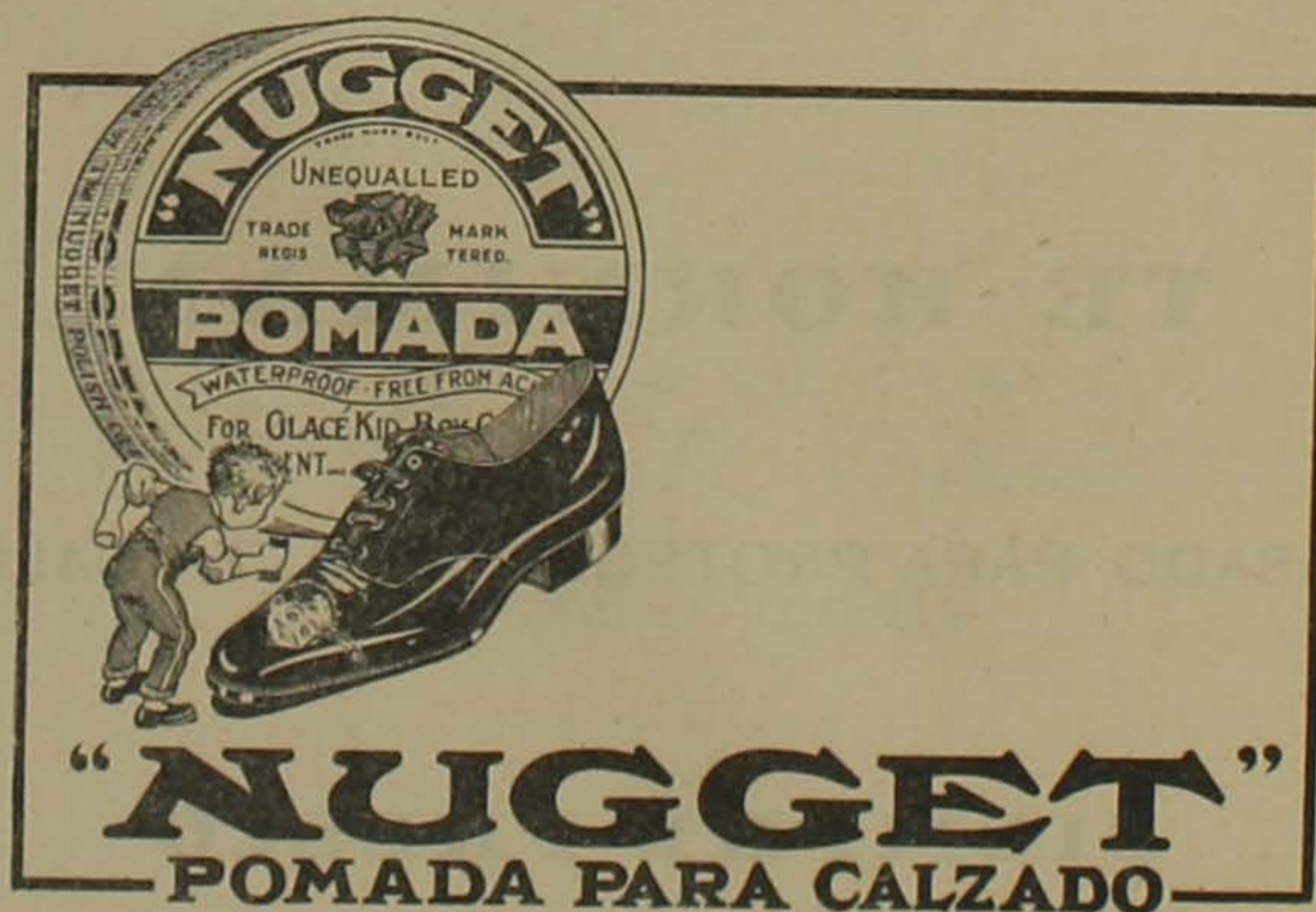
Exija calzado plantillado marca

“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

RUDGE

**LA MEJOR BICICLETA
DE LA GRAN BRETAÑA**

DISTRIBUIDORES

CASSARINO HNOS. S. A.

**GALICIA 1069
MONTEVIDEO**

TRABUCATI & Cía.

ARTICULOS DE FERRETERÍA Y DEL HOGAR

25 de Mayo 676
Montevideo

Teléfono 8 39 09

Superior en todo sentido...



LA BICICLETA
DE LOS CAMPEONES

IMPORTADORES: VARELA RADIO & Cía. - CERRO LARGO 999 - MONTEVIDEO

CLASES DE DACTILOGRAFIA

SISTEMA AL TACTO

CLASES LIMITADAS A 12 ALUMNOS

CON MODERNAS MAQUINAS "HALDA"

DIPLOMAS OTORGADOS POR

H. OSWALD COATES S. A.

Sarandí 469

Tel. 8 24 09 - 9 04 90

MATERPRIM S. R. L.

Importación, Exportación y Representación

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 "Salamanca"

Un paisaje 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 Mitre 1382

Teléfono 9 27 49

SUSCRIPCIONES

	<u>5 NUMEROS</u>	<u>10 NUMEROS</u>
EN EL URUGUAY . . .	\$ 5.-	\$ 10.-
EN LA ARGENTINA . . .	\$ 17.- (arg.)	\$ 34.-
OTROS PAISES . . .	3 dól.	6 dól.

Fecha:

Señor administrador de ESCRITURA:

Sírvase suscribirme por cinco números
diez números (del número

al número.....) a esa revista, cuyo importe abonaré por giro, cheque, al contado.
(tache la indicación inútil.)

FIRMA

Nombre

Dirección

Teléfono

TODAS LAS COLABORACIONES SON INEDITAS Y EXCLUSIVAS
PARA "ESCRITURA", SALVO EXPRESA MENCIÓN EN CONTRARIO

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL SIN
MENCIONAR SU PROCEDENCIA

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 Bayce*. — Chopin y el piano, por *Marc Pincherle*.
— Un día de Chopin en París, por *Bernard Gavoty*. — La vida sentimental
de Chopin, por *Emile Vuillermoz*. — Facsímil de un fragmento del manuscrito
de la *Berceuse*. — Hoja suelta: facsímil del manuscrito del *Vals del Adiós* (1842).

II PARTE

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

GRABADOS

Una fotografía de *Roberto Vendramín* y una pintura abstracta de *Vicente Martín*.

VIÑETAS

de *Adolfo Pastor*

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 Braspart



HOMENAJE A FEDERICO CHOPIN

EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE

1849 - 1949

Un poco tardíamente, ESCRITURA viene a unirse a los homenajes que se han tributado a la memoria de Federico Chopin, en el primer centenario 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 espiritualidad, 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. ¿Es 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 amar sus monstruos y sus absurdos, y que no podemos ahora renegar 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, o subestimando, zonas de la sensibilidad de límpida 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 sórdida —decía Victoria Ocampo— 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 sórdidos. 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, ordinariéz o mentira.

Esta náusea 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 soporta ominosos desniveles sociales, ni tiene edad de decadencia ni de desilusiones.

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 asepsia 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 asepsia! ¡Qué necesarias las entrañables notas de sus valsos, 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 obstinadamente 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 redicho.

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 medios de escapar a los dos extremos, tan tediosamente generalizados, que son el Chopin delicuescente de los especialistas de la languidez, del *rubato* y del pedal suave, y el Chopin mecanizado, de gran rendimiento, de los trituradores 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 justifica siempre; la singularidad no degenera en una extravagancia barroca, porque la audacia y hasta la exuberancia no excluyen la claridad. Sus mejores obras abundan en combinaciones que hacen época en el manejo 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 canasto (pues los destruía sistemáticamente). Uno de los más instructivos es el de la *Berceuse*, reproducido en facsímil integral en la primera y única entrega de una publicación que me había sido confiada. Bajo el título *Les Manuscrits des Maîtres anciens 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.

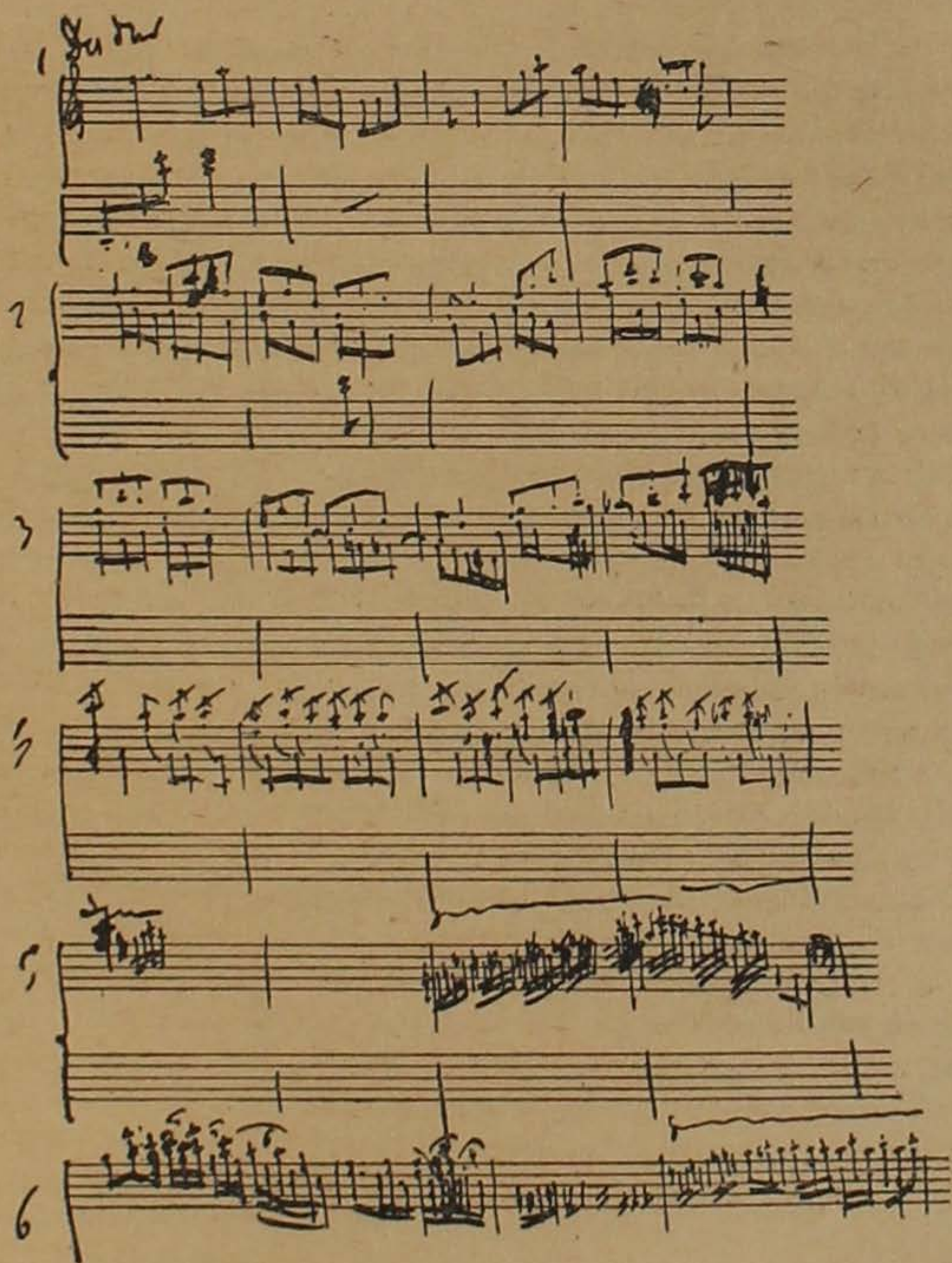
La crisis mundial — era en 1932 — disuadió al editor Dorbon de proseguir su esfuerzo, pero por lo menos el álbum Chopin y los textos anexos fueron publicados, con una perfección alucinante en lo que concierne a los manuscritos *Balada en fa*, *Vals op. 69 N.º 1*, (*Vals del Adiós*) y *Berceuse*, y el de la *Berceuse* aparece en una forma muy sorprendente. Lejos de haber sido descuidadamente improvisada, como su elástico balanceo puede hacerlo creer al oyente 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 desabridas 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. "Viviendo 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, Londres 1879-80.



Facsimil de un fragmento del manuscrito de la Berceuse.

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 encierro en casa durante una quincena y toco Bach: es mi preparación. No trabajo mis 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, *quien los tocó muy a su manera*. Imaginemos un arpa eolia 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 engañaríais 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 querría ver de nuevo..."

Tengamos 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 corrobora la opinión de Osborne.

Que los virtuosos saquen de esto una enseñanza.

MARC PINCHERLE

París, mayo de 1949.

Traducción de I. G. P.

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

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 fué 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 Opera 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 Víctor Hugo se exhibe. Al día siguiente de la batalla de *Hernani*, publica las *Feuilles d'automne* y *Notre-Dame de Paris*. Se anuncian la *Peau de Chagrin* de Balzac, y *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Están *Jocelyn* 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 Opera, instalada en la calle le Pelletier. Se anuncia *Euryanthe* de Weber y *Robert le Diable* de Meyerbeer. En la Opera Cómica hay un curioso espectáculo: la *Marquise de Brinvilliers*, obra colectiva de nueve músicos ilustres: Hérold, Cherubini, Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa y Paer. En una columna se ve un cartel de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, fundada tres años antes y dirigida por Habeneck. Los nombres de Mozart, Beethoven, Haendel 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 aplasta para oír a esas primeras figuras y los diarios satíricos ridiculizan el delirio de los auditorios parisienses. 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 melofuria. 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 Abbaye-aux-bois, 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, apagadas a sus tradiciones que sienten amenazadas. ¡En 50 años han visto tantos cambios! Su vida 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 complots. Un París en alerta, gobernado por regímenes opuestos, al que consignas contradictorias han vuelto huraño. La sociedad parisiense diezmada por el cadalso y la emigración; una población agitada por la fiebre política. Un París sofocado, en estado de temor perpetuo y de agitación sistemática.

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 deshacer 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*. Trae 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 parisiense! 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 semi-



enfermo. Chopin se levanta a horas muy irregulares. Esto consternaba a George Sand, cuya buena salud conciliaba el trabajo y la regularidad. ¿No se cuenta que, en la misma noche, la infatigable escritora terminaba una novela y empezaba otra? Por eso nunca George pudo comprender que Chopin — ella lo llamaba, en broma, "Chop", "Chip" 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 deliciosas e infantiles, a Julien Fontana, a Grzymala, al violoncelista Franchomme, 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 recomendaciones precisas 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 prevalecía sobre la educación y se acaloraba contra un alumno torpe: "hoy, escribe en febrero de 1834, di 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, desespera 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 domeñado. Como Beethoven, Chopin trabajaba mucho, y a veces con dificultad: experimentaba la angustia de no poder anotar en su frescura 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 impaciencias por recordar ciertos detalles del tema. 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, recommenzando 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 magos: trabajan duramente en las tinieblas, pero su luz alumbra 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 mecenas, 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 Niémoj, de los Morawski. Este ambiente de proscriptos exaltaba el alma ardiente de Chopin. Seguía siendo, a pesar de la ausencia, profunda y fanáticamente patriota; hasta parecía que el alejamiento de su nación bienamada sobreexcitara 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 *polonismo* prohibido; el sacerdote que administraba a los polacos dispersos el sacramento de la patria..." Uno 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 parisienses de que

era huésped 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 los 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 delicados. Toda su apariencia hacía pensar en la de esas clemátides que balancean sobre tallos de una increíble fineza sus cálices tan divinamente coloreados, pero de un tejido tan vaporoso que el menor contacto los desgarran..."

Se sienta 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 menor*. 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 policías 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 gestación de una obra maestra.

El juego es algo pueril, y, en todo caso, bastante arbitrario. En verdad, la turbación amorosa coloca 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 desterrado, su misterio romántico, su encanto eslavo 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 eolia?

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 Saëns 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 delicadamente los labios. Eran muy sensibles a la elegancia de sus maneras. Para colmo 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 "feminizarse" 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 imaginarlo, en sus años de infancia, forman y arman sus más temibles vencedores.

Chopin tenía una hermana mayor y dos hermanas menores. Esas tres niñas encantadoras 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 ingeniosas diversiones que inventaba, apartó a su joven hermano, en el momento de la edad ingrata, del egoísmo 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 Czertwentiska 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 Opera de Varsovia, a la bonita Constancia Gladkowska, rubia *prima donna* de ojos azules velados por largas pestañas, que lo embruja y lo fascina. Tímido y reservado, no se atreve a confesarle su amor y languidece en silencio. El talento de la cantante no lo maravilla 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 plática 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 niñita 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 casta 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.

Fué para Chopin un mazazo. El renunciamiento 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 desengaño 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: *Moja bieda*, que significan a 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

al joven virtuoso polaco, cuya gracia romántica la había inquietado. Estaba hastiada de sus amores con Pagello 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 fué Chopin quien se sintió atraído por George Sand sino George Sand quien "raptó" a Chopin. El día en que Liszt, precipitando el ataque, presentó a su amigo, de improviso, a la temible mujer de letras, el pobre Federico quedó muy desagradablemente 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 cigarros o pipas. El dandy elegante y refinado que era Chopin no podía evidentemente interesarse por este marimacho, 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 autoritaria Lélia se preocupaba poco de gustar. Conquistó, sin miramientos, al soñador de corazón desgarrado. Invirtiendo los papeles, ella tomó la autoridad del varón imponiendo su voluntad a una fragilidad muy femenina. Chopin no pudo escapar a su decisión ejecutiva. Ella fué, por otra parte, bastante hábil para enmascarar al principio sus ardores sensuales bajo las apariencias de una ternura maternal. El pobre adolescente, maltratado por la vida y ya secretamente debilitado por su mal, se dejó mimar y proteger por esta criatura enérgica y voluntariosa. Pronto no tuvo ya nada que rehusarle.

¡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 "Chip-Chip", "Chopinet", "el pequeño Chopin", con un tono protector que irrita hoy a los admiradores del genial compositor.

La tosca "berrichona" 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, vagabundeo de día con Solange, y de noche bordamos mientras Chopin duerme en un rincón y Rollinat perora en otro." Este cuadro, desdeñosamente pintado, nos deja imágenes muy melancólicas.

Aconsejaron a George Sand que trasladara a su hijo Mauricio al Sur por razones de salud. Decidió llevar en su equipaje al músico "en las últimas". El lugar elegido para descanso fué 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 fué un desastre. El viento y la lluvia asaltaron a los invernantes alojados en el campo, en una casona inconfortable. 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 Mauricio, quien soporta 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 lúgubrementemente entre los claustros invadidos por una bruma helada que vuelve invisibles a los huéspedes de esta siniestra casa y da a las lámparas con que se guían el aspecto fantástico de fuegos fatuos. Es, por otra parte, este viento furioso sobre las tumbas el que dictó 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, añade, pero Chopin se enferma cada vez que no le preparamos nosotros mismos sus alimentos". Las pocas provisiones que llegaban a la abadía 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-

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 dispensaron 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. Consiguió, en particular, sustraer discretamente a Chopin de toda inquietud material, cuando el gran artista despreocupado 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.

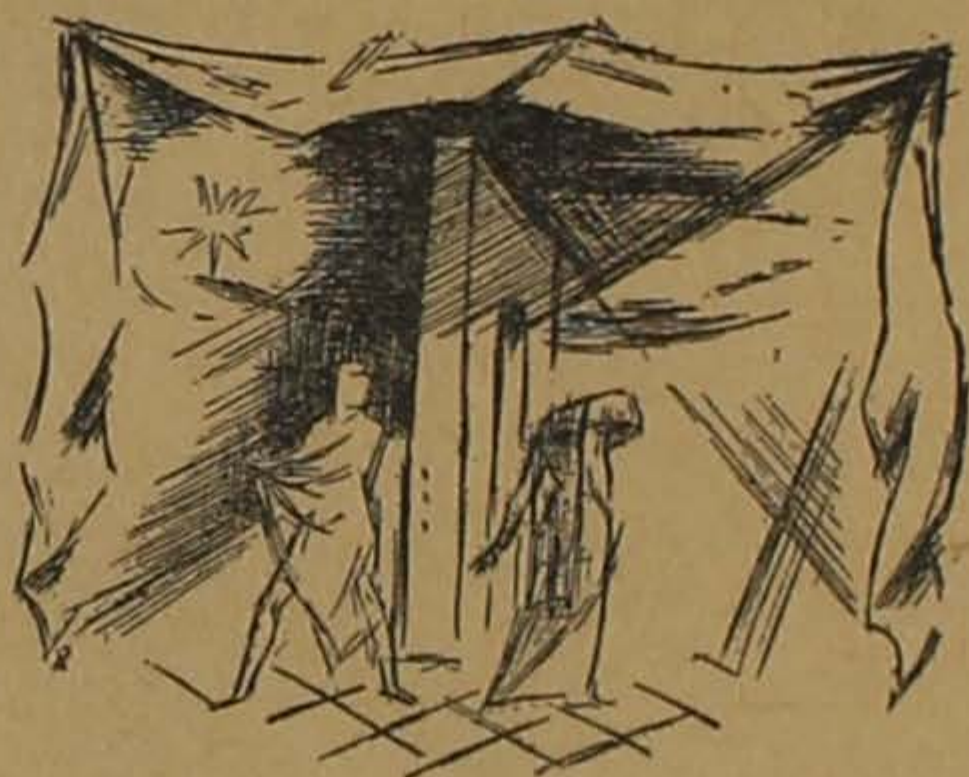
Así terminó la vida sentimental de este enamorado del amor que no llegó nunca a realizar su sueño. Su respeto ferviente por la mujer no fué recompensado. Este Príncipe Azul, a quien todas las princesas de París estaban prontas a adorar, fué dos o tres veces abandonado y conoció la vulgaridad de una relación 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 bergamasca 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. Epoca melusiana. Empieza 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 entrelazar, 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 - ARLEQUIN.	FEDERICO.
EL DIABLO - POLICHINELA.	ALBERTO.
MARAVILLA.	GUSTAVO.

Las MASCARAS DEL TIEMPO, la LOCURA, el AMOR y la MUERTE.

MUSICOS 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;
¡ay de aquél que lo adivina,
si no los puede olvidar!
porque no podrá mirar
el color de su ventura
sin recordar la dulzura
de haberlos visto llorar.

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, huyendo, como empujadas 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 alcanzarte!
(Siguiéndoles, tropieza, 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 Máscara de la MUERTE.)

MUERTE.

¿Por qué huís?

TIEMPO.

Yo, porque el amor no me detenga.

LOCURA.

Yo, porque tu música no me pesque en sus redes, Muerte, volviéndome a encarcelar como la razón de tu pensamiento; sigo al Amor para no perder el Tiempo del todo.

(Salen los tres. Queda la Máscara 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, anhelo 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 afán, sí, cadencioso,
lo prolonga el humano sentimiento.

Le faltó al cielo voz, palabra al mundo,
para pulsar el ritmo presentido
que en su sentir al pensamiento mueva.

Que para hallar un eco tan profundo
al corazón le basta su latido
y al pensamiento amor que le conmueva.

(Toman los músicos actitudes enfáticas de gesticulante serenata, haciendo cerco, bajo el balcón de MELUSINA, con la Máscara 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 pamema
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 llamarte 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 dónde 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 cansarte de amar,
cánsate de enamorar
pero no de enamorada.

No se cansa 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 cansada:
cásate de enamorada.*

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

Melusina de Melusa,
pegadiza del mirar,
si te quieres escapar
el espejo te engatusa.

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

Melusina, tu figura
no se sale del espejo,
la encarcela 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

(Tocador de MELUSINA, que se mira y compone ante el espejo, vistiéndose para el baile. El ESPEJO, de Arlequín, con los ojos vendados, y con un espejito en la mano, colocado ante MELUSINA. El DIABLO, de Polichinela, 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 despejo.
 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 consejo 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.

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,
déjame mirarme en ella.
Mírate 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 recele tu cuidado:
detengo el tiempo a tu lado
sin trampa ni trampantojo;
mi luna es como un anteojo
que a contemplarte se inclina.

MELUSINA.

ARLEQUIN.

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

MELUSINA.	Entonces, déjame verte.
ARLEQUIN.	No, porque verme es perderte.
MELUSINA.	¿Me pierdo yo por mirarte?
ARLEQUIN.	En parte.
MELUSINA.	¿Pues qué miro en lo que veo?
ARLEQUIN.	Tu deseo.
MELUSINA.	¿Mi deseo es encontrarte?
ARLEQUIN.	Por mi arte.
MELUSINA.	¿Arte es lo que en ti se mira?
ARLEQUIN.	De mentira.
MELUSINA.	¿Mentira es verte sin verte?
ARLEQUIN.	Y muerte.
MELUSINA.	Dí, ¿por qué me encuentro en ti?
ARLEQUIN.	Porque sí.
MELUSINA.	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."*

MELUSINA.
ARLEQUIN.
DIABLO.

¿Quién canta de ese modo mi desventura?
Las que cantan son voces de tu hermosura.
Narciso eres,
ahogándote en la sombra de lo que quieres.
Eres voz muerta,
que enmudeces al eco que te despierta.

ARLEQUIN.

(Canto dentro)

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

MELUSINA.

*(Arrojando el espejito, que se quiebra, cayendo al suelo,
como desmayado, Arlequín.)*

¡No más engaños!
Cesen las ilusiones
para mis daños.

*(Queda absorta ante el espejito roto y, luego, va recogiendo sus pedazos,
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 mi 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
prendas 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!

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

Un alma orgullosa... Otra alma humilde... Y otra,
enamorada...
ARLEQUIN. ¿Tres almas tiene Melusina?
DIABLO. ¡Y no la puedo atrapar por ninguna!
ARLEQUIN. Júntalas en mí, y me darás la vida.
DIABLO. ¡Dándole a ella la muerte?
ARLEQUIN. 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.)*

Una mujer con sólo un alma, ¿sería más fácil o más
difícil de vencer?
ARLEQUIN. Sería más fácil. Yo te la guardaría enterita.
DIABLO. ¿Aunque no la vieses?
ARLEQUIN. La escucharía. Su voz me basta cuando sé que tengo su
alma en mí, enteramente, aunque yo no la vea.
DIABLO. 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?
ARLEQUIN. Te la guardaría.
DIABLO. ¿Y cómo te apoderarías de su voz?
ARLEQUIN. Apresándola con mi sombra cuando su cuerpo esté preso
en mi luz.
DIABLO. ¡Eres un iluso! Pero vamos a hacer la prueba. Después
de todo, mi obligación es matar almas, y lo mismo me

da pescar tres almas vivas en un cuerpo muerto, que una sola alma, muerta en la imagen de un espejo vivo.

(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!

(Salen).

MUTACION

ESCENA III

(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 CONRADO.

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 deshacía.
FEDERICO. Es una mujer que se crece cada vez que se mira a un espejo. Cuando estoy con ella, y hay algún espejo cerca, procuro tapárselo 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 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, descansaría.

FEDERICO. Aunque fuese en la muerte. ¿Pero quién se muere con ese bellísimo Proteo a su lado? Y sin poder serle 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, teniéndola 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 piropo!

MARAVILLA. ¡Ya podemos dárselas, 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.
 ¡A ver, ríete!...

ESTRELLA. Pues, ¿y yo?

ALBERTO. 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 talle, 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 catarata?...

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, seguido de POLICHINELA. El grupo se divide rodeando los hombres a MELUSINA y las mujeres a CONRADO. ARLEQUIN y POLICHINELA quedan fuera, y uno a cada lado.*)

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

ESTRELLA. ¡Mírame 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. ¿De qué hielo hablas, Melusina?

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

MELUSINA. ¿Eres supersticiosa?

FEDERICO. No lo soy, puesto que lo rompí expresamente yo misma...

MELUSINA. Es verdad: yo tengo aquí sus tres pedazos.

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 váyanse!...

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. ¡Melusina!

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, ¿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... (*Misterioso.*)
 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 crees en mí. Un Diablo puede mucho...
 GUSTAVO. ¿Un pobre diablo como tú?
 POLICHINELA. Por las trazas me conoceréis, dijo el Demonio.
 GUSTAVO. Muéstrame 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 le dejas a su marido los celos; ¿no los tienes de él?

GUSTAVO. Son su derecho.

POLICHINELA. ¡Leguleyo estás! Pues mírale 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 estés, dejarás de creerla enigma.

GUSTAVO. No es ése 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...

(ARLEQUIN y MELUSINA se acercan)

MELUSINA. (*Riendo 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 conocías?...

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

GUSTAVO. Ese es otro cuento.

MELUSINA. Precioso.

GUSTAVO. ¿Y esa mujer sería un estuche?

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

GUSTAVO.

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

...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 ARLEQUIN se alejan, apartándose de MELUSINA, que saca un pañuelo y trata de disimular su llanto.*)

MELUSINA.

...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 cola de un reptil helado... (*mirando a MELUSINA*) ¿Lloras 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 ARLEQUIN se han esfumado entre las máscaras. CONRADO vuelve ahora bailando con ESTRELLA, fijos sus ojos en sus ojos. Pasa perdido en el bullicio. Le siguen las otras parejas de FEDERICO y CLAVEL, ALBERTO y MARAVILLA.*)

GUSTAVO.
MELUSINA.

Todavía no... Déjales ahora. Te verían llorar...
¿Y qué importa? Pero, ¿ves? Ya pasó, ya no llo-ro...
Vamos.

GUSTAVO.

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? (*Sonriendo entre lágrimas*) ¿O es que crees que tengo más de una?... Que tengo muchas, muchas almas... Oye Gustavo ¡qué divertido sería tener muchas almas!... Tendría un alma para cada uno de vosotros: las repartiría. ¿Cuántas almas tengo yo, Gustavo? ¿Siete, como vidas los gatos? (*Riendo francamente*). Ves, ya no llo-ro. 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

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. Mírale.

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

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

MELUSINA. ¿Por qué lo dices? ¿Quieres darme celos? Te equivocas...

GUSTAVO. Puede que me equivoque, pero no para darte celos.

MELUSINA. Me has hecho daño, aunque haya sido sin querer.

GUSTAVO. 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. Sí. 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 alcoba.

MELUSINA.
TODOS.

No. ¿Para qué? Ya aquí nos despedimos...
Sí, sí...

(Rodean 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.)

Pusiste en mí tu amor cuando pusiste
tu vida en la mudanza de los vientos;
y tu alma en los mudables pensamientos
de alegres ilusiones que perdiste.

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

No sabes si son tuyos o son míos
estos breves reflejos en pedazos.
estas prendas de amor, estos despojos;
pues para tan perdidos desvaríos
tiendes en 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 le convenga,
no hay mal que por bien no venga
ni bien que por mal no huya.*

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

que no hay amor que no tenga
sombra que ahuyente la suya,
aunque a la desdicha tuya
decirlo 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 prefiere
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 medio desnudar, dormida: sigue 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 podrás 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 matrimonial de Conrado y Melusina. CONRADO, sentado ante una mesa, como si se hubiese quedado dormido, con la cabeza apoyada en los brazos. Amanece. Se oye lejos la música de la estudiantina carnavalesca. Poco a poco se irá aclarando la escena.*)

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

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

ESTRELLA. ¿Vosotras?
¡Nos conociste!...

(*Se quitan las tres las caretas*)

CLAVEL.
MARAVILLA.
CONRADO.
ESTRELLA.
CONRADO.
CLAVEL.
ESTRELLA.
MARAVILLA.
CONRADO.

Visita intempestiva...
Por algo será...
(Entre sorprendido e inquieto) Vosotras diréis...
¿Y Melusina?
Ha debido quedarse dormida en el tocador.
Conrado, tu mujer te engaña. (Al decirlo se
Te engaña tu mujer, Conrado. *quitan*
Conrado, te engaña Melusina. *la careta.*)
Gracias por vuestra importante comunicación; y vosotras,
¿no me engaños?
(Mismo juego) Nosotras no.
Os agradezco la visita; que vengáis a murmurarme al
oído, como las brujas agoreras de Macbeth: ¡salve Meluso,
te engaña Melusina!... ¿Y qué más?
Yo te traigo el puñal. (Se pone y quita la careta)
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?
¿Serás tan cobarde?
¿No las necesitas?
(Tranquilamente se sienta, cruza las piernas, ofrece pitillos, los enciende, y dice:) Tú con esa pistola, Clavel, matarás a Federico. Tú, Estrella, con ese puñal matarás a Alberto. Y tú con el veneno, Maravilla, matarás 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 trasnochadas.

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

FEDERICO. *(Acercándosele)* ¡Vamos hombre, levántate! ¿Estás borracho? Ayudadme 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.

(Los 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 el puñal, 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 saliendo uno con cada una. MELUSINA impávida los ve salir. Hay una

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

MELUSINA. *(Llega hasta el lecho, lentamente, destapando 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.)*

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

MELUSINA. *(Por qué?)*
CONRADO. *(Incorporándose)* Porque te quería. *(Se vuelve a dejar caer sobre el lecho)*

MELUSINA. *(¿Tu vida no era la mía?)*
CONRADO. *(Sabes que no te engañé?)*
(Como antes, incorporándose y con naturalidad).
Lo sé. *(Vuelve a echarse)*

MELUSINA. *(¿Eres tú quien me engañaba?)*

CONRADO. *(Mismo juego)* Te amaba.

MELUSINA. *(¿Por qué quisiste la muerte?)*

CONRADO. *(Mismo juego)* Por quererte.

MELUSINA. Querere, amar y engañar
con la burla de la muerte,
fué como querer perderte
para poderte encontrar.
Como ponerte a secar
en la nube que te llueve:
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
acecha siempre el dolor
los amorosos desvelos;
porque no matan los celos
lo que mata es el amor.*

Persigues lo que perece
huyendo de lo que amas:
con la luz que te estremece
entre hielos y entre llamas

cuando apenas amanece;
desvelada veladora,
velando vilos 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 siente venir
quien más suspira por verte.
No matas, dejas morir;
enmascarando la vida
con sombras de tu temor
tejes 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 esquiva tus recelos
con brillantes espeuelos,
cuando escudan tu memoria
los amorosos desvelos.
No eludes ecos fugaces,
ni con reflejos te hieres:
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 suelos,
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 desdice tu suerte
la desnudez 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 arroja 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 desatino
desatas con tus enojos
caudales con que tus ojos
enternecen al destino.
Si, solícito adivino,
elude tu corazón
la mueca 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.
Onien estrellas atesora
con lágrimas de su llanto,
deshace el velado manto
con que la noche desvía,
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 cabeza 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 estudiantina que lleva en hombros un fétetro, 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 cruces?

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 huidiza
que el cristal te representa,
¿serás nueva cenicienta
del amor que te eterniza?

(Suenan campanas tocando al alba y otras a muerto, alternando y oponiéndose como las luces de los hachones encendidos y la del día. Asoma al balcón MELUSINA llevando a su lado al DIABLO-POLICHINELA, y al ESPEJO-ARLEQUIN; detrás, a las Máscaras del TIEMPO, el AMOR y la LOCURA. La máscara de la MUERTE, que dirigía 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 hiere 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
jeroglíficos en ella

traze el pensamiento humano,
sino 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 deseada!
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 cabeza cortada de Conrado, asiéndola de los pelos para mostrarla. Ante ella, el DIABLO se precipita de la balconada, cayendo sobre el ataúd y poniéndose la cornamenta sobre su cabeza, sigue montado sobre el féretro, como llevado en andas, triunfalmente. Entretanto, el ESPEJO-ARLEQUIN, trata en vano de situar su cristal ante el rostro de MELUSINA, que ésta escuda con la cabeza 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, respaldada por las tres Máscaras, con la de la MUERTE abajo y teniendo el ESPEJO-ARLEQUIN a su lado, mientras el telón cae lentamente).

FIN DE LA ESCENA VI Y DEL

ACTO I

JOSÉ BERGAMÍN.

(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 oscurecer 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 balasto. Una noche de otoño, al abrir la puerta y entornar los ojos para evitar la luz fuerte del hall, vió 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 tomaba la baranda, recogía el vestido. Ella se dió 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 vió una luz que salía de la pantalla 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 marcha 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 fué 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 fué al comedor. Se acercó a su mujer y mientras le metía las manos abiertas en el pelo, decía:

—Siempre me olvido de traer un lente 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 inauguraría la segunda exposición; él la miraría mientras un pianista, de espaldas a él y en el fondo del salón, ejecutaría las obras programadas. De pronto, el dueño de la casa negra se dió 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. Él vió una cúpula de vidrio; y cuando se dió 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: salpicaban 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 ésa 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 salía 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 dándome 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. Él 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 ronquidos de muchas personas para despertar sólo a una de ellas. Pero cuando él ponía atención a esos ruidos, ellos huían como ratones asustados. Estuvo intrigado unos momentos y después decidió no hacer caso. De pronto se extrañó 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 mesita; desde allí dominaba mejor la escena. La muñeca estaba vestida de novia y sus ojos abiertos estaban colocados 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 mesita 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 no 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 hacerle 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 prepararte una sorpresa; apenas tuve tiempo de ponerle mi vestido.

Ella siguió conversando, pero él no la oía; aunque estaba pálido le agradecía, 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 sentido 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 dió 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 frac 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 vió inclinado ante el piano con las colas del frac caídas por detrás de la banqueta y le pareció un bicho de mal agüero. 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 fijeza. 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 entreabierta 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 relámpagos; 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 deseaban insinuarle 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 violando 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 vió 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 cuchara y un tenedor. 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 vió 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 le 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. El 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 huían como ratones; después Hortensia, cayendo en sus brazos, cuando él abrió la puerta, y como si dijera: "Abrazame 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 escenógrafos lo hubieran previsto, el ruido de la tarima como un trueno lejano, presagiando 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 picoteando 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. Fué entonces que se le ocurrió 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 diera 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 dió cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; y parecía una niña entretenida con una muñeca. Otra vez, él llegó 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 acostumbraban 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 pensado de su piel. Después Horacio había ido al salón. Al principio se paseó por delante de sus vitrinas; al rato abrió la gran tapa del piano, sacó la banqueta, 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 conservaba 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. El observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mirara 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 vidrierista sabía acomodarlas y sacar partido de las condiciones de cada una, ellas, a último momento, siempre agregaban algo por su cuenta. Fué 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 nidos e incubaban presagios; después volaban en bandadas formando manchas imperceptibles en el aire; a veces se posaban en las caras de las muñecas como las nubes 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 designios malvados. La noche del enojo con María, Horacio llegó a la conclusión de que Hortensia era una de esas muñecas sobre la que se podía pensar 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 sufría, 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 enojo, 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 partió, disimuladamente, de Horacio— 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 —imitaba 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 chiquilín mal educado, Horacio!

El pidió disculpas a todos y pronto se renovó la alegría. Pero en el primer postre 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 dió 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...

—También es difícil. Imagínate que si le hundes un dedo le dejas el pozo.

—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.

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

—Quise consolarte...

—¡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 hice 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 lo 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 disi-

mularon, por un rato, un placer de encontrarse bastante inesperado. Esa noche él no vió sus muñecas. Al día siguiente, por la mañana, estuvo ocupado; después del almuerzo paseó 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 extrañó 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 muñeca; 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 su 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 morocha y otra rubia, estaban disfrazadas de manolas con el antifaz puesto y recostadas a una baranda de columnas de mármol. A la izquierda había una escalinata;

y sobre los escalones, serpentinas, caretas, antifaces y algunos objetos caídos como al descuido. La escena estaba en penumbra; y de pronto Horacio creyó reconocer, en la muñeca morocha, a Hortensia. Podría haber ocurrido que María la 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 vió que la morocha 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 baranda. Este gesto suyo 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 separado de los sonidos del piano. Pero pasados unos instantes miró las muñecas y se le ocurrió que aquéllas eran dos mujeres 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 descubierto que en realidad ama a la amiga de su novia, la morocha, y se lo declara. La morocha también lo ama; pero lo oculta y trata de disuadir al novio de su amiga. El insiste; y en la noche de carnaval él confiesa a su novia el amor por la morocha. Ahora es el primer instante en que las amigas se encuentran y las dos saben la verdad. Todavía no han hablado y permanecen largo rato disfrazadas y silenciosas". 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 estaría 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 reanudaba 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 entienden con el vuelo de los murciélagos y los ruidos que vienen de los pantanos... En este instante puso atención en el ruido de las máquinas y la copa se le cayó de las manos. Tenía la cabeza erizada. 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 telefoneó 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... Aquí Horacio 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 muchachas las que pondrían algo de ellas en Hortensia. Al otro día María lo esperó para almorzar, abrazando a Hortensia por el talle. 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 trasmigración de las almas se ha de producir sólo entre personas y animales? ¿Acaso 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 parezca a una bella mujer. ¿Y no podría haber ocurrido que un alma, deseosa 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 rezongando 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 muy 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? ¿Deseas saber los defectos que he heredado de ella?

—¡Oh! querida, ¡en absoluto!

Esto 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 mío 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 compañera 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 camisón de seda 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 aparato volaba. El día de la fiesta el *buffet* estuvo abierto desde el primer 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 fué a presentar a Hortensia, sonó, en el gran patio, una campanilla de colegio y los convidados fueron hacia allí con sus copas. Por un largo corredor alfombrado 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; Facundo, 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 hamacar 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:

—Díganos algo, en otro orden, de sus gustos personales, por ejemplo.

—¡Ah!, contestó Horacio, no creo que por ahí haya algo que pueda servirles 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 dió 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 candilejas. Horacio le dió un beso a María y le agradeció la sorpresa; después, mientras los demás se divertían, Horacio se dió 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 —dos criadas 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 recostándose 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 estás loca?, le contestó Horacio. ¿Vamos a ofender así a todos nuestros invitados por lo que haya hecho 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 componga 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. Convinieron 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 Luisa, 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 entreveraran los

pájaros; 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:

—Fuí 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. Creyó 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 sólo 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, seguía 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 sol 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 insoportablemente. 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 incómodo 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 vió 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 yuyos ruines; y ellos, sus padres, eran como dos bandidos que se hubieran ido antes que él fuera grande y se descubriera 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:

—Avisé 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 traición 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 césped de un jardín; estaba rodeada de grandes esponjas, pero la actitud de ella era la 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 enferma 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 arrollado y recordó quién era él, ahora. Su nombre y apellido le parecieron diferentes y los imaginó escritos en un cheque sin fondos. Su 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 sacaba a pasear 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 rincones 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:

—¡Peor estuviste 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 dió 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 cuchillo 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 puñaladas cortas y seguidas; estaba desgreñada y le había saltado a la cara un chorro de agua;

de un hombro 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 camisón. Una de las mellizas se había hincado en un almohadón, se tapaba un ojo con la mano y con el otro miraba sin pestañar 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 vió por el espejo el cuerpo mutilado de Hortensia y dijo: "Qué tipo sinvergüenza". Se refería a Horacio. El, 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 vió el cuerpo de Hortensia sobre la mesa, con el camisón desgarrado y se dirigió hacia allí. Las mellizas iniciaron la huída. 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 agujereado 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 embolsados 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 apartamento; 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 acostaran 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 volvería 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 quién se ocupara del cuerpo de Hortensia.

De pronto Horacio empezó a caminar como un ladrón, junto a la pared; llegó al costado 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 descubierto: 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 puñaladas 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 vió la mano sobre el género oscuro del traje y tuvo un desagrado parecido al de mirarse la cara. Entonces se dió 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 agradable y muy parecido al de la rubia. Horacio, como un chiquilín que pide recortes 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 parienta a pasar el día. La idea de su suerte le permitía recomendarse tranquilidad. Se levantó contento de la mesa, se le ocurrió llevar a pasear un rato las manos por el teclado y por fin fué al dormitorio para dormir la siesta. Al cruzar frente al tocador, se dijo: "Reaccionaré contra mis manías 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, decidió 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 dejo 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 buscarme. 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 frente a un espejo y a pesar de estar corrida la cortina, vió a través de ella 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 descansaba, ahora, a pocos pasos de él; menos mal que su cuerpo no se descompondría; 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 fantasmas 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 salita. 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 habersele 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 Facundo 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 los 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 extrañó 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 chinesco. Ya no era agresivo el rojo del empapelado y según el espejo parecía el fondo de un lago, color ladrillo, donde hubieran sumergido puentes con cerezos. Horacio se acostó 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 envejecido juntas y eran amigas; pero las ventanas todavía eran jóvenes y miraban hacia afuera; eran mellizas, como las de María, se vestían igual, tenían pegado al vidrio cortinas de puntillas y recogidos a los lados, cortinados de terciopelo. Horacio tuvo un poco la impresión de estar viviendo en el cuerpo de un desconocido a quien robara bienestar. En medio de un gran silencio sintió zumbear sus oídos y se dió cuenta de que le faltaba el ruido de las máquinas; tal vez le hiciera bien salir de la casa negra y no oírlas más. Si ahora María estuviera recostada 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

Hacía 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 venían 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, ándate 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 suntuosidad 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 ataúd 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 enredado 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 dominarse. Pero súbitamente se calmó:

—Llévate a Hortensia a tu alcoba y mañana temprano dile a Facundo que la 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 enredadas 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 reflejen algo.

—Entonces podrían recostarse a la pared mirando para afuera.

—No, porque la inclinación necesaria para recostarlos en la pared, hará que reflejen 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 patas 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 trataba 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 llenaría de encanto. 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 biombo y el lavatorio con sus canillas 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 fué a la casa de una prima de su madre: era en las afueras y había árboles. Su parienta 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 parienta escuchó espantada; después se indignó y por último empezó a lagrimear. Pero María fué 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 paseaba 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 maneja 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. Vemos alarmados cómo 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 feo? No se preocupe. ¿Es usted tímido? No se preocupe. En una Hortensia tendrá usted un amor silencioso, sin riñas, sin presupuestos agobiantes, sin comadronas".

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 lentes. 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 tenues, 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

melliza 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 vitrinas. 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 este 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 viuda pobre que camina todo el día para conseguir qué comer y ha puesto manos que piden limosna como trampas para cazar monedas." "Qué mamarracho —siguió diciendo Horacio— esto es un jeroglífico estúpido." Se fué a acostar, rabioso; y ya a punto de dormirse veía andar la viuda con todas las piernas como si fuera una araña.

Después de este desgraciado 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 guarda bosque. Horacio golpeó las manos y salió un hombre, sin afeitar, 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 lentamente. Horacio acomodaba los billetes en su mano como si fueran barajas y fingía pensar. El otro tragó el bocado 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 *esatamente* 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 sucia 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: parecía un balazo. Corrió hacia la escalera que daba a la planta baja y vió, 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 qué dirección tomarían sus próximos saltos. Al poco rato vió, 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 inconvencible de un objeto. Pero oyó un murmullo raro mezclado con ruido de agua. Se volvió hacia el río y vió, 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 Tímido.

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 fué hacia su dormitorio con la idea de sacar de allí a Eulalia; pero encontró a María tirada en la cama boca abajo llorando. El 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 trabajosamente 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 hacían silencios inesperados y cada uno sabía en quién pensaba el otro. Una mañana, paseando 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, desmerecía 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 poco a poco se había sentido invadido por el remordimiento. Y de pronto se dió 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 conseguido. El, 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 rezongaba 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 vió 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 salita; Horacio lo siguió corriendo, pero el animalito, encontrando cerrada la puerta que daba al patio, empezó a saltar y desgarró las cortinas de la puerta; una de ellas cayó al suelo; María la vió 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 encanto, la hacía vulgar. Al salir, él vió 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 que 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 cobarde— 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 higos y estuvieron a punto de caerse. La pareja pasó cerca de él, cruzó una calle estrecha y entró en una casita; 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 perforaba las orejas a todos los gatitos, a los pocos días de nacidos, con una de esas máquinas de agujerear papeles para poner en las carpetas. Esto hizo gracia a Horacio y lo encontró de buen augurio. Salió 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 dió a Horacio la idea de que estaba predestinada y se entregó a pensar en la recaída de su vicio como en una fatalidad voluptuosa. 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 muchedumbre. 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, disfrazadas, 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 Facundo 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 caída 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. Todas las mañanas ella salía de su carpa y se iba a peinar a la orilla del lago: pero llevaba un espejo. (Algunos decían que lo ponía frente al lago para verse la nuca). 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 peinaba; vió por entre sus cabellos los trajes de las damas y cuando ellas estuvieron cerca les hizo una humilde cortesía. 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, pasaban 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 jovencita, inclinaba la cabeza con humildad de cenicienta y pensaba que el esplendor 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 locas 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 playa 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, circunsferencias concéntricas como en un tiro al blanco (las circunsferencias 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 caníbales; y a otras les habían pintado, por todo el cuerpo, ojos humanos muy brillantes. Desde el primer instante, Horacio sintió predilección por una negra de aspecto

normal; sólo tenía pintados los senos: eran dos cabecitas 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?

—Mira hermano, en aquella sección, todas son Hortensias.

—Mándame 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 carcajada infernal. María empezó a descargar su venganza de palabras agrias y a explicarle cómo había sabido la nueva traición. La mujer que hacía la limpieza era la misma que iba a lo de Pradera. Pero vió que Horacio tenía una tranquilidad extraña, como de persona extraviada y se detuvo.

—Y ahora ¿qué me dices?, 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 sufre un cansancio que lo ha idiotizado. 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 encerrado 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 representara a ningún santo ni concediera nada. La mayor parte del tiempo lo pasaba encerrado, 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 comía un poco y en seguida se volvía a tirar 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 concurriera 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 luces de tonos bajos, algunos brazos y piernas sueltas. Horacio vió asomarse, entre unas ramas, la planta de un pie y le pareció una cara; después avanzó toda la pierna; parecía un animal buscando 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 vió 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 monjas hincadas en reclinatorios. La leyenda decía: "Esta reina pasó a la muerte en el momento que daba una limosna; no tuvo tiempo de confesarse; pero todo 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 carcajada. 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 vió 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 canteros. 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,
ésta 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,
repitiendo 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.

Cada vez que resuena la campana
sólo escuchada por menudos dientes
— el taladro en las duras ondas de la madera,
la carcoma 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

EL SENTIDO DE LO TRAGICO EN "HAMLET"

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

En lo que atañe al primero de estos elementos cabe no confundir el agón que inevitablemente objetiva el pathos de la experiencia, con el conflicto, problema interior del personaje que bucea en las reconditeces 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, mete 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 reiterando el pensamiento fundamental de Aris-

(1) Werner Jaeger: «Paideia». T. 1. Ed. F. d. C. E., México.

(2) «A aquél que quiera llevar esta cuestión hasta su extremo límite, le diría que de lo estético pasará inmediatamente a otro dominio: la unidad de la absoluta inocencia y de la culpabilidad absoluta, proviene, no ya de una determinación estética, sino metafísica». S. Kierkegaard: «Antígona». Ed. Séneca, México.

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

tóteles; esto es: la culpa fundamentada en el propio ser de un personaje que *es en la falta* y por el sufrimiento que ella implica. Y esta culpa —categoría ética que puede definirse como "hybris" griega o como incontinencia aristotélico-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 incontenido 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 romántica— se han querido ver multitud de rasgos: falta de voluntad, introversión, complacencia en el ensueño. Lo curioso es que todo ello se mueve en un plano psíquico cuando la tragedia exige que el carácter del personaje se muestre 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 "concentración de destino"— lo que constituye el sentido trágico.

Por otra parte, en tanto que la incontinencia de la pasión —ya sea su signo el orgullo, la ira, el odio, la ambición, etc.— hace que el personaje *sea en su culpa*, el defecto psíquico —llámese 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 rehuir ese "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 "concentración 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 tremendas: 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 agón 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 reacciones —lo que Otto Ludwig llamaría unidad de simpatía— hace que la acción de uno de los personajes se condicione como defensa o contraataque a la acción del otro.

Si bien Shakespeare no necesita pregonar la existencia de ese agón, ya que configura carácter del mismo como lucha de ardides, sobre el final del tercer acto (4).

(4) Hamlet: Pero dejadles, que será muy divertido hacer saltar al minador con su propio hornillo, y mal irán las cosas si yo no consigo excavar el suelo unos palmos más abajo de su mina y hacerles volar hasta la luna. ¡Oh!, nada hay tan delicioso como ver en una misma línea chocar un ardid contra otro ardid. Acto III, esc. II, pág. 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 aclara en la escena II del IV acto que no todos están capacitados para mezclarse en un combate de tal naturaleza, reafirmando así el carácter esencial del agón 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 impuestas por el propio interés de los personajes. No se trata aquí —como primariamente podría suponerse— de un pugilato, sino de la necesidad de eliminar al contrario sin riesgo posterior. Nótese que no es un súbdito 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 fingir su locura se le ofrece por vez primera 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 raptó de locura, era dar al asesinato 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 puntas de las espadas de dos fieros y potentes adversarios. Acto V, esc. II, pág. 1054.

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

(7) Rosencrantz: ...Cuando sucumbe el monarca, la majestad real no muere sola, sino que, como un vórtice, arrastra consigo cuanto le rodea... Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera. Acto III, esc. IV, pág. 1035.

(8) Hamlet: ¡Criminal! Casi 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 lascivo las mejillas, os llame su pichona, y que con un par de inmundos besos, o sobándoo la garganta con sus dedos malditos, os haga desembuchar todo este asunto, de que yo realmente no estoy loco, sino loco sólo por astucia... Acto III, esc. IV, pág. 1039.

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

b) *Exactitud en el ardid.*

Es condición fundamental en esta lucha la necesidad de un minucioso cuidado en cada detalle del ardid. El que cada agonista tenga frente a sí a un enemigo inteligente, obliga a una extremada 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 Nietzsche se viene definiendo a Hamlet hombre de pensamiento y por ende incapaz de acción y esto, por sobre ser como toda etiqueta muy cómodo, entraña el desconocimiento de una de las condiciones fundamentales de esta lucha.

Si el dominio de la reflexión —tendiente a lograr la precisión en los detalles del ardid y a la búsqueda de impunidad— obliga frecuentemente 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 eliminar a Hamlet (13). Claudio sabe perfectamente que dejarse llevar por la impaciencia sólo puede conducirle a dar un paso en falso cuyas proyecciones 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 Laertes convertido ya en confidente suyo— a disculpar esa dilación bajo la apariencia de una debilidad impuesta por sus sentimientos.

Así la búsqueda de impunidad —inconfesada todavía— se escuda en razones que constituyen una flaca disculpa (14) y luego en la popularidad de que goza Hamlet al par que reitera la necesidad de actuar con meditada calma y equilibrio (15).

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

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

(13) Rey: ...Pronto va a llegarnos la hora del sosiego. Hasta entonces, la paciencia gobierne nuestros actos. Acto V, esc. I, pág. 1054.

(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 a mí, sea esto virtud o por desgracia mía, está tan íntimamente 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 se apliquemos todo el rigor de la ley. Es muy querido de la multitud fanática, que no opina con su juicio, sino con sus ojos... Para conducirlo 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 criatura de negación al Príncipe de Dinamarca.

Por otra parte, es harto significativa la presencia de un Laertes 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 Laertes a manos del Rey para conjeturar qué hubiera ocurrido con un Hamlet en actitud similar.

Este Laertes impulsivo (16), hombre de voluntad, que tiene a su alcance todos los medios necesarios para llevar a término sus propósitos (17), cae 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 reacciones de Hamlet como las de Claudio están perfectamente acordadas a ese combate de inteligencias, y condicionadas a la reflexión en los mínimos detalles del ardid que asegure la impunidad 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 tuviese en calma, me proclamaría bastardo... Acto IV, esc. V, pág. 1045.

(17) Laertes: ...Pero una cosa quiero, y es tomar la más completa venganza por la muerte de mi padre.

—Rey: ¿Y quién podrá impedírtelo?

—Laertes: Mi voluntad, no el universo entero; y en cuanto a los medios de que dispongo, yo sabré dirigirlos 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!... Vamos 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 ese matrimonio ha burlado su ambición de llegar al trono, como indiscutiblemente se explicará sobre el final de la obra (20). Sin que ello signifique restar entidad a la actitud del hijo ante ese casamiento, es importante considerar el rencor del Príncipe heredero que ha visto pospuesta su anhelada ascensión al poder. Su reacción en este sentido, aunque adopte las formas de la ironía tan frecuentes en Hamlet (21), no aminora 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 airada respuesta a las hipócritas consideraciones hechas por el Rey, para justificar su apresurado matrimonio (23). Claudio, por su parte, sintiéndose aludido, devuelve el golpe en un parlamento cuya violencia se suma al insulto encubierto tras la máscara de una piadosa 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 revelación.*

Esta segunda etapa tiene un carácter más decidido puesto que empieza aquí el choque de ardides 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 él quien asesinó a mi padre y prostituyó a mi madre; quien de golpe y porrazo se interpuso entre el voto popular y mi esperanza... Acto V, esc. II, pág. 1054-55.

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

(22) Hamlet: ¡«Parece», señora! ¡No; es! ¡Yo 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 risueño y el otro vertiendo llanto... Acto I, esc. II, pág. 1008.

(24) Rey: ...Pero perseverar en obstinado desconsuelo es una conducta de impía terquedad; es un pesar indigno del hombre; muestra una voluntad rebelde al cielo, un corazón débil, un alma sin resignación, una inteligencia limitada e inculta. Acto I, esc. II, pág. 1009.

(25) Hamlet: ...que por muy rara y extravagante que sea mi conducta, puesto que quizá en lo sucesivo juzgue oportuno afectar unas maneras estafalarias, jurad, digo, que al verme en semejantes casos nunca daréis a entender... Acto I, esc. V, pág. 1016.

responde con otro ardid al recurrir a Rosencrantz y a Guildenstern y encomendarles el más estricto espionaje del príncipe (26), quien, a su vez, advierte la trampa y la elude (27).

Nótese que en tanto Hamlet contará 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 Rosencrantz y Guildenstern.

Además —y esto no es de desdeñar— si fué Hamlet quien recurrió al primer ardid para enfrentar a su contrincante, también es él quien da el primer golpe en procura de la victoria. Su proyectada representación de la escena del crimen no es en puridad más que el intento de sorprender a Claudio obligándolo a una confesión pública de su delito (28). Fácil es advertir que si Hamlet hubiera logrado descubrir al Rey ante la Corte, la caída de éste, a la vez de otorgarle satisfacción a su venganza, dejaría librado a su ambición el camino del trono.

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 planear —casi simultáneamente con la trampa urdida por Hamlet— el viaje a Inglaterra (30).

c) Después de la representación.

En esta última etapa la lucha se torna más violenta. Al mismo tiempo que cada contrincante alcanza clara conciencia 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

(26) Rey: ...y ver si, recogiendo todos los indicios que la ocasión os ofrezca, podéis esclarecer cuál es la causa, para nosotros desconocida, que así le aflige, a fin de que, una vez descubierta, podamos remediarla. Acto II, esc. II, pág. 1018.

—Rey: ¿Y no podéis, mediante algún subterfugio, arrancarle 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.

(27) Hamlet: ...sed llanos y sinceros conmigo: ¿habéis sido enviados o no?

—Rosenc: (Aparte a Guildenstern) ¿Qué decís vos?

—Hamlet: (Aparte) ¡Hola! ¡Entonces no os quitaré ojo!... Acto II, esc. II, página 1022.

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

(29) Rey: ¡Amor!... Las afecciones de Hamlet no van por ese camino; ni en lo que ha hablado, a pesar de su falta de ilación, hay nada que parezca locura. Acto III, esc. I, pág. 1029.

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

de impunidad, predominio de la reflexión— pone en el alma de Claudio una tal ansiedad que le lleva por vez primera a desesperarse (31).

En esta instancia surge para Claudio —como veremos más adelante— el conflicto entre lo que quiere y lo que debe hacer dadas 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.

Por otra parte —y en tanto lo conflictual pasa ahora a perturbar al Rey— decrece tal problema para Hamlet a quien, a partir del citado viaje, no vemos ya en la actitud que dominara en sus monólogos. Por el contrario, alcanza la serenidad que antes esgrimía su tío en un curioso cruce de curvas cuya línea ascendente corresponde a Hamlet y la descendente a Claudio (33).

Su actitud —siempre en el plano de la ironía— y al jugar a cartas vistas, confirma aún más esa serenidad y esa firmeza (34). Y hay aquí un detalle finísimo de realización y de fuerza trágica, comparable al engrandecimiento de la figura de Edipo poco antes de abatirlo la desgracia, que consiste en haber levantado a Hamlet sobre su contrincante, a quien domina y confunde (35), para luego hacerlo caer vertiginosamente y a consecuencia de esa misma desesperación que ha provocado (36).

El nuevo ardid del Rey —el definitivo— nace precisamente de la sorpresa y la desorientación provocadas por Hamlet. Y esta trampa en la que Claudio necesitará un cóm-

(31) Rey: ...esta misma noche quiero tenerlo lejos de aquí. ¡Partid!... ¡Hazlo, Inglaterra, pues inflama mi sangre como fiebre devoradora, y tú debes curarme! Hasta que sepa que está hecho, sea cual fuere mi suerte, los gozos para mí no han principiado. Acto IV, esc. III, pág. 1042.

(32) Ver la llamada N.º 73.

(33) Hamlet: ...¡A partir de este instante sean de sangre mis pensamientos o no merezcan sino baldón! Acto IV, esc. IV, pág. 1043.

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

—Hamlet: Pronto será; pero el interín es mío, y la vida de un hombre se apaga con un soplo. Acto V, esc. II, pág. 1055.

(34) Hamlet: ¿A Inglaterra?

—Rey: Sí, Hamlet.

—Hamlet: Bueno.

—Rey: Eso dirías si conocieras mis propósitos.

—Hamlet: ¡Yo veo un querubín que los ve! Pero ¡adelante! Acto IV, esc. III, pág. 1041-42.

—Rey: La letra es de Hamlet... «¡Desnudo!»... Y aquí, en una postdata, añade: «Solo». ¿Puedes tú explicarme esto? Acto IV, esc. III, pág. 1040.

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

—Rey: ...¿Qué significa esto? ¿Habrán vuelto también todos los demás, o todo ello es una farsa y no hay nada de tal cosa? Acto IV, esc. VII, pág. 1047.

(36) Rey: Si se halla ahora de vuelta por haberse descarriado en su viaje, y desiste de emprenderlo nuevamente, lo armaré una acechanza, madura ya en mi pensamiento... Acto IV, esc. VII, pág. 1047.

plice (37) —y obsérvese que, pese a ofrecerse Laertes como instrumento directo, el Rey no lo acepta en tal carácter en procura de dar al asesinato el aspecto de un accidente (38)— si bien está dictada por la astucia, 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 seguir indefinidamente ya que está implícito en el propio carácter de la lucha el equilibrio constante de las fuerzas en pugna. Por otra parte la imposibilidad de un predominio se ajusta cabalmente al sentido de lo trágico. El triunfo de Claudio —aparte de presuponer una inconsecuencia en la marcha del agón— sería monstruoso por sancionar —recordemos la observación de Aristóteles (39)— la primacía del perverso. El de Hamlet, fuera 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 desmedida expiación de un hombre más bueno que malo —esencia de la *catarsis*—, la fuerza de la ineludible *Diké* que persigue al injusto.

Frente a este inalterable equilibrio de inteligencias y de posibilidades, la solución sólo puede ofrecerla el azar pero a partir del error de uno de ellos. A este respecto es interesante recordar que si bien es el azar —representado por el ataque del buque corsario— quien devuelve a Hamlet sorpresivamente a Dinamarca, no es esta fuerza ciega quien salva al Príncipe de ir a la muerte (40). Con plena conciencia de la trampa tendida en su perjuicio pero también con absoluta seguridad de destruirla es que emprende el viaje urgido por las circunstancias (41).

(37) Rey: ¿... quieres dejarte conducir por mí?

—Laertes: Ciertamente, señor, con tal que vuestras órdenes no me obliguen a la paz. Acto IV, esc. VII, pág. 1047.

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

—Laertes: ¡Cortarle el cuello dentro de la iglesia!

—Rey: Ningún lugar debiera ser, en verdad, bastante santo para ofrecer refugio al asesino. La venganza no debía hallar obstáculos. Pero, querido Laertes, si estás dispuesto a hacer lo que voy a decirte, permanece encerrado en tu habitación. Acto IV, esc. VII, pág. 1048.

(39) Aristóteles, «Poética», Cap. 14. (Orígenes de las emociones dramáticas).

(40) Hamlet: Viéndome así por todas partes acechado de perfidias —y habiendo 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.

(41) Hamlet: Hay pliegos sellados, y mis dos compañeros de estudios, de quienes me fío como de áspides 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.



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 ser otra cosa que una exhibición de tendencias u obras distintas, en ésta quedaban arte individual. Obras que hubieran 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 rótulo. Y verdaderos pintores — García Reino, Platschek, por ejemplo, — aparecían sensiblemente disminuídos no solamente por eso mismo, sino también por compañías indecorosas. Si Vicente Martín se destacaba con evi-

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 estuvieron muy bien representadas en la obra expuesta. García Reino, tanto como Platschek, son demasiado 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 nombrado una tela expuesta por López.

Pareja, 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 Prevost: 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 arbitrarios o cruzando de líneas geométricas objetos decididamente anecdóticos.

Cziffery, pintor de relativo talento que a veces logra cosas agradables, está pésimamente representado, como asimismo Berdía. Digamos de paso que la gouache de este último, sin revelar para 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 Barcala, cuyo cuadro, pese a ser fino y de buen gusto, no tiene nada de abstracto y sí mucho de ilustración ampliada y poco seria. Un intenso, muy de primera etapa, pero que podría ofrecer posibilidades de desarrollo, es la "Escalerilla" de Manuel Espínola 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", esa solución de azul de metileno en que nadan abetos — más o menos estilizados — de Christmas Card, fantasmas de castillos y formas larvarias a lo Joan Miró. No estamos para esas bromas.

Es deplorable que Verdié y Sgarbi 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 ello que sus primeros tanteos 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 imitación, sin previa disciplina, de lo que otros han alcanzado tras un duro ejercicio; la frivolidad consistente en adherir a modas o a modos que, por serlo, caducan antes de fructificar; la promiscuidad de elementos arbitrariamente ensamblados (Feyer); la simplificación sustituyendo al ascetismo (Barcala); 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

TRES NOTAS EN ESPACIO LIMITADO

Salón Nacional de Acuarelas

¡Bendita limitación de espacio! Obliga a dejar de lado unas doscientas pinturas al agua, para destacar sólo lo más importante. Poca cosa, por cierto. Huérfanos en un conjunto poco brillante —aunque no tan desalentador como el Salón de Pinturas y Esculturas—, sobresalen los envíos de José Cúneo y Oscar García Reino. El primero logra finezas de color, tenues y tonales, muy distintas de sus óleos; encuentra, además, una unión atmosférica que viene sutilmente acentuada por un dibujo recatado, sensible, de rasgos modulados y pictóricos. García Reino organiza sus planos con un aporte nuevo que ya anticipara en su última muestra personal: la desmaterialización del plano que, en su transparencia intencionada, permite interferencias y superposiciones que se conjugan 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 sintéticas, con la excepción, quizás, de Eduardo Amézaga, quien nos persiguió en los últimos años con sus espeluznantes y falsos autorretratos. (uno de ellos quemado en Bogotá, afortunadamente) y que, como acuarelista acusa un don de espontaneidad y soltura, mitigado, eso sí, por una idea literaria del tema, parecida a la de los pintores norteamericanos de la *American Scene*. Elena Sánchez Castellanos con su sorprendente "Negación de San Pedro" resulta la promesa de este Salón.

Manuel Rosé (Sala Zubirí)

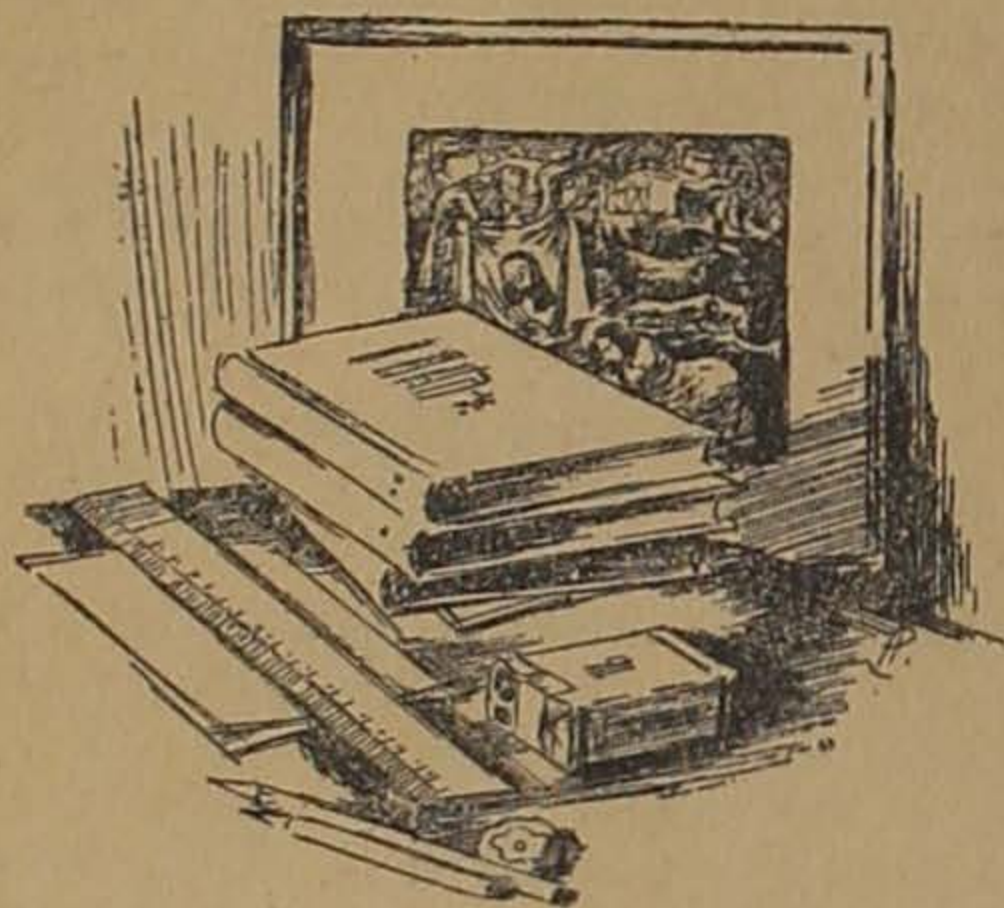
Viendo la obra de Rosé, puede recordarse a Quirós. Un paralelo seductor, máxime cuando el espacio limitado no admite largas explicaciones. En ambos pintores hallamos una devoción a lo pintoresco, ciertos injertos de sentimentalidad al estilo de las revistas para el hogar y la consigna "*ars cum scientia nihil est*". Las diferencias: Quirós ostenta una habilidad con efectos calculados, plenos de maliciosa; Rosé ignora buena parte del oficio que su convicción estética requiere. Frente a Quirós, ingenioso, resulta un pintor ingenuo. A ratos, cuando pinta improvisando frente al motivo logra una nota de sinceridad (sus playas, por ej.); si no, le salen apologías del mal gusto. Parece limitado, confrontado con Quirós, pero más honrado. Tanto a él como al argentino les separa un medio siglo del público, y creo que ambos lo saben.

Alumnos de Pareja (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 Hellgren expone el conjunto más homogéneo y logrado; su "Almacén" conquista inmediatamente al espectador, pero se me ocurre que su "Naturaleza Muerta" más recatada va ahondando mejor los planteos pictóricos. Angel Damián es un primitivo enamorado del detalle, fresco y fino; su composición ganaría, sin embargo, si la sintetizara como sintetiza sus signos. Hugo Mazza tiene la inquietud de formarse una

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 escasa justificación expresiva o plástica y su modo de entonar con un flúido blancuzco le quita eficacia cromática. Luis Sereno se desliga del conjunto por su visión microscópica y fragmentada de la naturaleza, depende visualmente del motivo y su naturalismo casi primitivo afectaría sus mismas condiciones de pintor si no fuera practicado con la honestidad y la modestia de Sereno, siempre dispuesto a evolucionar. Carlos Pierri y Mario Zlotnicki parecen encontrarse en el otro extremo: la desigualdad de sus cuadros hace sospechar que sus aciertos son *trouvailles* azarosas. María Zaffaroni trabaja con grandes planos muy calculados, casi asépticos.

HANS PLATSCHEK



LIBROS

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

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

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

Ahora camina cerca respirando en mi asombro;
del adiós de una nube,
de una sombra de árboles,
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 traza, qué descanso
en lo ya dicho busca?,

con esa mano suelta que el viento le deshace
muriendo sola, sin cesar, prescripta.

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

No dije triste, alto, habitual 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 desdecirse. Su voz delgada y firme ondula dentro de un registro que no abandona, sin descender nunca de él y sin sobrepasarlo.

Su gusto certero, su veraz instinto de poeta se revelan a un mismo tiempo en su convincente 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 substancia y el vocablo preciso, ceñido al decir, las palabras sencillas, acordadas, palabras casi líquidas, con transparencia de agua, de "un agua para siempre situada en la pureza", construyen una forma límpida.

Cuando el último cielo de luz
queda invadido,
cuando inocentes sitios
pierden 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 peligro,
ruega, duele, roza el radiante
borde del paraíso.
Oh labio asombro cacería asombro
tormenta nube escalofrío
asombro asombro.
El alfabeto entero se deshace
y tiempo atrás recobra
el gemido primero.

Una tenacidad de amor (*Huaco de ti, Borde del paraíso, Epístola*) y un calmo desengaño, apenas sacudido por preguntas ("¿De quién la culpa?", "¿A quién golpear el nom-

bre?", "¿Hay esperanza — grito — hay esperanza?") perduran en el aire, como la estela de un perfume, después de la lectura.

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

La viva luz se extraña
y en noche ya,
ignoramos qué camino comienza,
qué aguas quietas y oscuras son éstas
que nos alzan, nos llevan,
qué tierras nos aguardan,
con qué selvas,
con qué cielos abiertos de pronto
en la tristeza.
Adiós, adiós, el mundo,
la voluntad, el orden, su silencio,
la tierra ya lejana,
y esa paz leve y fría que dejamos
como un halo temblando
sobre los verdes pastos.

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

ISABEL GILBERT DE PEREDA

MARIO BENEDETTI. — *ESTA MAÑANA*. — 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 influencias más o menos —mal o bien— intencionada. Los diez cuentos de *Esta mañana* 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. Sólo *Insomnio* se filia en el ambiente y lenguaje de nuestra difundida "escuela chacarera". Trasuntan algunos bien asimiladas lecturas: *Como un ladrón* es fiel al inexorable Borges, tiene mucho de su cotizado ingenio, de su realismo servicial, de su heterodoxa e irónica teología. Una sección de cine ejerce también el borgiano interés de la metapsíquica. De Mallea pudiera venir alguna elección de nombres, de títulos, algún visible 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 ejemplar. El término de "kafkiano" acorre en seguida, pero tratase de un kafkismo recreado desde la propia realidad caótica, desde el propio suelo circunstancial. Esta historia misteriosa de un trámite financiero podría convertirse —con un poco de publicidad y buena suerte— en nuestra cifra sociológica de 1950, en nuestro *Facundo* breve, melancólico, informal. Con *Idilio* ensaya Benedetti el monólogo interior, en verdad doble y sucesivo, con un tema también montevidéanísimo: un matrimonio atropellado por una patota y un breve tránsito previo. Los dos discursos son sabrosos, tiernos, veraces, juiciosamente caseros. *El huésped* tiene un interesante final no sostenido por el relato antecedente.

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 vestimenta, el niño de la 69, el negro y Clark Gable de las 108 y 109, las tres primeras de *La vereda alta*, los finales hábiles y rotundos de *Esta mañana* y de *Como siempre* son muestras cabales de una gracia natural, sin retorcimientos. Lástima que otras —pocas— expresiones resuden "literatura": "uno tiene en las manos el color de su día: rutina o estallido" (p. 15) "la estirada promesa de mi sombra" y "la agresiva frescura de la noche" (57) "las curvas y las corvas de su memoria" (68).

Tampoco resulta excusable decir —epilógicamente— que los cuentos de *Esta mañana* tienden 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 disección de un eterno e ininteresante presente.

CARLOS REAL DE AZUA

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

Quizá sea en los numerosos epistolarios y memorias y en la comedia de costumbres que se refugie hoy mejor ese tenaz, indestructible encanto del siglo XVIII. Pedagógico, esperanzado, pulcro, medidamente sonriente, se vierte en ellas de modo incomparablemente más vivo que en la didáctica intransitable o en la épica polvorienta. Algo así como una tenue calidad mozartiana envuelve —por sobre diferencias de calidades, temas y blancos— el mundo dramático de Moratín, 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 perenne goce de obra tan limitada, tan diestra, tan inefablemente teatral. La condenación, no demasiado trascendente, de la murmuración y la hipocresía, el sostenido elogio de una manera de ser franca, cordial y generosa, le permitió a Richard Brinsley 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 ceño puritano y la hipocresía institucionalizada de la virtud. No es fácil lograr en las tablas ese equilibrio de artificio, juiciosa risa y contenido sentimiento, ni recrearse 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 expiatorio.

La introducción de Laurence Olivier, a la vez que muestra un cumplido escritor, es el fiel 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 teatrales" se siente "más confortablemente instalado que en cualquier otro". Y dice en seguida: "Y en la décimo octava centuria me veo impulsado —más impulsivamente 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 Bayce</i>	7
Chopin y el piano, por <i>Marc Pincherle</i>	9
Facsímil de un fragmento del manuscrito de la Berceuse	11
Un día de Chopin en París, por <i>Bernard Gavoty</i>	13
La vida sentimental de Chopin, por <i>Emile Viuillermoz</i>	20
Facsímil del manuscrito del Vals del Adiós	Hoja suelta

II PARTE

Melusina y el Espejo, por <i>José Bergamín</i>	28
Los desencuentros, por <i>Fernando Pereda</i>	54
Las Hortensias, por <i>Felisberto Hernández</i> , con ilustraciones de <i>Olimpia Torres de Yeyes</i>	56
Pausa; Prisiones, por <i>Giselda Zani</i>	101
El sentido de lo trágico en "Hamlet", por <i>Sebastián Alejandro Peñasco</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 Zani</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 Vendramín</i>	124
Una pintura abstracta de <i>Vicente Martín</i>	129

VIÑETAS

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 "Gaceta Comercial"
Plaza Independencia 717
Montevideo

El azar como entidad decisiva aparece sólo para resolver y derimir 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 aplomo, en que logra su mejor estatura frente al Rey, entra sin precaverse en la trampa tendida por éste, desdeñando la voz del instinto y fiado 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).

II. — LA CULPA.

El establecimiento de la responsabilidad ante la culpa configura, como ya lo señaláramos, 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 caer con fuerza exterminadora sobre el hombre —subjetivamente inocente aunque culpable desde el punto de vista objetivo— lo hace grande en su desdicha, el establecimiento de la responsabilidad fundamentada en el carácter le confiere la particular grandeza de su culpa. La vinculación de los dos elementos —del agente exterior y del íntimo— nos coloca hábilmente frente a un héroe grande en su culpa y grande en su desdicha. En Hamlet, junto a la presencia de una fuerza trascendente que se objetiva para el desencadenamiento de la acción, surge con idéntica vigencia la falta trágica cuya responsabilidad es total y exclusivamente imputable al carácter. Desconocer este aspecto, como acontece en la crítica corriente, entraña cercenar obra y personaje. Nótese que ese "no hacer" que se ha querido ver en Hamlet, ya sea su definición el nihilismo, la introversión, la abulia, la complacencia en el ensueño, etc., lleva en sí mismo el signo negativo que ineludiblemente mutila al personaje y lo imposibilita para lograr la estatura de la tragedia. De la misma manera que en ética no se alcanza la categoría del bien por "no hacer" mal, en 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: Nada, una tontería; pero es como un presentimiento fatal, que turbaría tal vez a una mujer.

—Hamlet: ...No creo en presagios; hasta en la caída de un gorrión interviene una Providencia especial. Si ésta es la hora, no está por venir; si no está por venir, ésta es la hora; y si ésta es la hora vendrá de todos modos... Sea lo que fuere. Acto V, esc. II, pág. 1057.

(43) Horacio: Así conoceréis de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos: de muertes producidas por la astucia y la violencia, y como remate, de maquinaciones fallidas cayendo por descuido sobre la cabeza de sus inventores... Acto V, esc. II, pág. 1059.

(44) Entre estos casos, el del conocedor que se apresta y no hace nada es el peor, pues resulta insignificante y no trágico, puesto que no pasa nada. Aristóteles, «Poética», Cap. 14, 1454 a. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.

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 desencadenamiento material del drama. Y esta entidad trascendente que logra en la Sombra su figuración poética (45), preside desde un primer plano, sin necesidad de permanencia visible, las reacciones humanas hasta un determinado momento de la acción. Esta vigencia se ejercita 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 su 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 falla 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 evita la falacia por apreciación excesivamente subjetiva que presupone la tradicional acusación de incapacidad.

Nótese que, en tanto el hado preside el impulso, la actitud del personaje en sus monólogos es de constante preocupación por la venganza como reflejo de la invisible presencia del espectro y su orden vindicatoria. En cambio —coincidiendo con la curva ascendente de Hamlet— en cuanto la Sombra pasa a segundo plano y el carácter del personaje se convierte en árbitro, cesa la actitud monológica y consecuentemente el héroe gana en aplomo y equilibrio.

Cabe agregar que es en este preciso momento cuando Hamlet confiesa por vez primera y sin embozo 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 robusta como los nervios del león de Nemea... ¡Me llama todavía!... Acto I, esc. IV, pág. 1014.

—Hamlet: ...¡El mundo está fuera de quicio!... ¡Oh, suerte maldita!... ¡Que haya nacido yo para ponerlo en orden! Acto I, esc. V, pág. 1017.

(46) Sombra: No lo olvides. Vengo a verte sólo para aguzar tu casi embotada resolución. Pero observa cómo el espanto se apodera de tu madre...

—Hamlet: ...No me miréis así; no sea que ese ademán tan lastimero aplaque mis fieros propósitos! ¡Porque entonces perdería su verdadero matiz lo que debo realizar, corriendo lágrimas en vez de sangre! Acto III, esc. IV, pág. 1038.

(47) Ver la llamada N.º 20.

tante simpatía y la conmiseración por quién —sin poder ser de otra manera más que tal como resulta siendo— labra su propia desdicha. Por otra parte, es fundamental que, para que este carácter alcance fisonomía trágica, deba mostrarse decidido en la acción; el “no hacer” —sea su motivación la que se quiera, como ya observáramos,— por sobre entrañar una contradicción medular, implica mutilación por empequeñecimiento 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), mejoradas. Y en esta tipificación —mejorada por engrandecimiento que no en sentido ético— va implícita la condición de “semejante”, es decir: similar a la figura tradicional, de que habla Aristóteles (50). En tal sentido las palabras de Fortinbrás definen la imagen típica del príncipe o del rey aguerridos.

Por otra parte, si bien es un personaje difícil de agotar en una definición, siguiendo las líneas esenciales del andamio 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 trágica.*

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 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 dejaría expedito el camino de la corona, cierre precisamente para él las posibilidades de lograrla. En este sentido debe recordarse que atentar abierta y conscientemente contra la vida del soberano constituye un acto de alta traición cuya responsabilidad, ni 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 ya citada— se muestra en sus reacciones 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 ponen de manifiesto un cierto estilo de decisión, y será bueno el carácter si tal estilo lo es. Aristóteles, «Poética», Cap. 15.

(49) Fortinbrás: ¡Que cuatro capitanes levanten sobre el pavés 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, «Poética», Cap. 15.

(51) Laertes: ... ¡Al rey, al rey la culpa!

—Hamlet: ¡La punta envenenada también!... ¡Entonces, veneno a tu obra! (Hierre al rey).

—Todos: ¡Traición, traición! Acto V, esc. II, pág. 1058.

(52) Ver la llamada N.º 20.

(53), sino su actual y permanente resentimiento contra el mundo y contra la Fortuna por esa esperanza fallida que en algunos casos adopta un aire irónico (54) y en otros, dolorido (55).

Además, la ambición determina el sentido trágico al convertir el propio transcurso de la obra en expiación del personaje; por otra parte, el hacer indivisibles ambición y venganza, da pie para el conflicto del héroe quien se obliga a la angustia —como “determinación de la reflexión”— explícita en sus monólogos.

b) *Impulsivo y violento.*

La crítica tradicional que esgrime como falla del carácter lo que es rasgo específico y fisonomía peculiar del combate, confunde la circunstanciada razón de esa lucha con el propio ser del personaje a la vez que olvida aspectos tales como la decisión y la violencia.

La visión parcial que supone pensar a Hamlet como tipo de voluntad inhibido para la acción directa, se desmorona en cuanto se le enfrenta al análisis de Claudio. Si Hamlet pospone la hora de su venganza y anda tardo en la resolución no ocurre menos con Claudio y si aplicáramos a éste idéntica parcialidad de criterio, serían muy flacas las razones que justificaran su lentitud en la tarea. La única decidida actitud por parte de Claudio, el viaje a Inglaterra —pensado luego de la escena de Hamlet y Ofelia y sólo posible gracias a la muerte de Polonio— tiene frente a sí la no menos enérgica y decidida del Príncipe que

(53) Hamlet: ...En otro tiempo abrigaba yo la idea, tan común entre los estadistas, de que era cosa... Acto V, esc. II, pág. 1054.

(54) Rey: ...Y ahora, Hamlet, primado de mi trono, mi hijo...

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

—Hamlet: De donde resulta que nuestros mendigos son cuerpos, y nuestros monarcas y finchados héroes la sombra de los mendigos. Acto II, esc. II, pág. 1022.

—Rey: ¿Cómo os va, sobrino Hamlet?

—Hamlet: perfectamente, señor. Me mantengo del aire, como el camaleón. Engordo de esperanzas. Acto III, esc. II, pág. 1031.

—Hamlet: Nada, sino mostraros cómo un rey puede hacer un viaje de gala por las tripas de un pordiosero. Acto IV, esc. III, pág. 1041.

(55) Guild: Luego somos sus favoritos.

—Hamlet: ¿De las partes secretas de la Fortuna? ¡Oh!, nada más cierto, es una ramera. Acto II, esc. II, pág. 1021.

—Hamlet: ...¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los dardos de la insultante Fortuna... Porque ¿quién aguantaría los ultrajes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando... Acto III, esc. II, pág. 1027-28.

—Rosene: Pues entonces será que vuestra ambición os la presenta como una cárcel. Es demasiado reducida para vuestro espíritu.

Hamlet: ...me tendría por rey del espacio infinito, si no fuera por los malos sueños que tengo.

—Guild: Sueños que, en realidad, no son más que ambición puesto que el objeto mismo del ambicioso... Acto II, esc. II, pág. 1022.

busca matar al Rey oculto tras la cortina. El encuentro de esgrima, si bien urdido por Claudio, los arrastra solidariamente a la misma trampa. Fuera de esto, tanta dilatoria cabe al uno como al otro y sólo la búsqueda de impunidad explica la actitud de ambos al par que establece el carácter de la lucha. Ver en Hamlet voluntad exige buscarla en Claudio; parcializar el juicio entrafía mutilar obra y personajes.

El carácter impulsivo y violento de Hamlet determina —además de dar pie para el conflicto entre su impaciencia y la necesidad de contenerse impuesta por el agón— su inequívoca actitud en determinados momentos de la obra. Y esa violencia de sus acciones o de sus palabras (56), y ese decidido impulso (57) se desatan en la lucha sólo cuando su condicionamiento lo autoriza (58), y al margen de ella en las situaciones que no comprometen el combate porque le son ajenas y naturalmente no exigen un tal condicionamiento.

c) *Inescrupuloso.*

Por otra parte, corroborando el carácter impulsivo y voluntarioso del personaje, existen circunstancias bien definidas en la obra por una evidente falta de escrúpulos. Su actitud ante la muerte de Polonio (59), y las burlas consiguientes a propósito de su cadáver, se repite con idéntico signo al hablar de la suerte que espera a Rosencrantz y a Guildenstern (60).

Junto a esto sus intenciones para con Ofelia son harto explícitas pese al corriente criterio romántico sustentado tradicionalmente. Nótese que las atenciones de Hamlet motivan en primer término el sobresalto de Laertes (61) y luego el de su padre (62) quien

(56) Hamlet: ...¡Soltadme, señores!... ¡Vive Dios que he de hacer otro espíritu del que me detenga!... ¡Atrás, digo!... Acto I, esc. IV, pág. 1014.

—Hamlet: ...Aquí está Hamlet el danés. (Salta dentro de la fosa).

—Laertes: ¡Que el demonio lleve tu alma! (Asiéndole y braceando con él).

—Hamlet: ¡Vive Dios! Dime qué quieres hacer. ¿Quieres llorar?, ¿quieres luchar?, ¿quieres desgarrarte?... Acto V, esc. I, pág. 1053.

(57) Horacio: (Leyendo) Apenas llevábamos dos días de navegación, cuando nos dió caza un corsario perfectamente armado. Siendo nosotros demasiado cortos de vela, nos revestimos de un valor forzado, llegando con él al abordaje; pero en el propio momento en que yo saltaba a la cubierta del corsario, desasióse éste de nuestro buque, de modo que yo sólo quedé prisionero de los piratas. Acto IV, esc. VI, pág. 1046.

(58) Hamlet: (Desenvainando) ¿Qué es eso? ¿Un ratón? (Tira una estocada a través del tapiz) ¡Muerto! ¡Un ducado a que está muerto!

—Reina: ¡Ay de mí! ¿Qué has hecho?

—Hamlet: ¿Y qué sé yo? ¿Es el rey? Acto III, esc. IV, pág. 1037.

(59) Hamlet: ... (Levanta el tapiz y descubre el cadáver de Polonio). Y tú, miserable, temerario, entrometido, bobo, ¡adiós! Te había tomado por alguien más elevado; sufre tu suerte. Ya ves como tiene sus riesgos el ser demasiado oficioso. Acto III, esc. IV, pág. 1037.

(60) Horacio: ¿De modo que Guildenstern y Rosencrantz corren a su pérdida?

—Hamlet: ¿Qué quieres, amigo mío? Ellos mismos solicitaron este cargo amorosamente. No pesan sobre mi conciencia. Acto V, esc. II, pág. 1054.

(61) Laertes: En cuanto a Hamlet y sus frívolos obsequios, tómalo como una fantasía y capricho ardoroso... Acto I, esc. III, pág. 1011.

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 doncellez burlada— parece unir en el desvarío dos realidades perfectamente relacionadas. Las circunstancias que relata la canción (64) y las advertencias 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 desdeñada.

Además la constante actitud del Príncipe, ya en forma directa (65), ya en la burla a Polonio (66) —aparte del calificativo de “archihermoseada” que presupone menosprecio por la fabricada belleza— está permanentemente lejos de las reacciones propias de un enamorado y aún puede ser alusión hiriente. Contra esta definida y clara posición sólo Polonio cree —y ello a partir de la locura de Hamlet— en el amor de éste y será Claudio quien se encargue 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). Recuérdese en esta

(62) Polonio: ¡Sí, lazos para coger chochas! Demasiado sé yo con qué prodigalidad presta el alma juramentos a la lengua cuando hierve la sangre... Acto I, esc. III, pág. 1013.

(63) Polonio: ...Me han dicho que muy a menudo y de poco tiempo a esta parte te ha dedicado algunos ratos privadamente... Si esto es así —como por vía de aviso me han asegurado—, debo advertirte... Acto I, esc. III, pág. 1013.

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

(65) Hamlet: También he oído hablar, y mucho, de vuestros afeites. La naturaleza os dió una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta. Andáis dando saltitos, os contoneáis, habláis ceceando y motejáis 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 pasear al sol: la concepción es una gracia pero no de la manera como vuestra hija podría concebir... Acto II, esc. II, pág. 1021.

—Hamlet: (Declamando) ¡Oh Jefté, juez de Israel, qué tesoro poseías!

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

—Hamlet: ¿No tengo razón, viejo Jefté?

—Polonio: ¿Qué sigue entonces, señor?

—Hamlet: Pues **Que**, como, en mala hora, Dios no ignora, y luego, ya sabéis, **Vino** ello a suceder como era de temer... Acto II, esc. II, pág. 1024.

(67) Claudio: ¡Amor!... Las afecciones 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, sobrepujar el mío... Acto V, esc. I, pág. 1053.

(69) Hamlet: ...Quiero solicitar su afecto, aunque, hablando con franqueza, las alharacas de su pesar me enfurecieron 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) *Arquetipo renacentista.*

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 arquetipo renacentista.*

Guillermo Díaz Plaja 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 Baltasar de Castiglioni en su "Oráculo manual" allá por el 1528, el hombre ejemplar reúne en sí la excelencia para el ejercicio militar, para la vida del deporte —equitación, 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-soldado diera a la historia literaria del período— se equipara, como ejemplo vital tomado de la Grecia clásica, con la célebre "areté" de un Aquiles educado para realizar grandes hechos 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 émulos fervientes en el período renacentista.

Hamlet —como explícitamente lo define Ofelia (71)— reúne en sí todas esas excelencias, y las palabras de Fortinbrás, 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 miope 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— facetas positivas concurrentes 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 reñir a la acción con el pensamiento, pero también es natural —y eso es lo único que importa en este

(70) G. Díaz Plaja: «Del Renacimiento al Barroco» en «Hacia un concepto de la literatura española». Ed. Espasa-Calpe, Col. Austral.

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

caso— que Shakespeare los diera 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 anquilosados en los cómodos 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 agón. Y si bien no debe nunca subestimarse ya que es a través suyo que ganan en riqueza los caracteres, no debe tampoco subordinar la primordial apreciación de la lucha por cuanto es ésta y no aquél quien da pie para la acción.

El combate, al tiempo que organiza la tragedia poniendo ante nuestros ojos la "historia de un sufrimiento", puede implicar un conflicto —imagen individual de la angustia; y ya aparezca 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 trágicos fundamentales por dos razones evidentes: la existencia de un héroe exclusivamente monológico supone la eliminación tácita de todo combate, 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 nunca esta actitud monológica debe convertirse en árbitro del desarrollo de la estructura teatral.

a) *Su origen.*

En Hamlet la angustia reviste un carácter especial: al subordinar su 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 renacentista.

El encuentro entre los principios contradictorios de *Razón* y *Pasión*, entre el "debo hacer" impuesto por la Sombra y el "quiero 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 sincera 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 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 ardides, 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 contrario.

Así, inteligencia y reflexión, al subordinar el "debo hacer" y su perentoriedad decretada por la Sombra al "quiero 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 transmutado en categoría afectiva y a duras penas refrenado, se revuelve y desata en improperios contra la mayor fuerza de la razón (72).

b) Su órbita.

El conflicto así planteado entre una entidad trascendente y otra inmanente no aparecerá en consecuencia gravitando sobre la vida del personaje hasta tanto los principios que lo determinan puedan enfrentarse. Es así que se insinúa 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 cruce de órbitas 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 adoptara 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 objetivado en la Sombra, el obligado condicionamiento de sus propósitos impuesto por la presencia de Hamlet. Frente a su impaciencia por librarse del Príncipe —el "quiero hacer" como categoría inmanente—, la reflexión —el "debo 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 asesinado, incitado por el cielo y por la tierra a su venganza, **deba**, como una prostituta, desahogar con palabras mi corazón... Acto II, esc. II, pág. 1026.

—Hamlet: ...Aquél que nos ha creado con una inteligencia tan vasta que abarca lo pasado y lo por venir, no nos dió tal facultad y la divina razón para que se enmoheciera en nosotros por falta de uso. Ahora, sea olvido bestial o algún tímido escrúpulo de reflexionar en las consecuencias con excesiva minucia —reflexión ésta que de cuatro partes tiene una sola de prudencia y siempre tres de cobardía—, no comprendo por qué vivo aún para decir «Eso está por hacer», puesto que tengo motivo, voluntad, fuerza y medios para llevarlo a cabo... Acto IV, esc. IV, p.g. 1042.

(73) Rey ...Lo que quisiéramos hacer, deberíamos hacerlo en el acto de quererlo, porque ese «querer» cambia y sufre tantas menguas y aplazamientos cuantos son los labios, las manos y las circunstancias por que atraviesa, y entonces ese «deber» vuélvese una especie de suspiro disipador que hace daño al exhalarlo... Acto IV, esc. VII, pág. 1048.

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 éste, 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.

Mantenernos dentro de este plano ha sido nuestro solo intento.

SEBASTIÁN ALEJANDRO PEÑASCO

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, refirieron el empeño que por el arte fotográfico se toman los fotoclubes organizadores: Foto Club Uruguayo y Club Fotográfico de la Asociación Cristiana. Fueron, las dos, demostraciones desusadas — la primera sobre todo — por su abundancia y su convincente exhibición de trabajos.

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

La fotografía no necesita ser — salvo en sus funciones más estrictamente documentarias — copia ni traslación connotativa de la naturaleza; no necesita tampoco, y por razones obvias, parecer otra cosa que fotografía. Necesita sí ser — debe ser, si algo ha de significar artísticamente — trasposición, transmutación, como ha de serlo por fuerza toda arte, sean grandes o pequeños sus propósitos, envergadura y alcance. Quiere y debe ser trasposición, diversa como procedimiento de aquella que realizan otras artes plásticas, y hasta más restringida, pero trasposición y transmutación al fin, cuya finalidad no es proporcionarnos un ceñido reflejo 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 caligráficas 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 catadura, 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 hiper-realidad; pueden yuxtaponerse, asociarse, compenetrarse y fundirse unos en otros en impares composiciones jamás sospechadas por la naturaleza y poseedoras de una personalidad plástica profunda y poderosa. Man Ray, Brett Weston, Hans Fisher, Jan Kamann, Germania Krull, han dejado sobrados y admirables ejemplos.

Y en el seno mismo de la naturaleza puede la fotografía ir a sorprender instantes,



L. Roberto Vendramín

situaciones, eventos que ni siquiera sospechábamos; puede hacer descubrimientos de que nuestros ojos se sorprenderán luego; pueden apresar mínimos detalles y develar la ignota potencia expresiva que se guarecía en ellos: todo por virtud de una luz, de una sombra, de una estructura que sólo la vítrea mirada del objetivo fotográfico es capaz de ver y aprehender. De esta suerte la naturaleza, que es por sí misma difusa y ajena a las constantes de la razón humana, entra en las construcciones de esta razón y aparece trasmutada 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 arcano 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 prestidigitadores, constantes milagros ante nuestros propios ojos con la tosca materia que manipula. Es también la que, con esa materia y esos objetos familiares y esas usuales cosas, fragua, demiúrgicamente, una nueva realidad plástica, original y armoniosa.

La exposición de la Asociación Cristiana fué más reducida y menos rica, natural y no censurable consecuencia de su propio carácter. Fué también menos brillante en cuanto a lucir trabajos de alto mérito, así en calidad como en cantidad. Abundó en ella el paisaje, superabundó debo decir; estuvo escasamente representada la composición de entera prevalencia formal; apenas existieron vislumbres de creación pura y fantasía. En general los expositores se atuvieron 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 fotogénica que escondían.

Complace, ya lo dije, verificar que allí se manifestó cabalmente la tendencia a prescindir del caduco criterio literario o anecdótico o limitadamente descriptivo; que predominó, aunque sin grandes vuelos de inventiva, el designio plástico, formal, fotográfico primordialmente; que las concesiones sentimentales hechas al tema fueron pocas y parcas. Complace también verificar que se abandonaron (en la Exposición Internacional irrumpieron, aunque discretamente), aquellos periclitados procedimientos merced a los cuales la fotografía intenta revestirse con ajenas apariencias copiadas de la aguafinta, de la litografía, de la monotipia, tal que si se avergonzase de sus propios ser y condición. Y todo esto permite ahora aplaudir la muestra del Club Fotográfico de la Asociación Cristiana, pese a que la pujanza creadora no se haya demostrado allí ni muy bríosa ni muy abundante; pese a que sus concurrentes anduviesen por caminos que, aunque correctamente orientados, están ya frecuentados en exceso.

El salón Internacional fué más numeroso, más variado, y juzgándolo por un cierto número no muy considerable de obras, más rico y original. Digo que juzgándolo por un cierto número de obras porque abarcándolo y juzgándolo globalmente, él también mostró aquella misma general fisonomía hecha de artesanía cumplida — impecable a veces — de honrado criterio fotográfico, de escasos arrestos e inventiva creadores, que mostró el salón de la Asociación Cristiana. Aquel corto número de obras de mayor brío fotográfico y más límpido 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 estrictas formas de la inventiva. Nada que rememorase las famosas composiciones de Moholy Nagy, de Brett Weston, de Paul Schultema colgó de los copiosos bastidores 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 arduos territorios de la forma pura. Sólo un ensayo abstracto italiano, estimable apenas, también el lugar común en el género; sólo unas composiciones uruguayas que acusaban 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 diestra 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 destrísima, se obstina en la procura de efectos extrafotográficos 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 rebusca de valores táctiles; así aquellas obras uruguayas ya antes citadas.

Pero estos yerros — tan frecuentes todavía entre fotógrafos excelentes — y que, por otras razones, fueron de nuevo pruebas de una segura manualidad, no alteraron la catadura 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 honrados propósitos, de acuidad 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 transfiguras, 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 harta más seria y profunda que ésa, superficial, que suele dedicársele.

JOSE MARIA PODESTÁ

TRES EXPOSICIONES Y UNA SOLA LECCION

(Alpuy, Fonseca, Matto Vilaró y Montiel, en "Amigos del arte"; Taller Torres-García: Exposición en homenaje a Joaquín Torres-García, en el Ateneo; 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 inusitado 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 el público desprevenido y en cierta crítica no menos desprevenida aunque más suficiente, y una abundante cosecha de lugares comunes invadió nuestro ambiente artístico. Para quienes tenían ya un criterio formado, fué regocijante asistir a tal desborde.

Con motivo de la gran exposición preparada por los discípulos de don Joaquín Torres-García en el Ateneo, la "opinión" más liberalmente expresada fué que en ella había "demasiadas obras". Monsieur de la Palisse — Perogrullo, si se prefiere la tradición hispánica — nunca se privará de comunicar su hallazgo al presenciar una manifestación popular: "Había mucha gente". Parece que la asombrosa variedad, las etapas de enseñanza allí representadas, el lujo de autenticidad, la elegancia ascética de la sección de artes aplicadas 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 tomará por "snobs" si decimos que tuvimos la suerte de ver *calidad* — *calidades* — donde otros descubrieron tan solo cantidad, y que nos fué gozosamente fácil distinguir la diversidad dentro de la unidad allí donde otros habían descansado 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 barcos de Matto Vilaró, una pequeña figura de Olalde o de Gava, una naturaleza muerta de Augusto Torres. Y esto tan sólo para citar algunos nombres. En el primero, el sabio y simple empaste que "da" la carne, el cabello, las vestiduras; pintura, en fin. El sabor neoclásico, los tonos crepusculares, el dibujo transparente en Montiel. La sobriedad intensa, los tonos profundos, la economía de la composición en Matto Vilaró. El lirismo cósmico, el sueño geométrico, el sentido planetario 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 fruición sombría, intensísima del color en Augusto Torres. Y en los otros dos que hemos nombrado, Olalde y Gava, 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 telas 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 común a los discípulos más destacados: basta recordar ese grupo de telas en las cuales la composición constructiva inauguraba la inclusión de líneas de fuga — re-creación de la perspectiva sin traición alguna a la ortogonalidad — o las últimas obras de Horacio Torres que nos pasmaron por su poderosa objetividad de cosa plástica.

Contemplar esos grandes, categóricos desnudos de Horacio Torres, es asistir a la etapa culminante de un largo y duro proceso. El objeto, descarnado, mondo de todo lo que no fuese su potencialidad de signo en las primeras, ascéticas etapas del constructivismo, deslindado de su 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, reposados retratos, totalmente encarnados pero nunca anecdóticos fuera de lo que, siendo anécdota — carácter, diferenciación fisionómica — es inseparable 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 rigor de la disciplina plástica y la fruición experiencial de lo sensible. Habría que poseer un lenguaje de tela y pincel para describir lo que es privativo de la pintura; ¿cómo decir con palabras, cómo transmitir la forma en que las líneas de contorno inciden en el ámbito que rodea a la figura, la manera en que una flor se conjuga, por medio de los mismos cánones, con la vigorosa alteración — prefiero no emplear la palabra "deformación", sometida a tantas mentiras — de un seno, de un hombro? 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 esencial, 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 debe escandalizarnos: 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 admirar, 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, Matto Vilaró y Montiel en "Amigos del Arte", incluidos en la exposición que acabamos de comentar y cuya pintura responde enteramente a los conceptos vertidos en ese mismo comentario.

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

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

