



número

AÑO 3 N° 12

MONTEVIDEO

ENERO - FEBRERO - 1951

MAS...MAS...!



Toddy es un placer para los chicos... y también para los mayores! Pero además, Toddy nutre y fortifica el organismo gracias a su sabia combinación de malta, cacao y otros preciosos elementos de fácil digestión. A los suyos sírvales Toddy tres veces por día. Toddy caliente, protege y abriga.

TODDY

N Ú M E R O

HA PUBLICADO
las siguientes obras:

JORGE LUIS BORGES
Aspectos de la literatura gauchesca.

IDEA VILARIÑO
Paraíso perdido.

SARANDY CABRERA
Conducto.

FRANCISCO ESPÍNOLA
El Rapto y otros cuentos.

MARIO BENEDETTI
Sólo mientras tanto.

Diario de viaje a París de
HORACIO QUIROGA

VARIOS
La literatura uruguaya del 900.

MARIO BENEDETTI
Marcel Proust y otros ensayos.

TIENE EN PRENSA:

IDEA VILARIÑO
Por aire sucio.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
J. E. Rodó en el novecientos.

PREPARA:

JUAN CARLOS ONETTI
Sueño realizado y otros cuentos.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
La novela contemporánea.

MANUEL ARTURO CLAPS
Tres ensayos filosóficos.

CASA

M A C A D A M

Agentes de:

TIME

LIFE

NEWSWEEK

ESQUIRE

CORONET

25 de Mayo, 510

Tel. 8 29 02

CLIMA

CUADERNOS DE ARTE

Director:

RAUL ARTAGAVEYTIA

Redactores:

*H. Fariña, J. C. Alvarez,
H. Platschek*

Mangaripé, 1557

Montevideo



COLECCION "TIERRA FIRME"

**ESPIRITUALISMO
Y POSITIVISMO
EN EL URUGUAY**

POR

ARTURO ARDAO

EN TODAS LAS LIBRERIAS

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

PROXIMAS COLABORACIONES DE:

FRANCISCO AYALA.

JACK G. BRUTON.

JORGE LUIS BORGES.

J. E. ENGLEKIRK.

VICENTE FATONE.

RAIMUNDO LIDA.

A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.

E. MARTÍNEZ ESTRADA.

C. DENIS MOLINA.

H. A. MURENA.

JULIO E. PAYRÓ.

C. REAL DE AZÚA.

HERNÁN RODRÍGUEZ.

FRANCISCO ROMERO.

ANGEL ROSENBLAT.

PEDRO SALINAS.

y un capítulo del libro "García Lorca"
de ARTURO BAREA

¿QUIERE SER MÁS

Linda?



¡Use la Crema HINDS...
LA CREMA COMPLETA!



La Crema de Miel y
Almendras HINDS la hará
más linda porque . . .



Crema de Miel y Almendras

HINDS

¡LA CREMA COMPLETA!

- ... limpia la piel!
- ... nutre los tejidos, porque es rica en lanolina!
- ... es la base ideal para el maquillaje!
- ... suaviza el cutis!
- ... refresca y embellece!
- ... protege la piel contra el sol y el viento!
- ... es lo mejor para el rostro, las manos y el cuerpo!

THE LUX SOLAR

FABRICA DE LETREROS LUMINOSOS

Arenal Grande, 1723

Tel.: 46586 - 46761

**LIBRERIA
DE
SALAMANCA**

*Un paisaje de la
cultura universal*

ARTE
LITERATURA
CIENCIAS
REVISTAS

Bmé. Mitre, 1382. Tel. 92749

ASIR

REVISTA DE
LITERATURA

*Mercedes
Uruguay*

ELIZALDE Y BONNET

ANILINAS Y PRODUCTOS QUIMICOS
PARA LA INDUSTRIA

Bartolomé Mitre, 1464 - 66

Teléfono: 8 29 00

Montevideo



TODA LA LINEA DE
LICORES FRANCESES

CARLOS MEZZERA & Cía.

Palmar, 2170

Montevideo

Alejandro
F R A U

CORREDOR DE CAMBIOS

Importación
Exportación

Treinta y Tres, 1467

Teléfono: 8 31 31

R E U N I O N

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

Directores:

E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930

Buenos Aires

PALACIO DEL LIBRO

M O N T E V E R D E & C í a.

Recibe semanalmente de Francia las novedades de

- ARTE
- FILOSOFIA
- LITERATURA

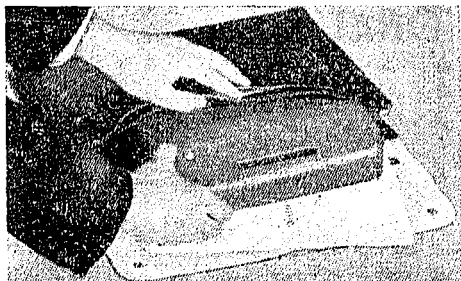
Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577

TEL. 8 24 73

HERMES

Fabricación
Suiza



Solicite
demostración

B A B Y

M o d e l o 1 9 5 1

WALTER HUGO

25 de Mayo, 677

Teléf.: 8 74 90

n ú m e r o

SUMARIO DEL NÚMERO 10-11

LOS SUEÑOS BUSCAN EL MAYOR
PELIGRO

C. Martínez Moreno.

TRASCENDENCIA Y TRIVIALIDAD
DEL SURREALISMO

Ernesto Sábato.

PENETRACIÓN DEL POSITIVISMO
EN EL URUGUAY

Arturo Ardao.

POEMAS

Idea Vilarino.

LOS TEMAS DEL NOVELISTA HIS-
PANOAMERICANO

Mario Benedetti.

INFANCIA

L. Cabrera Silva.

CALIPSO (Actos II y III)

Alejandro Peñasco.

NOTAS. CRÓNICAS. TALLER. TEXTOS. RESEÑAS.

PROFESIONALES:

Ofrecemos el seguro de **Accidentes Individuales** para los casos de interrupción eventual o definitiva de vuestra producción y el **Seguro de Vida** para todo problema futuro de vuestro hogar.

BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO

CONSTRUIR

ES UNA NECESIDAD;

EMPLLEAR

D O L M E N I T

ES HACER

UNA BUENA INVERSION.

LIBRERIA **ATENEA**

GONZALEZ RUIZ & Cía.



LIBROS DE

ARTE, CIENTÍFICOS, LITERARIOS Y TÉCNICOS,
ANTIGUOS, RAROS Y AGOTADOS.
CANJE, VENTA Y COMPRA DE LIBROS USADOS.

COLONIA, 1263
casi esquina Yí

TELEF. 8-32-00
Montevideo

E S T U F A S

DE CALEFACCION A FUEGO CONTINUO
a carbón Antracita, Coke y Leña

Modelos recién llegados con los últimos adelantos técnicos

REPUESTOS EN GENERAL

EXPOSICIÓN Y VENTA:

Avda. Gral. Rondeau N° 1602 esq. Cerro Largo

M. C. DE CASABO Ltda.
Montevideo

CARLOS OTT & Cía.

PIANOS

Yaguaron, 1334

Tel. 8 25 20

Ediciones PAIDOS

- B. RUSSELL.— Análisis del Espíritu.
- W. STERN.— Psicología general desde el punto de vista personalístico.
- J. B. WATSON.— El Conductismo.
- W. McDUGALL.— Introducción a la Psicología.
- C. G. JUNG.— Psicología y Religión.
- C. G. JUNG.— Psicología y Educación.
- A. FREUD.— Introducción al psicoanálisis para educadores.
- A. FREUD.— El yo y los mecanismos de defensa.
- K. FRIEDLANDER.— Psicoanálisis de la Delincuencia Juvenil.
- W. HOLLITSCHER.— Psicoanálisis y Sociología.
- A. ADLER.— GUIANDO AL NIÑO.
- H. RORSCHACH.— Psicodiagnóstico.
- H. RORSCHACH.— Psicodiagnóstico. Protocolos de localización.
- J. C. RAVEN.— Test de matrices progresivas. Equipo individual completo, Equipo colectivo completo.
- F. L. GOODENOUGH.— Test de inteligencia infantil por medio del dibujo de la figura humana. Equipo completo.
- H. A. MURRAY.— Test de aperecepción temática. Equipo completo.
- B. MALINOWSKI.— Estudios de Psicología primitiva.
- H. J. LASKI.— La Libertad en el Estado Moderno.
- H. J. LASKI.— El Gobierno Parlamentario en Inglaterra.
- H. J. LASKI.— El peligro de ser "gentleman".
- E. FROMM.— El miedo a la libertad.
- G. DE RUGGERO.— Filosofías del Siglo XX.
- G. DE RUGGERO.— El Retorno a la Razón.
- M. MEAD.— Sexo y Temperamento.
- M. MEAD.— Adolescencia y Cultura en Samoa.
- R. GESELL Y AMATRUDA.— Diagnóstico del Desarrollo.
- A. GESELL Y AMATRUDA.— Embriología de la conducta.
- J. MOLINA NUÑEZ.— Crítica Psiquiátrica.

DISTRIBUCION Y VENTA. ENVIOS CONTRA REEMBOLSO

Oficina de Representación de Editoriales

18 de Julio, 1333, Palacio Días. Teléf.: 9 27 62

Montevideo

NÚMERO

MONTEVIDEO, ENERO-FEBRERO 1951

Año 3. N° 12

		PÁG.
EL MELÓLOGO	<i>Lauro Ayestarán.</i>	3
POEMAS	<i>Humberto Megget.</i>	11
MAGIA	<i>Katherine Anne Porter.</i>	13
LOS RIDÍCULOS	<i>Jacobo Langsner.</i>	17
TEXTOS:		
POLIDORO	<i>G. Ribemont-Dessaignes.</i>	47
TALLER:		
LOS LIBROS DE NOTAS	<i>Henry James.</i>	66
NOTAS:		
LA OBRA NARRATIVA DE MOROSOLI	<i>Mario Benedetti.</i>	71
CRÓNICAS:		
MUERTE DE SINCLAIR LEWIS	<i>E. Rodríguez Monegal.</i>	77
RESEÑAS:		
THOMAS MANN, DOKTOR FAUSTUS		
ALBERTO MORAVIA, LA ROMANA	<i>Mario Benedetti.</i>	80
ALBERT CAMUS, LOS JUSTOS		
JUANA DE IBARBOUROU, PERDIDA	<i>Idea Vilariño.</i>	84
PHILIP FRANK, EINSTEIN	<i>M. A. Claps.</i>	87

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación bimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Red. responsable, J. L. Osorio, 1179, Ap. 1, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja. Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624. Suscripción anual, \$ 7,— m/n.
Ejemplar ordinario, \$ 1,50 m/n.

LAURO AYESTARÁN

EL MELÓLOGO

(A PROPÓSITO DE LOS UNIPERSONALES
DE BARTOLOMÉ HIDALGO)

EL PRIMITIVO TEATRO COLONIAL montevideano recoge ávidamente todas las especies y formas musicales escénicas que proliferan en el teatro español del siglo XVIII. Esto es, por otro lado, lo normal y lógico en todo el teatro americano durante el período hispánico. Pero, lo importante en verdad en el caso concreto que vamos a estudiar, es que en Montevideo se organiza una réplica nacional al producto importado y por intermedio de ella surgen las primeras obras teatrales sobre asuntos nativos escritas por hijos del país: *“La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada”* del presbítero Juan Francisco Martínez en pleno coloniaje, y los unipersonales de Bartolomé Hidalgo en los días heroicos de la Patria Vieja, obras todas ellas escritas en forma de Melólogo.

El Melólogo es una acción escénica, por lo general para un solo personaje, con un comentario sinfónico que ya teje un fondo sonoro a la voz del actor, ya se alterna con la palabra para subrayar su expresividad o anticipar el sentimiento que va a declamarse de inmediato. Mario Falcao Espalter fué en nuestro medio el primer crítico de Hidalgo ¹ que reveló la existencia del melólogo aun cuando no llegó a precisarlo como forma musical escénica que podía ser no sólo unipersonal, sino también servir a un texto literario con varios personajes.

José Subirá definió con precisión esta especie: “Lo que caracterizó al melólogo no era la presencia de un personaje único en la escena sino la interrupción en los trozos declama-

1. Mario Falcao Espalter, “El poeta oriental Bartolomé Hidalgo”, págs. 88 a 92. 1ª edición, Montevideo, 1918. Este estudio sobre el melólogo fué completado en la segunda edición de la misma obra tirada en Madrid en 1929, páginas 85 a 102.

dos para que la orquesta expresase los sentimientos que embargaban al intérprete”². Recientemente este musicólogo español acaba de publicar un notable y exhaustivo trabajo sobre “El compositor Iriarte y el cultivo español de melólogo (melodrama)” en el que se registra hasta una antigua referencia nuestra acerca de la música del unipersonal de Hidalgo “Sentimientos de un patriota”³.

Originariamente llamóse a esta expresión escénica, “Melodrama”, pero el uso equívoco de esta palabra que posteriormente se empleó para aquellas piezas de los bajos fondos de la literatura en las cuales se subraya la situación dramática con los efectos del peor gusto, obligó a aplicar el rótulo de Melólogo, para aislar y definir la antigua forma que tiene una de las historias más brillantes en el orden de la música. Quizás extrañe a más de un auditor desprevenido saber que fueron melólogos las siguientes obras capitales de la música de un siglo y medio a esta parte: “*Thamos, rey de Egipto*” (1780) de Mozart, “*Egmont*” (1810) de Beethoven, “*Preciosa*” (1820) de Weber, “*Rosamunda*” (1823) de Schubert, “*El sueño de una noche de verano*” (1826-43) de Mendelssohn, “*Lelio o El retorno a la vida*” (1831) de Berlioz, “*Manfredo*” (1848) de Schumann, “*La Arlesiana*” (1872) de Bizet, “*Peer Gynt*” (1874-76) de Grieg, “*Erwartung*” (1909) de Schoenberg, “*Amphion*” (1928) de Honegger, “*Persephone*” (1933) de Strawinsky. Verdaderamente los modestos unipersonales de nuestro Bartolo Hidalgo no podían hallarse en mejor compañía.

El concepto de esta forma está latiendo en la antigüedad helénica en aquel recitado dramático sustentado con un fondo de liras y aulos llamado “paracataloge”. De todas maneras, la historia del Melólogo en la edad moderna fué iniciada por Juan

2. José Subirá, “Historia de la música teatral en España”, pág. 151. Barcelona, 1945. Véase además la referencia sobre el melólogo estampada por José Subirá en su obra “Historia de la Música”, tomo II, págs. 144, 166 y 355; Barcelona, 1947.

3. José Subirá, “El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)”, tomo II, págs. 428 y 429. Barcelona, 1950.

Jacoba Rousseau y llegó a sus últimas y más espléndidas consecuencias contemporáneas en el "*Pierrot Lunaire*" de Schoenberg. No es, para nosotros, aventurado pensar que esta obra del revolucionario maestro de la escuela de Viena, está explicada en el tratamiento de la voz y del pequeño conjunto que la acompaña, por la historia del Melólogo.

En mayo de 1770, Rousseau dió a conocer en Lyon su "*Pygmalion*", escribiendo ,además del texto literario que databa de 1762, dos números musicales del comentario escénico que fué completado por el compositor Coignet, un negociante lyonés aficionado a la música. El éxito de este ensayo, recogido de inmediato por Georg Benda en Alemania e irradiado desde París cinco años más tarde por la Comedia Francesa, tuvo repercusión notable en España. En 1789, el fabulista Tomás de Iriarte estrenó en Cádiz con resonante éxito su melólogo "*Guzmán el Bueno*" para el cual compuso letra y música, exhumadas y estudiadas ambas recientemente por José Subirá en su precitado ensayo. En la última década del siglo XVIII, el melólogo español —en Francia la innovación de Rousseau dejó muy pocos continuadores— se convirtió en una de las formas escénico-musicales más divulgadas, compitiendo honrosamente con las tonadillas, loas, jácaras y mojigangas.

A principios del siglo XIX pasa a Montevideo y por imitación de él surgen los primeros intentos nacionales. Hasta 1850 por lo menos el melólogo gozó de vasto predicamento en el típico "fin de fiesta" con que se clausuraba en la antigua Casa de Comedias la función del día. De entre todos ellos queremos detenernos en los de Juan Francisco Martínez, Bartolomé Hidalgo y Manuel de Araújo, uruguayos los tres y cuyas letras se conservan. Desgraciadamente no hemos hallado todavía los comentarios sonoros correspondientes, salvo la indicación expresa del carácter de la música que debía acompañarlos tal como se estampa en las seis fichas que siguen:

1807 - *“La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada”*, del presbítero Juan Francisco Martínez. El primitivo melólogo era unipersonal, pero posteriormente, por hipertrofia del género, transformóse en pluripersonal. A este último tipo pertenece el drama alegórico en dos actos y en verso del Padre Juan Francisco Martínez escrito para exaltar la reconquista de Buenos Aires por los montevidianos en 1806, durante las memorables invasiones inglesas. Conservamos la letra gracias a Luciano Lira quien en el tercer tomo de *“El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya”* editado en Montevideo en 1837, recogió entre las páginas 219 y 278 su texto literario. Véanse las acotaciones musicales de este melólogo pluripersonal, tomadas de su edición príncipe:

Acto primero: *“al levantarse el telón, la Música tocará una brillante obertura, que finalizada seguirá otra alusiva al sueño de la Ninfa y á la inquietud que demostrará: concluída, representa la Ninfa”* . . . *“Música alusiva á estos afectos que concluirá en sobresalto”* . . . *“Música lúgubre, durante la cual sale la 2ª Ninfa por un escotillón vestida de negro, cabello tendido, pañuelo: en la mayor consternación, concluída la música dice”* . . . *“Corto período de música lúgubre”* *“Música lúgubre mientras se acerca al trono”* *“Se desmaya apoyada de un árbol, cubriéndose el rostro: la Música lúgubre dará lugar á verse las dos desmayadas”* . . . *“Música lúgubre corta”* . . . *“Música lúgubre”* . . . *“Música furiosa”* . . . *“Tocan marcha de caja y toda la Música”* . . *“Estos vivos acompañados de estruendo militar y con una brillante marcha”* . . *“Cajas”* . . *“Marcha brillante con la que saldrán las tropas, comandadas por el oficial segundo; pero los Granaderos, entre quienes saldrá la bandera, vendrán mandado por el General, harán su venia los Gefes á la Ninfa, y formados dispondrá el general que hagan manejo al son de Música”* *“Acompañados de cajas; algunos tiros y música á compaz de una brillante marcha se ván las tropas”*.

Acto segundo: "*Música dulce y suave*".... "*Música patética que pasara á alegre*"... "*Música de languidez, que á pocos compases pasa á tempestad*".... "*Música dulce*"..... "*Tocan marcha militar*".... "*Brillante marcha de orquesta y música militar*".... "*Todos dentro y fuera con cajas*"..... "*Todos repiten con cajas*".... "*Repiten todos, y cajas*".

1816 - "*Sentimientos de un patriota*", de Bartolomé Hidalgo. Durante el período de la Patria Vieja, el melólogo se transforma en una espléndida arma dialéctica. El 30 de enero de 1816 se estrena en la Casa de Comedias de Montevideo el melólogo unipersonal de Bartolomé Hidalgo "*Sentimientos de un patriota*" que, al igual que la pieza anterior, se registra en "*El Parnaso Oriental*" (tomo I, págs. 28 a 37. Buenos Aires, 1835), con las siguientes acotaciones sonoras:

"*Música patética*".... "*Música apacible*".... "*Cajas dentro*"... "*Música bélica*"..... "*Cajas y música con marcha a un mismo tiempo*".

1816 - "*La libertad civil*", de Bartolomé Hidalgo (?). En la edición de 1824 de "*La Lira Argentina*" impresa en París, aparece entre las páginas 98 y 111, la letra del unipersonal "*La libertad civil*", sin establecerse su paternidad. Adjudicada por Ricardo Rojas con ciertas reservas a Esteban de Luca⁴, y por Mario Falcao Espalter a Bartolomé Hidalgo, su acotación orquestal dice así:

"*después de un intermedio de música triste*".... "*Un intermedio de música estrepitosa*".... "*Intermedio de música triste*".... "*Intermedios de música agradable, é irán saliendo del templo varios indios*"..... "*Durante esta escena se entonará adentro la canción patriótica*"....

1818 - "*El Triunfo*", de Bartolomé Hidalgo. En 1818 Bartolomé Hidalgo escribe el unipersonal "*El Triunfo*" según lo

4. "*La Libertad Civil*" con una Noticia de Ricardo Rojas. Edición del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1924.

asevera Andrés Lamas en los manuscritos de su "Antología Poética" que nunca llegó a publicar y que se conservan en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo" del Museo Histórico Nacional. Lamas transcribe el melólogo de Hidalgo con las debidas anotaciones musicales que, presumiblemente, recogió de "La Lira Argentina" de 1824, entre cuyas páginas 204 y 211 se estampa este unipersonal sin indicación de autor o fecha. Este documento de Lamas, que data de la década 1840-1850, confirma la paternidad de Hidalgo con respecto a "El Triunfo". La intervención de la orquesta ha sido anotada así:

"Pequeño rasgo de música triste" "Música dentro de bastidores, y se cantará la siguiente letrilla" "En este momento sin introducción alguna se cantará adentro este verso, con la marcha Nacional"

1830 - "Fillán, hijo de Dermidio", de Manuel de Araucho. Tirado en las prensas de la Imprenta de la Caridad, aparece en el año de la jura de la Constitución este texto literario de Manuel de Araucho. Consérvase actualmente en la Colección Lamas de la Biblioteca Nacional y fué reimpresso en 1835 en la colección de poesías de Araucho "Un paso en el Pindo" (págs. 93-99). Es un melólogo unipersonal con la siguiente acotación sinfónica:

"La orquesta ejecutará un adagio patético" "Se queda dormido sobre el tronco, mientras dura el intermedio de música" "Se desmaya. Música alegórica a la situación"

1835 - "El hombre duplicado ó Petimetre hambriento", de Manuel de Araucho. En las páginas 100 a 106 del libro de poesías de Manuel de Araucho "Un paso en el Pindo" publicado en Montevideo en 1835, aparece el texto literario de este melólogo unipersonal de una desbordada fantasía onírica. Su anotación sonora, realmente económica, dice así:

"Música" "Lo deja [al libro], y toma la guitarra" "Música"

En el precioso libro manuscrito intitulado "Coliseo" que se custodia en el Archivo General de la Nación y que consiste en un minucioso inventario del atuendo de ropería y del archivo literario y musical de la Casa de Comedias entre 1814 y 1816, figura en el folio 116 vta. la siguiente anotación: "Música del Vnipersonal Idomeneo" que Falcao Espalter, un tanto a vuela pluma, adjudicó a Bartolomé Hidalgo sobre la base de esta sola referencia. Conócense en España dos unipersonales con este título, escritos por Luciano Francisco Comella y por Eugenio de Tapia; el primero con música de Blas de Laserna, data de 1792, y el segundo con comentario sinfónico de autor desconocido, de 1799. Presumiblemente, el "Idomeneo" que se registra en el inventario del Coliseo montevideano fuera uno de ellos. Ninguna referencia concreta autoriza a atribuírselo, por el momento, a nuestro Hidalgo.

Conjuntamente con el "Idomeneo", en el precitado inventario del teatro, deslízanse los nombres de los más representativos melólogos españoles del siglo XVIII, cuyos textos literarios se conservaban en el archivo de la Casa de Comedias, algunos de los cuales a ciencia cierta fueron representados en remotas fechas.

Así, por ejemplo: en el folio 94 vta. figura el "Guzmán el Bueno", letra y música de Tomás de Iriarte; "El Armesto" (fol. 93 vta.), letra de José Concha y música de autor desconocido; "Hanibal" (fol. 94 vta.), subtítulo soliloquio unipersonal, letra de García del Castillo y música de autor desconocido, que data de 1788; "La Andromaca" (fol. 99) letra de Luciano Francisco Comella, música de autor desconocido, de 1794; "Armida y Reinaldo" (fol. 15), representado en Montevideo el 25 de diciembre de 1814, letra de Vicente Rodríguez de Arellano y música de Blas de Laserna, que data de 1797 y que durante largos años aparece en la cartelera de teatros de la Casa de Comedias. Al respecto destacamos la siguiente ficha de nuestro archivo: el 22 de enero de 1829, según el anuncio

del periódico "Observador Oriental" se representó este melólogo pluripersonal "exornado con los más agradables períodos de música".

Hasta 1850 el melólogo tuvo gran predicamento en las funciones de la Casa de Comedias. Repetidas veces, por ejemplo, se puso en escena una pintoresca pieza de este repertorio intitulada "Jokó ó sea El Orang-Utang", con música de Paccini cuya acción desarrollábase en el Brasil y en la cual se bailaba "La Chica" acompañada con instrumentos típicos.

Hacia 1850 el melólogo, al igual que la ya decrépita tonadilla escénica con la cual compartió los honores del teatro colonial montevideano, cayó en desuso para dar paso a la zarzuela fundada por Calderón de la Barca a mediados del siglo xvii. En la calderoniana égloga piscatoria "El golfo de las sirenas", de 1657, en la que por primera vez se estampa el subtítulo de zarzuela, estaba el germen alimentado tímidamente en el siglo xviii por los compositores Durón, Líteres, Rosales, Misón y Boccherini —sí, el autor del célebre Minué—, germen que habría de florecer en el siglo romántico en una asoleada y popular primavera.

HUMBERTO MEGGET

P O E M A S

Yo tenía una voz

*botas de niño recién puestas
bombacha campesina más que rota
herida en las rodillas.*

*Era una voz que dominaba
a gigantes pequeños de juguete
que hiciérame anidar entre gorriones
y madurar la mente entre los hombres
que cortaban los árboles y el césped.*

*Yo tenía una voz tan pequeña
que hacía con ella collaritos
y ataba tantas cosas a su corazón de trigo
que un día hasta a una niña tuvo presa
a una niña de ojos de dedales
con pestañas de fibra de los lirios
a una niña de niña más que niña
que tomando mi voz entre sus dedos
la convirtió en palabra de los ríos
y me quedé sin ella.*

En legión de girasoles

vamos a sentarnos a beber el paisaje

vamos a dejar que el sol también se ponga de nuestra parte

que entre con la forma de una estrella

o con la aspereza de un caballo

vamos a dejarnos caer como tuercas

y dejarnos levantar por nubes imantadas

vamos a desnudarnos hasta la mitad del cuerpo

y vamos a mostrarle nuestro ombligo al mar

para luego escaparnos hacia las rocas

y reconstruir nuestra fiesta con guijarros.

En prensa estas páginas ha muerto Humberto Megget. Que sean ellas nuestro homenaje.

KATHERINE ANNE PORTER

M A G I A

Y CRÉAME, MADAME BLANCHARD, que estoy contenta de estar con usted y con su familia, porque es tan sereno, todo, y antes trabajé por mucho tiempo en una casa galante —quizá usted no sabe qué es una casa galante? Naturalmente... todo el mundo ha oído hablar de eso alguna vez. Bueno, Madame, yo trabajo siempre donde haya algo que hacer, así que en este lugar trabajé mucho y a toda hora, y vi muchas cosas, cosas que usted no creería, y que yo ni siquiera pensaría en contarle, pero quizá la distraigan mientras le cepillo el pelo. Y me disculpará también, pero no pude dejar de oír cuando usted le dijo a la lavandera que alguien debía haber embrujado su ropa blanca, por la forma como desaparece al lavarla. Bueno, había una chica en esa casa, una poquita cosa, delgaducha, pero gustaba a los hombres que venían, y, sabe usted, no se llevaba bien con la dueña. Siempre reñían, la madame la estafaba con sus cheques: la chica recibía un cheque, sabe usted, uno de los gordos, cada vez, y al fin de la semana se los daba de vuelta a la madame, sí, así era la cosa, y recibía su porcentaje, una parte muy pequeña de lo que ganaba: es un negocio como cualquier otro, usted sabe —y la madame siempre salía con que la muchacha le había dado sólo tantos cheques, cuando en realidad le había dado muchos más, pero qué iba a hacer una vez que se los había dado? Y la muchacha decía, Voy a mandarme mudar, y maldecía y lloraba. Entonces la madame le daba con algo en la cabeza. Siempre le pegaba botellazos en la cabeza a la gente, era la manera que tenía de pelear. Santo cielo, Madame Blanchard, el escándalo que había a veces con una de las chicas que corría como loca escalera abajo, y la madame atrás, sujetándola del pelo y rompiéndole una botella en la frente.

Casi siempre era por dinero, las muchachas se endeudaban tanto, y si querían irse no podían, si no pagaban antes hasta el último *sou marqué*. La madame estaba muy bien con la policía; las chicas volvían o iban a dar a la cárcel. Bueno, siempre volvían, con la policía o con algún otro amigo de la madame: podía hacer trabajar también a los hombres para ella, pero les pagaba muy bien, hay que decirlo: y así las muchachas se quedaban mientras no se enfermaban; si no, las mandaba de vuelta en cuanto se ponían muy enfermas.

“Estás tirándome un poco de aquí”, dijo Madame Blanchard, y aflojó una mecha de pelo: “¿Y entonces?”.

Perdón. Bueno, esta muchacha, se odiaba de veras con la madame. Y a menudo decía: Yo hago más dinero que cualquier otra en la casa, y había una escena cada semana. Hasta que al fin una mañana ella dijo, Ahora mismo me mando mudar, y sacó cuarenta dólares de abajo de la almohada, diciendo, ¡Aquí está su dinero! La madame empezó a gritar, ¿De dónde has sacado todo eso, tú —? y la acusó de robar a los hombres que venían a verla. Y la chica le dijo, Sáqueme las manos de encima o le salto los sesos: y al oír eso la madame la agarró por los hombros y empezó a pegarle unos rodillazos terribles en el estómago, y aun en su lugar más íntimo, Madame Blanchard, y entonces le dió con una botella en la cara, y la muchacha vino a dar de vuelta a su cuarto, donde yo estaba limpiando. Yo la ayudé a ir hasta la cama, y allí quedó sentada, agarrándose los costados, con la cabeza colgando, y cuando se paró había sangre por todos los lugares donde se había sentado. Y entonces la madame entró de nuevo y gritó, Ahora mándate mudar, ya no me sirves para nada: no cuento todo lo que dijo porque sería demasiado, usted me entiende. Pero agarró todo el dinero que pudo encontrar, y en la puerta le dió a la muchacha un buen rodillazo en la espalda que la hizo caer de nuevo en la calle, y levantarse y mandarse mudar apenas con lo que llevaba encima.

Después, los hombres que la conocían no dejaban de preguntar, ¿Dónde está Ninette? Y siguieron preguntando también los días siguientes, hasta que la madame no pudo decir más, La eché por ladrona. No, empezó a darse cuenta de que había hecho mal al echar a esta Ninette, y entonces dijo, Estará de vuelta dentro de unos días, no se preocupen.

Y ahora, Madame Blanchard, llegamos a la parte más extraña, si usted quiere oírlo; me acordé cuando usted dijo que su ropa blanca estaba embrujada. Porque la cocinera de allí era una mujer de color, como yo, con mucha sangre francesa, como yo, y que había vivido siempre entre gente que hacía brujerías, también como yo. Pero tenía un corazón muy duro y ayudaba a la madame en todo, y le gustaba ver todo lo que pasaba, y siempre andaba con cuentos de las muchachas. La madame confiaba en ella más que en nadie, y dijo, Bueno, ¿dónde puedo encontrar a esa arrastrada? porque la muchacha había salido ya de Basin Street cuando la madame le pidió a la policía que la trajera de vuelta. Bueno, dijo la cocinera, yo conozco un encantamiento que se hace acá en New Orleans, las mujeres de color lo hacen para traer de vuelta a sus hombres: en siete días vuelven muy contentos de quedarse, y no pueden decir por qué: hasta su peor enemigo vendría de vuelta creyendo que usted es su amiga. Es un encantamiento de New Orleans, seguro, dicen que no tiene efecto ni del otro lado del río. Y lo hicieron tal como dijo la cocinera. Tomaron el servicio de esta muchacha de debajo de la cama, y en él mezclaron con agua y leche todas las cosas de ella que encontraron: pelo de su cepillo, polvo de la cara, de su cisne y hasta pedacitos de uña que encontraron en los bordes de la alfombra, donde ella solía sentarse a cortarse las uñas de las manos y de los pies; y metieron las sábanas con su sangre en el agua, y mientras todo esto, la cocinera iba diciendo algo encima, con una voz profunda; no pude oírlo todo, pero al fin le dijo a la madame, Ahora escupa aquí: y la madame escupió, y la cocinera dijo, Cuando vuelva vendrá arrastrándose de rodillas.

Madame Blanchard cerró su botella de perfume con un pequeño tintineo: "Si, ¿y entonces?".

Entonces siete noches después la muchacha volvió, y parecía muy enferma, la misma ropa y todo, pero contenta de volver. Uno de los hombres dijo, ¡Bienvenida a casa, Ninette! y cuando ella quiso hablarle a la madame, la madame le ordenó, Cállate la boca y vé arriba a vestirte. Y esta muchacha, Ninette, dijo: Bajo en un minuto. Y desde entonces vivió allí tranquilamente.

(Traducción de J. L. M.)

JACOBO LANGSNER

LOS RIDÍCULOS

Acto único

PERSONAJES

<i>Una voz.</i>	<i>Lidia.</i>
<i>Leopoldo.</i>	<i>Goldman.</i>
<i>Guillermo.</i>	<i>Leifer.</i>
<i>Celeste.</i>	<i>Traspunte.</i>
<i>Cecilia.</i>	<i>1er. utilero.</i>
<i>Ana.</i>	<i>2do. utilero.</i>

UNA VOZ.— ¿Ya estamos todos? ¿Los de siempre? Espero que no falte nadie. Es absolutamente necesario el concurso de todos ustedes. Vamos a burlarnos de alguien. Conozco una persona que teme a la sonrisa que habita en otro rostro. Que no soporta dos ojos frente a los suyos. Que no tolera una caricia que propina una mano ajena. Conozco a alguien que se ruboriza frente a un niño. Que se avergüenza frente a su imagen. Conozco a alguien que oye en un crujido una explosión, y que ve en cada rostro un enemigo. Conozco a alguien que no ríe para no descubrir a la luz su existencia. Que no llora para no crear lágrimas. Conozco a alguien que únicamente tuvo dos amantes, sin discriminar la zurda de la derecha. Conozco a un idiota. A un cretino. A un imbécil. A un monstruo que reúne todos estos valores. Más abajo. Pasando la iglesia. Allá donde no crece nada. Donde no llega el sol ni el aire. Donde no existe el color, más que el negro. . . En aquella pocilga sucia y de incrédula existencia. Allí vive. En compañía de su madre, Leopoldo pasa

las horas escondido, temiendo salir a la calle. (*Sentado en platea, en el centro de la sala, Leopoldo se incorpora herido.*) Escuchen el plan...

(Se oye una música violenta que anula por completo la voz. Leopoldo quiere pasar inadvertido. Atraviesa la fila en la cual se halla sentado y pretende salir del teatro. Las luces se han apagado. Un reflector descubre a Leopoldo y lo persigue hasta el escenario al que sube por una escalerilla. Golpea el telón del que sale un sonido de platillos. Lentamente se alza el telón, descubriendo un escenario completamente vacío de decorados. Una enfermiza luz naranja habita en el escenario. En el foro Guillermo se halla replegado sobre sí mismo tratando de pasar inadvertido.)

LEOPOLDO.— (*Enloquecido corre de un extremo a otro creyendo ver en cada átomo de aire seres burlones. La música ha cesado. Jadea terriblemente agobiado. Al fin descubre a Guillermo y se dirige a él.*) Te necesito. (*Pausa.*) Te necesito. (*Pausa.*) Guillermo, te necesito. Contéstame. No disimules. (*Pausa.*) Tienes que contestarme. Me perteneces. Ayúdame una vez más. Me persiguen. Se quieren burlar de mí. No puedo más, Guillermo. No puedo más. Levántate. Defiéndeme.

GUILLERMO.— Estoy cansado. (*Lo mira duramente.*) Ya estoy cansado. Yo tampoco puedo más.

LEOPOLDO.— Te martirizo mucho. Es cierto.

GUILLERMO.— (*Incorporándose.*) ¡Bravo! Lo reconoces. Mi pobre Leopoldo, yo te detesto.

LEOPOLDO.— Me lo dices a cada instante.

GUILLERMO.— Me haces desear la muerte.

LEOPOLDO.— No quiero que mueras, Guillermo. Te necesito.

GUILLERMO.— ¿Qué hay que hacer? ¿Necesitas a Napoleón nuevamente? ¿Quieres que camine a zancadas con una mano en el pecho y la otra en la espalda? ¿O quieres que desenvaine la espada y espere al enemigo? (*Hace ademán de desenvainar la espada y da un salto hacia el proscenio.*) Atrás. Nadie se atreva. Rendirá cuentas a mi espada aquel que contra Leopoldo se anime. Muere tú, cerdo. Y tú también, perro. También hay para ti. Hoy la muerte se reparte gratis. Muere así, traidor. Así, cretino. ¿Te burlas ahora también? ¿Ya no ríes? Ahora no sientes deseos. ¡Qué poco sentido del humor! Hay más muerte en mi espada. Venga por ella el que así lo desee. ¿Nadie más? ¿No? Ya no hay más, Leopoldo. Aquí tienes los cadáveres. Te los entrego. Tengo la espada ensangrentada. Buenas noches.

LEOPOLDO.— No me dejes.

GUILLERMO.— Dejaré la luz encendida para ahuyentar las sombras que obsesionan a mi amo.

LEOPOLDO.— ¡Te siento tan dentro de mí, Guillermo!

GUILLERMO.— Yo también me siento dentro de ti. Ya estoy cansado. Leopoldo, necesito verme libre por lo menos un día. Dame un día. Íntegro. Veinticuatro horas más. Quiero dormir un día, Leopoldo, sin sobresaltos. Sin preocupaciones ajenas.

LEOPOLDO.— Mañana podrás descansar. Quizás no te necesite.

GUILLERMO.— Sin quizás. No me necesites. Quédate en casa. No salgas.

LEOPOLDO.— Debo salir de aquí.

GUILLERMO.— ¿Para qué?

LEOPOLDO.— Para esconderme en mi cuarto.

GUILLERMO.— Cuatro paredes desnudas como éstas. Con muebles que no se ven. Con luz inexistente. Tienes allí tu cama que está desarreglada como siempre. Y tu mesa rayada y manchada de grasa y tinta. Y allí está tu cajón que conserva en su interior tus terribles secretos.

LEOPOLDO.— ¿Cómo sabes?

GUILLERMO.— Estoy dentro de ti. Los he visto. El cansancio me pone sentimental. Mi pobre Leopoldo, yo te detesto.

LEOPOLDO.— ¿Por qué? (*Llora.*) ¿Por qué habré nacido, Guillermo? Yo no quiero vivir. Yo no quise nacer.

GUILLERMO.— Son favores gratuitos. Pero no llores ahora. Ya vislumbro el quehacer que me darás hoy. ¿Quieres sentirte rey?

LEOPOLDO.— Ayer fui rey. Mi madre me volvió a esta pesadilla en el momento que torturaba a un súbdito.

GUILLERMO.— ¿Qué te había hecho?

LEOPOLDO.— Descubrí una sonrisa por el espejo de la gran sala.

GUILLERMO.— ¿Estás seguro que era de ti que él se reía?

LEOPOLDO.— Era la única persona que se hallaba en la sala.

GUILLERMO.— ¿No quieres perdonarlo?

LEOPOLDO.— Quiero matarlo lentamente. Interminablemente. Quiero que pierda la esperanza de morir.

GUILLERMO.— Bien. Mi pobre Leopoldo. ¡Cuánto te detesto! (*Se arrodilla y comienza a ahogar entre sus manos a una víctima invisible.*) Muere así. Lentamente. Tus ojos se endurecen y cambian de color. Mis manos van moldeando la muerte dulcemente. Parece barro. No supliques. Es inútil. Yo soy el ejecutor de tu destino. Tu epitafio dirá: "Aquí yace un hombre que sabía reír a destiempo". Muere lentamente. No tengo prisa.

Tengo toda la vida por delante. ¡Qué paz profunda! No me olvides. Ten siempre a tu rey presente. No mueras aún. ¡Qué prisa tienes! No me dejes. Querida víctima. Querido reo. Mi querido futuro cadáver. Mi adorado cadáver. (*Hace ademán de dejar un cuerpo en tierra.*) Ya no reirás más de mí. (*Se yergue y adopta un aire majestuoso.*) Que sirva de aviso. Nadie ría en palacio. Nadie hable. Nadie haga nada sin mi permiso. El rey piensa, ríe y vive por vosotros. De lo único que se abstiene, es de morir en vuestro lugar. Haced pasar a mi primer ministro. ¡Querido ministro! (*Hace ademán de abrazar a alguien.*) ¿Qué tiene usted? Parece mal dispuesto. Sí. Sí. No lo niegue. ¿Tiene usted reparo en abrazarme? No olvide su procedencia. Es usted ingrato. Está bien. Trataré de olvidar este incidente. Se evitará en el futuro prescindiendo de los abrazos. Es lo que pierde. A propósito de abrazos... Vi a su señora esposa abrazada a un joven teniente muy guapo. Su hermano supongo. ¿No era su hermano? Perdone usted. Debía ser un pariente seguramente. Muy querido, pues tenían sus labios unidos y las manos nerviosas hurgaban entre el vestido. ¿Pero qué tiene usted? Se va a desmayar. Se ha desmayado usted. Sacad este hombre de mi presencia. ¡Qué asco! Un hombre inerte y no está muerto. Cancelad mis citas. Hoy no estoy para nadie. Solamente para mi querida Lili. Ven conmigo Lili. Abraza a tu rey. ¡Qué cuerpo excitante! Tu vestido estalla. Jamás vi algo tan fuera de lugar como este vestido tuyo. Me alegro de que se quite fácilmente. No tienes puesto nada más. ¡Mi repulsivo diablillo! ¿De dónde has sacado ese lunar? Es nuevo. ¡Ayer no lo tenías! Déjame besarlo. Pero si no es un lunar. Es un mordisco. ¿Quién te ha mordido? No

me acuses. Yo no he sido. Estás mintiendo. Inventa algo inteligente en un minuto. ¿No sabes nada? Toma. (*Cachetea el vacío, tendiéndolo en el suelo. Patea enloquecido.*) Toma. Mujerzuela. Ramera. ¿Quién ha sido? No se puede confiar ni en el amigo. Ni en la amante. Estoy completamente solo. (*Se arrodilla.*) El rey no posee a nadie más que al rey.

LEOPOLDO.— Todos se burlan.

GUILLERMO.— ¡Pobre Leopoldo! Yo te detesto. Estoy agotado. Me echaría a dormir mi vida. Despertar recién en mi muerte.

LEOPOLDO.— Yo también estoy rendido. Me asedian. Me denigran. ¿Hasta cuándo? ¡Qué rostro feo tiene un hombre! Dientes brillantes. Ojos diabólicos. Palabras hirientes.

GUILLERMO.— ¡Pobre redentor! Tus hombros son muy frágiles. ¿Por qué no mueres, Leopoldo?

LEOPOLDO.— ¿Morir?

GUILLERMO.— Silencio. Tranquilidad.

LEOPOLDO.— ¿No más burlas?

GUILLERMO.— No más burlas.

LEOPOLDO.— ¿No más ojos diabólicos?

GUILLERMO.— No más ojos diabólicos.

LEOPOLDO.— ¿No más dientes brillantes?

GUILLERMO.— No más.

LEOPOLDO.— ¿No más palabras hirientes?

GUILLERMO.— No. ¿Qué piensas?

LEOPOLDO.— Yo no puedo vivir con esto. Pero ¿podré morir sin eso?

GUILLERMO.— ¿Te aterra el no tener miedo? ¿Tienes miedo de no temer?

LEOPOLDO.— ¿Podré morir?

GUILLERMO.— ¡Claro que podrás morir!

LEOPOLDO.— ¿Como todo el mundo? ¿Podré tener un suicidio normal? ¿Un resultado normal? ¿Podré ser un muerto normal?

GUILLERMO.— Yo te lo aseguro.

LEOPOLDO.— ¿Qué dirán ellos?

GUILLERMO.— ¿Quiénes?

LEOPOLDO.— Mis verdugos.

GUILLERMO.— Sentirán remordimientos.

LEOPOLDO.— ¿Cuánto dura un remordimiento?

GUILLERMO.— Un alivio.

LEOPOLDO.— ¿Llorarán?

GUILLERMO.— Llorarán. Mi pobre Leopoldo. Yo te detesto.

LEOPOLDO.— No lo digas más. Me mataré frente a ellos. Los invitaré a burlarse de mí. A todos.

GUILLERMO.— Pasad señores. He aquí el monstruo. Reíos de él. *(Pausa.) (De pronto Guillermo retrocede hacia el foro.)* No miren así. ¿Por qué se ríen? Váyanse. Déjenme en paz. Déjeme Celeste. No me mire así. No es verdad. Eso que dice no es cierto.

CELESTE.— *(Entrando.) (Es una mujer madura, alta. Viste un traje de Julieta.)* Pues me lo han asegurado. Y ellos no mienten. ¿No sientes absolutamente nada por mí?

GUILLERMO.— ¿Qué puedo sentir?

CELESTE.— ¿Qué es lo que siente un hombre por una mujer?

GUILLERMO.— ¡Váyase! Déjeme solo.

CELESTE.— Ahora me echas. Ayer escudriñabas en mi balcón mientras yo me desvestía.

GUILLERMO.— No es cierto.

CELESTE.— ¿Qué viste? Dime: ¿qué tengo debajo del vestido? ¿Viste algo? Yo no me conozco. Conozco otras mujeres, claro. Pero ¿somos todas iguales? Tú, que eres hombre, sabes. Vamos. Dime. ¿Has estado con muchas mujeres? ¿Qué tienen ellas? ¿Eh? ¡Pillo! *(Ríe.)* ¿Qué sinvergüenza eres! ¡Esos ojos! ¡Son un mundo!

Sonríe un poco. ¡Vamos! Sonríele a Celeste un poco. No seas malo. Si ya eres un caballero. ¿Cuántos años tienes?

GUILLERMO.— No se burle usted.

CELESTE.— ¡Yo no me burlo, Leopoldo! ¡No digas eso! Yo te admiro. Admiro a los hombres por principio. ¡Es el sexo fuerte! ¡El inteligente! ¡El audaz! Adoro a los hombres. Me gusta ser mujer para adorar a los hombres. Tú eres un hombre, Leopoldo. Me avergüenza decirlo, pero te adoro. ¡Tu presencia es tan viril! Sueño con ser tu mujer. Quiero que seas mi hombre.

GUILLERMO.— ¡Putá!

CELESTE.— ¡Leopoldo!

GUILLERMO.— Es usted una puta.

CELESTE.— ¿Qué es una puta, Leopoldo? ¿Eh? (*Ríe.*) Tú no pensaste lo que decías. A Celeste no puedes decirle eso. ¿Qué querías decir? ¿Es una palabrita nueva que aprendiste? ¿Eh? ¡Bribón! Yo te voy a enseñar otras muchas. ¿Quieres? Celeste no guarda rencor a nadie. Menos al querido Leopoldo. ¡Ay! ¡si me animara a abrazarte!

GUILLERMO.— ¡Váyase!

CELESTE.— Déjame enseñante las palabras. No me apures. ¿Quieres apuntarlas? ¿No? Bueno. Escucha: cretino. Linda palabrita, ¿verdad? Cretino. ¿Quieres otra? A ver... Alucinado... Hermafrodita. Esta es una palabra que me gusta mucho. No sé lo que es. Parece un nombre de mujer. ¿Te gustaría llamarte así? Leopoldo Hermafrodita. Hermafrodita Leopoldo. (*Ríe.*) ¡Querido mío! ¿Más? ¿Eh? ¿Quieres aprender más? Eres insaciable. Sólo quieres saber. Aprender. ¡Esos ojos! Asesino. Esa mirada me mata. Me desnudas con la vista. ¿No te gusta el vestido? ¿Me lo saco?

¿Qué harías si me desnudara, querido? No te ruborices. Estás como la granada. Déjame morderte. ¿Me dejas?

GUILLERMO.— Ojalá se muriese.

CELESTE.— Bravo, querido. Eres un hombre. Me gustaría muchísimo. Matizar. Un poco de vida. Un poco de muerte. Para ver. Para gustar. Eres refinado. Me vas a enseñar muchas cosas. ¿No quieres besarme, Leopoldo?

GUILLERMO.— Me voy a matar.

CELESTE.— ¿Por mí?

GUILLERMO.— Por usted.

CELESTE.— ¿Por qué?

GUILLERMO.— Porque se ríe.

CELESTE.— Me gusta reír. ¿A ti no? Entonces no río más. ¿Quieres que llore? Bueno. (*Llora.*) Leopoldo. Verdugo. Bésame. No seas cruel. No me martirices. Acerca ese manjar a mi boca. Tengo hambre. Ase-sino. Violador. Seductor de jóvenes inexpertas. Me prostituyes, Leopoldo. ¿Qué has hecho de mí? Soy una mujer que se arrastra. Que suplica. Bésame. Por favor, bésame.

GUILLERMO.— Se va a arrepentir.

CELESTE.— Verás que no, bésame.

GUILLERMO.— Me voy a matar.

CELESTE.— ¿Serías feliz con eso, Leopoldo? Entonces hazlo.

GUILLERMO.— (*Mientras Leopoldo se acerca al proscenio, soñando, feliz.*) Me voy a matar. ¿Oye usted? Me voy a matar por usted. Para que no se burle más. Para que no duerma más. ¿Ve usted? Aquí tengo un puñal. Lo levanto así, y lo clavo así. (*Cae.*) Sufra. Llore, Celeste. (*Pausa.*)

CECILIA.— (*Entrando.*) (*Es la doncella de Celeste. Trae en la mano un peinador.*) Señorita. Se va usted a ensuciar el vestido. Póngase esto.

CELESTE.— ¿Qué hora es?

CECILIA.— (*Ayudándole a vestir el peinador.*) Tiene usted tiempo. ¿Está nerviosa?

CELESTE.— Debería estarlo.

CECILIA.— Está usted hermosísima.

CELESTE.— ¿De veras? ¿Sinceramente? ¿Parezco realmente Julieta? ¿Cuántos años me darías así?

CECILIA.— A lo sumo parece usted de treinta y dos años.

CELESTE.— ¿Tantos? Mírame bien Cecilia. ¿Parezco tan vieja?

CECILIA.— ¿Cuántos debe usted aparentar?

CELESTE.— Debo ser una niña, Cecilia.

CECILIA.— Y lo será usted. Con esa pintura y las luces, será indudablemente una niña.

CELESTE.— Quiero ser joven esta noche. Después de Julieta. Cuando vuelva a ser Celeste.

CECILIA.— ¿Para cierta persona?

CELESTE.— Sí.

CECILIA.— ¿Que espera en este momento, en su camarín?

CELESTE.— ¿Está?

CECILIA.— Sí.

CELESTE.— (*Corre presurosa.*) ¿Por qué no dijiste antes?

CECILIA.— Me pidió que no dijera nada. Me hizo jurar. Quiere darle la sorpresa.

CELESTE.— ¿Quiere sorprenderme? ¡Si yo sabía que venía!

CECILIA.— Pues él me dijo: No le diga a mi madre que estoy aquí. Quiero ver cómo reacciona.

CELESTE.— (*Desagradablemente sorprendida.*) ¿Está aquí? (*Vuelve lentamente.*) Esta noche.

CECILIA.— Hace unos minutos.

CELESTE.— Yo quería ser joven esta noche.

CECILIA.— ¿No se alegra usted?

CELESTE.— Esperaba a alguien. Esperaba a... Dile a mi hijo que no quiero verlo antes del estreno. Que no es de buen agüero. Que vaya a su palco. Que venga más tarde.

CECILIA.— Bien. *(Se quita el batón que lleva puesto, arrojándolo al foro. Queda con un vaporoso vestido de fiesta, corto.)* Vé, Cecilia, a cumplir el recado. ¿Me reconoces?

CELESTE.— Claro. Eres yo misma.

CECILIA.— Tú esperabas a tu amante esta noche.

CELESTE.— Ha llegado mi hijo.

CECILIA.— Un invitado más. Donde comen dos, comen tres.

CELESTE.— En una cama duermen dos nada más.

CECILIA.— Tú querías concebir esta noche, y has dado a luz. Tienes los pechos llenos.

CELESTE.— Están repletos. ¡Oh! ¿Por qué habrá venido esta noche? Justo esta noche.

LEOPOLDO.— Tenía que venir, mamá.

CELESTE.— ¿Qué sucede? *(Se recoge el pelo con una cinta.)*

CECILIA.— Míralo. Parece un loco. Tienes un hijo idiota.

LEOPOLDO.— No sucede nada.

CELESTE.— ¿Por qué has venido tan temprano?

LEOPOLDO.— ¿Es temprano?

CECILIA.— *(Burlándose.)* ¿Es temprano? ¿Es temprano? ¡Idiota! Aunque fuese de madrugada, sería temprano.

CELESTE.— ¿Vas a salir?

LEOPOLDO.— No.

CELESTE.— ¿Por qué no?

LEOPOLDO.— Porque la calle no me quiere.

CECILIA.— ¿Y por qué iba a quererte la calle? Si ni siquiera yo te quiero.

CELESTE.— ¿Por qué no te quiere la gente?

LEOPOLDO.— No sé.

GUILLERMO.— ¿Para qué quieres saber?

CECILIA.— ¡Imbécil! Como el padre. No te quiero Leopoldo. ¿Sabes por qué? Yo no. Lo único que sé es que no te quiero. Me molesta verte. Saber que vives bajo mi techo. Que comes en mis platos.

CELESTE.— Se han burlado de ti, nuevamente.

GUILLERMO.— ¿Qué te importa? ¿A ti qué te importa lo que a mí me pasa?

LEOPOLDO.— Quieren burlarse de mí.

CELESTE.— ¿Por qué?

GUILLERMO.— Porque tú eres mi madre. Porque mi pelo es rojo, y porque me llamo Leopoldo.

LEOPOLDO.— No sé.

CECILIA.— Yo te he parido. Yo te he cargado nueve meses en mi vientre.

GUILLERMO.— ¿Qué estás pensando? ¿A qué vienen esas muecas?

CECILIA.— ¡Ah! Hubiese parido una piedra en tu lugar.

GUILLERMO.— ¿Por qué miras así? ¿De qué están hechos tus ojos? ¿De qué están hechos los míos?

CECILIA.— Hubiese apretado los muslos en el momento que te escupí al mundo. ¿Para qué sirves?

GUILLERMO.— Acero. Son de acero.

CECILIA.— Para que me cuides. Quiero que te vayas hoy. Que te mueras hoy. Que desaparezcas. Dilúyete. Evapórate. (*Llora y se retira al foro.*)

GUILLERMO.— ¿Por qué no dices algo? No mires así. ¿Quién eres tú? Tú me has parido. ¿Pero quién eres tú? ¿Nos conocemos?

CELESTE.— ¿Qué vas a hacer Leopoldo? ¿Has pensado algo? ¿Sabes pensar?

LEOPOLDO.— ¿Por qué me preguntas?

CELESTE.— Porque quiero saber. ¿Qué has oído en la calle?

LEOPOLDO.— Se van a burlar de mí.

CELESTE.— ¿Cómo? (*Pausa.*) ¿Crees que estoy orgullosa de ser tu madre, Leopoldo?

LEOPOLDO.— No.

CELESTE.— No. No estoy orgullosa. Has venido a casa corriendo. A meterte en tu cuarto. ¿No piensas volver a salir?

LEOPOLDO.— ¿Hoy?

CELESTE.— Hoy. Mañana.

LEOPOLDO.— No me mires así.

CELESTE.— Me pregunto cómo puede llegar una mujer tan bajo. Yo no quise a tu padre Leopoldo. Me casé con él porque tenía hambre. Y dormí con él porque tenía sueño y porque él tenía derecho a dormir conmigo, y yo el deber de hacerlo porque era mi marido. Y te dí a luz porque él me cubrió una noche. Fuí incubando en mi vientre un producto nauseabundo que jamás quise. Eras tú, Leopoldo. Tú que naciste como todos los niños en la mugre y el sufrimiento. Yo no te besé nunca porque eras hijo de él.

CECILIA.— (*Se vuelve bruscamente.*) Sí. Te besé, cuando eras niño.

LEOPOLDO.— Yo no quise nacer. Yo no pedí vivir.

CELESTE.— (*Apasionada.*) ¿Y qué haces aquí? ¿Por qué estás aquí?

LEOPOLDO.— ¿Quieres que vomite la leche que de ti mamé?

CELESTE.— Yo devolvería la semilla que tu padre escupió dentro de mí. ¡Tu semilla! Mi adorado hijo.

GUILLERMO.— ¡Ah! ¡Si me evaporara! Escupe esa semilla. Permíteme desintegrarme. Transformarme en gas. Transformarme en nada. ¿Por qué me miras así, vieja?... (*Se tapa la boca bruscamente para impedir la salida a un pensamiento grosero.*) No, Leopoldo. No pienses así. No me obligues a decirle esas cosas. ¡Detestable Leopoldo! Ya estoy cansado.

CELESTE.— ¿Qué ibas a decirme? ¿Eh? ¿Tienes algo que reprocharme?

LEOPOLDO.— No. No tengo nada que decir.

CELESTE.— ¿Te sorprendió que no te quisiera? ¿No lo sospechabas? ¿No te preguntaste nunca por qué tu madre no era como las otras madres? ¿Eh? ¿No lo pensaste nunca?

CECILIA.— No le digas eso. No seas cruel. ¿Para qué estoy yo? Utilízame a mí.

CELESTE.— Quiero que sepa.

CECILIA.— Desahógate por mi intermedio. Déjame a mí decirle lo que piensas.

CELESTE.— Está bien. (*Llora.*)

CECILIA.— ¿Te lo preguntaste alguna vez? ¡Idiota! No me contestes. No quiero saberlo. Quiero que te marches. Si puedes irte para siempre, hazlo. Por lo menos esta noche quiero que te vayas. Espero a alguien. ¿Sabes a quién? A mi amante. Tu madre tiene un amante, Leopoldo. Y quiere acostarse con él esta noche. No me gusta dormir sola. ¡La cama es tan grande! ¡Tan fría! (*Triste.*) Yo lo esperaba esta noche. Tú no tienes derecho. Vete, Leopoldo. Muérete. El mar es frío pero acogedor. Arrójate a él.

LEOPOLDO.— Sí. Lo pensé. Lo pensé. ¿Por qué no me quiere mi madre? ¿Por qué alumbra el sol sólo en la vereda de enfrente?

CELESTE.— ¿Quieres que te quiera? Vete esta noche. Vuelve mañana. Te querré mañana. Mañana vendrás y me dirás:

GUILLERMO.— Buen día mamá.

CELESTE.— Buenos días, Leopoldo. (*Se acerca y lo besa. Leopoldo será el receptor y Guillermo el locutor.*) Te quiero esta mañana, Leopoldo. Eres un buen hijo. Has trasnochado. Así me gusta. Quiero que salgas todas las noches. Así me siento joven, segura. Y mi hijo se siente hombre.

GUILLERMO.— Cumples, mamá. Me quieres esta mañana.

CELESTE.— Te lo prometí. (*Leopoldo la abraza conmovido.*)

GUILLERMO.— Gracias, mamá.

CELESTE.— Bueno. Bueno. Déjate de tonterías. Ven a desayunar. Está todo sobre la mesa. ¿Te gusta?

GUILLERMO.— (*Leopoldo mira hacia un punto y recorre la vista sobre una superficie.*) ¡Pastelitos! (*Leopoldo se dirige hacia ese punto. Hace ademán de tomar algo y llevárselo a la boca. Mastica rápidamente y bebe a sorbos un café invisible.*)

CELESTE.— No te apures Leopoldo. Es todo tuyo.

CECILIA.— Mira como come. ¡Es repugnante! Y son mis platos. Mis tazas.

CELESTE.— Déjalo. Lo prometí.

CECILIA.— Pero yo no resisto más.

CELESTE.— Mira hacia otra parte.

GUILLERMO.— ¿Quieres saber lo que hice anoche?

CELESTE.— No quieras tú saber lo que hice yo. ¡Qué noche! Cuenta.

GUILLERMO.— Casi dí muerte a alguien. ¿No te extraña? En el cruce de las calles Veintinueve y Treinta y seis, donde muere la pequeña placita que lleva el nombre de Pasteur. A la una... más o menos esa hora, paseábame yo con Irene. ¿Recuerdas a Irene? La morocha. La que tiene ojos celestes. Grandes y claros.

CELESTE.— Continúa. La recuerdo.

GUILLERMO.— Pues Irene y yo fuimos asaltados por un hombre. Gigante. Monstruoso. Con un revólver en la mano pretendió llevarse a Irene, quien huyó mientras yo me abalanzaba sobre él. No sé realmente de dónde saqué coraje para descargar los golpes que sobre él descargué.

CELESTE.— ¡Qué violencia! ¿No te has hecho daño?

GUILLERMO.— Ni un rasguño. Pero el otro... No se hubiera salvado del disparo de no mediar la voz de una mujer que se hizo presente justo en el instante en que iba a descargar el arma sobre él. Le apunté así. Directamente a la frente. Me miraba horrorizado. Ahora tienes miedo, ¿eh? Culebra. Gargajo.

ANA.— (*Entrando del brazo de Lidia. Ambas visten como damas de la corte de los Capuleto, llevando en la mano cada una un peinador.*) No tire usted. ¿Qué va a hacer?

GUILLERMO.— Limpiar la calle.

ANA.— No lo mate.

GUILLERMO.— ¿Lo quiere usted?

ANA.— No lo conozco. Pero no le haga daño. Déjelo ir.

GUILLERMO.— Vete, imbécil. Una mujer te salva la vida. (*Da un puntapié.*) Vete. Corre, liebre. Corre. (*Ríe.*)

ANA.— Gracias.

GUILLERMO.— ¿Cómo se llama?

ANA.— Ana. ¿Y usted?

GUILLERMO.— Leopoldo.

ANA.— Me gusta usted, Leopoldo.

GUILLERMO.— También me gusta usted, Ana. Esta noche tenemos que hacernos viejos amigos.

ANA.— Los viejos amigos tienen un pasado común.

GUILLERMO.— Nosotros tenemos un incidente común.

ANA.— Apenas somos conocidos recientes.

GUILLERMO.— (*Leopoldo la atrae hacia sí por el talle.*) Somos viejos amigos. Trata de recordar un pasado y ubícame en él. Pobre Leopoldo. Yo te detesto.

ANA.— (*Ríe.*) ¿Qué juego es éste? ¡Celeste! ¿A qué juegan ustedes?

CELESTE.— ¿Qué haces aquí, Ana? ¿Qué deseas? ¿Y tú, Lidia? (*Cecilia se viste el batón.*)

LIDIA.— Yo no deseo nada.

ANA.— No me mire así, Celeste. Es rencorosa. ¡Ha ganado! ¿Qué más quiere?

CELESTE.— Quiero que dejes la compañía. ¿Entiendes?

ANA.— Es usted injusta.

CELESTE.— ¿Injusta? Tratas de despojarme. De quitarme los derechos. De robarme todo.

LIDIA.— Ana tiene derecho a progresar.

CELESTE.— A ti nadie te ha hablado. Puedes retirarte.

LIDIA.— No es usted dueña del teatro. Pertenezco a la compañía y puedo estar donde quiera.

CECILIA.— No le conteste, señorita. No se ponga nerviosa antes del espectáculo.

ANA.— El señor Goldman me había prometido el papel. Opinaba que yo podría hacer una deliciosa Julieta.

CELESTE.— ¿Por qué?

ANA.— Porque soy joven. Porque estudié el papel durante meses. Porque nací para hacer este papel.

CELESTE.— Pues esta noche habrá otra Julieta.

LIDIA.— Una Julieta vieja y arrugada. Hubiera podido hacer usted una buena Ama o una buena señora de Capuleto. Dignamente. No comprendo la necesidad del ridículo. Su voz ya está minada por la edad. Tiene usted voz de anciana. Julieta tiene una voz dulce. Julieta es una niña. Ana es una niña. Ana es Julieta.

CELESTE.— Retírense. Las dos. Váyanse.

CECILIA.— Cállese, señorita. ¿Por qué hacen esto? Le estropearán el maquillaje, con el llanto.

CELESTE.— Nadie llora aquí. Por lo menos, yo no lloro.

LIDIA.— Porque no sabe. Porque ya no sabe llorar. Para Julieta, Romeo es un enamorado. Para usted, Romeo es un hombre.

CELESTE.— Está bien. Esta noche es un error. Las cosas están trocadas. Donde están ustedes debería estar yo, y donde estoy yo deberían estar ustedes. ¿Satisfechas?

ANA.— Yo no.

LIDIA.— Yo tampoco. Ella sí. Porque ella se acuesta con Goldman siendo Celeste. Y se levanta con Goldman haciendo de Julieta.

CELESTE.— Goldman es mi marido.

ANA.— Mentira. Muéstrame la libreta de matrimonio.

CELESTE.— Ingenua. Es mi marido porque duerme conmigo.

CECILIA.— No les conteste usted. No se rebaje.

CELESTE.— Déjame. Ya lo sospechaban. Que sepan. ¿Qué te sucede Ana? ¿Sientes celos?

ANA.— Goldman. (*Llora.*) Miente usted. Goldman no es su amante.

CELESTE.— ¿Sabes tú lo que es un amante? ¿Lo que es un marido?

ANA.— ¿Un amante? ¿Un marido? Es Goldman para mí.

GUILLERMO.— Permítame descansar Leopoldo. Nadie se ocupa de ti.

CELESTE.— ¡Qué imaginación!

LEOPOLDO.— Descansemos los dos. Yo también necesito dormir.

ANA.— Goldman vive conmigo hace tres meses.

GUILLERMO.— Yo te detesto Leopoldo. Déjame descansar solo. (*Se acuestan distanciados.*)

CELESTE.— ¡Dices absurdos! Sueñas sueños fabulosos raquítica pretenciosa. ¿Es tu amante? ¿Entonces lo has visto desnudo? ¿Qué te ha llamado la atención en él?

ANA.— En un hombre todo me llama la atención.

CELESTE.— Sabes evadirte con mañas inteligentes de mi pregunta.

ANA.— ¿Qué quieres saber? ¿Si vi la cicatriz que tiene acá? La vi. ¿Si vi las pecas que tiene aquí? Las vi. ¿Si vi el dibujo de dos cerezas en su cadera? Lo vi.

LIDIA.— (*Ríe.*) Yo no necesito más pruebas.

CELESTE.— Yo tampoco. No las necesito para saber que eres una hembra al paso. Una casa. Un transeúnte.

LIDIA.— El transeúnte se cayó. Resbaló y cura sus heridas en la casa.

CELESTE.— ¡Haces frases lindas! Esperemos a Goldman. ¿Estás nerviosa?

ANA.— Sí. ¿Usted?

CELESTE.— No tanto como tú. Estoy impaciente. Sí. Estoy neciosa. (*Ana y Lidia se visten el peinador.*)

CECILIA.— (*Arrojando su batón al foro.*) ¿Cómo no estar nerviosa? Goldman, mi hombre. Tengo envidia. Eres lo único que tengo. No quiero nada más. Eres lo único que me interesa.

ANA.— Tiene usted a su hijo. Dedíquese a él. Nunca lo ha hecho.

CECILIA.— ¡El puerco! Tirado en la cama. Durmiendo. Se te cayera el techo encima.

CELESTE.— ¡Qué sabes si me dediqué a él o no!

LIDIA.— Se le ve en los ojos. Abultados, saltones.

CECILIA.— Hace poco acariciaste mi vientre. (*Entran Goldman y Leifer vestidos de etiqueta con sobretodo puesto. Celeste mira intensamente a Goldman, lo mismo Ana y Lidia. Leifer se acerca a Cecilia.*) ¿Por qué me acaricias así? ¿Con esa desesperación?

LEIFER.— Tienes un vientre de puerca.

CECILIA.— Tengo un vientre de puerca.

LEIFER.— Una caverna oscura y sucia. Una pocilga. ¡Porcina!

CECILIA.— Soy todo lo que tú dices. (*Lo abraza.*) Tú nunca te equivocas.

LEIFER.— Yo nunca me equivoco. ¿Estás segura? ¿Y qué hago en tus brazos, vieja ridícula?

CECILIA.— Gozas en ellos.

LEIFER.— Gozo en la mugre. Salpícame los ojos barro mío.

CECILIA.— Más tarde. Aun hay tiempo. No es de noche.

LEIFER.— ¿Qué preparas para la noche?

CECILIA.— Una cama. Tú y yo.

LEIFER.— ¿No habrá nadie esta noche?

CECILIA.— No habrá nadie.

LEIFER.— Tu hijo duerme.

CECILIA.— (*Se da vuelta con odio indescriptible.*) Déjalo dormir. ¡Que se muera! Aun hay tiempo. Pero luego a la calle. Indefenso, entre las fieras. (*Con irrefrenada pasión.*) Tengo que quererte esta noche Goldman. Quiero quererte esta noche.

GUILLERMO.— *(Se agita en sueños.)* ¡Pobre Leopoldo! Yo te detesto.

(Oscuro. Música.) (Al encenderse las luces Leopoldo duerme en una cama. Han aparecido varios muebles, pero los personajes están en la misma posición del cuadro anterior.)

GOLDMAN.— ¿A qué has venido Ana?

ANA.— A ver a tu amante.

GOLDMAN.— Te pedí que no lo hicieras.

ANA.— Me prometiste que no lo harías. Que no vendrías más.

CELESTE.— ¿Es cierto eso? ¿Vas a dejarme?

CECILIA.— Yo no puedo perderte. Me moriría si no te tuviera.

ANA.— Me prometiste. Me lo dijiste anoche en mis brazos.

CECILIA.— Estuviste anoche en sus brazos. Los míos no abrazaron nada.

GOLDMAN.— No quiero discutir ahora, Ana. Te pedí que no vinieras.

ANA.— No la quieras Goldman.

LIDIA.— ¡Cómo puedes querer a ese trasto viejo!

LEIFER.— Yo no la quiero Ana. Ella es nada más que el depósito de mis recuerdos. Sobre ella viajo al pasado. Me encuentro con mi madre. Vuelvo a ser niño.

CELESTE.— Yo sé que no me quieres, Goldman. Yo no te pido que lo hagas. Lo único que quiero es que no te vayas.

ANA.— Te quiere inspirar compasión.

LIDIA.— Un pobre trasto viejo.

LEIFER.— Te tengo lástima, Celeste. Prefiero la seda. Es más suave.

CELESTE.— Yo no quiero explicaciones, querido. No tengo derecho a pedir las. Lo único que quiero es...

CECILIA.— ... que seas mi marido de vez en cuando. Bésame.

LEIFER.—Hasta tus palabras están llenas de tradiciones, vieja pícara.

GOLDMAN.—Todo esto es violento, Celeste. Ana, no quiero discutir ahora.

CELESTE.—Está enamorada, querido. (*Ríe.*) Explícale tú. Dile que lo que siente por ti puede sentir por otro. Tiempo al tiempo.

ANA.—¿Crees eso, Goldman?

CELESTE.—Necesitas varios hombres aún para escribir tu historia.

LEIFER.—Tú necesitas, en cambio, todo un equipo de arqueólogos para reconstruir la tuya.

GOLDMAN.—No le hables así.

CELESTE.—Háblale tú. Yo no diré nada. (*Se sienta junto a la mesa.*)

LIDIA.—¿Qué puedes decirme?

LEIFER.—(*Siempre mirando a Cecilia.*) ¿Qué puedo decirte? ¿Crees que es fácil dejar esto?

LIDIA.—¿Qué puedes sentir por ella?

LEIFER.—La quiero como se quiere un resfrío. Nos disgustan pero son ineludibles. Celeste es un resfrío crónico. Va a morir conmigo.

LIDIA.—¡Esa cosa sucia!

LEIFER.—Esta mugre. Puro barro.

LIDIA.—¿Cómo puedes besarla?

LEIFER.—¿Cómo puedo besarte? Hueles mal. (*La besa.*) Das asco. (*Vuelve a besarla.*)

CECILIA.—No dicen nada. Dile que se vaya, cretino. ¿No te animas?

GOLDMAN.—Tú no comprendes.

ANA.—¿Que la quieras?

GOLDMAN.—No he dicho eso.

ANA.—¿Has pensado tanto para no decirme nada?

GOLDMAN.—No es el lugar apropiado para hablar.

ANA.—¿Para qué sirve este lugar?

GOLDMAN.— Tengo que explicarte. Tú quieres que se te explique algo.

ANA.— Cómo puedes...

GOLDMAN.— Cómo puedes nada. No quieras explicaciones. No seas mi conciencia.

ANA.— Anoche prometiste...

LIDIA.— ... mientras besabas mi seno...

ANA.— ... dejarla.

GOLDMAN.— Anoche...

LEIFER.— ... besaba tu seno...

GOLDMAN.— ... cuando prometí dejarla.

ANA.— Ya no piensas igual. Cambió el decorado. Cambió el personaje.

GOLDMAN.— Pienso muchas cosas que no puedo decir aquí. Vete Ana.

ANA.— ¿Cuándo?

GOLDMAN.— Mañana de noche...

LEIFER.— ... mientras acaricie tu piel...

GOLDMAN.— ... se hablará de esto.

LIDIA.— Tú no vas a venir. Sales del paso en este momento.

ANA.— ¿Vendrás mañana?

GOLDMAN.— ¿Ya no crees?

LEIFER.— ¡Qué decadencia! Ya no sé fingir.

ANA.— Ayer prometiste...

GOLDMAN.— Ayer... ayer... No repitas.

ANA.— No te alteres.

GOLDMAN.— No repitas. No me altero.

ANA.— Voy a llorar.

CECILIA.— Sangre querida. Lloro lágrimas de sangre. Si quieres toser, también puedes hacerlo. Puedes incluso vomitar los pulmones.

ANA.— Mira Goldman. Mis torpes lágrimas.

LIDIA.— Compadéceme querido.

ANA.— Míralas. ¿Las ves?

GOLDMAN.—Las veo. ¿Qué quieren decir? (*Recoge con un dedo una lágrima.*)

ANA.—Que te quiero.

GOLDMAN.—No llores por mí.

CELESTE.—Goldman. No te enternescas. Eres blando, querido. Una mujer llora fácilmente. Mírame a mí.

GOLDMAN.—Tú también lloras. ¿Por qué? (*Recoge con la otra mano otra lágrima.*)

CELESTE.—Porque te quiero.

GOLDMAN.—Son iguales. Dos gotas. Incoloras. Frías.

LIDIA.—Vieja arpía.

CELESTE.—Échala, querido. Dile que se vaya, es suficiente.

GOLDMAN.—Vete Ana.

CELESTE.—Sí. Vete. Vete. Vete. Dilo con más fuerza. ¡Que se estremezca! Pobre querido. Te conmueven unas lágrimas. Yo puedo llorar también. Puedo llorar hasta partirte el alma. Ya estoy vieja Goldman. Hoy lo veo así. Estoy cansada. Trabajé todo el día. Cruelmente, Goldman. Cruelmente. No sé cuántas horas. Mecánicamente. Mis manos trabajan mientras yo pienso en ti.

CECILIA.—Celeste, me olvidas. No me suplantes.

CELESTE.—Déjame. Pienso en la noche. En acostarme contigo. Me gusta dormir contigo. Te necesito. Necesito tu aroma de hombre. Tus manos velludas y teñidas de cigarro. Tu pecho en el cual mis manos cristalizan el tormento del día. Te necesito. Ya estoy vieja. Mírame. No tengo a nadie. Solamente a ti. Mi hijo no es nadie para mí. Míralo dormido. Repugnante gargajo.

CECILIA.—Celeste, esas frases son para mí.

CELESTE.—No importa. Tiene miedo. Siempre tiene miedo. Se burlan de él y se esconde en casa. Tiene miedo de que se rían de él, dice, y se esconde en casa. Yo es-

pero a mi hombre y él se esconde en casa. Yo trabajo y él come. No puedo más Goldman. Dile que se vaya. Vete Ana. Vete. Muérete.

GOLDMAN.— No llores querida.

CELESTE.— (*Bestialmente.*) ¡Que se vaya!

GOLDMAN.— (*Se arrodilla.*) No llores. Mi pobre vieja, no llores. (*Ana y Lidia, atormentadas, huyen por donde han entrado.*)

CELESTE.— ¡Goldman! (*El fondo se oscurece anulando la presencia de Leopoldo y Guillermo.*)

CECILIA.— ¡Querido mío!

LEIFER.— ¡Pobre estropajo! ¡Qué lástima te tengo!

CELESTE.— Yo no te pido nada. Ni que me seas fiel. Ya no quiero que me seas fiel.

GOLDMAN.— No llores.

CECILIA.— Te conmueven unas lágrimas. Tendré que usarlas con frecuencia.

CELESTE.— Vive con Ana si quieres. Pero ven a verme. No me dejes.

GOLDMAN.— Yo te quiero a ti nada más.

CELESTE.— Puedes quererla también si quieres.

CECILIA.— Vive con ella. Engáñame. Miénteme.

CELESTE.— Tú eres joven. Ana es joven, también.

GOLDMAN.— (*Se incorpora.*) Es verdad. Es joven. (*Se quita el sobretodo. También lo hace Leifer.*)

CELESTE.— Es hermosa también, ¿verdad?

GOLDMAN.— Es verdad.

CELESTE.— (*Se levanta y se quita el peinador.*) ¿Parezco muy vieja Goldman?

GOLDMAN.— Estás encantadora.

CELESTE.— Cecilia dice que parezco de treinta y dos años.

CECILIA.— (*Vistiéndose su batón.*) Por decir un número. Está usted muy joven.

GOLDMAN.— Julieta no tiene edad. Es el amor.

CELESTE.— Es una niña. ¿No cree usted, Leifer?

LEIFER.— No creo nada más que lo que veo. Parece que tuviera usted los años de Julieta. Está usted bellísima.

CELESTE.— ¡Oh! Yo desconfío. La presencia de Ana me ha puesto nerviosa. Su juventud es una ofensa a mis años. Yo no quise hacerlo. Esta época ya pasó. Hay tantas cosas para hacer! Margarita Gauthier, Judith, Cleopatra...

GOLDMAN.— A unos minutos del espectáculo se te ocurren estas ideas. Ya no habrá voluntad divina que te asegure que estás joven y hermosa.

LEIFER.— Se le mimaba demasiado. ¡Caramba! Celeste, si es usted una buena actriz, hará creer hasta al más escéptico de los espectadores que usted es una niña. Recuerdo aún fresca en mi memoria una noche en Viena, en un gran teatro. Se daba esta misma pieza, con actores de nombres poco sugestivos para nosotros. Actores desconocidos, de nombres largos y almibarados. ¡Qué noche! ¡Qué Julieta! ¡Cuánta dulzura y femineidad en una sola persona! En esa niña tan única y encantadora. Aun la recuerdo en el instante en que se suicida, junto a Romeo. La dulzura de su voz y la fragilidad de su figura.

CELESTE.— Va usted a decirme que era más vieja que yo.

LEIFER.— Voy a decirle que tenía dos años más que Matusalén. La máscara más truculenta y lastimosa que imaginación alguna pueda concebir. La dulzura de su voz provenía de su ancianidad. A esa edad volvía a ser niña. La blancura de su piel provenía de... un complicadísimo trabajo de ingeniería. No pregunte usted. Desde ese día por norma no pisé jamás otro camarín. Excepto el suyo, Celeste. No me ha decepcionado usted jamás.

CELESTE.— ¡Qué amable es usted, Leifer! (*Entran dos utileros y comienzan a sacar los muebles de escena dejándola al final completamente vacía.*)

CECILIA.— Ya falta poco, señora.

LEIFER.— Es verdad. Corro a mi palco. ¿Vienes Goldman?

GOLDMAN.— Ya voy. Ve tú. En seguida te alcanzo. (*Leifer saluda y sale seguido por Cecilia.*)

CELESTE.— El buen amigo. El gran amigo.

GOLDMAN.— El viejo Leifer. ¿Quieres hablar de él?

CELESTE.— Quiero hablar de nosotros.

GOLDMAN.— Más tarde. Después de la función.

CELESTE.— No podremos.

GOLDMAN.— Esta es mi noche. Y la tuya también.

CELESTE.— Llegó mi hijo, Goldman. Está en mi camarín.

GOLDMAN.— ¡Esta noche! ¡Justo esta noche!

CELESTE.— Es injusto.

GOLDMAN.— Mándalo a paseo.

CELESTE.— No tengo un pretexto. ¡No pongas esa expresión querido! Es para mí también un mal chiste. ¡Qué humor tremendo! Es de familia. El padre fué también un gran humorista. Murió la noche que yo dí a luz.

GOLDMAN.— Pero yo he soñado con esta noche. Conté los días como los cuenta un niño durante la semana para que llegue el sábado. Está todo pronto. Un decorado perfecto. Un lecho blanco. Una mesa servida. Flores variadas en diversos sitios. Champagne en la mesa y en el refrigerador. Música especial para esta noche. Brahms para ti. Ravel para mí. Es un chiste demasiado complicado para que yo lo entienda.

CELESTE.— Yo tampoco tengo ganas de reír.

GOLDMAN.— ¿Lo quieres?

CELESTE.— ¿Qué?

GOLDMAN.— ¿A tu hijo?

CELESTE.— ¡Qué extraño! ¿Lo quiero? ¿Quiero yo a mi hijo?

GOLDMAN.— No lo quieres.

CELESTE.— Es cruel. ¿Verdad? No me conmueve su presencia.

GOLDMAN.— En cambio te molesta.

CELESTE.— En cambio me molesta.

GOLDMAN.— ¿Entonces?

CELESTE.— ¿Entonces, qué?

GOLDMAN.— Que se vaya.

CELESTE.— No, Goldman. No puede ser. Dicen que los padres quieren a sus hijos. Que se sacrifican por ellos. Tendré que hacer teatro después de la función.

GOLDMAN.— ¿Qué le dirás?

CELESTE.— Lo besaré. Me interesaré por sus cosas. Comeremos juntos.

GOLDMAN.— Le preguntarás cómo van los estudios.

CELESTE.— Sí. Le preguntaré eso. Y él me contestará pero yo no oiré porque en ese momento estaré contigo. (*Se miran sin decir nada por unos segundos.*) Es mentira.

GOLDMAN.— Es mentira.

CELESTE.— Que se pueda querer como yo te quiero.

GOLDMAN.— Es mentira.

CELESTE.— Sentirse interiormente, dulcemente oprimida.

GOLDMAN.— Es mentira.

CELESTE.— ¿Verdad que sí? ¿Que es mentira? (*Se oyen aplausos sordos a lo lejos.*)

GOLDMAN.— Se alzó el telón. Buena suerte amor mío. (*La besa y sale.*)

CELESTE.— Gracias, querido. Buena suerte sí. ¡Te quiero tanto! ¡Te necesito tanto!

(*Se comenzará a oír la primera escena de la tragedia desde muy lejos.*)

LEOPOLDO.— (*Se ilumina el foro.*) Mamá. ¿Estás llorando?

CELESTE.— Sí.

LEOPOLDO.— ¿Por mí?

CELESTE.— Por ti, sí. Siempre por ti.

LEOPOLDO.— No es mi culpa, mamá.

CELESTE.— ¿De quién, entonces?

LEOPOLDO.— Yo no quise nacer.

CELESTE.— Es verdad. Pero yo quiero vivir.

LEOPOLDO.— Vive.

CELESTE.— No puedo. Contigo aquí no puedo. Vete, Leopoldo.
Vete y no vuelvas más.

LEOPOLDO.— Me esperan afuera, mamá. Los oí. Se van a burlar de mí. Mañana temprano iré al puerto a arrojarme al mar.

CELESTE.— Ahora, Leopoldo. Ahora. Espero a alguien esta noche. Quiero que te vayas ahora.

LEOPOLDO.— Mañana, mamá. Te juro que mañana me mato. Te lo prometo.

CELESTE.— Y yo pierdo la noche. Tiene que ser ahora. Abre la puerta y vete.

LEOPOLDO.— Me esperan afuera, mamá. Los oí. Se van a burlar de mí.

CELESTE.— Los invitaré a entrar, ¿quieres?

LEOPOLDO.— Guillermo, despierta.

CELESTE.— ¿A quién llamas?

LEOPOLDO.— Guillermo.

CELESTE.— ¿Quién es Guillermo?

LEOPOLDO.— Yo mismo. Te necesito. Te necesito, Guillermo.

GUILLERMO.— Aun estoy cansado, Leopoldo.

LEOPOLDO.— Mi madre me arroja de casa. Te necesito.

GUILLERMO.— Pobre Leopoldo. Yo te detesto.

LEOPOLDO.— Interpónete entre la puerta y ella. Impídele abrir.

GUILLERMO.— Se terminó, Leopoldo. No juego más.

LEOPOLDO.— Mientras yo viva tendrás que jugar, Guillermo.
Quiero ser fuerte.

GUILLERMO.— Tú casi quieres que la puerta se abra y termine la burla. ¿Quieres que la abra yo?

LEOPOLDO.— Quiero ser rey, Guillermo.

GUILLERMO.— ¿Para qué?

LEOPOLDO.— Déjame hasta mañana, mamá.

CELESTE.— No me llames mamá y vete ahora. Te doy unos segundos.

LEOPOLDO.— Pronto, Guillermo. Dí aquello de: “Atrás. Nadie se atreva”.

GUILLERMO.— No quiero.

LEOPOLDO.— Dilo. “Rendirá cuentas a mi espada aquel que contra Leopoldo se anime.” (*Solloza.*) Dilo.

GUILLERMO.— No quiero.

LEOPOLDO.— “Muere tú, cerdo. Y tú también, perro. También hay para ti.” Dilo, Guillermo. (*Llora.*)

GUILLERMO.— No quiero.

LEOPOLDO.— “Hoy la muerte se reparte gratis.” ¡Por favor, Guillermo!

GUILLERMO.— No quiero.

LEOPOLDO.— Dilo Guillermo. “Muere así, traidor. Así cretino.” Dilo, Guillermo. Déjame hasta mañana, mamá.

CELESTE.— Quiero que te vayas ahora.

LEOPOLDO.— Dí algo, Guillermo. (*Desesperado.*) Déjame vivir hasta mañana. Levántate.

CELESTE.— Vete Leopoldo. Abro la puerta.

LEOPOLDO.— No, mamá. Guillermo; es la última vez. Mañana muero. Dí algo.

GUILLERMO.— No quiero. No quiero. No quiero.

LEOPOLDO.— Miserable ladrón. Devuélveme mis sueños. (*Se arroja sobre Guillermo y comienza a ahogarlo con las manos.*) Sueña mis sueños, ladrón.

GUILLERMO.— (*Consigue liberarse.*) Asesino. Yo te detesto.

LEOPOLDO.— Toma mi cuello, Guillermo. Ahógame.

GUILLERMO.— (*Arrodillados frente a frente, Guillermo comienza a ahogar a Leopoldo.*) ¿Así?

LEOPOLDO.— Llora mamá. Arrepiéntete.

CELESTE.— No te mates aquí, Leopoldo. Afuera. Aquí no. Espero a alguien. No quiero velarte esta noche. No lo hagas. No mueras aquí. En el mar. Con una roca atada a ti, que te lleve al fondo. Esta noche no. Espero a mi hombre. No sea cruel querido hijo. Tu madre está cansada. No puede velarte hoy. Déjala

dormir esta noche. No, Leopoldo. No mueras aún. Esperemos hasta la mañana, que se despeje la calle. Entonces saldrás y te arrojarás al mar. Espera Leopoldo. Te besaré, querido. Y lloraré por ti. No mueras aquí. Espera. Mi hijito cobarde. Te acompañaré al puerto. Yo misma te ataré una piedra al cuello. Querido hijito. Te empujaré si quieres. Si tienes miedo. No mueras aquí. *(Leopoldo y Guillermo caen muertos en el instante que Celeste grita desesperada.)* No mueras aquí. No mueras aquí. Perro. Ni ese favor pudiste hacerle a tu madre! *(Llora.)* Esta noche es imposible querido. Tendré que velar a mi hijo. Será para otra vez.

TRASPUNTE.— Celeste.

CELESTE.— Sí.

TRASPUNTE.— Unos segundos.

CELESTE.— Ya estoy.

TRASPUNTE.— ¿Llora usted?

CELESTE.— No. *(Se seca las lágrimas.)*

TRASPUNTE.— Un segundo.

CELESTE.— *(Se quita la cinta que recogía su pelo y se da los últimos toques. Mira el cadáver de Leopoldo.)* Volveré a llorar por ti, más tarde. Ahora no tengo tiempo. *(Entran dos utileros.)*

TRASPUNTE.— Su turno, Celeste. Buena suerte.

CELESTE.— *(Transformada en una niña de catorce años, ríe levemente mientras corre hacia escena.)* ¿Quién me llama?

1ER. UTILERO.— No hay orden. *(Levantán los cadáveres.)* Todo tirado.

2DO. UTILERO.— No saben apreciar nada. No se dan cuenta que cualquier cosa por insignificante que sea, puede ser preciosa para la tragedia. *(Mientras se retiran llevándose los cadáveres.)*

CAE EL TELÓN.

T E X T O S

POLIDORO *

Era un gran hombre, un salchichero, era el gran Polidoro,
Un cofre de carne, una alta torre,
Llevaba grandes huesos y en sus huesos la médula,
Como un roble su forma
Y su savia.
Se sumía en el tiempo con los pelos del pecho,
En torno suyo alzábase un olor grande y húmedo
Donde volaban tábanos igual que golondrinas
En la canícula,
Y mientras que él pesaba sobre la tierra como la masa de la eternidad,
Con todos los años del pasado,
Como la angustia del porvenir,
Su aliento secaba el rocío de abril

POLYD'OR

C'était un grand homme, un charcutier,
c'était le grand Polyd'or,
Un coffre de chair, une haute tour
Il portait ses grands os et dans ses os
une moelle,
Comme un chêne sa charpente
Et sa sève.
Il s'enfonçait dans le temps avec les poils
de sa poitrine,

Autour de lui s'élevait une grande odeur
humide
Où volaient les taons comme des hiron-
delles
Dans la canicule,
Et tandis qu'il pesait sur la terre comme
la masse de l'éternité,
De toutes les années du passé,
Comme l'angoisse de l'avenir,
Son souffle séchait la rosée d'avril

* La ausencia de bibliografía hace poco menos que imposible decir mucho sobre G. Ribemont-Dessaignes.

Oficiante del dadaísmo, desde que éste llegó a París, permaneció varios años vinculado al movimiento. Era él quien gritaba intermitentemente *Il pleut sur un crâne* en una exposición de collages de Max Ernst, mientras Aragon maullaba, Breton mascaba fósforos, etc.

Alrededor del año veintinueve pasó a las filas del surrealismo, como hicieran tantos otros dadaístas.

Colaboró bastante asiduamente en *Fontaine* hasta la desaparición de esa revista. En 1948 publicó su traducción de las poesías de Nietzsche que mereció severos reproches de la crítica.

La rica experiencia de su carrera poética ha ayudado seguramente a conseguir su magnífica libertad, su desenfadado. También el mudable ritmo y el humor tragicómico de esta hermosa fábula que publicamos.

Y sus pies dejaban trazas de grasa
 Cuando en las calles de su ciudad se hundía
 Como en un gran hoyo negro,
 Hacia los mataderos.

Era un hombre de poderío,
 Príncipe de sangre, carne de emperador,
 Tiara de papa, obeso trono,
 Cuando dormía en su alcoba
 Roncaba como el espanto.

Istmo enorme de carne flácida
 Venido de los desiertos de la historia
 Su cuello sostenía la faz lívida
 Donde un abismo obsceno se partía,
 Antiguo infierno de aceite y lava.

¡Oh palidez de la cera virgen!
 He aquí muriendo moscas y polillas
 Entre fríos relentes de candela,
 En tanto que él aplastaba sueños
 Sobre los charcos de las mesas ebrias.

Bate su corazón como el mar Muerto,
 Un gran vacío ávido donde se arroja
 El amor insensato a la vida,
 Y he aquí por qué se inclina,
 Ogro enamorado de los niños.

Et ses pieds laissaient des traces de
 graisse
 Quand il s'enfonçait dans les rucs de
 sa ville,
 Comme dans un grand trou noir,
 Vers les abattoirs.

C'était un homme de puissance,
 Prince de sang, chair d'empereur,
 Tiare de pape, obèse trône,
 Quand il dormait dans son alcôve
 Il ronflait comme l'épouvante.

Isthme énorme de viande molle
 Venu des déserts de l'histoire,

Son cou portait sa face blême
 Où se creusait un gouffre obscène,
 Antique enfer d'huile et de lave.

O pâleur de la cire vierge!
 Voici mourir teignes et mouches
 Dans des relents froids de chandelle,
 Tandis qu'il écrasait des rêves
 Sur les flaques de tables ivres.

Son cœur bat comme la mer Morte,
 Un grand vide avide où se rue
 L'amour insensé de la vie,
 Et voilà pourquoi il se penche,
 Ogre épris des petits enfants.

He aquí, pues, al gran Polidoro,
 Salchichero de la esquina de la plaza,
 Especialidad,
 Está escrito sobre el umbral de su puerta.
 Ama tanto la vida
 Que funde la grasa de las almas muertas
 En la urna de los poderes
 Y despedaza a las criaturas
 Que sala con sales de oro.

Pichón vuela, pichón vuela,
 Vuela, vuela y pichón vuela,
 Así canta Isabela, la hija de Polidoro.

Todos tenemos un salchichero en el cuerpo,
 En el corazón un gran Polidoro,
 Esta grasa, esta sangre, esta carne,
 Todo lo que hacemos del universo,
 De la miseria
 De las bellas mañanas, de las criaturas,
 Un perro también que las devora,
 Que devora los restos de auroras,
 Y ladramos a la luna,
 Porque poder
 No se puede siempre,
 Oh nuestra bajeza
 Al fondo de los corredores
 Y esta queja negra
 Al ras de los plintos!

Ainsi voici le grand Polyd'or,
 Etabli charcutier au coin de la place,
 Spécialité,
 C'est écrit sur le pas de sa porte.
 Il aime tant la vie
 Qu'il fond la graisse des âmes mortes
 Dans l'urne des pouvoirs
 Et dépèce les créatures
 Qu'il sale aux sels d'or.

Pigeon vole, pigeon vole,
 Vole, vole et pigeon vole,
 Ainsi chante Isabelle, la fille à Polyd'or.

Nous avons tous un charcutier dans le
 corps,
 Dans le cœur, un grand Polyd'or,
 Cette graisse, ce sang, cette chair,
 Tout ce que nous faisons de l'univers,
 De la misère,
 Des beaux matins, des créatures,
 Un chien aussi qui les dévore,
 Qui dévore les restes d'auroras,
 Et nous aboyons à la lune,
 Parce que pouvoir,
 On ne peut pas toujours,
 O notre bassesse
 Au fond des corridors,
 Et cette plainte noire
 Au ras des plinthes!

Pichón vuela, pichón vuela,
 Vuela el pinzón. Y el saltón.
 Vuela, vuela y sol vuela,
 Ah, una prenda Isabela!

Todos conocemos también esta esposa
 Que manda en la caja y en nuestra vergüenza
 Encenagándose en su vientre
 Que nunca un ángel visitara de pasada...

Y yo digo: sol vuela.
 Vuela el sol,
 Y vuela todo lo que está en el cielo.

La señora, qué es pues para la señora,
 Ella mira en el espejo,
 Indesrizable crisantemo,
 El oro del arte y el arte del oro,
 Y ese lindo calzón,
 Corola de sus tesoros,
 Sus cortos muslos pálidos,
 Pero qué es ella, Estela, para sí.
 Un vértigo
 Sobre su tallo,
 Colmado abismo,
 Hambre fría
 De nada.

Pigeon vole, pigeon vole,
 Pinson vole et hanneton
 Vole, vole, et soleil vole,
 Ah, ah, un gage, Isabelle!

Nous connaissons tous aussi cette épouse
 Qui trône à la caisse, et dans notre honte
 Et se vautre en son ventre qu'aucun ange
 Jamais n'a visité à tire d'ailes...

Et moi je dis: soleil vole.
 Il vole, le soleil,
 Et vole tout ce qui est dans le ciel.

Madame, qu'est-elle donc pour madame,
 Dans le miroir elle regarde,
 Chrysanthème indéfrisable,
 L'art de l'or et l'or de l'art,
 Et cette jolie culotte,
 Corolle de ses trésors,
 Ses courtes cuisses pâles,
 Mais qu'est-elle, Estelle, pour elle-même,
 Un vertige
 Sur sa tige,
 Abîme plein,
 Froide faim
 De rien.

¿Qué eres Estela, qué eres tú?

¡Turlututú gorrito azul!

Estela pega a Isabela,

Se va así el hambre de nada,

Con todas las ganas

Estela pega a Isabela.

Vuela pichón, pichón vuela,

Vuela mano, golpe vuela,

Vuela jamón, jamón vuela,

Vuela hambre, mundo vuela.

Ah, dice la madre, eres la hija de tu padre.

Sin embargo la señora va a visitar a sus pobres,

Es Estela Polidoro y le gusta

Le gustan la desdicha y la gente que trabaja,

Los que no tienen suerte,

Y los que tienen granos en la cara,

Los que tienen algo en el vientre,

Los que tienen el trabajo en los dedos,

En los pies la miseria,

Y les dice: os quiero,

He aquí veinte francos, todo cuesta

Hoy día, pero os quiero,

Soy la señora Polidoro.

Isabel canta:

Una polla sobre un muro,

Qu'es-tu, Estelle, qu'es-tu?

Turlututu chapeau pointu!

Estelle gifle Isabelle,

Ainsi s'apaise la faim de rien,

De toute la haine,

Estelle gifle Isabelle.

Vole pigeon, pigeon vole,

Vole main, gifle vole,

Vole jambon, jambon vole,

Vole faim, monde vole.

Ah, dit la mère, tu es bien la fille de
ton père.

Cependant madame va visiter ses pau-
vres,

C'est Estelle Polyd'or, elle aime,

Elle aime le malheur et les gens qui tra-
vaillent,

Ceux qui n'ont pas de chance,

Ceux qui ont des boutons sur la figure,

Ceux qui ont quelque chose dans le
ventre,

Ceux qui ont le travail aux doigts,

Aux pieds la misère,

Et elle leur dit: Je vous aime,

Voici vingt-cinq francs, tout est cher

Aujourd'hui, mais je vous aime,

Je suis madame Polyd'or.

Isabelle chante:

Une poule sur un mur,

Que picotea pan duro,
Picoti, picota,
Levanta la cola y después te vas.

Sin embargo para ir a ver a sus pobres,
Para visitar la desdicha,
Para aliviar su amor, su odio,
La señora usa todos sus adornos.

Sobre los huesos carne,
Sobre la carne piel,
Sobre la piel la seda,
Sobre la seda flores
De vida y de muerte.

Linones y encaje,
Velos y zenana,
Alençon, Bruselas,
Batistas, organza,
Tules y organdí.

Cintas, Chantilly,
Craponna, Inglaterra,
Milán, Valencianas,
Malinas, Crespón,
Pekin y moaré.

Satén, felpas, reps,
Loca muselina,

Qui picore du pain dur,
Picoti, picota,
Lève ta queue et puis t'en va.

Cependant, pour aller voir ses pauvres,
Pour visiter le malheur,
Soulager sa haine, son amour,
Madame met tous ses atours.

Sur les os la chair,
Sur la chair la peau,
Sur la peau la soie,
Sur la soie les fleurs
De vie et de mort.

Linon et dentelles,
Voile et zénana,
Alençon, Bruxelles,
Batiste, organza,
Tulle et organdi.

Binche, Chantilly,
Craponne, Angleterre,
Milan, Valenciennes,
Malines, crépon,
Piqué, pékin, moire,

Satin, velours, reps,
Folle mousseline,

Damasco, taffetas,
Piqué, Cachemira,
Faya, gasa, seda.

He aquí los brocados,
Piedras, lentejuelas,
Los bordados en
Cola de cometa,
Nácar y antracita.

Botones de ébano,
Caoba, alabastro,
Zapatos de escamas,
Rosa y cocodrilo,
Lazos en piel de ángel.

Y como corona
Del vasto edificio,
Sobre el gran tocado
En plumas de avestruz,
Una hura de oro.

Así viste la señora Polidoro
Cuando va a llevar a los pobres su boca de huevos de oro.

Una polla sobre un muro
Que picotea pan duro,
Picotí, picotá,
Levanta la cola y después se va.

Damas, taffetas,
Shirting, Cachemire,
Faille, jacons.

Voici les brocards,
Le strass, les paillettes
Et les broderies
En queue de comète,
Nacre et anthracite.

Boutons d'écaille,
D'ébène et d'albâtre,
Souliers en écaille,
Rose et crocodile,
Lacets en peau d'ange.

Et pour couronner
Le vaste édifice,
Sur une coiffure
En plumes d'autruche,
Une hure d'or.

Ainsi s'habille madame Polyd'or
Quand elle va porter aux pauvres sa bou-
che aux œufs d'or.

Una poule sur un mur
Qui picore du pain dur,
Picoti, picota,
Lève la queue et puis s'en va.

La gente siempre tiene sueños en el alma,
 La gente siempre tiene hambre en el cuerpo,
 Unos dicen: dadnos nuestro pan cotidiano,
 Otros dicen: ¡a comer! tenemos hambre.
 Todos tienen hambre, siempre tienen hambre,
 Entonces el gran mercader de carne cotidiana,
 El gran Polidoro dice:
 Vended vuestros sueños y tendréis qué comer,
 Comed vuestros sueños y no habrá más hambre.

Ah, a quién no le gusta pescar con caña en la corriente del molino,
 A quién no le gusta jugar a la escoba, a los dados,
 A quién no le gusta jugar a las bochas, al billar,
 A quién no le gusta escupir al aire,
 Recostarse a los faroles,
 Ah, a quién no le gusta grabar su nombre en la corteza de la luna,
 A quién no le gusta llevar una,
 Hacia el atardecer,
 Del brazo de la prima Esther,
 Quién no tiene un acordeón en el corazón,
 Quién no nutre en su ombligo algunas flores,
 Quién no es alegre, quién no es triste, quién no es loco,
 Quién no masca sol,
 Estrellas entre los dientes,

Toujours les gens ont dans l'âme des rêves,
 Toujours les gens ont la faim dans le corps,
 Les uns disent: Donnez-nous notre pain quotidien,
 Les autres disent: A manger! Nous avons faim.
 Tous ils ont faim, toujours ils ont faim,
 Alors le gran marchand de la viande quotidienne,
 Le gran Polyd'or dit:
 Vendez vos rêves et vous aurez à manger.
 Mangez vos rêves et vous n'aurez plus faim.
 Ah, qui n'aime pas pêcher à la ligne dans le courant du moulin,

Qui n'aime pas jouer à la belote, au zanzibar,
 Qui n'aime pas jouer aux boules, au billard,
 Qui n'aime pas cracher en l'air,
 S'accrocher aux réverbères,
 Ah, qui n'aime pas graver son nom sur l'écorce de la lune,
 Qui n'aime pas en pousser une,
 Le soir au crépuscule,
 Au bras de la cousine Ursule,
 Qui n'a pas un accordéon dans le cœur,
 Qui sur son nombril ne nourrit un pot de fleurs,
 Qui n'est pas gai, qui n'est pas triste, qui n'est pas fou,
 Qui ne mange pas du soleil,
 Des étoiles entre les dents,

Quién no es ebrio, enamorado, libre.
 Quién no quiere vivir?

Señores, ¿hay algo que no haya que pagar?
 ¿Cuánto habéis pagado el derecho a la aurora,
 Pero habiendo pagado, es vuestra la aurora,
 Es vuestra el agua que corre bajo las nieves fundentes,
 Cuánto habéis pagado el derecho a las bellezas humanas,
 A los dramas del amor, a las sonrisas del éxtasis,
 A las músicas de tumulto, de esperanza y de gracia,
 Cuánto habéis pagado el derecho al descubrimiento de América,
 El de beber un cortado en el mostrador,
 El derecho a callar, a cantar, a dormir,
 A dormir sin trabajar, con la boca abierta a la faz del cielo,
 Cuando gira y se asombra el enjambre ebrio
 De acuerdo con leyes de su vida donde nada se compra,
 Donde nada se entrega,
 Pero habiendo pagado son vuestras la América, la embriaguez, la
 canción,
 El amor, la caricia, la libertad, la música,
 Sois libres oh cuerpos rendidos y pesados,
 Sois libres miradas ardidas y tímidas,
 Cuando se os ha dicho: os pago —decidme, sois libres

Qui n'est pas ivre, amoureux, libre,
 Qui ne veut vivre?
 Messieurs, est-il rien qu'il ne faille pa-
 yer?
 Combien avez-vous payé le droit à l'au-
 rore,
 Mais l'avant payé, est-elle à vous, l'au-
 rore,
 Est-elle à vous l'eau qui court sous les
 neiges fondantes,
 Combien avez-vous payé le droit aux beau-
 tés humaines,
 Aux drames de l'amour, aux sourires de
 l'extase,
 Aux musiques de tumulte, d'espoir et de
 grâce,
 Combien avez-vous payé le droit à la
 découverte de l'Amérique,

Le droit de boire un café-crème sur le
 zinc,
 Le droit de vous taire, de chanter, de
 dormir,
 De dormir sans travailler, la bouche
 ouverte à la face du ciel,
 Quand tourne et s'étonne l'essaim des
 abeilles ivres
 Suivant les lois de leur vie où rien ne
 s'achète,
 Où rien ne se livre,
 Mais l'ayant acheté, est-elle à vous l'
 Amérique, l'ivresse et la chanson,
 Sont-ils à vous l'amour, la musique, la
 caresse, la liberté,
 Etes-vous libres, ô corps las et pesants,
 Etes-vous libres, regards brûlés et timi-
 des,
 Quand on vous a dit: Je vous paie di-
 tes-moi, l'êtes-vous, libres

De mirar a las ventanas de un largo corredor de necesidad,
 Sin cesar y siempre, de ir sin fin hacia el fin,
 Para tener qué comer, para comer, para comer,
 Simplemente para comprar el derecho de comprar qué comer,
 Oh, decidme, ¿qué pensáis del pájaro viajero
 Que canta sus amores y se calla en otoño,
 Y que se aparta siempre de la mano del hombre,
 Y que posee el aire hasta en su misma médula?
 En cuánto habéis comprado el derecho a la vida,
 Pero una vez comprada, ¿sois dueños de la vida?

Pero, repite el viento de las encrucijadas,
 ¿No tenéis hambre, hermanos, en el vientre?
 Hay que comer, hermanos,
 Aunque sea una vez al día.

Entonces todos llevan sueños y libertad
 Al Monte de Piedad,
 A la feria, al trapero,
 Entonces todos vienen a lo del hombre de la carne.
 Yo tengo hambre, como le dicen al hombre del vientre
 Hecho de todos sus vientres.

Entonces Polidoro compra sus sueños al peso del viento,
 Les vende la carne al peso del oro,

De regarder aux fenêtres d'un long corri-
 dor de nécessité,
 Sans cesse et toujours, de marcher sans
 fin vers la fin,
 Pour avoir à manger, pour manger, pour
 manger,
 Simplement pour acheter le droit d'ache-
 ter à manger,
 O dites-moi, que pensez-vous de l'oiseau
 voyageur
 Qui chante ses amours et se tait à l'au-
 tomne,
 Et qui toujours s'écarte de la main de
 l'homme,
 Et qui possède l'air même au plus creux
 de ses os?
 Combien avez-vous acheté le droit à la
 vie,
 Mais l'ayant acheté, possédez-vous la vie?

Mais, répète le vent des carrefours,
 N'avez-vous pas, frères, la faim au ven-
 tre?
 Il faut manger, frères,
 Au moins une fois par jour.
 Alors tous ils vendent leurs rêves, leur
 liberté
 Au Mont-de-Piété,
 Au marché aux puces, chez le fripier,
 Alors tous ils viennent chez l'homme à
 la viande.
 J'ai faim, qu'ils disent à l'homme au
 ventre
 Fait de tous leurs ventres.
 Alors Polyd'or achète leurs rêves au poids
 du vent,
 Leur vend la viande au poids de l'or,

Es Polidoro, contratista de entrañas y osamentas,
 A Dios gracias el vasto universo es rico en rebaños de seres,
 Y el hombre encuentra en el hombre su alimento.
 De qué estás hecho, oh tú, con tus miradas
 Volcadas hacia allá, en donde sueñas ver
 Nacer la fuente de la aurora eterna,
 Mientras tus pasos se pierden
 Sobre la tierra de tu muerte,
 Oh tú, hez carnal,
 Oh leche de mujer, sangre de mujer,
 Espíritu del hombre y corazón del hombre,
 Vacilante llama,
 Sangrante suma!

Creedme, se ha dicho, Dios mismo es el hijo del hombre.
 En caso de hambre, cuando ya no haya nada entre los cuatro hori-
 zontes,
 Oh carne de tus padre y madre, te comes a ti mismo,
 Y roes en las lágrimas el puño de tu angustia.
 Así el emperador de la Comida iba a hacer su colecta
 Sobre la vasta tierra.
 Tantas gentes mueren en el universo,
 Hay tantos rebaños con miedo,
 Tantas gentes aceptan la muerte,
 Tantas gentes libres no saben qué hacer
 De su alma, de su cuerpo,
 De su libertad, de su miseria . . .

C'est Polyd'or entrepreneur d'entrailles
 et d'ossement.
 Dieu merci le vaste univers est riche en
 troupeaux de créatures,
 Et l'homme trouve dans l'homme sa
 nourriture.
 De quoi est-tu fait, toi que voilà, avec
 tes regards
 Tournés vers ailleurs où tu rêves de voir
 Naître la source de l'aurore éternelle,
 Tandis que tu traînes tes pas
 Sur la terre de ton trépas,
 O toi que voilà, lie charnelle?
 O lait de femme, sang de femme,
 Esprit de l'homme et cœur de l'homme,
 Vacillante flamme,
 Sanglante somme!

Crois-moi, on l'a dit, Dieu même est le
 fils de l'homme.
 En cas de famine, alors que plus rien
 n'est entre quatre horizons,
 O chair de tes père et mère, tu te dé-
 vores toi-même,
 Et tu ronges dans les larmes le poing de
 ton désespoir.
 Ainsi l'empereur de la Chère allait à la
 quête
 Sur la grande terre.
 Tant de gens meurent dans l'univers,
 Il y a tant de troupeaux en peur,
 Tant de gens acceptent la mort,
 Tant de gens libres, ne savent que faire
 De leur âme, de leur corps,
 De leur liberté, de leur misère . . .

Entonces Polidoro iba hacia los barrios bajos de terror,
 A las calles viscosas, la sombra de los puertos,
 Hacia las insensibles usinas,
 Pero el destino tiene más ricos cementerios,
 Entonces Polidoro iba hacia esas grandes campiñas
 Por cuyos trigos pasan las segadoras de la muerte,
 O hacia esos fosos abiertos donde el alma se pudre antes que el
 cuerpo.

Y siempre regresaba con su carga completa,
 Y siempre se volvía más vasto el matadero,
 Siempre había ganado en alguna parte,
 Y entre los huracanes y los rayos
 Siempre dominaba la voz de los fatales corredores de ganado
 Y Polidoro iba a completar su carga de carne
 Entre los balidos y las lágrimas,
 En tanto que el último pájaro sobre la última rama de un carpe
 Conservaba los libres secretos del amor.

A veces cantaban como Isabela
 Los niños que volvían de la escuela:

Un gentío sin armadura
 Que picotea en la basura,
 Picotí, picotá,
 Levanta su asco y se va.

Alors Polyd'or allait vers les bas quar-
 tiers de terreur,
 Dans l'ombre des ports, les gluantes
 ruelles,
 Vers les insensibles usines,
 Mais le destin a de plus riches cimé-
 tières,
 Alors Polyd'or allait dans ces grandes
 campagnes
 Où dans les blés passent les faucheuses
 de la mort,
 Ou vers ces fossés béants où l'âme pour-
 rit avant le corps.
 Et toujours il revenait avec sa charge
 pleine,
 Et toujours devenait plus vaste l'abattoir,
 Toujours il y avait du bétail quelque
 part,

Et parmi la foudre et les ouragans
 Toujours dominait la voix des Maqui-
 gnons fatals
 Et Polyd'or allait faire son plein de
 viande
 Parmi les bêlements et les larmes,
 Tandis que le dernier oiseau sur la der-
 nière branche d'un charme
 Conservait les libres secrets de l'amour.
 Parfois chantaient comme la fille à Po-
 lyd'or
 Les petits enfants qui revenaient de
 l'école:

Una foule sans armure
 Qui picore dans l'ordure,
 Picotí, picotá,
 Lève le cœur et puis s'en va.

Cantaban todavía:
 No, no, dijo el gran rey,
 Ah, ah,
 No te casarás con él—

Sí, dijo la niña al rey,
 Ah, ah,
 Sí, me casaré con él—

Bueno, bueno, dijo el gran rey,
 Ah, ah,
 Su corazón arrancaré—

Bien, dijo la niña al rey,
 Ah, ah,
 Ese corazón me comeré—

¡Oh inocencia, oh suave sustento!
 ¿Quién no ha soñado encontrar sobre sus labios la sangre de la
 infancia?
 ¿Qué has hecho, pregunta el duende de la lasitud,
 Ah, qué has hecho de tu juventud?

Y siempre Polidoro volvía con su coche,
 Y cambiaba el maná en las ventanillas del poder,
 Y de la carne que vendía hacía un gran paté de oro.

Ils chantaient encore:
 Non, non, dit le grand roi,
 Ah, ah,
 Tu ne l'épouseras—

Si, dit la fille au roi,
 Ah, ah,
 Si, je l'épouserai—

Bon, bon, dit le grand roi,
 Ah, ah,
 Son cœur arracherai—

Bien, dit la fille au roi,
 Ah, ah,
 Ce cœur je mangerai—

O innocence, ô suave nourriture!
 Qui n'a rêvé de retrouver sur ses lèvres
 le sang de l'enfance?
 Qu'as-tu fait, demande le démon des las-
 situdes,
 Ah, qu'as-tu fait de ta jeunesse?

Et toujours Polyd'or revenait avec sa
 voiture,
 Et changeait sa manne au guichet de
 puissance,
 Et de la chair qu'il vendait faisait un
 grand pâté d'or.

Vosotros que habéis hecho vuestra grasa del querer y del poder,
 Vosotros, oh médicos, gendarmes y príncipes del oro,
 Y vosotras, ratas que corréis, crecéis y multiplicáis en las cuevas
 del oro,
 Y tú, mariposa de calavera que robas a las puertas de las colmenas
 de oro,
 Vosotros todos, los que laváis, recogéis, ordenáis y acuñáis el oro
 Con la efigie de un rey de oro,
 He aquí lo que adviene a aquel que ha hecho el amor con el oro,
 Al que ha cogido la sífilis del oro.

Comienza por tener un diente de oro,
 Tiene pronto tres dientes y veinte dientes de oro,
 Tiene muelas del juicio de oro,
 Una lengua de oro y su palabra se vuelve de oro,
 Y en su saliva rueda el oro,
 Y en sus lágrimas, si llora en sueños, oh arrepentimientos perdidos,
 se prepara
 La legaña de oro del despertar.
 Entonces en su hígado cálculos de oro se depositan en su bilis
 Y su bazo entero se incrusta de oro,
 Fuente sellada de la risa, ya jamás reirás, oh conciencia,
 Y también su vejiga lava arenas de oro.
 ¿Qué queda todavía, qué queda de la carne,
 Oh corazón, oh sesos, oh bolsas del amor?
 Pero ¿qué hacía él, pues, del amor?

O vous qui avez fait votre graisse du
 vouloir et du pouvoir,
 O vous médecins, gendarmes et princes
 de l'or,
 Et vous, rats qui courez, croissez et mul-
 tipliez dans les caves d'or,
 Et toi, papillon à tête de mort, qui buti-
 nes à la porte des ruches d'or,
 Vous tous qui lavez, récoltez, entassez et
 frappez l'or
 A l'effigie d'un roi d'or,
 Voici ce qu'il advient à celui qui a fait
 l'amour avec l'or,
 A celui qui a pris la grande vérole d'or.
 Il commence par avoir une dent en or,
 Il a bientôt trois dents, et vingt dents
 en or,
 Il a des dents de sagesse en or,

Une langue en or et sa parole devient
 d'or,
 Et dans sa salive il roule de l'or,
 Et dans ses larmes s'il pleure en rêve,
 ô regrets perdus, se prépare
 La chassie d'or du réveil.
 Alors en son foie des calculs d'or se dé-
 posent dans sa bile
 Et sa rate entière s'incruste d'or.
 Source tarie du rire, jamais plus tu ne
 riras, ô conscience,
 Et sa vessie aussi lave des sables d'or.
 Que reste-t-il encore, que reste-t-il de
 chair,
 O cœur, ô cervelle, ô bourses de l'amour?
 Mais qu'est-ce donc qu'il faisait de l'
 amour?

Si aun lo hace a su mujer le dejará en el vientre
 Una simiente de oro que ningún cuerno de la abundancia,
 Oh trompa de la perpetuidad,
 Verterá nunca a cuenta del porvenir.
 Y mientras que sus uñas se prenden a la aurora del último goce,
 Las hormigas de la razón pública
 Ya chupan la mugre del oro apilado a lo largo del pasado,
 ¿Qué hay de él ahora que es todo de oro,
 Del cráneo de oro a la planta de oro,
 Con su sífilis de oro
 Y ese licor de pepitas de oro
 Que pronto, cieno de oro,
 Será poso de oro
 De su vida,
 Oro muerto del oro,
 Hueso de oro?

Así por haber vivido de la vida vendida,
 Haber cambiado la vida en oro,
 Se ha muerto
 El gran Polidoro.

Una polla sobre un muro
 Que picotea oro puro.
 Picotí, picotá,
 Tira del pestillo y la puerta se abrirá—
 Se abrió, dijo Isabela, se abrió,
 Turlututú, gorro punzó.

S'il le fait encore à sa femme, il lui
 laissera au ventre
 Une semence d'or que nulle corne d'
 abondance,
 O trompe de la perpétuité,
 Ne versera au compte de l'avenir.
 Et tandis que ses ongles griffent l'auro-
 re de la dernière jouissance,
 Déjà les fourmis de la raison publique
 Sucent la crasse d'or qu'ils ont entas-
 sé au long du passé.
 Qu'est-il à présent qu'il est tout en or,
 Du crâne d'or à la plante d'or,
 Avec sa vérole d'or
 Et cette liqueur aux paillettes d'or
 Qui bientôt, boue d'or,

Sera lie d'or
 De sa vie,
 Or mort de l'or,
 Os d'or?

Ainsi pour avoir vécu de la vie vendue,
 Avoir changé la vie en or,
 Est mort
 Le grand Polyd'or.

Une poule sur un mur
 Qui picore de l'or pur,
 Picoti, picota,
 Tire la bobinette et la chevillette cherra—
 Elle a chu, dit Isabelle, elle a chu,
 Turlututu, chapeau pointu.

Oh buenas gentes, pobres gentes
 Que vais al cementerio
 Donde llevan al muerto,
 Gentes alimentadas de alimento,
 Que lo engordáis con vuestro oro,
 He aquí el ataúd de plata,
 Palo de rosa y ébano,
 He aquí la gran carroza
 Con sus caballos negros,
 Dos cocodrilos llevan
 Los cordones del palio,
 Sobre una yegua blanca
 Un buitре de piedad
 Abre sus anchas alas
 Y canta la carroña
 Del difunto tratante de puercos
 Muerto de la sífilis de oro.
 Y he aquí su triste viuda
 Que lleva la hura de oro,
 Y su atavío de duelo,
 He aquí a su hija Isabela,
 Una polla sobre el muro
 Que picotea pan duro,
 He aquí las honestas gentes
 Del orden y la virtud,
 Rututú gorrito azul,
 He aquí de negro vestidos
 Los canallas y los crápulas,

O braves gens, pauvres gens
 Qui allez au cimetière
 Où l'on emporte le mort,
 Gens nourris de nourriture,
 Qui l'engraissiez de votre or,
 Voici le cercueil d'argent,
 De bois de rose et d'ivoire,
 Voici le grand corbillard
 Traîné par des chevaux noirs.
 On voit quatre crocodiles
 Tenir les cordons du poêle,
 Et sur une jument blanche
 Un vautour de charité
 Ecarte ses larges ailes

Et chante haut la charogne
 De feu le marchand de pores,
 Mort de la vérole d'or.
 Et voici la triste veuve
 Que coiffe la hure d'or,
 Et son riche atour de deuil,
 Voici sa fille Isabelle,
 Une poule sur un mur
 Qui picore du pain dur,
 Voici les honnêtes gens
 De l'ordre et de la vertu,
 Rututu chapeau pointu,
 Voici de noir habillées
 Les canailles et crapules,

He aquí todo el tablero,
 El rey, la reina, y los locos,
 Las torres, los caballeros,
 Y toda la sociedad,
 El gran corneta a pistón,
 El sacristán, el peón,
 Vendedores de moral,
 Putas de categoría.
 He aquí el Padre Macró,
 Y el padre paternal,
 Y los siervos de indulgencia,
 He aquí, he aquí lo mejor,
 He aquí vuestra pobre raza,
 Buenas gentes, pobres gentes,
 Vais ahora al cementerio
 A llevar vuestro verdugo,
 Vais a bajar a la tierra
 Casi vuestros propios huesos,
 Oh, oh—

Lo bajaron a la tierra,
 Echaron sobre él la tierra,
 Y mientras que como es uso
 El buitro decía un discurso,
 Entre las verdes coronas,
 Los cocodrilos reales
 Se disputaban carroñas
 Y los pecados mortales,
 Y los llantos de la viuda,

Et voici tout l'échiquier,
 Le roi, la reine et les fous,
 Les tours et les cavaliers,
 Et toute la société,
 Le grand cornet à piston,
 Le sacristain et les pions,
 Les épiciers de morale,
 Les putains de haut étage,
 Et le Père Maquereau,
 Et le père paternel,
 Et les larbins d'indulgence,
 Voici, voici le plus beau,
 Voici votre pauvre enfance,
 O braves gens, pauvres gens,
 Vous allez au cimetière

Porter votre grand bourreau,
 Vous allez descendre en terre
 Quasiment vos propres os,
 Oh, Oh—

On le descendit en terre,
 On jeta sur lui la terre,
 Et tandis que le vautour
 Prononçait un grand discours,
 Parmi les vertes couronnes,
 Les crocodiles réels,
 Se disputaient des charognes
 Et tous les péchés mortels,
 Et les larmes de la veuve,

En las sombras de la tumba,
Tendían un ancho cauce.

Ahora, escuchad atentamente,
Buenas gentes, pobres gentes,
La palabra del buitre:

“¿Quién nos dará hoy el alimento?”

¡Oh el vacío, el silencio,
Flores salvajes de la conciencia!

Es verdad que estaba muerto el gran proveedor,
Y que ya no había nadie más sobre la tierra
Para cambiar en oro el alimento.

Turlututura, gorro azulura,
Pan con manteca y confitura.

Como estaba muerto el salchichero, el gran Polidoro,
Y no había ya nadie para dar de comer a los cuerpos,
Y como el alma en suma tiene sus ideas detrás de una frente orgullosa,
Esas buenas gentes, esas pobres gentes, nuestros pequeños,
Se han comido a la salchichera.

Se han comido sus pies, su cabeza, se han comido a la mujer,
Comido toda entera, alma y cuerpo,

Dans les ombres de la tombe,
S'épanchaient en large fleuve.

Or, écoutez maintenant,
O braves gens, pauvres gens,
La parole du vautour:

“Qui donc aujourd'hui nous donnera la
nourriture?”

O le vide et le silence,
Fleurs sauvages dans la conscience!
Il est vrai qu'il était mort, le grand
fournisseur,
Et qu'il n'y avait plus personne sur la
terre
Pour changer en or leur nourriture.

Turlututur chapeau pointure
Pain beurré et confiture.

Comme il était mort, le charcutier, le
grand Polyd'or,
Et qu'il n'y avait plus personne pour
donner à manger aux corps,
Et comme l'âme en somme a ses idées
de derrière une tête fière,
Ces pauvres gens, ces faibles gens, nos
petits frères,
Ils ont mangé la charcutière.

Ils ont mangé ses pieds, sa tête, ils ont
mangé la femme,
Mangée tout entière, corps et âme,

Se han comido a su hija,
 La polla y el pan duro,
 Sobre un muro,
 Se han comido a la familia,
 A los amigos de virtud,
 Al tablero de sociedad,
 Al dúo de cocodrilos,
 Al buitre de caridad,
 Se han comido el mundo,
 La naturaleza, las cosas,
 Hasta se han comido la libertad.

No quedaba en el aire más que el canto de un pajarito.
 Ah, el universo es un gran vientre,
 Y muy grande es la miseria.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES.

Ils ont mangé sa fille,
 La poule et le pain dur,
 Sur un mur,
 Ils ont mangé la famille,
 Et les amis de vertu,
 L'échiquier de la société,
 Les quatre crocodiles,
 Le vautour de charité,

Ils ont mangé le monde,
 Les choses, la nature,
 Même mangé la liberté.

Il ne restait dans l'air que le chant d'un
 petit oiseau.
 Ah, l'univers est un grand ventre,
 Et bien grande est la misère.

Esta traducción ha sido hecha por Idea Vilariño, quien agradece la valiosa colaboración prestada por el señor Gervasio Guillot Muñoz en el cotejo definitivo de los textos.

T A L L E R

LOS LIBROS DE NOTAS DE HENRY JAMES *

Febrero 21 [1879]. La señora Kemble me contó anoche la historia del compromiso de su hermano H. con la señorita T. H. K. era un joven alférez de un regimiento en tránsito, muy hermoso (*lindo*) dijo la señora K., pero muy amigo del lujo y egoísta y sin un penique propio. La señorita T. era una muchacha tonta, llana y vulgar, única hija del Director del King's College, Cambridge, que poseía una linda fortuna privada (£4000 al año). Ella estaba muy enamorada de H. K., y era de una naturaleza tan lenta, sobria y concienzuda, que una impresión causada en ella era definitiva. Su padre desaprobó fuertemente (y justamente) el compromiso y le comunicó que si se casaba con el joven K. no le dejaría un penique. Sólo en su dinero estaba interesado H.; quería una esposa rica que le permitiera vivir a sus anchas y proseguir sus placeres. La señorita T. estaba confundida y le preguntó a la señora K. qué le aconsejaba hacer dando por supuesto Henry K. que si ella se mantenía firme y se casaba con él, el viejo Doctor cedería al cabo y ellos conseguirían el dinero. (Era sobre esta base que él se mantenía firme junto a ella.) La señora K. aconsejó a la joven que *de ningún modo* se casase con su hermano. "Si su padre cede y se arreglan, él se convertirá en un esposo bastante gentil, mientras las cosas rueden bien. Pero si esto no ocurre, y se quedan pobres, su suerte será miserable. *Entonces*, mi hermano será un compañero muy incómodo —*entonces*, él volcará encima suyo su desilusión y su descontento". La señorita T. reflexionó un poco; y luego, como estaba muy enamorada de [él], decidió desobedecer a su padre y afrontar las consecuencias. Entretanto, H. K. había llegado, sin embargo, a la conclusión de que el perdón del padre no podía darse por seguro —que su actitud era firme y que si se casaban, él nunca vería el dinero. *Entonces*, todos sus esfuerzos fueron por desligarse. Se fué, se desembarazó del compromiso, abandonó a la chica. Ella quedó profundamente herida —se separaron. Algunos pocos años pasaron —su padre murió y ella heredó la fortuna. Nunca

* Estas páginas pertenecen a *The Notebooks of Henry James*, publicados, con Introducción y comentarios, por F. O. Matthiessen y Kenneth B. Murdock (New York, Oxford University Press, 1947). Entre paréntesis rectos se transcribe el comentario de

recibió los cortejos de otro hombre —siempre estimó en secreto a Henry K.— pero estaba resuelta a permanecer soltera.

K. viajó por el mundo, por distintas estaciones militares, y al fin, al cabo de 10 años (o más), volvió a Inglaterra —siendo aún un hermoso, egoísta, pobre soldado. Una de sus hermanas (la señora S.) intentó entonces reanudar el compromiso —sabiendo que la señorita T. aún lo estimaba. Intentó que la señora K. la apoyara en la empresa, pero esta última se rehusó, alegando que era una innoble especulación y que su hermano había perdido todo derecho de ser bien considerado por la señorita T. Pero otra vez K., bajo su propia responsabilidad, empezó a cortejar a la señorita T. Ella lo rechazó —era demasiado tarde. Y sin embargo, dice la señora K., lo estimaba —y no se hubiera casado con ningún otro hombre. Pero el egoísmo de H. K. había colmado la medida y esta fué la retribución del tiempo.

[Los personajes aquí bosquejados muestran considerable semejanza con Catherine Sloper y Morris Townsend en *Washington Square*, que fué publicado en serie por el *Cornhill Magazine* de junio a noviembre de 1880, con ilustraciones de George Du Maurier, y en *Harper's* de julio a diciembre. La situación esbozada es, también, bastante similar a la central de la novela, pero James tomó el tema y lo ajustó a un ambiente completamente diferente y a un medio fuera de su propia experiencia.]¹

La misma fecha [Florencia, enero 12, 1887] Hamilton (hermano de V. L.) me contó algo curioso del Capt. Silsbee —crítico de arte de Boston y admirador de Shelley; una curiosa aventura que le ocurrió. La señorita Claremont, *ci-devant* amante de Byron (y madre de Allegra) vivía, hasta hace poco, aquí en Florencia, a edad avanzada, 80 más o menos, y con ella vivía su sobrina, una señorita Claremont más joven —de unos 50. Silsbee sabía que tenían interesantes papeles —cartas de Shelley y de Byron— lo supo durante mucho tiempo y acarició la idea de apoderarse de ellos. Con este fin concibió el plan de instalarse como inquilino con las señoritas Claremont —esperanzado en que la vieja dama, en vista de su avanzada edad y precaria condición, se muriera mientras él estuviera

1. James trasladó la acción a Nueva York, en 1860. Esta novela ha sido adaptada exitosamente al teatro por Ruth y August Goetz, bajo el título *The Heiress*. William Wyler, a su vez, filmó inteligentemente la pieza, con Olivia de Havilland y Montgomery Clift en los papeles protagónicos, y Ralph Richardson en el del padre (Paramount, 1949).

allí, de modo que él pudiera echar mano a los documentos que ella retuvo fuertemente en vida. Llevó a cabo ese plan —y las cosas *se passerent* como esperaba. La vieja *se murió* —y entonces él manifestó a la joven —la doncella de 50— el motivo de sus deseos. La respuesta fué: “¡Os daré todas las cartas si os casáis conmigo!” S. afirma que *Silsbee court encore*. Sin duda, hay aquí un temita: el cuadro de las dos marchitas, extrañas, pobres y desacreditadas viejas inglesas —viviendo en una generación extraña, en su mohoso rincón de una ciudad extranjera— con esas ilustres cartas, su más preciada posesión. Luego la intriga del fanático de Shelley —su acecho y su espera— el modo con que *couve* el tesoro. El desenlace no tiene por que ser el relatado por el pobre Silsbee; y sea como fuere la situación general es en sí un tema y un cuadro. Me impresionó mucho. El interés debe residir en algún precio que el hombre debe pagar —que la vieja —o la sobreviviente— pone a los papeles. Sus vacilaciones —sus luchas— ya que él realmente daría casi todo. La Condesa Gamba llegó mientras yo estaba allí: su esposo es sobrino de los Guiccioli —y fué *à propos* de que poseen una cantidad de cartas de Byron, de las que son guardianes bastante mezquinos y peligrosos, que H. me contó lo de arriba. Ellos no mostrarían o publicarían ninguna de ellas —y la Condesa se enojó mucho una vez cuando H. le indicó que era su deber —¡especialmente con el público inglés!— dejarlas ver por lo menos. *Elle se fiche bien* del público inglés. Dice que las cartas —dirigidas en italiano a la Guiccioli— desacreditan a Byron; y H. le extrajo la confesión de que ¡había quemado una de ellas!

[La situación en *Los papeles de Aspern* de James² es la esbozada en la primera parte de la nota anterior, pero Shelley ha sido disfrazado de poeta norteamericano, y Florencia se ha convertido en Venecia.

James mejoró el diseño del libro de notas al sugerir fuertemente que la anciana, Juliana, planeó que el buscador de los papeles de Jeffery Aspern se casara con la “joven”, Tina, como precio de poder verlos. Después de la muerte de Juliana, Tina le ofrece virtualmente las reliquias si se casa con ella. Él huye, luego titubea —sólo para descubrir que Tina no lo quiere ahora que comprende que él no la ama. El cuento termina con la destrucción de los papeles por mano de ella y la partida de él, derrotado. Juliana es transformada en una

2. Hay dos buenas traducciones en castellano de *Los papeles de Aspern*; ambas son argentinas: una ha sido editada en 1948 por Emecé; la otra en 1950 por Losada, junto a *El sitio de Londres* y bajo este título.

clase de símbolo de lo que James (según muestra su prefacio) quería ver en la "época byroniana", y el constante ocultamiento de sus ojos realza el misterio que la envuelve en un tiempo muy distinto a aquel en que ella era amante de un poeta. Tina, cuya transparente honestidad limita con la absoluta estupidez, proporciona un agudo contraste, y al desarrollarlo James supera el libro de notas para establecer una tensión entre el encanto romántico del mundo "byroniano", y el aspecto más sencillo de personajes norteamericanos posteriores.

Evan Charteris, en su *John Sargent*, cuenta la misma historia que escuchó James sobre el Capitán Silsbee, y también cita a Vernon Lee a propósito de aquel "típico marino norteamericano", apasionado por Shelley. Esto sugiere que "Hamilton (hermano de V. L.)" sea Eugene Lee-Hamilton, medio hermano de Vernon Lee.

James escribió *Los Papeles de Aspern* en seguida de haber oído el cuento, ya que fué publicado en el *Atlantic Monthly* en marzo-mayo 1888.]

Sábado, enero 12, 1895. Anoto aquí el cuento de fantasmas que me contó en Addington (noche del jueves 10), el Arzobispo de Canterbury: apenas el vago, impreciso, desvanecido, esbozo —que fué lo único que le contó (muy mal e imperfectamente) una dama que no poseía el arte del relato, y ninguna claridad: la historia de los niños (edad y número indefinidos) dejados al cuidado de sirvientes en una vieja casa de campo, por la muerte, presumiblemente, de los padres. Los sirvientes, perversos y depravados, corrompen y depravan a los niños; los niños son malos, llenos de perversidad, hasta un grado siniestro. Los sirvientes *mueren* (la historia es vaga respecto al modo) y sus apariciones, figuras, vuelven a rondar la casa y los niños, a los que parecen llamar con señas, a los que invitan y solicitan, desde lugares peligrosos, el profundo foso de una hundida valla, etc. —para que los niños puedan destruirse a sí mismos, perderse, al responder, caer en su poder. En tanto que los niños se mantienen aislados, no se pierden; pero ellos intentan e intentan e intentan, esas malignas presencias, apoderarse de ellos. Se trata de que los niños "vengan adonde ellos están". Es completamente oscuro e imperfecto, el cuadro, pero hay en él una sugestión de extraño y horripilante efecto. Cuento para ser contado —tolerable, obviamente— por un espectador externo, un observador.

[*The Turn of the Screw* (*Collier's Weekly*, febrero 5-abril 16, 1898)³ ha sido en estos últimos años interpretada frecuentemente en

3. Se ha publicado una traducción castellana de José Bianco con el título de *Otra vuelta de tuerca* (Buenos Aires, Emecé Editores, 1946).

términos freudianos —como una fantasía suscitada por la institutriz de los niños (que es la narradora) como resultado de su propia neurótica represión. Vale la pena por lo tanto señalar que la anécdota de la que partió James establece tanto que los niños han sido corrompidos como que están aún siendo influídos por las apariciones de los sirvientes muertos. James es otra vez más explícito con respecto a este punto en su prefacio, donde discute el tipo de cuento de fantasmas que pretende realizar con su tratamiento imaginario de la posesión demoníaca. Y agrega una incisiva formulación de cómo crear el sentido del mal: “Haz sólo suficientemente intensa la visión general del mal que posee el lector. . . y sus propias experiencias, su propia indignación, su propia simpatía (por los niños) y horror (por los falsos amigos), le proporcionarán de modo suficiente todos los detalles. Hazlo *pensar* el mal, hazlo pensar en él por sí mismo, y te ahorrarás débiles especificaciones.]”

Traducción de E. R. M.

N O T A S

LA OBRA NARRATIVA DE MOROSOLI

Cuatro libros representan el aporte narrativo de Juan José Morosoli: *Hombres* (1932), *Los albañiles de "Los Tapes"* (1936), *Hombres y mujeres* (1944) y *Muchachos* (1950)¹. Hasta ahora las preferencias de este autor parecían haberse canalizado hacia el cuento, ya que con la sola excepción de *Los albañiles de "Los Tapes"* —cuyas dimensiones son más bien las de la *nouvelle* o *short-story*— los volúmenes anteriores a *Muchachos* están integrados por cuentos cortos, de una extensión que por lo común no excede las siete u ocho páginas.

A Morosoli no le interesa mayormente lo que acontece, sino las circunstancias que rodean el acto y que, en cierta manera, lo determinan. La muerte de la res, en *El tropero*, o la de *Hernández*, en el cuento de este nombre, se hallan implícitas en el tono y la marcha del relato. Sólo valen como integrantes de su propia atmósfera, nunca como hechos descarnados y libres. El acontecer es natural, espontáneo, y el desenlace figura generalmente en las previsiones del lector. Por otra parte, tampoco interesa que sea de otro modo; Morosoli es una especie de cronista de su región, de esa tierra que generosamente le brinda tipos, amores, rancheríos, velorios. A la manera de un testigo sin voz y sin voto, ha decidido anotar todo con una fidelidad rigurosa, casi excesiva, sin comentarios marginales. Indudablemente, lo imaginativo no constituye su fuerte; de ahí que no se arriesgue demasiado.

Los valores de Morosoli serán por lo tanto proporcionales a su arraigo. Sus mejores relatos —*Romance*, *Los albañiles de "Los Tapes"*, *Siete pelos*— se sostienen casi exclusivamente en actitudes típicas, en reacciones vulgares. La habilidad del autor, lo que transforma a éste de simple cronista en un buen narrador, reside tanto en su estilo concentrado, sin mayores caídas al melodrama (demasiado frecuentes en nuestra literatura de tierra adentro), como en la redondez expresiva de sus giros, tan correctos en lo literario como exactos en lo regional.

No obstante, es preciso recordar que éstas no fueron siempre virtudes de Morosoli. En *Hombres*, su primer volumen de cuentos, aparece un afán excesivo en hacer folklore, en decir lo nativo sin

1. El resto de su obra lo constituyen dos libros de poemas: *Baluceos* (1925) y *Los juegos* (1928), además de un volumen de estampas para niños: *Perico* (1947).

discriminación. Chocan allí al lector las seguidas frases entre comillas, las notas constantes para traducir regionalismos, la exageración sentimental de los conflictos —como en *Loreta*— o el desenlace falso, intempestivo —como en *Mundo chico*—. *Hombres* es sin duda un libro inmaduro. El narrador sufre todavía una subordinación *a priori*, una dependencia con respecto a su público.

En *Los albañiles de "Los Tapes"*, por el contrario, Morosoli encuentra su estilo, su tema e incluso su género. La novela breve es posiblemente, antes que el cuento corto o novela², la zona más apropiada para el desarrollo de la capacidad narrativa de este escritor. En la *short-story* no desentona el cuidadoso planteo de ambiente y de atmósfera que Morosoli suele dar a sus relatos y que, en el caso del cuento corto, sirven para recargarlo de elementos estáticos, que terminan por desequilibrar la anécdota y que casi siempre le restan vigor. En *Los albañiles de "Los Tapes"* el lento desarrollo de la trama se acomoda sin dificultad al asunto: la morosa construcción de un cementerio. En realidad, con el final del relato no concluyen ni la historia ni la construcción. El novelista ha trazado con vigor un episodio denso, de cansada tensión, una especie de capítulo que a pesar de su relativa independencia parece integrar sin embargo una historia mayor. El final laxo, desmayado, que en un cuento corto podrían significar su fracaso —como en *Latorre*— allí consiguen afirmar el clima, completar el cuadro.

En *Hombres y mujeres* Morosoli vuelve, con un oficio más depurado y un estilo más personal, a la manera y a la medida de su primer libro de cuentos. Relatos como "*La dada*", *El arenero*, *Mujeres*, *Chacra*, se sostienen gracias a su verismo costumbrista, pero en rigor es poco lo que allí se cuenta. Más bien transmiten una actitud corriente y pasiva que parece desenvolverse sola, sin despertar expectativa en el lector ni originar complicaciones al cuentista. El mejor de estos cuentos es, fuera de duda, *Siete pelos*. Pero tanto en esta narración, como en *Domani* o *El disfraz*, que comparten casi todos los méritos del primero, el éxito del cuento no depende de la acción en sí, sino de cierto sesgo poético, emocional, que de pronto cambia, para mejorarla, la suerte del relato. Esos tres cuentos sobreviven por su final: *Siete pelos*, el sepulturero que ha tomado su oficio con prolija devoción y un apego casi burocrático, rechaza por razones

2. Emir Rodríguez Monegal, en nota sobre Luis Castelli (*Otra forma del rigor*, Número, nº 9, pág. 432) ha señalado ya cierta tendencia en nuestra literatura, de encajar en estructuras de cuento temas que reclaman un desarrollo de novela.

casi sentimentales su ascenso a un cementerio mejor; Domani, el dueño del circo al que todos abandonan, se va también, pero llevándose la lona, y el hijo del alambrista; el Flaco, que durante muchos carnavales ha salido disfrazado de muerte, quema esta vez su disfraz porque *la gente comenzaba a reírse de aquella cosa tan seria*. Existe en estos finales una ironía que ha dejado de ser burla para ser comprensión. El narrador capta lo ridículo y lo tierno de estas situaciones, y las satiriza implicándose, envolviéndose en el juicio, porque se trata de su ambiente, de su lenguaje, de sus hábitos.

Tales ejercicios narrativos han venido preparando, desde lejos, una obra que Morosoli califica de *novela*, pero cuya estructura irregular autoriza la sospecha de que se trate de otro libro de cuentos, unidos por el factor común de su Perico, que dado su aparente —y confesado— origen autobiográfico³, podría ser el mismo que establecía un recíproco contacto entre los diversos relatos de los volúmenes anteriores. Esta unidad interna del libro, que intenta llevarse a cabo a través de Perico, la realizó antes con mayor eficacia el propio Morosoli.

*Muchachos*⁴ no es cabalmente una novela, no sólo por carecer de una estructura y un devenir novelísticos propiamente dicho, no sólo por todo lo que le falta para ser novela, sino por todo lo que posee para ser un buen libro de cuentos, sin duda el más logrado del autor. Esto ya había sido posible sospecharlo cada vez que Morosoli adelantó algún fragmento de su obra a través de revistas literarias. Cada pasaje tenía su valor aislado, no precisaba del resto para redondearse, para ser en sí mismo una historia. Morosoli observa en el prólogo: *El título no aclara totalmente el sentido que yo deseé darle al libro*, y agrega: *Los muchachos se han condensado todos en uno solo: Perico*. Subsiste, sin embargo, la impresión de pluralidad; subsiste, porque el libro se forma de varios episodios lo bastante independientes como para que cada uno de ellos tenga su Perico, es decir, su *muchacho*; la reunión de todos estos Pericos constituye los muchachos del título.

3. Dice el autor en el Prólogo: *El libro tiene para mí una sola justificación. Es aquel libro que deseamos escribir para asir un tiempo que se nos fué en los amigos que murieron, las costumbres que cambiaron, y que puede morir totalmente para nosotros mismos si no cumplimos el deseo de escribirlo. No he escrito una obra de arte sino que he mirado hacia mi niñez natural y melancólicamente.*

4. Ediciones Ciudadela, Montevideo, 1960, 137 págs.

Los varios cuentos que forman la "novela" podrían nominarse así: págs. 11/20, La prisión; págs. 21/29, El señor Matías; págs. 29/33, La pesca; págs. 33/51, El zapatero; págs. 51/55, La muerte de la máscara; págs. 55/64, Los recuerdos de Amancio; págs. 64/71, Las mujeres; págs. 71/88, Don Casiano; págs. 88/120, Las amistades de Oyarte; págs. 120/136, El oficio. Los diversos Pericos que animan cada una de estas anécdotas no resultan demasiado contradictorios, pero es bueno observar que sus reacciones no son únicamente las de ese *muchacho*, Perico, en particular, sino que representan reacciones de un valor casi generacional, es decir, las de la mayoría de los muchachos de su edad. De manera que el tono homogéneo de las mismas no está dado por el carácter —o sea, un solar de usufructo privado— sino por la edad, que es más bien una zona en condominio. Si a Perico le falta alguna unidad, se debe simplemente a que todos los *muchachos* que él simboliza no obedecen al mismo carácter. De ahí que el discoloro asistente del señor Matías o el rebelde aprendiz de zapatero, devenga empero un excelente auxiliar de Don Casiano o un modelo como ayudante de albañil. De ahí que el irresponsable que estruja al gorrión hasta matarlo, se convierta en el sensible que no tolera el atroz sufrimiento de Abelardo.

A fin de extraer las reales virtudes de este nuevo libro de Morosoli, será preciso medirlo de acuerdo a la intención de su título y no a las exigencias del género en que el autor ha pretendido envasarlo. Considerándolo como un conjunto de relatos o, casi mejor, de experiencias de adolescencia, y observando (al contrario de lo que expresa el autor: *Los muchachos se han condensado en uno solo: Perico*) que Perico se ha repartido en varios muchachos de su edad y de su clase, desaparece la sensación de irregularidad que produce el carácter del protagonista y no molesta la notoria desconexión entre los diversos episodios.

En general, el autor no ha cuidado su estilo tan celosamente como en *Los albañiles de "Los Tapes"*. Repeticiones inútiles, cierta simplicidad deliberada y agresiva, afean a veces la prosa de *Muchachos*. El diálogo ha adquirido, en cambio, una ironía menos temerosa y más aguda, e, inesperadamente, una vivacidad desconocida en Morosoli, que antes se había limitado a describir pasivamente sus cuadros de costumbres. Aquí y allá se suceden verdaderos rebotos de palabras, sordas implicaciones en el intercambio de pullas, insultos y silencios, que mantienen despierta la atención del lector. Las transformaciones, las dudas del personaje no son *contadas* por el autor, sino que aparecen desarrolladas en el diálogo. El ciego

Menchaca narra así su desgracia: *Mi padre me mandó con unas carretas a su cargo. Traía también plata de los patronos. Me la jugué y quise matarme... La bala me arrancó los ojos pero gracias a Dios no me pude matar. Ese escueto "gracias a Dios" ⁵ representa toda una dramática, instantánea metamorfosis: la del suicida que, en el instante mismo de cumplir su decisión, se arrepiente de ella y quisiera vivir. Cuando el negro Amancio regresa a su pueblo y va enfrentando sus melancólicos recuerdos con la roma evidencia, el viejo cochero sintetiza admirablemente su juicio de otra época, diciéndole al nostálgico: *Pa ver conocidos tenés que dir al velorio de algún muerto de tu edá... Virginia, para demostrarle a Perico su amor, le envía esta esquila simple, elemental: Pedro, te tengo que dar una noticia. No entré en el hotel. No me gustó porque a vos no te gusta.**

Los personajes son poco complicados y piensan, hablan, actúan, de acuerdo a sus razones primitivas, a su moral espontánea, mas no por eso menos digna, menos rígida. Morosoli ha preferido conservar ese primitivismo, ese carácter elemental de sus personajes (que, como tipos, resultan a veces verdaderos hallazgos), en vez de hacerlos discurrir literariamente hasta hacerles perder su actitud verosímil y con ésta su razón de existir. Episodios como la muerte de la máscara o el atropello al negro Abelardo tienen, por su crudeza, por su directo realismo, una fuerza y un dramatismo legítimos.

Entendemos que este libro de Morosoli representa un ascenso en su producción general, pues si bien sigue siendo, en algunos aspectos, —principalmente en lo que tiene que ver con el estilo—, inferior a *Los albañiles de "Los Tapes"*, posee en cambio un ritmo considerablemente más ágil y decidido, un diálogo más cáustico y un realismo veraz y espontáneo, que le sitúan entre las buenas producciones de nuestra narrativa. No se trata (como, en distraída lectura, podría acaso interpretarse de lo dicho más arriba) de que Morosoli nos haya entregado una novela frustrada. Se trata simplemente de un nuevo libro de cuentos, al que descuidadamente ha llamado *novela*. Y ya que es intención del autor *escribir la segunda parte relatando la vida de su personaje desde aquel día que despidió a Abelardo hasta el año 1943*, quede hasta entonces pendiente este juicio, ya que

5. En *El contratiempo*, cuento incluido en el volumen que encabeza *Los albañiles de "Los Tapes"*, Morosoli había aprovechado el mismo giro para conseguir un efecto risueño: "¿Qué hacés, Rafael? ¿Ya tenés la pava echada?" "Pues! La patrona es como el malvón: prende de gajo" "¿Cuántos hijos tenés?" "Seis. Y, gracias a Dios, que se me han muerto cinco..."

no es imposible que de tantos *muchachos* surja un hombre, el verdadero Perico de la historia que, al consolidar sus reacciones en un solo carácter, en una sola trayectoria, en una sola ambición, adquiera para el libro la necesaria unidad, el imprescindible, estructurado devenir, y convierta este buen libro de cuentos en una buena novela.

MARIO BENEDETTI

CRÓNICAS

MUERTE DE SINCLAIR («BABBITT») LEWIS

Treinta años bastaron para que la crítica norteamericana recorriera el vasto campo del valor que separa un juicio como éste —“la gran novela norteamericana”— de este otro —“una obra de época”. En esos treinta años, la misma *Main Street* (“Calle Mayor”) con que Sinclair Lewis sobornó el aplauso de críticos tan temibles entonces como H. L. Mencken o George Jean Nathan, se ha marchitado como ninguna tragedia de Sófocles, como ningún soneto de Garcilaso. Quizá no sea ocioso, por lo tanto, inquirir a qué se debe ese veloz, incontenible, desgaste de una obra estrictamente contemporánea.

Los críticos que busquen (y encuentren) la solución a esa pregunta en los argumentos temáticos podrán, sin duda, entretener al lector demostrando que la ineficacia de la crítica social de las mejores novelas de Lewis (la citada *Main Street* o *Babbitt* o *Elmer Gantry* o *Dodsworth* o *Arrowsmith*) se debe al sentimentalismo vulgar del enfoque; a que nunca alcanzaron las raíces de esa misma estupidez, de esa codicia, de ese materialismo, que atacaban. Esos críticos podrán señalar, también, que las caricaturas de los sórdidos e ingenuos burgueses norteamericanos —tipificados en George Follansbee Babbitt—, por divertidas que pudieran parecer no superaban la epidermis, y que la mejor prueba de ello es que (según se ha observado repetidamente) el “Rojo Lewis” —como lo calificaron, con exceso, los contemporáneos— era de cuerpo y alma un Babbitt, un Dodsworth, y en sus ensueños waltermittianos un Arrowsmith.

Pero los críticos que tal ángulo escojan dejarán sin contestar la pregunta planteada. El aparente embotamiento de una sátira social o la completa transformación de los valores políticos, no impide que *Las ranas* o *Sodome et Gomorrhe*, que el *Inferno* o *The Waste Land*, sigan pareciendo (sigan siendo) vitales. Por eso mismo, más vale buscar la respuesta por el lado de la estilística. Una ojeada a la cronología ayuda, creo, a poner cada cosa en su sitio. Ya es historia que Sinclair Lewis publicó en 1919 su primera gran novela, *Main Street*. La sátira alcanzaba allí a la pequeña ciudad norteamericana,

a su ambiente sórdido y burgués, a los círculos de su infernal chismo-grafía. En ese mismo 1919 —pero qué distinto— Marcel Proust publicaba *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, segunda parte de *A la recherche du temps perdu*; Joyce trabajaba el *Ulysses* (después del *Portrait of the Artist as a Young Man* y antes de *Finnegans Wake*); Franz Kafka anotaba lacónicamente sus pesadillas y sus metamorfosis, mientras acometía la redacción (para siempre interrumpida) de sus grandes mitos: *América*, *El proceso*, *El castillo*; Unamuno redactaba sus fábulas existencialistas, sus ficciones sin paisajes; André Gide registraba minuciosamente en su *Journal* las reflexiones de un escritor genial ignorado por el gran público (*L'immoraliste* es de 1902, *La porte étroite* de 1909, *Les caves du Vatican* de 1914, *La symphonie pastorale* de 1919).

Mientras Sinclair Lewis se esmeraba en reproducir en superficie los grandes mitos de la realidad norteamericana —el *self-made-man*, el médico abnegado, el pequeño burgués, el predicador religioso, el millonario de vacaciones, el político fascistizante— un grupo de grandes escritores europeos demolían la novela tradicional y exploraban en profundidad las distintas facetas del hombre y del mundo. El mismo año que mostraba el triunfo de Lewis, su ascensión al codiciado puesto de *best-seller* (once ediciones en pocos meses), desnutría también para el observador atento la paradoja de su éxito. Porque Lewis había triunfado al vulgarizar en los Estados Unidos el conflicto y los problemas de *Madame Bovary* (primera publicación: 1856).

Sinclair Lewis había erigido su fama sobre una técnica y una temática ilustres pero caducas. Y esto se lo hicieron sentir brutalmente en las dos décadas siguientes los que acudieron a disputar su prestigio: Ernest Hemingway y William Faulkner, Scott Fitzgerald y Thomas Wolfe. En cada uno de ellos la sátira o el amor con que exploraron el vasto territorio de la realidad norteamericana, nacía de la intensidad y de la audacia, asediaba desde dentro.

Pero la fama de Sinclair Lewis no se evaporó y la equívoca consagración del premio Nobel en 1930 (el primer hombre de este hemisferio en conquistarlo) pareció objetivar el reconocimiento de un arte sólido y ejemplar. En realidad, objetivó el abismo cada día mayor entre la valoración popular y la crítica. Veinte años bastaron para liquidar esta otra ilusión. Otras temáticas, otras técnicas —quiero decir: otras generaciones— en Francia, en Italia, en Inglaterra, en España, en la misma Norteamérica, extendieron y diversificaron aún más la labor emprendida por los mayores. Desde Louis Ferdinand

Céline a Jean-Paul Sartre, desde André Malraux a Albert Camus, desde Arthur Koestler a George Orwell, desde Graham Greene a Henry Green, desde Ignazio Silone a Guido Piovene, desde Carlo Levi a Elio Vittorini, desde Ramón J. Sender a Arturo Barea, desde Erskine Caldwell a Truman Capote, desde Mary Mc Carthy a Lionel Trilling, cada día desplazaba más hacia un pasado remoto, irrecuperable, aquel 1919 de Sinclair Lewis, el de *Main Street*. Y aunque el viejo luchador no se resignó y emprendía vigorosamente los temas "actuales" —la política fascista en los Estados Unidos (*It Can Happen Here*) o la discriminación racial (*Kings-blood Royal*), su nombre el día de su muerte —es decir: la semana pasada— era sólo un señuelo para Hollywood, una garantía de *best-seller*, o como dijo Stevenson cierta vez: *una nota al pie de página de la historia* (literaria, en este caso).

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

R E S E Ñ A S

THOMAS MANN.—*Doktor Faustus*. Traducción de Eugenio Xammar. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 745 págs.

Casi treinta años después de haber publicado *Der Tod in Venedig*, expresaba Thomas Mann en una conferencia a estudiantes de la universidad norteamericana de Princeton: *Los poetas son casi siempre otra cosa en el fondo. Son pintores, dibujantes, escultores o arquitectos inhibidos o no sé qué. En lo que a mí se refiere, he de contarme entre los escritores músicos. La novela fué siempre para mí una sinfonía, una obra de contrapunto, una contextura de motivos, donde las ideas desempeñan el papel de temas musicales.* De todas sus obras, es probablemente en *Doktor Faustus* donde Mann ha emprendido con mayor intensidad la realización de esa novela-sinfonía que tanto parece seducirle. La música inunda la obra por todos sus canales. El lector llega a preguntarse si las inhibiciones de Mann —a la inversa de lo que él mismo sostiene— no serán en especial modo novelísticas, ya que siempre parece estar eludiendo el ritmo verdaderamente anecdótico, el desenvolvimiento llano, de suceso en suceso. En realidad, no existe en *Doktor Faustus* un verdadero proceso de transformación espiritual o de pugna creadora. Las diversas obras musicales que el protagonista va produciendo, aparecen a manera de reflejos lo bastante alejados de su vida anímica como para impedirnos escuchar, paso a paso, el proceso de su eclosión.

Pese a su agobiante complejidad, a su cansado, diferido incremento, esta singular novela posee un equilibrio clásico. (Acaso sea Thomas Mann el más definidamente clásico de los escritores contemporáneos.) Sin duda cuesta hallar el nivel en que este equilibrio se realiza, debido quizá a que el lector se encandila con la profusa terminología musical, con las constantes referencias a temas esotéricos. (Mann consagra unas cuarenta páginas a transcribir las conferencias de Kretzschmar, profesor de Leverkühn, sobre temas tan cerradamente técnicos como: “Por qué Beethoven no había añadido un tercer tiempo a la sonata para piano op. 111”, “Beethoven y la fuga” o “La música y lo visual”.) Sin embargo, no es allí donde conviene buscar la clave de la obra y su nexa con la concepción histórico-sociológica de Mann. La controversia entre Naphta y Settembrini, que convertía a *Der Zauberberg* en una verdadera novela dialéctica, parece haber hallado aquí su desenlace y su definición. En aquella obra

el autor no tomaba partido ni por el humanismo demócrata del francmasón ni por la agresividad apasionada y revolucionaria del jesuita; incluso se detenía a señalar sus contradicciones, las antinomias que al final de cuentas invalidaban sus respectivas estructuras ideológicas. Tan prudente, tan instalado en sí mismo como su Hans Castorp, Mann asomaba sobre el asedio de los controversistas como un mero testigo del inevitable choque entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

En *Doktor Faustus*, Leverkühn ha heredado las ideas de Naphta; Serenus Zeitblom, el narrador, las de Settembrini. Sólo es preciso agregar que el carácter dionisiaco del músico resulta aquí más caótico que el de Naphta y en vez de inclinarse, como éste, ante la autoridad del Evangelio, sucumbe ante *el Diablo, gran señor del entusiasmo*. A su vez Zeitblom, el actual humanista, es un tipo ridículo y en cualquier aspecto inferior a Settembrini. Es evidente que Mann ha dejado de ser un mero cronista objetivo. Ha tomado partido, no por Zeitblom ni por Leverkühn, sino por ciertas ideas que ha visto claras en sí mismo: por ejemplo, que el apasionamiento inmoderado, violento, apoyado en lo sobrenatural y en cierto naturalismo místico, conduce irremediablemente al caos y a la locura, y que, por otra parte, frente a la perentoria, urgente realidad, un humanismo débil e irresoluto sólo puede arrastrar a una torpe impotencia. Como ha visto François Erval, *cette fois, l'humaniste est un pantin. Zeitblom ne comprend rien aux événements de notre époque, qui le dépassent, malgré son honnêteté et sa bonne foi. Il reste un spectateur impuissant, définitivement écarté du déroulement implacable de l'histoire* (Les Temps Modernes, nº 57.)

En realidad, esta obra es hasta cierto punto un diagnóstico del nazismo y del espíritu germánico. (Es inevitable, pero no en todos sus aspectos adecuada, la comparación entre el destino de Leverkühn y el de la Alemania nazi.) Pero representa asimismo, y acaso más aproximadamente, una especie de *Weltanschauung* personal y desencantada. Mann conserva aún una irresistible atracción hacia el lado abisal de lo germánico. De ahí que Leverkühn, a diferencia del nazismo y pese a su locura final, a su pacto con el Diablo, pueda sobrevivir gracias a su obra genial y caótica. *Il faut donc conclure*, señala Marcel Schneider en *La Table Ronde*, nº 31, *que Mann juge le pacte diabolique, détestable en ce qui concerne une nation, mais bienfaisant en ce qui concerne l'artiste. Car si Leverkühn expie de son vivant en se voyant privé de tout ce à quoi un homme peut légitimement aspirer (...) en revanche il crée une œuvre qui le rend l'égal des*

plus grands compositeurs du passé. Tandis que l'Allemagne, qu'a-t-elle gagné à ce pacte? Rien, pas même la gloire. Seulement la misère, la honte et l'écrasement. Pero, además, Mann se encuentra desengañado frente a la tibieza y a la ineptitud de un humanismo extemporáneo, de torre de marfil; de ahí que su profesor —irónicamente llamado Serenus Zeitblom (Zeitblom: flor del tiempo)— que inhábil y parcialmente esgrime aún ideas defendidas anteriormente por el propio autor, constituya un producto negado, casi obtuso, de todos los prejuicios con que ese humanismo ha ido rodeando su primitiva raíz de cultura.

Cabé agregar que este nuevo libro de Mann es, en lo formal, de una impecable estructura, lo que no significa empero que obtenga del lector un constante interés. Las cuarenta páginas, por ejemplo, que contienen el diálogo del artista con el Diablo, aunque en rigor otorgan la clave de la obra, parecen estar, en cuanto a su ritmo y a su estilo, por debajo del tono general del volumen. Una ingenuidad excesiva y declamatoria perjudica evidentemente ese fragmento, acaso el más importante resorte de esta cuantiosa biografía apócrifa.

Tanto por su inclinación hacia un lenguaje simbólico como por el enfrentamiento de dos temperamentos opuestos a lo largo de todo el relato, *Doktor Faustus* hace pensar en ciertos aspectos de la obra de Hesse, sobre todo en su *Narziss und Goldmund*. Ahí también existe el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y el intelectual admira y reconoce al artista, pero es éste quien finalmente triunfa sobre el edificio lógico de Narciso. Sin embargo, Mann supera con creces la red de sus símbolos, y sus figuras, antes que meros resortes obedientes a un claro artificio, son hombres creíbles que piensan y actúan como tales.

Es posible observar que estos hombres —y, por ende, el mismo Mann— han perdido una apreciable porción de su fe. Dionysios ha abandonado al elocuente jesuita de *Der Zauberberg* para instalarse en este moderno Fausto, en el dudoso hereje que resulta Leverkühn. Pero no es esa transformación la que conmueve mayormente al lector. También Mann, como Hans Castorp, ha debido descender *de los sueños que gobernaba* y asombrarse ante las potencias incontrolables y oscuras que sojuzgan al ser. No es imposible, además, que se haya extinguido la más ingenua porción de su confianza en el hombre, de su fe en ciertos valores humanos que hasta no hace mucho cabía aun imaginar al amparo de la cultura.

ALBERTO MORAVIA.—*La Romana*. Traducción de Francisco Ayala. Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, 404 págs.

Acaso por estar acostumbrados a otro Moravia, las páginas iniciales de *La Romana* nos parecen de un naturalismo tan primario como el de *Le ambizioni sbagliate*; más adelante, sin embargo, ya es posible precisar las diferencias. En ambas novelas desarrolla el autor uno de sus temas preferidos: la vida de una prostituta. En *Le ambizioni sbagliate*, las contradictorias reacciones de la protagonista deslían la verosimilitud de su carácter, y la pretendida calidad dostoiévskiana de la obra —patente, según Ebe Cagli, en *the slow and inevitable progress of a protagonist toward crime and self-destruction*— aparece desmentida en personajes tan falsos, tan amanerados como Esteban Davico o el profesor Malacrida, en tan triviales pormenores de melodrama como los que preparan la muerte de María Luisa. En *La Romana*, lo melodramático subsiste en los datos previos (hay una madre lo bastante obscena como para hacer una detallada propaganda del cuerpo de su hija, hay un hombre casado que promete matrimonio a una muchacha ingenua, hay un brutal asesino y un suicida enigmático), pero en el diálogo, en los caracteres, en el estilo, la novela adquiere sin duda otra dignidad.

El relato en primera persona facilita a Moravia el tratamiento objetivo de su tema. Las reacciones se descubren en la propia intimidad de Adriana antes que en la trayectoria de sus actos. El lector de esta nueva *Naná* tiene ante sí la completa estructura del personaje, el haz y el envés de su temperamento. Si Gino, Sonzogno, Mino, Astarita, surgen como figuras de melodrama, ello no obedece a una expresa delectación de Moravia, sino a que la índole de Adriana, a través de cuya visión se nos alcanza, es asimismo melodramática y vulgar.

A diferencia de Sartre y de Camus, con quienes a menudo se le compara, Moravia no se introduce en las palabras del protagonista, no lo compromete a seguir su pensamiento, sino que lo deja en libertad; por eso el lector recibe la impresión de que es el personaje quien impone sus actos al novelista. Moravia demuestra así que no es preciso adoptar una actitud cínica para brindar un cuadro miserable del mundo actual; basta con reproducir exactamente el cinismo común, la admitida indecencia. Adriana no posee fórmulas que justifiquen su vida (en *Le ambizioni sbagliate*, Andreína sí las tenía; de ahí los exabruptos que de continuo interrumpían su espontáneo devenir) sino que se ampara en un chirle, trivial romanticismo.

Defiende con rabia su felicidad, pero reduce paulatinamente el valor de la misma. Primero, es el amor con los corrientes agregados del matrimonio y la casita limpia; luego, el amor y la casita; más tarde, solamente el amor. Pero al final renuncia también a la obtención de su propia felicidad, es decir, traslada la aspiración a otra existencia, a la existencia de su hijo: *Pensé que nacería de un asesino y de una prostituta; pero a todos los hombres puede sucederles el matar y a todas las mujeres el entregarse por dinero; y lo que más importaba era que naciera bien y se criara sano y vigoroso. Y decidí que si era varón le llamaría Jacobo en recuerdo de Mino. Pero si era hembra la llamaría Leticia, porque quería que, a diferencia de mí, tuviera una vida alegre y feliz, y estaba segura de que, con la ayuda de la familia de Mino, la tendría.* De modo que el ciclo recomienza. Adriana sabe que la presunta Leticia hallará el mismo mundo en que ella se pervierte, pero ya que ha logrado rescatar cierta gozosa ingenuidad, cierta frustrada vocación por la pureza, es lógico que todavía halle fuerzas para olvidarse de sí misma y confiar. Y es esa apenas justificada confianza, la que también parece animar, al margen de su obstinado desamparo, esta crónica exacta, esta intensa novela de Moravia.

MARIO BENEDETTI.

ALBERT CAMUS.— *Les justes*. Paris, Gallimard, 1950, 183 págs.

En *Los Justos*, como en sus ensayos, como en sus novelas, como en sus demás piezas teatrales, Camus es ante todo un moralista. Todas sus preocupaciones pertenecen al campo de la ética. Su obsesión por el crimen deriva de su certeza de que "toda acción desemboca hoy en el crimen directo o indirecto". Por lo tanto la primera encrucijada moral es la que plantea el derecho de matar. De ella nacen los crímenes de *Calígula*, de *Le Malentendu*, de *L'étranger*, de *Les Justes*.

Es más. La única posibilidad de salvarse del absurdo, el único valor que Camus ha podido oponerle, es *la rebelión*. Pero *la rebelión* —dice— quiere transformar y "transformar es actuar y actuar, mañana, será matar. (...) La cuestión es saber (...) si toda rebelión debe acabarse en justificación del crimen universal, o si, al contrario, sin pretender una imposible inocencia, puede descubrir el camino de una culpabilidad razonable."

Evidentemente este libro es producto de esas preocupaciones y tal vez también de los reproches que se hicieron a *La peste*, a la moral que se desprendía de *La peste*. Aunque la cita de *Romeo y Julieta* al comienzo de la obra parece querer remitir la motivación de la misma a su veta de mayor lirismo, al *amor en la muerte* —único amor que se permite la pareja terrorista—, lo importante es el dilema de *los justos*, del grupo cuya acción, inevitablemente, se traduce por muerte. Ahora bien: toda la materia conflictual, apremiante, tiene un interés que no menoscaban los planteamientos del tema que se han venido sucediendo en el teatro y la novela, pero fracasa en cambio el interés dramático, ineludible puesto que el conflicto se da organizado en formas teatrales.

Para dejar lugar a la expresión cómoda de los dilemas intelectuales, ideológicos, psicológicos, la acción es sustraída. En escena se plantean la justificación o la sublimación del crimen: "*Quel crime? Je ne me souviens que d'un acte de justice.*"; los problemas del fin y los medios: "*Et puis, nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera! Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents.*"; las dudas: "*Parfois, quand j'écoute Stepan, j'ai peur. D'autres viendront peut être qui s'autoriseront de nous pour tuer et qui ne paieront pas de leur vie.*"; y una formulación muy humana del heroísmo postergado siempre por Camus para después de "*l'exigence genereuse de bonheur*": "*C'est facile, c'est tellement plus facile de mourir de ses contradictions que de les vivre.*"

En cambio el crimen fracasado, el consumado, casi toda la acción revolucionaria, la actuación de Kaliyev en su proceso, los detalles de su muerte en la horca, etc., han sido desplazados de la escena y eso obliga a relatar, a relatar siempre. Todo se cuenta en escena con aplicación. Cuentan también los personajes que ocupan muchos parlamentos para autodefinirse, porque la justificación y la diferencia de cada uno, su historia, sus íntimas batallas, sus convicciones, sirven para ilustrar todas las caras de la cuestión con una honradez —eso sí— intachable; una honradez semejante a la que exhibe Sartre en *Les mains sales*, en *La putain*; que trata de dar todos los argumentos a todas las posiciones, todas las chances a todos los puntos de vista.

Sustraída la acción, helados, simplificados, falsos los personajes, convertido el diálogo en pretexto para la exposición y confrontación de ideas, subsiste la urgencia de los problemas propuestos, subsisten la reiterada belleza conceptual, la indiscutible maestría del escritor. Todos ellos factores cuya adición no alcanza a significar buen teatro.

Camus podría haber recurrido una vez más al ensayo, aun a la novela. De una manera intelectual y premeditada usa la forma dramática. Y vuelve a plantear así el viejo problema: hasta qué punto el arte puede *servir* para el reclamo cuando éste no es su propia violenta sustancia, cuando se le usa sólo como un medio.

JUANA DE IBARBOURO.— *Perdida*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, 116 págs.

Por tercera vez la colección "Poetas de España y América", de Losada, recoge los versos de una autora uruguaya. Fueron, en primero y segundo términos, *Canto* de Sara de Ibáñez y las *Poesías Completas* de Delmira Agustini.

Dejando de lado *Estampas de la Biblia*, *Loores a la Virgen y Chico Carlo*, para retomar la línea de esta poesía hay que sortear un período de veinte años en blanco; el que va desde la publicación de *La Rosa de los Vientos* (1930) hasta la de este volumen. Era inevitable, pues, dado ese lapso de silencio, enfrentar un cambio radical en más de un aspecto. Por ejemplo en lo que se refiere al estilo. Sin haber sido nunca un artífice, nuestra escritora conoció antes un evidente cuidado formal y a veces verdaderos aciertos técnicos, tal vez no tanto buscados como producidos por su espontáneo don del canto. En *Perdida*, en cambio, excluyendo algunos versos hermosos, los poemas son casi siempre desmañados, les falta rigor, exigencia.

Pero lo que parece haber cambiado más radicalmente es el temario. El es quien da al libro su manifiesta unidad y su ventaja sobre otras obras cuya retórica está más al día. Sin embargo el cambio no es esencial. En los otros libros, como en éste, ella no sabe cantar otra cosa que su vida, sus días. Pero esa voz que entonces fué el exceso de una vida rica y vibrante, aquí canta sólo sus carencias.

Los temas concretos, obsesionantes son: la juventud perdida, es decir, el amor, la frescura de las sensaciones, la belleza, el calor perdidos. Dice en "Regreso": —*la frente oscura, la difícil risa —y ya la voz sin la infinita música*; la agresividad de un mundo que ya no es el propio, cuyos elementos, tan amados antes, se vuelven contra el desposeído: —*el sol amargo, amargo. —La luz sin piedad del*

alba; el desvelo; la espera, el deseo, el rechazo de la muerte; la asistancia, entre tanto, *al juego continuado de la muerte*. Y de todo ello se deduce, sin explicitarse casi nunca, la más dolorosa soledad.

Cuando la angustia, el pavor o la tristeza se van a las palabras evitando el camino del tropo fácil, de las figuras que son resabios de antes —sólo entonces— los versos se desnudan y consiguen expresar la dura pena, la tremenda nostalgia, la entrega sin resignación.

IDEA VILARIÑO.

PHILIP FRANK.— *Einstein*. Barcelona. José Janés, editor, 1949.
410 págs.

Philip Frank, ex profesor de física teórica en Viena y Praga, actualmente en Harvard, miembro fundador del círculo de Viena, conocido entre nosotros por su obra *Entre la Filosofía y la Física*, ha realizado esta biografía de Einstein. Como amigo personal posee el conocimiento directo del hombre, y como físico puede exponer con autoridad las teorías revolucionarias.

La obra comprende cuatro aspectos: la biografía propiamente dicha, la actuación pública, la exposición de las teorías y las curiosas repercusiones sociales y políticas de las mismas.

La biografía —objetiva, por momentos ingenua— nos muestra al solitario que es Einstein, al judío apátrida que ha dicho: *Jamás he pertenecido de todo corazón a ningún país o estado, al círculo de mis amigos, ni siquiera a mi propia familia*. En esta vida se observa un carácter contradictorio. Por un lado este anhelo de soledad, por el otro el deber de servir a los hombres, el deseo de paz y las complicaciones inevitables de la profesión de la justicia. Así lo vemos pacifista, sionista, protector de refugiados.

La parte de exposición teórica no pretende reiterar una imposible teoría de la relatividad al alcance de todos sino explicar lo más claramente posible las hipótesis, los principios y las etapas de los trabajos de Einstein. Desde su *Memoria* de 1905 hasta la dramática confirmación de 1919, recordada a través de las palabras de un ilustre testigo: Whitehead.

Hay algunos párrafos dedicados a comentar lo que con un título algo excesivo se llama la filosofía de la ciencia de Einstein. Es conocido el —en algunos casos— apresurado interés en deducir consecuencia filosóficas de esta teoría de nombre equívoco, y es co-

nocida también la resistencia que —como buen hombre de ciencia— tiene el mismo Einstein a hacerlo. Una breve filiación de los intereses filosóficos de Einstein puede contribuir a aclarar en algo su posición al respecto. Sus teorías han surgido al tratar de resolver problemas determinados de física. Es por ahora y tal vez por siempre imposible extraer argumentos en favor de una u otra posición filosófica. Se puede apuntar, eso sí, cuál es el papel que tiene el espíritu humano en la determinación de las leyes. Estas no son resúmenes de experiencias como quería Mach, sino que son creaciones, invenciones libres del espíritu humano, cuya única limitación consiste en tener que ser confirmadas por hechos observables.

Frank ve con inquietud cómo la probable filosofía de la ciencia del autor no se ajusta a los cánones estrictos del positivismo lógico; reconoce la independencia de su concepción. Y se limita a señalar también en este dominio aquel carácter contradictorio que se anotara con respecto a su personalidad.

Los capítulos dedicados a las repercusiones políticas de su figura son un increíble y trágico inventario de las viscosidades que debió afrontar el creador de la abstracta teoría. Por su origen, por sus ideas políticas contrarias al régimen naciente en la Alemania del año 1933 y por su influencia, Einstein fué un *objetivo necesario* en el frente ideológico. Su física fué adjetivada de bolchevique, de judía, de asiática. (Prescindía, por ejemplo, del concepto de fuerza, concepto esencial del ario!) Como no se podía prescindir de la fórmula $E = mc^2$ se exhumó un meritorio físico que había trabajado en un sentido semejante aunque menor y se le llamó principio de Hasenohrl. Estos ataques teóricos se convirtieron en prácticos y sus obras fueron quemadas en una plaza de Berlín. Esta misma historia de absurdo y de odio se repitió en menor escala en otros países, y los rusos terminaron ofreciéndole generosamente una versión materialista de su teoría.

La vida de este hombre genial se convierte así en un símbolo del espíritu libre en un mundo cada día más amenazado.

Un conjunto de interesantes fotografías ilustra el libro.

MANUEL ARTURO CLAPS.

SUMARIO

Lauro Ayestarán
EL MELÓLOGO

Humberto Megget
POEMAS

Katherine Anne Porter
MAGIA

Jacobo Langsner
LOS RIDÍCULOS

TEXTOS: Polidoro
por G. Ribemont-Dessaignes

TALLER: Los libros de Notas
de Henry James

NOTAS: La obra narrativa de Morosoli
por Mario Benedetti

CRÓNICAS: Muerte de Sinclair Lewis
por E. Rodríguez Monegal

RESEÑAS: Thomas Mann, *Doktor Faustus*
Alberto Moravia, *La Romana*
por Mario Benedetti

Alber Camus, *Los Justos*,
Juana de Ibarbourou, *Perdida*
por Idea Vilariño

Philip Frank, *Einstein*
por M. A. Claps

\$ 1.50

mon. urug.