

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

BIBLIOTECA NACIONAL
JOSE MARTI
HABANA 1952

HEMEROTECA
RESERVA



PORTOCARRERO

SUMARIO

STÉPHANE MALLARMÉ: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar.*

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: *Pequeño infierno.*

GUSTAVO PITTALUGA: *Sobre el concepto de las "cosas normales" en una "Psicología de la forma".*

ANGEL GAZTELU: *Soneto.*

HARRY LAVIN: *Madame Bovary: La Catedral y el Hospital.*

PEDRO DE ORAÁ: *Día.*

MILDRED VINSON BOYER: *Unamuno en su niebla.*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Paradiso (IV).*

Portada de RENÉ PORTOCARRERO.

Biblioteca Nacional JOSÉ M-RT:
HEMEROTECA
DUPLICADO #1

ORIGENES

AÑO IX

LA HABANA, 1952

NUM. 32

Un Golpe de Dados Jamás Abolirá el Azar

Poema

PREFACIO

Me gustaría que no se leyera esta Nota o que, recorrida, incluso se la olvidase; enseña, al Lector hábil, poca cosa situada más allá de su penetración: pero, puede turbar al ingenuo antes de aplicar una mirada a las primeras palabras del Poema para que las siguientes, según están dispuestas, lo conduzcan a las últimas, todo sin otra novedad que un espaciamento de la lectura. Los "blancos", en efecto, asumen importancia, impresionan de entrada; la versificación los exigió, como silencio en torno, ordinariamente, al punto de que un trozo, lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, alrededor de un tercio de la hoja: no transgredo esta medida, solamente la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, según la costumbre, de trazos sonoros regulares o versos—más bien, de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante de aparecer y que dura su curso, dentro de cierta "mise en scene" espiritual exacta, es en sitios variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, donde se impone el texto. La ventaja, si tengo derecho a decirlo, literaria, de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras o las palabras entre sí, parece consistir tan pronto en acelerar como amortiguar el movimiento, escandiéndolo, convocándolo incluso según una visión simultánea de la Página: tomada ésta por unidad como lo es por otra parte el

UN GOLPE DE DADOS

J A M A S

AUNQUE LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS ETERNAS

DESDE EL FONDO DE UN NAUFRAGIO

SEA
que

el Abismo

blanco
parado
furioso
bajo una inclinación
se cierna desesperadamente

ala

la suya
por

anticipado recaída de un mal que impide el vuelo
y cubriendo los surtidores
cortando al ras los saltos

muy en lo interior resume

la sombra hundida en la profundidad por esa vela alternativa

hasta ajustar
a la arboladura

su estupefacta profundidad en tanto el casco

de un navío

inclinado de una o la otra borda

EL AMO

surgido
infiriendo
de esta conflagración
que se
como amenaza
el único Número que no puede

vacila
cadáver por el brazo
más bien
que jugar
como maniático canoso
la partida
en nombre de las olas

una
naufragio

fuera de antiguos cálculos
donde la maniobra con la edad olvidada

antaño él empuñaba el timón

a sus pies
del horizonte unánime

prepara
se agita y mezcla
al puño que lo apretaría
un destino y los vientos

ser otro

Espíritu
para lanzarlo
en la tempestad
replegar su división y pasa altivo

separado del secreto que detenta

invade al jefe
fluye en barba sumisa
directo del hombre

sin nave
no importa
dónde vana

ABOLIRA

ancestralmente para no abrir la mano

crispada
más allá de la inútil testa

legado en la desaparición

a alguno
ambiguo

el ulterior demonio inmemorial

teniendo

comarcas nulas

induce

al viejo hacia esta conjunción suprema con la probabilidad

aquél

su sombra pueril

acariciada y pulida y devuelta y lavada

suavizada por la onda y sustraída

a los duros huesos perdidos entre las tablas

nacido

de un retozo

la mar por el abuelo tentando o el abuelo contra la mar

una oportunidad ociosa

Desposorio

cuyo

velo de ilusión resalta su tormento
como el fantasma de un gesto

vacilará
encallará

locura

COMO SI

*Una insinuación
al silencio*

*en algún próximo
voltea*

simple

enroscada con ironía

*o
el misterio*

precipitado

aullado

torbellino de hilaridad y de horror

en torno del abismo

sin esparcirlo

ni huir

y le acuna el virgen indicio

COMO SI

pluma solitaria perdida

salvo

*que la encuentre o la roce una toca de medianoche
e inmovilice
al terciopelo ajado por una carcajada sombría*

esta blancura rígida

irrisoria

demasiado *en oposición al cielo*
para no marcar
exiguamente
a cualquiera

príncipe amargo del escollo

*se cubre como de lo heroico
irresistible mas contenido
por su pequeña razón viril*

fulminante

receloso

expiatorio y púber

mudo

*El lúcido y señorial airón
en la frente invisible
cintila
después sombrea
una estatura de gracia tenebrosa
en su torsión de sirena
con impacientes escamas últimas*

reír

que

SI

de vértigo

de pie

el tiempo

de abofetear

bifurcadas

una roca

falsa mansión

enseguida

evaporada en brumas

que impuso

un límite al infinito

ERA
oriundo estelar

SERIA

peor

no

más ni menos

indiferentemente sino otro tanto

EL NUMERO

EXISTIESE

de otro modo que como alucinación dispersa de agonía

COMENZARA Y CESARA

brotando si negado y cerrado cuando aparecido

en fin

por alguna profusión derramada en rareza

SE CIFRASE

evidencia de la suma por poco que una

ILUMINASE

E L A Z A R

Cae

la pluma

rítmica suspensa de lo siniestro

sepultarse

en las espumas originales

no ha mucho de donde sobresaltó su delirio hasta una cima

marchitada

por la neutralidad idéntica del abismo

NADA

de la memorable crisis
como no fuera
el suceso

cumplido en vista de todo resultado nulo
humano

HABRA TENIDO LUGAR
una elevación ordinaria vierte la ausencia

SINO EL LUGAR
inferior chapaleo cualquiera como para dispersar el acto vacío
abruptamente quién si no
por su mentira
hubiera fundado
la perdición

en esos parajes

de lo vago

en que toda realidad se disuelve

EXCEPTO

en la altura

QUIZAS

tan lejos que un sitio

se funde con más allá

fuera del interés
en cuanto a él señalado

en general

según tal oblicuidad por tal declive

de fuegos

hacia

debe ser

el Septentrión también Norte

UNA CONSTELACION

fría de olvido y de desuso

no tanto

que no enumere

sobre alguna superficie vacante y superior

el golpe sucesivo

sideralmente

de una cuenta total en formación

velando

dudando

rodando

brillando y meditando

antes de detenerse

en algún punto último que la consagra

Todo Pensamiento lanza un Golpe de Dados

NOTAS

Este poema de Stéphane Mallarmé (fechado en París, 1897, el año antes de su muerte), apareció primero en el número de mayo 1897 de la revista internacional *Cosmopolis*. No fué publicado aisladamente sino en 1914, en las ediciones de la *Nouvelle Revue Française*, por los cuidados del yerno del poeta, el doctor Edmond Bonniot. Poco antes de su muerte, después de haber encontrado los tipos que deseaba en la imprenta Didot de París, Mallarmé había preparado una edición del *Coup de dés*, que debía contener grabados de Odilon Redon. Esa edición de lujo no llegó a aparecer.

Poseemos algunos preciosos esclarecimientos históricos sobre esta obra, en un capítulo del volumen de Paul Valéry *Variété II* (N.R.F., París, 1929, pág. 169-175). En ese capítulo, titulado *Le Coup de Dés*, Paul Valéry dice:

"Creo que soy el primer hombre que haya visto esta obra extraordinaria. Apenas la hubo terminado, Mallarmé me rogó ir a su casa; me introdujo en su cuarto de la calle de Roma, donde detrás de una antigua tapicería reposaron hasta su muerte, señal dada por él de su destrucción, los paquetes de sus notas. Sobre su mesa de madera muy oscura, cuadrada, de patas torcidas, dispuso el manuscrito de su poema, y se puso a leerlo con una voz baja, igual, sin el menor "efecto", casi para sí mismo.

"...Habiéndome leído lo más lisamente del mundo su *Coup de dés*, como simple preparación para una mayor sorpresa, Mallarmé al fin me hizo considerar el "dispositivo". Me pareció ver la figura de un pensamiento, por la primera vez situado en nuestro espacio... Aquí, verdaderamente, la extensión hablaba, pensaba, engendraba formas temporales...

"...El 30 de marzo de 1897, dándome las pruebas corregidas del texto que debía publicar *Cosmopolis*, me dijo con una admirable sonrisa, ornamento del más puro orgullo inspirado a un hombre por su sentimiento del universo: "¿No encuentra usted que es un acto "de demencia?"

"Un poco después, en Valvins, junto al reborde de una ventana abierta al tranquilo paisaje, desplegando las magníficas hojas de pruebas de la gran edición compuesta por Lahure (no llegó nunca a aparecer), me hizo el nuevo honor de preguntarme mi opinión sobre ciertos detalles de esta disposición tipográfica, que era lo esencial de su tentativa. Yo buscaba, proponía algunas objeciones, pero con el sólo designio de que él respondiera...

"La noche del mismo día, mientras me acompañaba al ferrocarril, el innumerable cielo de julio encerrando todas las cosas en un grupo centelleante de otros mundos, y

cuando marchábamos, fumadores oscuros, en medio de la Serpiente, del Cisne, del Aguila, me parecía *ahora* estar cogido en el texto mismo del universo silencioso... En el hueco de una noche tal, entre los asertos que cambiábamos, pensaba en la tentativa maravillosa: ¡qué modelo, que enseñanza allá arriba! Donde Kant, bastante ingenuamente, quizás, había creído ver la Ley Moral, Mallarmé percibía sin duda el Imperativo de una poesía, una Poética... Ha intentado, pensaba yo, *levantar al fin una página a la potencia del cielo estrellado.*"

Refiriéndose a *Igitur* (Avignon, 1869), poema en prosa que guarda estrecha relación con *Un Coup de Dés*, Paul Claudel ha escrito: "Un tema apareció con Hamlet (y se le descubriría quizás la primera vaga exhalación en el gran Eurípides), que debía esperar dos siglos antes de encontrar una atmósfera propia a su desenvolvimiento. Yo lo llamaría la simpatía con la Noche, la complacencia en la desgracia, la amarga comunión entre las tinieblas y este infortunio de ser un hombre". Y más lejos añade: "Es notable que la carrera de este príncipe de la moderna Elsinor no se haya consumado hasta que retomó y desarrolló el gesto supremo de *Igitur*, ese golpe de dados lanzado en la noche, y en suma un tanto parecido a la apuesta de Pascal, esa magnificencia del gran señor que arroja su bolsa, esa abdicación del mago que no espera nada más de la ciencia y del arte (en una palabra, de la cifra), ese conocimiento de que lo contingente no llegará jamás a hacer lo absoluto y a realizar otra cosa que una combinación precaria y por lo mismo frívola". (*La Catastrophe d'Igitur, Nouvelle Revue Française, 1926*).

Texto y notas de la edición de las obras completas de Stéphane Mallarmé (Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F.), compuesta por Henri Mondor y G. Jean-Aubry.

Traducción de Cintio Vitier.

Pequeño Infierno

La quinta

Detrás de la alta cerca de ligustros estaba la calle polvorienta. Una calle de huellas profundas, surcadas hasta el barquinazo por los carros inmensos, cargados de frutas y legumbres; transitada alegremente por sulkys ligeros, apisonada y nivelada una que otra vez por tumultuosas tropillas de vacas venidas desde lejos. El viento levantaba entonces nubes de polvo fino que enharinaba la cerca y penetraba, como en tamiz, hasta el ámbito de la quinta. En los días de lluvia el agua empantanaba la calle; las angostas veredas del terreno medanoso también tenían sus huells y sus charcas, y un borde de crecidos pastos que le darían, desde el cielo, la apariencia de un camino de hormigas.

Hilda se hamacaba sola dentro del jardín. A veces corría hasta la cerca para espiar, apartando las ramas de ligustro, el inesperado tropel de los animales. Los silbidos, con un sostén agudo que de pronto se dejaba caer para retomar en seguida el tono, y las voces agrestes, ceceadoras y roncas de los arrieros, no la dejaban jugar en paz. El polvo le ensuciaba la cara y las manos; y las rodillas, que daba tanto trabajo limpiar; pero le gustaba ver todo eso que pasaba por la calle: los hombres de campo, intempestivamente coléricos y reidores, las vacas que mugían, los novillos furiosos por la carrera precipitada... Eran cosa prohibida, de esas que no aparecen en los cuentos y que siempre hay que mirar bien seguro, inadvertido detrás de una cerca.

Pero lo que los niños nunca deben acercarse a espiar, ni siquiera por entre las ramas, es a los gitanos. Dan miedo con sus colorinches, sus aros y sus faldas largas, sus caras morenas que hacen muecas y guiñan los ojos, su hablar que no se entiende. Dicen que los gitanos le quitan a uno el poder de dar gritos y llamar para que lo socorran; y entonces los niños los siguen, sin poderse saber nunca más donde están. Los gitanos tampoco aparecen en los cuentos; pero es lindo mirarlos, aunque sea por un instante, y echar a correr, muertos de miedo, para contar que ya llegan y que todos se escondan...

Hilda sabía muy pocas cosas; y otras no las quería saber o hacía como si no la supiese. Porque late más de prisa el corazón cuando a uno le cuentan poco a poco. Es tan largo y tan nuevo lo que nos rodea y pasa en el mundo que nunca se acaba de saber. El padre si lo sabe, porque ha vivido mucho y es hombre: cómo se llaman las plantas, las estrellas y los animales, y lo que hacen los niños de los países fríos en donde cae la nieve. (La nieve debe ser blanda, como las nubes. Hilda se figura que alguna vez ha tocado las nubes: no sabe cuando, pero alguna vez.) El padre también sabe cantar, para ella, en

una lengua extraña que suena como si estuviera jugando con las palabras, y da risa, hasta que uno aprende los cantos, pero sin entenderlos bien:

"Du bist wie eine blume..."

El padre siempre canta esas cosas incomprensibles que a ella le gustan porque son del tiempo de los niños en la nieve. Después le explica que una palabra quiere decir esto y lo de más allá, pero como él cuenta tantas cosas, bien puede ésta ser cierto y puede no lo ser. Qué buen contador de cuentos es el padre! Además, dice que Hilda no debe ir todavía a la escuela porque tiene que jugar un año más.

La madre le enseñó a escribir su nombre, *Hilda*, y ella a todas horas se ejercita, con un palito en la arena, de izquierda a derecha y de atrás para adelante. Las letras salen bastante bien y no olvida ninguna. Dentro de la sonrisa de la madre parece que siempre hubiera una lágrima. Debe ser el brillo de los ojos, porque nadie mira como ella, con esa serenidad respetuosa que parece que se detiene en el borde de los objetos y no pide nunca un secreto porque parece que lo sabe antes. Hilda, se echaría a llorar o se escondería, si de pronto viera que esa tristeza, que está en los ojos, llega a la boca y apaga la sonrisa de su madre. Le gusta mirarla, y hacer como si no la mirara; estar jugando y sorprenderla, a hurtadillas, cuando ella lee o conversa con esa voz amable que suena tan dulcemente.

Cuando está sola, Hilda prueba a sonreír como lo hace su madre. Tuerce la boca, frente al espejo, y se mira largo rato los ojos fijos y escrutadores. Pero no se le parece. Tal vez los ojos, si no fueran tan pequeños, si las comisuras de los párpados cayeran un poco en lugar de rasgarse como si siempre estuviera de broma; el pelo, no. El suyo de rubio y lacio, como el del padre; los labios le tiemblan, incapaces de ser nunca como los de aquella que no es igual a nadie... Y cuando sea grande, todos lo dicen, Hilda se parecerá a la abuela, a la madre de su padre, una señora que está en un retrato y hace mucho que murió. Tiene un vestido negro que le sube hasta la garganta, con una hilera de botones perdida en el marco y una puntilla blanca alrededor del cuello. Parece una señorita, pero de otros años, y del país donde los niños juegan con la nieve y les arden los sabañones junto al fuego.

Es mejor así: nadie será como su madre. Ni el hermano mayor, que se enorgullece del parecido, ni el otro hermano, rubio y de ojos azules como los del padre, ni siquiera Hilda. Nadie se parecerá nunca a su madre. Esto la pone tan contenta que echa a correr, otra vez a la hamaca, cantando con palabras locas y sin sentido, convencida de que lo hace en el idioma de la señora del retrato y segura de que la nieve la está esperando en el jardín.

El muchacho de Bremen

Hilda tiene la cabeza llena de retazos de leyendas. La divierte conversar con sus personajes mientras patina por el patio embaldosado, pero a nadie se lo ha dicho nunca. Y le gusta, le gusta ese juego solitario y desconocido que tanto tiene de paraíso infernal. Ahora es un muchacho de las calles de Bremen, que encuentra sellos de todas partes del mundo en unas viejas cartas tiradas a la basura, junto con miles de cosas que pertenecieron a un marino que ha muerto. Las gaviotas vuelan bajo y quieren arrebatar sus cartas, pero ella les arroja una piedra y se apodera de los sellos. Na sabe para qué servirán; sin duda para algo importante. Así le sucedió a su padre. Y apenas le molesta no saber nada más que el nombre de esa ciudad en donde está el muchacho; porque Hilda imagina las calles, el puerto, y ve el sol y la claridad sobre las velas de los barcos. Eso es Bremen.

Patina incansablemente. Se encuentra con la tía de su padre, que lo reprende porque es un niño curioso, rebelde, andariego; y se lo lleva otra vez a la casa, con gazmoñerías de señora asustada, murmurando entre dientes:

“¡Eres igual a tu padre, mi pobre hermano, más loco que un vagabundo! Serás desgraciado, como él... ¡Tú no nos haces caso!”

(La señora del retrato ha muerto del cólera; y el padre de su madre ha desaparecido otra vez. Dicen que dejó al hijo en Bremen, y él viaja, patina incansablemente, de país en país; acaso ha vuelto al Uruguay.) Hilda se entristece y piensa que debería llorar; claro que ella no: el muchacho, que en ese momento es su padre. Se irrita porque los tíos quieren obligarlo a jugar con una prima fea, con la que aseguran que se casará cuando sea más grande. El muchachito tiene los pantalones largos y arrugados, y apoya el codo sobre una columna con palmeras. La niña fea le pone la mano en el hombro, como para no dejarle regresar a América. Así está en la fotografía.

Hilda lanza a la niña el peor insulto que sabe...; y después mira a un lado y a otro, por si hubiera alguien que la está espiando mientras ella patina y se cuenta sus interminables historias.

Está sola. Oye el susurro de los árboles en el jardín, las pesadas hojas de la magnolia y los cedros suaves. Ráfagas, apenas más violentas, hacen gemir a los pinos y traen un olor a junquillos. Y en el ligustro se asienta un gorrión, que vuela inquieto cuando Hilda se detiene a mirarlo.

La fuga

La vieja Ana, que cocina duraznos con arroz y con trigo, a la moda de su cocina alemana (como si la fruta fuera lo mismo que una legumbre), se ha encerrado y no quiere salir. Otra vez está con su loca idea de que pasa el novio por la calle, con el

sombrero metido hasta los ojos, y la llama desde lejos. Nadie sino Ana lo ha visto. Todos dicen que ha muerto.

Hay días en que ella está así; abandona sus mermeladas, que chisporrotean sobre el fuego, y solloza, a alaridos, en su cuarto. Es inútil que la llamen; la madre de Hilda le habla junto a la puerta, dulcemente, para no recibir sino palabras airadas, o un silencio que da miedo. Pero a Hilda no le gusta pensar en eso, porque las cosas tristes y sin remedio le enmudecen la cabeza. La muerte es una de esas cosas. Ella ha visto morir al abuelo, y sabe que lo encerraron en un cajón grande y lustroso, que a ella le pareció un piano. Desde entonces no puede oír que alguien toque el piano, porque al sonar las primeras notas ella huye al jardín y se le antoja que es el abuelo el que llora allí dentro. Sin duda le molestan esas cuerdas duras y finas, le lastiman su cuerpo invisible.

Cuando se pone a pensar en la muerte de Hilda se quita los patines y corre a la cama. También se encierra; pero es para rogar a Dios, como un gran favor, que todos sigan viviendo tal como están: que ella no crezca, ni sus hermanos se vuelvan hombres; y que su padre, y sobre todo su madre, no se mueran nunca. Que se detenga el tiempo, como en una postal; pero no los días, porque son alegres con sus mañanas de sol, sus tardes de paseo en volanta y sus noches para dormir. Que los que ella quiere sean siempre los mismos y nunca se vean en retratos viejos, para que otras gentes les digan a los niños: “a éste te parecerás”. Con los ojos abiertos y la boca inmóvil, le parece que está largo rato en oración. Pero en seguida la interrumpe; porque ha oído al cochero que va a buscar las cartas al pueblo. Hilda le pide una moneda al padre para comprar calcomanías.

Nunca salen bien. Aparece el perro desgarrado y la mitad de un conejo. Hilda se empecina con sus calcomanías, porque quisiera tener un cuaderno como el de uno de sus hermanos. Pero ella es torpe, y la paciencia la fatiga. Engelbert, el menor, sabe dibujar y tocar el piano, y a veces le enseña cómo se hace, aunque sólo tiene cuatro años más que ella. La madre siempre sonrío al hermano y lo acaricia, porque es pálido y no se sube a los árboles, como Hilda. Ella es más fuerte; está despeinada y tiene las rodillas sucias. Y así no se puede ser bueno ni tocar el piano. Y las calcomanías salen mal.

Ana se ha ido. Nadie la vió salir. Sin duda por la mañana temprano, después de uno de esos días de encerrona y llanto, cogió sus retratos y vestidos, hizo sus maletas, peinó bien tirantes sus cabellos blancos y se fué. El novio fantasma la estaría esperando. Hilda le tenía miedo a toda esa historia y hasta casi se alegraba de que la vieja Ana se hubiera ido de la quinta. Todos callaban; ni los sirvientes se atrevían a reír o a nombrarla.

Hilda tampoco se atrevió a preguntar, porque temía que la descubriesen en sus fantasías. *Ana no debe haber existido.*

Espejo de fantasmas

Ana debe ser como la Laguna Escondida. Dicen que no está sino muy cerca de allí, y en los sauces gimen las cabelleras de los indios muertos; por las noches, brillan y desaparecen las fogatas de las viejas tolderías inexistentes. Ella quisiera acercarse alguna vez y hasta se atrevería a ir sola. Pero nunca la dejan.

Las cosas que se callan siguen viviendo dentro de la cabeza, prohibidas. Y se las siente latir, moverse, hablar..., espantosas y dominantes. En la soledad de los niños hay fuerzas más poderosas que las de los gitanos, y tan irresistibles. Cierta día Hilda se escapó, bajo un sol furioso, sin que nadie notara su ausencia. Iba a la Laguna Escondida... Saltó cercos y se espinó en los cactus; las ramas le enredaron el pelo, dos o tres veces cayó en los altos surcos de arena endurecida. Pero ella seguía, obsesionada, sin asustarse de las lagartijas que en otra ocasión la hubieran hecho gritar. Las ortigas le escocían las piernas. Hilda corría, sudorosa, por entre los yuyos ardientes del mediodía. Y lo malo es que no sabía adónde quedaba la laguna. Es decir, marchaba en esa dirección, pero también recordaba que había oído contar que la Laguna Escondida se burla de los que quieren llegar a sus aguas y parece alejarse siempre más, con la sombra espesa de sus sauces, con sus pájaros y sus mariposas, tornadizos y desesperantes. Pero ella esta vez, por fin, llegaría a aquel lugar misterioso...

"¡Niña, niña!"... (parecía la voz de Miguel, el cochero, llamándola desde lejos! Hilda quiso correr más de prisa, pero ya estaba cansada y el polvo se le pegoteaba en las manos, en las lastimaduras de las piernas, en la cara, roja de aventura). La habían descubierto. Se volvió, irritada; y Miguel, en dos trancos, estuvo a su lado y la cogió del brazo, no sin impaciencia.

"La señora la busca", dijo. "¿Qué es esto de correr sola por el campo, con este calor del infierno?. Vamos!"

Tuvo que regresar. Pero se guardó muy bien de confesar que era a la Laguna Escondida, poblada de verdes e irreales sombras. Entonces todos los seres de la realidad parecen fantasmas, hasta su madre. Pero se tiene miedo de que lo descubran, y uno se empeña en hablar como cree que hablan los demás niños y en interesarse por cosas que, de veras, no interesan. Nunca se habla de lo que los demás callan. Y es lo que más se vive, y se sabe.

Hilda obedece por temor, pero no es buena. Ella sabe que no es buena; y se conduce de sí misma, con cierta rabiosa serenidad. Su hermano Engelbert, en cambio, parece que nunca advierte las mutaciones de las cosas ni la fantástica población de personajes invisibles que se agita en la cabeza. Todos son distintos. Para ella sola el mundo

se transforma, de pronto, y nunca sabe cuál es la realidad que los demás ven. Ahora cree que su padre es como un cuento que habla. Su madre es algo que existe y no existe. Las hadas aparecen y desaparecen, son lo más dulce y a veces se las desconoce. Pero todo lo suelen ver, y tienen una sonrisa que entiende los misterios, como la madre. En el día mueren los cuentos. Hilda no distingue bien entre lo que sueña y lo que vive; por eso le parece verdad que ha caminado por la pared, y que cuando estaba por caerse, su padre la ha recogido en brazos. Puede haber sido una pesadilla, el calor del sol y la siesta afiebrada; pero no está segura. Dicen que los sueños, cuando dormimos, no suceden realmente. ¡Qué difícil es saber si lo que uno recuerda lo ha vivido, soñado o pensado!

El murciélago

Vive sola, más sola que nadie, en sus nubes de paraíso incierto, rodeada de objetos admirables entre los cuales está, desvalida. No posee nada. Nada más que su cabeza llena de irrealidades que la marean y la dejan atónita. El padre es el amparo. La protege sin saberlo, pero también le siembra todas esas fantasías brumosas, de largo alcance, que poseen el poder de fijar su infancia. Su madre, no obstante, es el primer plano en el paisaje y también en el horizonte. Es la visión que está fuera, pero que siempre quisiera tener delante, sin atreverse a tocarla, como el cielo. Su padre es la aventura y el sueño; su madre la fe. En ella cree. Dios es algo o alguien que ha hecho la vida, la luz y la noche, el dormir y la alegría, los pájaros y los árboles. Eso es Dios, a quien nunca se ve.

Cuando le muestran estampas o cromos Hilda cree que así han visto a Dios los demás hombres, los que lo pintan; pero ella no puede saber si es de este modo o del otro. Acepta esas imágenes porque ve que las gentes lo hacen y finge creer, ella también, que Dios es así, como un señor de barba rubia y mirada triste. Pero, en el fondo, duda de que lo sea; no le gusta imaginarlo. Al contrario, lo desdibuja en su fantasía, y a veces es, para ella, una nube, un color muy extendido o una caricia que está detrás y no la toca. Hilda se siente amiga de Dios; todo lo que le pide es que, si puede tanto como dicen, no se mueran aquellos seres que ella quiere. Pero es muy serio conversar con alguien a quien nunca se le ha oído la voz ni se le ha visto la cara. Debe ser como el viento, que no atiende las súplicas, y se presenta cuando nadie lo espera.

Hilda se columpia en el jardín; ni alegre ni triste. Sola en su hamaca, respira insensiblemente (porque si se da cuenta de que lo hace se le agita el pecho, por temor a dejar de hacerlo y morir). La fragancia de las hojas húmedas, el seco olor de los troncos de los durazneros, cargados de flores, la envuelven, como la tarde, en un abrazo que pudiera ser el de Dios, o el de las hadas, que también viven en los huecos

y en los nudos de los cedros. En la fila de álamos altos, frente a la caza, seguramente no viven más que pájaros. Por eso los álamos están fuera de la quinta.

De pronto, un chillido horrible la sobresalta. Detiene la hamaca y, pálida de muerte, corre adónde está el padre. Quién sabe qué cosas entrecortadas le dice, porque el padre regresa con ella al jardín, y después de buscar largo rato entre los árboles descubre a un murciélago. Se sostenía cabeza abajo, de la fuerte rama de un ciruelo sombrío. A Hilda se le antoja que es una bruja, o un león, convertidos, para burlarse de ella, en esa criatura espantosa y tan pequeña. No puede creer que sea un murciélago el que la ha asustado así, en ese atardecer de mentirosa inocencia.

La letra gótica

Muchas cosas más tendría que contar; pero ella sólo parece una niña feliz, que se hamaca y patina. Y es mejor que no hable; no sea que la miren a los ojos, serios, porque dentro de los ojos hay otro mundo, distinto, y personajes que no se deben ver.

La quinta tiene un fuerte olor a tierra, a viento y a sol. Eso es el día, que todos conocen. Nadie tiene porqué saber que existen, además, otro olor, otro sonido y otro color, y sobre todo, seres que habitan invisibles dentro de uno mismo.

El señor Dunca Smüller vino a la quinta como secretario del padre. Escribe sus cartas a Alemania, con una perfecta letra gótica. Así lo dice el padre, con su severidad de juez en todo lo prolijo y severo. Esa letra está formada por unos dibujitos más extraños aún que los de la letra normal, y parece que la pluma se dedicara a rasgar el papel, con minuciosa paciencia, para dejar allí canteros de apretada flores geométricas, incomprensibles y rígidas. Pero debe querer decir cosas de la nieve, y de la señora de otros tiempos. O acaso debe descubrir la historia del abuelo, el de la cuadrada barba negra que se retrató junto al padre, no más alto que sus rodillas, para dejarlo después en Bremen, en las garras de los tíos cariñosos y tiranos. Esa historia, que Hilda apenas ha sorprendido, dice que el abuelo impenitente viajó por toda la tierra, viudo y silencioso, hasta que regresó a América, contrajo matrimonio por segunda vez, formó otra familia y se suicidó, no sin dejar una carta para el hijo ausente en la que le encargaba una madre y hermanos desconocidos, y su memoria triste.

En la letra gótica debe ocurrir lo mismo que en la cabeza de Hilda, por eso la mira con antipatía, como si se tratara de un secreto que quiere revelar el suyo. Además, el señor Duncan Smüller usa monóculo, que es un vidrio sobre un ojo solo, y jamás la ha mirado, como si juzgara que los niños no existen. Hilda le tiene miedo, y encuentra que se parece a un pichón de gorrión: por lo menos por la cabeza calva, con dos o tres pelitos rubios, y la pelusilla de la nuca, que sólo se ve a contraluz.

Siempre vestido de negro, Duncan hubiera podido ser el novio de Ana, si no fuera

tan solemne. ¿No sería, acaso, un espectro, que con la mirada de su monóculo fulminó al pobre hombre y después lo devoró?

Hilda le tenía afecto a la cocinera loca de las mermeladas y los llantos, aunque ella muy pocas veces se dignara contestar a sus preguntas. Si estaba de buen humor era sencillamente insufrible: acariciaba a la niña, no atreviéndose a besarla, y la arrullaba con una retahíla de sonidos incoherentes, como el borboteo de sus ollas; cuando por fin conseguía zafarse. Hilda echaba a correr al jardín... Ana era buena. Sin duda huyó, porque habría soñado que llegaba a la quinta el fantasma Duncan, con su vidrio gótico. El murciélago y el secretario, quizá, eran una sola y la misma cosa. Nunca se puede saber.

Desaparición del silencio

Pero ahora estaba en la casa Marie, una criadita, hija de verduleros franceses. Alta y desgarbada, tenía una melena rubia y siempre volando al sol; la voz, aguda, era como para despertar asustado, o sentir lo que uno quisiera es estarse en silencio, o donde sonasen voces normales. Era como el chillido de un pájaro que hubiese decidido conversar... Sólo los ojos eran azules y puros, y no parecían pertenecer a la misma voz, al mismo pelo, a las mismas largas y flacas piernas. Si Marie pudiera quedar callada... Pero no; siempre tenía ganas de echarlo todo a perder. Hilda la perdonaba, porque sus ojos eran buenos. Un pájaro zancudo con ojos de agua azul.

A don Antonio, el jardinero austriaco, sí que no se le conocía la voz. La había dejado entre las plantas, para escuchar el rumor de riego cuando por las tardes abría la pequeña represa y se inundaban los canales. Su casa era una habitación de madera y zinc en medio de la quinta, cerca de los zapallos. Cierta día que don Antonio no estaba, Hilda entró. Todo era allí ordenado y limpio; las paredes llenas de postales en abanico, y sobre la mesa, un instrumento de música, parecido a una guitarra pero más pequeño, que nunca nadie oyó sonar. Acaso don Antonio tocaba su guitarrita por las noches, cuando todos dormían, o acaso fuera muda, como él, y el jardinero la acercaba al oído para adivinar lo que decían las cuerdas o si seguía murmurando el agua bajo las flores oscuras.

El jardinero también se fué. Desapareció, y no quedó más que su habitación de madera y el olor de la pipa silenciosa que siempre fumaba el austriaco. Se llevó sus postales y su guitarra; y los macizos de rosas empezaron a marchitarse.

Entonces vinieron unos italianos locuaces y rudos, que sólo querían a los árboles que daban frutas y despreciaban a las flores, porque no servían. Fué preciso escapar de la quinta; talaban los árboles, interrumpían con sus gritos y risotadas el riego de la tarde, y en el jardín no quedaron más que pozos y tierra removida para nuevas plantas. Era otro infierno; más ruidoso y poblado. Ya no era posible hamacarse en silencio, ni correr hasta la cerca de ligustros para ver pasar a la tropilla. Pero en los pozos de tierra negra

y en las raíces de los árboles viejos todavía habitaban seres misteriosos que, a veces, no eran más que gusanos, pero podían ser—¿por qué no?—serpientes, o demonios convertidos en babosas. Eso era también lo que había dentro de la tierra, y que los ojos, antes, no podían descubrir.

Escondida en esos pozos, Hilda oía que la llamaban desde lejos, con el chillido de Marie, quien, naturalmente, no entendía ese juego de estarse quieto y silencioso, sentado en la tierra húmeda. Fué allí donde comenzó, con Engelbert, el nuevo idioma que inventaron: se componía de las mismas palabras corrientes, pero dichas en otro orden, y regía mientras ambos estuviesen ocultos en las cuevas de los árboles. Era un secreto entre los dos.

Cuento invisible

Las palabras no encierran ningún misterio. Al contrario, el misterio desaparece cuando se lo nombra. Las cosas desconocidas, aquellas que se ven y no se sabe cómo se llaman—o si se sabe, evitamos decir su nombre—, solamente ésas constituyen lo misterioso. Porque viven escondidos, invisibles. La palabra desgasta las cosas, usa el mundo y lo percude con su luz de sonido. Por eso, cuando se habla, todo se torna visible. Y la gente, que es eso lo que desea, puede pasear su mirada sobre lo que está presente, convocado por la palabra; y con sus voces feas, que lo mismo le sirve para gritar o burlarse, toca todas las cosas sagradas, las marchita y las tira. Y ya no hay misterio. Pero queda el silencio; y entre una y otra palabra se alza la imagen, la que nosotros solos podemos ver y esconder. En esa laguna verde e irreal que nos brilla por dentro se deslizan unas sombras que no son el sueño, sino la verdadera realidad, la nuestra. Y ante ella palidece el mundo, montón de palabras transitadas, polvo ajeno que se nos pega en las manos.

Hilda restregó las suyas en el agua del canal, angosta zanja abierta a golpes de pala. Las raíces tiernas estaban mutiladas; las más fuertes, en cambio, eran como ramas nudosas o puentes sobre el agua e iban desde el tronco hasta la otra orilla de barro endurecido. Podía asentar el pie sobre esos puentes y abrazar el árbol, o acostándose en la tierra, bajo la copa inmóvil, oír el viento, el gorgoteo del canal, o, lo que es mejor aún, el silencioso zumbido de la cabeza que sólo dice fantasmas de palabras...

Pero cuando hay que responder a un llamado que llega desde lejos, desde el viejo patio o el corredor retumbante, el sonido de nuestra propia voz nos sobresalta. Hay que volver... Y, ¿si no se vuelve? ¿Si no se quisiera responder? Porque uno puede haberse fugado, como Ana; o haber desaparecido, como el austriaco; o no estar aquí... ¡o haber muerto! Acaso, en la sala, junto al piano donde llora el abuelo, esté ya nuestro retrato, con un vestido negro, al lado de la señora alemana que murió de peste en el Uruguay.

Hilda se ve a sí misma, con cuello de puntillas blancas y mirada lejana. Todos los de la casa contemplan su retrato y dicen:

“Esta es Hilda, la que patinaba en la nieve...”; y comienza a sentir frío. Deben ser sus pies. La nieve es blanda y fría, como un algodón de nube, y desde allí, donde ahora está, sólo se oye un rumor sordo, sordo, como el que ocurre en nuestra cabeza cuando estamos largo rato a solas...

¿Dónde está su madre? Porque Hilda ve a toda la familia reunida alrededor del retrato: allí está su hermano mayor; y Engelbert; los tíos y la abuelita lectora; los criados, un poco temerosos.. Falta su madre. ¿Por qué no la llaman, para que escuche también esa voz que está contando un cuento?

Es la voz del padre: “...Hilda se hamacaba en los sauces, y un murciélago gigantesco, que usaba monóculo, se acercó a ella y le dijo:

—¿Quieres venir conmigo a Bremen, a recoger sellos de las cartas de un marino?

Hilda había olvidado cómo se dice *no* en alemán, y entonces movió la cabeza con todas sus fuerzas, de derecha a izquierda... Pero el murciélago no entendió, o no quiso entender, y envolviéndola en una de sus alas la llevó lejos, lejos... Hasta que en un camino encontraron al novio de Ana, que esperaba a la vieja cocinera. El murciélago quiso ocultar a Hilda, pero ella gritó, como quien pide socorro:

—¡Me llevan a Bremen, a la casa de los tíos, que no me dejarán volver!

El novio de Ana la miró con unos ojos de fuego debajo del sombrero, y el murciélago, con una carcajada horrible, la depositó a sus pies. Hilda quiso rogarle que la protegiese, pero, al mirarlo, comprendió que el novio de Ana era un hombre de nieve, y sus ojos duros y brillantes dos pedazos de vidrio. Hilda no sabía llorar, y además, si lo hubiese hecho, el murciélago que todavía estaba a su lado, cruzado de brazos, se echaría a reír otra vez.

—No importa—dijo la niña, avergonzada de su propio temor—; quiero quedarme aquí.

—¡La nieve es fría! ¡La nieve es fría!—gritaba el murciélago, su oscuro compañero de viaje—. ¡Te morirás, sola en nieve!

—Siempre he estado sola—respondió la empecinada Hilda.

Brilló el sol, el viento desparramó el muñeco de nieve y de la levita se alzaron unos cuervos graznadores que disputaron, a picotazos, los ojos de vidrio y el sombrero vacío. El murciélago quiso intervenir para arrebatárselos el tesoro y los cuervos se echaron sobre él, en una lucha de alas negras, hasta que todos desaparecieron volando en la nada fría.

Hilda quedó asombrada por un momento, sin decidirse a retroceder ni a seguir adelante. Pero lo que más la maravillaba era no sentir miedo. De pronto, divisó a lo lejos una mujer vestida de luto. Parecía joven y se acercaba rápidamente, deslizándose sobre la nieve.

—Es mi abuela, la señora del retrato—, pensó Hilda, y corrió a su encuentro. La señora le impuso silencio, con un dedo sobre los labios, y alzándola en brazos la quiso

hacer dormir, como duermen los niños pequeños, mientras Hilda se decía a sí misma, muy tranquila:

—Está bien así, porque cuando ella era joven yo aun no había nacido.

Esto era una dificultad, porque pensaba contarle cosas de su padre. ¿Acaso no desearía saber qué había ocurrido en tanto tiempo? y si le hablaba en español, ¿le entendería la señora alemana? ¿O allí, donde ella estaba, todos los idiomas sonarían lo mismo? Por las dudas, Hilda comenzó a canturrear una canción que le había enseñado su padre, la única que recordaba bien:

"Auf einem Baum ein cu-cu..."

La señora sonrió, apretándola contra su pecho, y la niña entonces quiso preguntar algo, o contarle de sus hermanos, de su padre y su madre, de la vieja quinta... Pero acaso fuera una impertinencia, porque, en realidad, ella aún no había nacido.

Le pareció que patinaron largo rato, silenciosas las dos: ella en el tibio seno de su abuela joven y la señora deslizándose en las nubes. Y nada quiso decir, para no destruir esa paz.

¿Y aquello? ¿Qué eran esas luces, o bujías temblonas que bailaban en el horizonte al gemido largo de un piano? Esta vez sí, Hilda sintió miedo.

—Es que estoy muerta...—pensó. Y lo que más la hacía sufrir era estar lejos de su madre; quizá la buscaba, llamándola inútilmente, porque no regresaría nunca más.

Quiso desasirse de la abuela vestida de negro, que la miró sin comprender. Todo era extraño, y lo malo es que no sabía cómo volver a la quinta. Probó a gritar, pero en la nieve las palabras resbalaban sordas, desmigajándose a los pocos pasos...

Miró hacia arriba, y sus ojos empañados descubrieron unas ramas oscuras. La poca luz del crepúsculo confundía en espesa masa a los demás árboles del jardín. Se molestaban los pájaros, en busca de sitio para sus sueños.

Hilda se levantó y corrió, también ella, en busca de lo que había abandonado. Regresaba, regresaba de un dulce y pequeño infierno. Y estaba otra vez allí, en su pasado, no más alto que un ángel tercamente viajero.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVAM

Sobre el Concepto de las "Cosas Normales" en una "Psicología de la Forma"

En el breve Curso de lecciones acerca de una "Teoría de la Normalidad y de la Identidad" que tuve ocasión de desarrollar hace un año en el Lyceum de La Habana, se me ocurrieron algunas ideas críticas sobre una falla que me pareció descubrir en la doctrina bien conocida de la "Gestalt-psychologie", hoy aceptada con predilección por la mayoría de los psicólogos. Quisiera ahora desarrollar con alguna mayor amplitud—aprovechando la hospitalidad de ORÍGENES—, la tesis entonces apenas apuntada.

No voy a extenderme nuevamente sobre la formación en la mente humana del concepto de "normalidad" de las cosas. Este concepto nace—muy tardíamente, como he demostrado en aquel Ensayo—, de una larga observación empírica o de un estudio estadístico (método muy reciente) de los fenómenos naturales, que llamamos "normales" cuando obedecen a ciertas condiciones. Estas condiciones pueden reducirse a las siguientes: 1) un cierto grado de *uniformidad* tipológica (uniformidad espacial; tendencia a la identidad en la forma); 2) un cierto grado de *frecuencia* (uniformidad en el tiempo; ritmo de aparición; constancia relativa del número); 3) un cierto *límite máximo y mínimo de variación* en las dos condiciones anteriores; 4) una cierta *correspondencia* entre el fenómeno, el ambiente en que se manifiesta y el momento o tiempo de su manifestación.

Los ejemplos que comprueban la necesidad de estas condiciones están constantemente presentes—objetivamente presentes—ante nuestra capacidad de captación o apercepción de los fenómenos. No es preciso aquí apelar a ellos. Son ellos los que han servido a la mente humana, a través de los siglos, para crear el concepto abstracto de la "normalidad" de las cosas. Los fenómenos que no obedezcan al *conjunto de las cuatro condiciones antes enumeradas* son "anormales".

La "normalidad" es, pues, una "forma" de ver las cosas, de estimar los hechos y los acontecimientos. Y es de extrañar, en mi opinión, que los psicólogos contemporáneos preconizadores de una "psicología de la forma", a partir sobre todo de la "Gestalt-psychologie" de Koffka, no hayan acometido resueltamente, ni tratado en la dialéctica de su doctrina, el problema que estamos intentando resolver: esto es: el de la génesis y formación en la mente humana de la idea de las cosas normales y del concepto de normalidad.

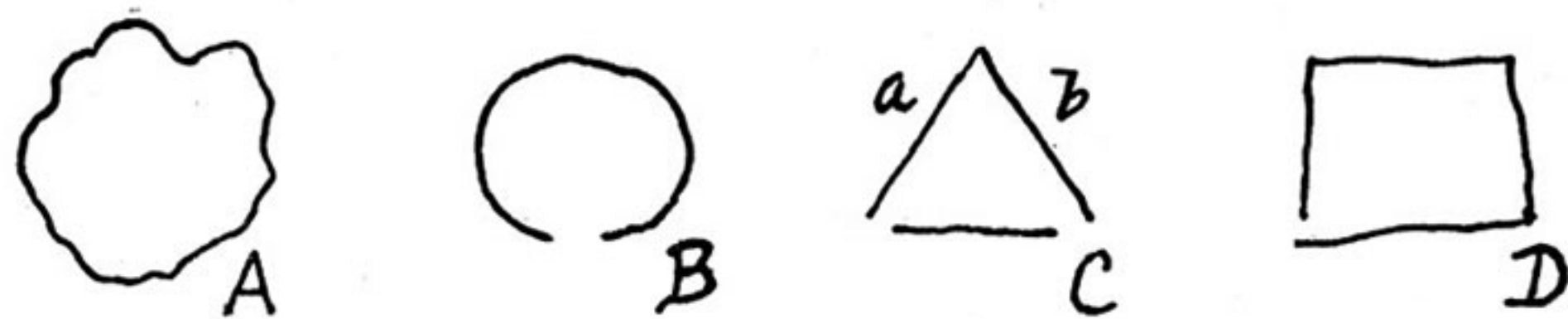
Hé aquí, por ejemplo, la definición de Wertheimer, del año 1925, en sus ensayos sobre la "Gestalttheorie": "Formas son conjuntos cuya conducta no se determina por la conducta de sus elementos individuales, sino por la naturaleza interna del conjunto." La

psicología de la forma se propone atribuir a la mente humana la capacidad esencial de captar imágenes del mundo exterior, en su estructura, con absoluta independencia de las sensaciones elementales. Köhler sostiene, llegando al máximo de la identidad psico-física, que "las formas comprobables fenomenológicamente corresponden a formas psíquicas primarias", y que "éstas no se diferencian esencialmente de las formas físicas de la propia naturaleza inorgánica". Nos acercamos así a una "identidad físico-matemática" del mundo exterior y de las actividades psíquicas. Obsérvese bien: el hombre estima como "normales" las cosas en torno porqué las presupone idénticas o cuando menos identificables con arquetipos mentales. Tal podría ser la conclusión. Sólo presuponiendo esta identidad sería posible la percepción de la realidad objetiva. Este "isomorfismo" de la mente y del objeto, como lo llama el mismo Köhler, no puede concebirse, sin embargo, sin una lenta asimilación de las formas por parte de la mente humana, desde las más lejanas edades prehistóricas—hasta el salto mortal que sustituye la "substancia" a la forma; y la "energía" a la substancia—; hasta el hallazgo y la medida de los electrones, los protones, los neutrones y los demás elementos constitutivos del átomo.

Este mismo proceso es el que crea inadvertidamente el concepto de la normalidad. Pues en el extremo análisis del universo sensible, la normalidad habrá de reducirse a un equilibrio universal de los componentes energéticos del átomo. El hecho de que la "Gestaltpsychologie" se refiera a las percepciones inmediatas de formas en la realidad objetiva, a través de nuestros sentidos, obliga necesariamente a un examen de este problema de la "normalidad", de la percepción de las cosas como "normales".

A mi entender, los psicólogos de la forma han olvidado o descartado con excesiva facilidad el mundo conceptual, la "vivencia de los conceptos".

Supongamos, siguiendo el ejemplo dado por David Katz, que se nos presenten imágenes como éstas:



Por la llamada "ley de pregnancia", que presupone la percepción plena de las imágenes incompletas, la imagen A será captada como un círculo; así como la B; la C como un triángulo; y la D como un cuadrado. Pero ni A ni B son círculos; el primero por la irregularidad de su circunferencia, y el segundo por la interrupción o quebradura de la misma; ni C es un triángulo, sino la yuxtaposición imperfecta de una línea que sirve

de base al ángulo formado por a) y b); ni D es un cuadrado, sino un rectángulo irregular con lados desiguales y separados. Una de dos: o bien se trata de un error de percepción; o bien, conforme a la teoría de una psicología de la forma, el centro receptor de la imagen visual completa instintivamente la imagen y la define como círculo, triángulo o cuadrado. Séanos permitido una vez más afirmar que la psicología de la forma olvida en la interpretación del fenómeno el empleo de los conceptos; y en este caso como en otros, desconoce la necesidad intrínseca en la mente humana de reconducir los fenómenos a una norma; de sujetarlos en cierto modo a la medida y forma de la normalidad. Cuando el observador define como círculos las figuras A y B, como triángulo la figura C y como cuadrado la figura D, no las *ve* como tales, sino que las *piensa* como tales. Las *piensa* como círculos normales, o como triángulos o cuadrados normales, sustituyendo intuitivamente las imágenes reales, a pesar de verlas como son, por imágenes completas o perfectas de círculo, triángulo o cuadrado. Las reconduce a la "normalidad", hasta convencerse por alguna razón discursiva o documentada, de que esas imágenes quieren de verdad representar lo que aparecen ante nuestros sentidos: una circunferencia anormal que por tanto encierra un espacio que no es un círculo; o un triángulo incompleto que no es un espacio triangular cerrado; o un cuadrado dibujado en forma imperfecta. Respecto al círculo, al triángulo o al cuadrado, se trata, pues, de imágenes anormales. La mente humana, al captarlas, las introduce instantáneamente en la normalidad. La renuncia, por parte de los psicólogos de la forma, a la utilización de los conceptos en la percepción de los fenómenos, los obliga a introducir en la teoría un principio tan abstracto como el de la "pregnancia" o "plenitud" de las imágenes, que es imposible, en mi opinión, atribuir a la mera recepción sensorial de las imágenes.

Si un día nos encontramos en la calle con un hombre de 1 metro apenas de talla—un enano—, nos damos cuenta al momento de que es un hombre, pero que es anormal. Lo admitimos, por otras razones obvias, en la serie fenoménica de la especie humana; lo llamamos hombre; lo pensamos como tal; pero lo vemos como es, demasiado bajo para ser un hombre normal. Exactamente así interpretamos como círculos las imágenes A o B a pesar de que las vemos en su condición anómala de círculos defectuosos o incompletos.

Y hay mucho más que esto en la sustitución del "concepto" ideal de las cosas a la imagen sensorial de las mismas.

La *normalidad*—cualquiera que sea el tipo de la serie fenoménica examinada—, no es un concepto exclusivamente *cuantitativo*. En la mente humana, en su concepción abstracta, es más bien un concepto *cualitativo*. Podríamos decir con mayor precisión que los valores cuantitativos de una serie contribuyen a la estimación cualitativa de la serie y en este sentido a admitirla en el concepto de normalidad o no. Cuando estimamos por métodos estadísticos, por ejemplo, el crecimiento de la población en un territorio determinado, el resultado escueto del cálculo es exclusivamente cuantitativo. Pero

cuando afirmamos que es normal, la representación del fenómeno en nuestro espíritu se acompaña necesariamente de apreciaciones satélites, fundamentales para el político, el economista, el biólogo, puesto que esa anormalidad cuantitativa presupone *condiciones* de normalidad en el bienestar físico del pueblo, en su alimentación, en su vida familiar y sexual. Y sólo en este sentido nos interesa el conocimiento exacto—cuantitativo—del crecimiento de la población en un período dado.

Las que yo llamo “apreciaciones satélites” del concepto de normalidad aplicado a las cosas o a los hechos, oscilan siempre, en el umbral de nuestra conciencia, entre lo agradable y lo desagradable, entre la satisfacción y la insatisfacción. Dígase lo que se quiera, cuando apreciamos un estado de cosas como “normal”, nos quedamos en cierto modo satisfechos. Este matiz sentimental de relativa satisfacción que se injerta en la escueta apreciación—empírica o científica (estadística)—de la normalidad, no nace tan sólo de una relativa identidad entre los fenómenos por un lado y nuestros intereses materiales o espirituales que acompañan al fenómeno. Nace de una raíz más profunda y desinteresada; nace del goce de una identidad entre el concepto preformado en nuestra mente de la normalidad de un fenómeno determinado, de un objeto, y la imagen que se nos presenta en el caso concreto de ese fenómeno o de esa serie de fenómenos. El proceso mental que los psicólogos de la “forma” interpretan como una “impregnación” o “plenitud” o “pregnancia” de la imagen externa, logradas instantáneamente por el observador, que completa o corrige así, a través de los sentidos, la falla o desviación de la realidad objetiva—de un objeto—, consiste en mi opinión en una comparación inmediata, subconsciente, de ese objeto anómalo con la figura ideal inherente al “concepto” previo de esa cosa, de ese fenómeno objetivo real. De ahí que—prescindiendo de todo “sentimiento”, relativo a nuestros intereses o a nuestros deseos—, la imagen anómala,—la “anormalidad”—nos produzca siempre un dejo de displicencia, a veces de disgusto, que llamaremos “insatisfacción”; y en cambio la identidad del fenómeno con nuestro concepto ideal del mismo nos provoque un estado de relativa euforia, de “satisfacción”.

El “concepto”—ya lo dijo con palabras elegantes Ortega y Gasset—es un órgano mental de apesamiento de las cosas.

El concepto de “normalidad” no es más que eso: un modo de fundir las innumerables impresiones de grupos de fenómenos en una relativa uniformidad. Nace de las sensaciones—ópticas, auditivas, táctiles—; pasa a través de estas impresiones captadas por la mente como ideas de las cosas, y se constituye en árbitro de las cosas mismas gracias a la *medida*—medida de la cantidad y de la cualidad—aplicada también en forma empírica, intuitiva; y con todos estos elementos de juicio se instala en la mente como una abstracción que ya nos acompañará para siempre—imagen esquemática de un mundo de realidades que esconde en la sombra las impresiones más fugaces.

A partir del momento de su formación y fijación en la mente, ese concepto es ya

un *preconcepto*—un útil o utensilio que manejamos para aplicarlo a la apercepción de las cosas.

Los psicólogos de la “forma” parecen haber renunciado al empleo de este medio de apercepción, para otorgar una jerarquía difícilmente aceptable a la “percepción” directa, que de suyo sería capaz de captar, reconduciéndolas a su imagen tipológica, las imágenes más o menos desviadas de la “norma” en cualquiera de sus elementos constitutivos. La mente humana, conforme al criterio de la “Gestaltpsychologie”, percibiría directamente las “formas” en sus caracteres genéricos y unitarios, prescindiendo intuitivamente—como dice Wertheimer—de la situación y conducta de sus elementos individuales.

Ortega y Gasset alude a un proceso similar de formación de las imágenes conceptuales a propósito de una dimensión de profundidad en el pensar. ¿En qué consiste? “En oponer al mundo patente de las puras impresiones el mundo latente constituido por estructuras de impresiones”. La idea de “normalidad” forma parte de estos mundos latentes. Es un concepto. Y el concepto es eso: una “estructura de impresiones”.

Los antiguos—sin haberse formulado jamás el concepto de “normalidad” de las cosas—resolvieron el problema de otra manera. Inventaron el “tipo”; la idea plástica, luego ideal, de una “norma”.

La idea de una *norma* se desarrolla en la mente humana pasando por cuatro fases sucesivas y distintas: 1) lo que *debería ser* una cosa; 2) la representación *estética* ideal de una cosa; 3) la representación *lógica* ideal de una cosa; 4) la representación *moral* ideal de una cosa.

A la primera fase pertenecen todas las representaciones geométricas y aritméticas de la norma. Cuando el *homo faber* antiguo descubrió y aplicó a sus trabajos prácticos el *gnomon* o *gonia* de los griegos, la *escuadra* de dos reglas que forman ángulo recto, la *norma* de los latinos, no hizo más que idealizar en un esquema las imágenes naturales de la ramificación dicotómica de los árboles; mejor dicho: de ciertos árboles. Ya con esto, no obstante, el descubrimiento—fruto de la observación—se transformaba en invención, fruto de la inteligencia creadora. En ningún caso real la ramificación dicotómica de los árboles ofrece ángulos rectos en el sentido geométrico preciso. El anónimo Arquímedes o Euclides de la antigüedad, el artesano pitagórico—quizás pitagórico sin saberlo, o pre-pitagórico—inventó por tanto la *norma*, precisamente *porque la norma no existe en la realidad objetiva*. Mas no por esto perdía la norma su relación inmanente con la realidad objetiva. Conservaba en cierto modo su condición natural, aunque fuese una imagen estilizada de formas geométricas variables en la naturaleza fijada en términos perfectos por la mente humana. No existía en la Naturaleza; pero la mente humana la captó en las cosas naturales; y a las que le parecían aproximarse a la norma, las llamó *normales*.

La observación de las cosas en torno, de los vegetales y de los animales, de los seres humanos, despertó en él la necesidad de una *representación estética* ideal de esas cosas,

de esos seres, del hombre mismo; del hombre y de la mujer. Esta es la *segunda etapa*. (No se trata, bien entendido, de una sucesión cronológica bien definida, pues como es sabido este proceso difiere de un grupo racial o étnico a otro.) Por este camino la mente humana llega a fijar el *tipo* o imagen ideal de las cosas y de los seres vivientes; en este caso, el *biotipo* del ave, del perro, del pez o del caballo o del hombre. El tipo es la *norma estética*; la representación estética ideal de la cosa o del ser.

Esta solución estética del problema de la diversidad de las imágenes naturales, que alcanza su máxima expresión en las estilizaciones del biotipo humano en el mundo griego —con la figura apolínea, con la perfección corpórea de Afrodite—, se enlaza también en el milagro del pensamiento helénico con la tercera etapa, que consiste en la representación *lógica* ideal de una cosa. Es la idea platónica. Y por fin, en Platón se funde con la representación *moral* ideal de una cosa.

Y aquí asoma el sentido profundo de ambas interpretaciones: la de los psicólogos de la "forma"; y la mía acerca del origen del concepto de "normalidad". Me refiero a una interpretación trascendente, que justifica al propio tiempo el esfuerzo de los primeros para explicarse el hecho indudable de que la mente humana tiende a completar, corregir, *ver en función de una forma ideal* las imágenes de la realidad objetiva, incluso las que contienen elementos dispares o contradictorios; y por otra parte el intento que he llevado a cabo, apenas esbozado aquí, para fijar las condiciones de la normalidad de una serie fenoménica como una cualidad atribuida a las cosas o a los hechos que la constituyen y que le otorgan un carácter de cosas y hechos normales.

Ambas tendencias—diríamos mejor: ambas "operaciones" mentales, pues en ambos casos se trata de una actividad manifestada—nacen de un solo afán: el afán de "perfección". La "normalidad"—realidad inexistente, puro concepto abstracto—, representa una etapa en el mundo latente de las estructuras conceptuales, para alcanzar la revelación de la "identidad"; del ser idéntico a sí mismo en el espacio y en el tiempo. Las "formas", ideas-formas de las imágenes objetivas, encierran igualmente, aunque más unidas con el mundo de los sentidos, un significado de "perfección". En ellas, en plena conformidad con la doctrina de la "Gestaltpsychologie", hay un "perfeccionamiento" de la percepción de las cosas. En el concepto de "normalidad" hay una transacción entre la imagen de la realidad percibida en su conjunto (en una serie dada) y la "perfección"; el "estado de perfección" en que nuestro espíritu quisiera verla.

GUSTAVO PITTALUGA

Soneto

Campo claro de luna gobernado
gana y extiende mi secreto empeño,
gozo de nieve ya por siempre amado,
nadando la honda agua de mi sueño.

Qué dichoso así el cielo convocado,
dulce emigrando por su dócil ceño,
por donde va mi río abandonado,
de tanta claridad, seguro dueño.

Oh fuente, flor de luna, sensitiva
hija del alba y su estelar sosiego
guíame por tu cielo a la deriva,

Mientras el labio te suspira y nombra,
por tu clara provincia y flor de fuego
suéñame al amor de tu eterna sombra.

CANCION

—En Avila, mis ojos...
Folklore castellano, siglo XV.

Miraba la noche el alma
y era tan fina su pena,
que deshojaba la calma
remota de la azucena.

Nunca, noche, comprendí,
como anoche tus querellas,
cuando en tu raudal bebí
efusión de tus estrellas.

(Y fué sin pausa mi llanto,
—el perderlas fué la causa—.
Y al hallarlas gocé tanto
que fué mi llanto sin pausa.)

Desde que así me has tocado
noche de agudas centellas,
ya no tengo más cuidado,
ni sueño que tus estrellas.

Ojos que me habéis mirado
tan profundamente el alma,
que toda la habéis ganado
para vuestra noche y calma.

Lumbres que me habéis herido
con ímpetu tan certero,
que morir a lo vivido
es vivir por lo que muero.

Miraba la noche el alma
y era tan clara su pena
que deshojaba la calma
y sueño de la azucena.

ROMANCE Y ELEGIA

—la poca flor de mi vida...

JOSÉ MARTÍ

La niña subió a la torre
—palma de su pensamiento—,
toda encendida y resuelta
en viva pasión de vuelo.

A sus solas con las olas
por el mar de su deseo,
piensa que es proa la torre
enfilada a los luceros.

Por toda su frente cruzan
raudos pájaros de fuego
y secretas lenguas de oro
minan la flor de su pecho.

Cómo viaja con la torre
su flor alta por el cielo...
Más que la flor y la torre,
más vivo y agudo el sueño.

Una vehemente espina
le buscó la flor del pecho.
—Nadie vió cómo apartarla:
todo el pueblo estaba ciego—.

Peces de plata circulan,
golpeando sus pechos trémulos:
mil pájaros por la torre
de sus altos pensamientos.

Sus cabellos que relumbran
encandilan los vencejos;
los vencejos que en la tarde
apresuran los luceros

A las siete de la tarde,
cuando el mar agranda el cielo,
cuando entreabren los crepúsculos
ventanas de espuma al sueño,

cuando en los parques los niños
fijan sus últimos ecos,
de la torre una paloma
salía nevando el viento.

Cómo relumbró la torre
con los halos de aquel vuelo,
que le llevaba la vida
con la mucha flor del sueño.

Las campanas se quebraron,
se pararon los vencejos;
una bandada de grullas
su nombre hilaba en los cielos.

La niña murió de amor.
Hilos de plata sus dedos,
se hundieron como raíces,
buscando su flor de fuego.

Aires tejieron cendales,
lirios sus rasos tejieron,
tiernas coronas de nardos
trenzaron por sus cabellos.

La luna que aparecía
por los vecinos oteros
le puso un cojín de plata
para su frente y su sueño.

Una caja de cristal
le bajaron de los cielos:
cuatro ángeles la llevaban
a enterrarla en un lucero.

La torre se hundió en la noche,
cerró el crepúsculo el cielo,
brillaron más las estrellas...
Nada de esto supo el pueblo.

PRO. ANGEL GAZTELU

Madame Bovary: La Catedral y el Hospital⁽¹⁾

"Aquel en quien creíamos, amábamos ciegamente, se alza ahora petrificado como conviene a un ídolo", escribe Ernest Hemingway del busto de Flaubert que se halla en los jardines del Luxemburgo. Es justa conmemoración de un maestro que concibió sus obras como monumentos y las ejecutó en forma marmórea; cuyas obras maestras atraen quizás más turistas que creyentes—como un templo convertido en museo. Al lamentar la secularización de la vida moderna, el abandono de las viejas iglesias con la pérdida de estructuras y símbolos que las acompaña para la experiencia común, Proust descubre su mejor modelo en los ecos litúrgicos que armonizan con los ecos agonizantes de madame Bovary. A veces, Flaubert gustaba compararse a una catedral, confesando que a menudo veía el mundo exterior a través de vitrales. Otras veces, su habitación natural, el hospital, nos parece mejor analogía: entonces insistía en que la desilusión era más poética que la ilusión. Esta lucha entre sus dos yoes, el lírico y el crítico, que paraleliza el movimiento romántico y el realista, descubría su arquetipo en la primera de las novelas: el libro al que se remontan sus orígenes artísticos, *Don Quijote*, con su "perpetua fusión de ilusión y realidad". Al hacer el retrato

de un Quijote femenino que—cosa curiosa, ya Kierkegaard había pedido unos cuantos años atrás—, Flaubert se alistaba en el contraataque que la ficción está siempre lanzando contra lo ficticio. Por un esfuerzo viril para comprender la *femme incomprise*, la comprensión de un soltero ante el matrimonio desdichado, retó la ascendencia que iban teniendo las mujeres novelistas dentro de su propia esfera doméstica y sentimental. Fué premiado al anunciar Emile Montégut que, así como la novela de Cervantes había dado el golpe de gracia al mundo caballeresco, *Madame Bovary* había dado muerte al romanticismo. El romanticismo latente en Flaubert se ahogó cuando Maxime DuCamp y Louis Bouilhet le aconsejaron quemase las primeras pruebas de su *Tentación de San Antonio*. Estos amigos le decían que se disciplinase trabajando en un asunto moderno, del momento, material burgués como había hecho Balzac en *Les Parents pauvres*.

Bouilhet, quien había estudiado medicina con el padre de Flaubert, le propuso el caso reciente de otro viejo estudiante.

¹ Este ensayo constituye un capítulo, ligeramente abreviado, del libro *The Gates of Horns: A Study of Five French Realists*, que se publicará por la Oxford University Press, de Nueva York.

En 1848 en el pueblo de Ry, la segunda esposa del doctor Delamare, tras una serie de adulterios y extravagancias, se había envenenado precipitando así el suicidio de su esposo y dejando una hija huérfana. Flaubert atendió esta proposición, y los años de labor de parto que la acompañó, al dedicar *Madame Bovary* a Bouilhet. A DuCamp, nos dice el último, los reconocimientos de Flaubert tenía apropiadamente un tono médico: "Fuí liberado del cáncer del lirismo, y tú operaste; muy a tiempo, pero grité en mi dolor." Parte de la cura consistió en el viaje por el Mediterráneo en que Flaubert se aburría con lo exótico y se sintió nostálgico por lo vulgar. De un hotelero francés del Cairo, un M. Bouvaret, tomó el nombre de su bovino doctor aldeano. Entre sus *Notes de Voyage* apuntó una reflexión casual sobre su tema futuro: "Lo poético de la esposa adúltera es tan sólo verdadero en la medida en que ella es libre en medio de la fatalidad." A la heroína de George Sand, que se resiste a la prosa del medio ambiente, semejante poesía quizás fuera subjetivamente verdadera. Pero en la medida en que se halla apresada en la red de la circunstancia objetiva, que ese libre albedrío está sujeto a la necesidad determinante, la verdad sobre ella ha de ser antipoética: lo que parece bello resulta falso. En la medida en que sus fantasías íntimas son expuestas a la luz de las realidades externas, que ese sentido teje la sensibilidad, el tratamiento de Flaubert es como el de otros realistas. Pero donde la fantasía de *Don Quijote* se plasma en

la forma de un heroísmo que iba desapareciendo y que la heroína no hace peligrar con su presencia, el punto de vista femenino de *Madame Bovary* está constantemente siendo desacreditado por sus personajes masculinos. Donde romance, para Cervantes, significó aventura caballeresca para Flaubert—más estrecha e intensamente—significa amor apasionado. La manera de desenmascararlo que da al realismo de Cervantes una base sólida y genial, era a través de un llamamiento al sentido común de la burguesía. Eso hubiera sido, para Flaubert, tan evanescente y fantástico como el romanticismo mismo. Por lo tanto, a menudo parece tomar el método realista y volverlo al revés. "El realismo, me parece, que con *Madame Bovary* ha dicho la última palabra", comentó Henry James, con un suspiro de alivio un tanto prematuro.

En marcada contradistinción a Don Quijote, cuyos sueños eran intelectuales, los de Emma Bovary son emocionales. Por lo tanto, no tiene como contrapeso a un Sancho Panza, sino al intelectualmente pretensioso M. Homais. El alivio cómico que inyecta en la tragedia de Emma será más tarde reelaborado en la comedia sin alivios, *Bouvard et Pécuchet*. Por ser ella misma la que no se comprende, mientras que el equívoco de Don Quijote en cuanto a la actualidad puede corregirse con referencia a sus semejantes, Emma vive incorregiblemente una tragedia. Esta actitud narcisista en Emma, esta alucinación provocada por las lecturas, esta "costumbre de vernos a nosotros mis-

mos distintos de lo que somos", es tan epidémica que Jules Gaultier pudo diagnosticar la flaqueza de la mente moderna como *Bovarysme*. Las vidas falsificadas que las estrellas de cine viven en los ojos de las muchachas empleadas, la euforia ficticia que los lemas y la propaganda comercial invocan, los floreos imaginarios que suplementan la existencia diaria de todos nosotros, son igualmente bovarísticos. Si bovarizar es soñar despierto, como todos hacemos hasta cierto punto, su criterio no es cuanto soñamos, sino si nuestros sueños son egoístas como los de Emma o altruísticos como los de Don Quijote. Toda época depende de algún medio verbal para crear su concepción de sí misma: en palabras impresas y ficciones privadas, sino lo hace en rituales públicos y mitos colectivos. El mal surgió cuando, en vez de imitar a Cristo o de venerar a María, los lectores emulaban a Rastignac o el culto de Lélia. Sin embargo, cualesquiera que fueran sus modelos, romantizaban una realidad que permanecería de otra manera sin forma e incolora; pues cuando la naturaleza establece normas de conducta, al arte corresponde darle publicidad. "Hay quienes nunca se enamorarían de no haber oído hablar del amor", dice La Rochefoucauld. Denis de Rougemont ha intentado más recientemente respaldar este epigrama al argüir que el motivo erótico viene a Occidente a través del romance medioeval. Y Paolo quizás nunca hubiera amado a Francesca, en el memorable episodio de

Dante, de no actuar de intermediario el libro de Galeotto.

Más el escritor, a diferencia del lector, no puede dejarse arrastrar por las emociones implícitas en su historia. Flaubert, en su primera *Educación sentimental*, describe así las lecturas de adolescente de su poeta, Jules: "Releyó *René* y *Werther* y se sentía disgustado con la vida; releyó a Byron y soñó con la soledad de sus héroes de almas nobles; pero su admiración se basaba demasiado en la simpatía personal, que nada tenía que ver con la admiración desinteresada del artista verdadero. La última palabra en esta clase de crítica, su más inane expresión, la dicen todos los días un grupo de caballeros y damas encantadoras interesados en la literatura que censuran a este personaje por vulgar, o a aquella situación por equívoca o un poco obscena—descubriendo, en último instante, que de estar en lugar de ese personaje no hubieran hecho lo mismo, sin comprender las leyes necesarias que rigen una obra de arte, o las deducciones lógicas que emanan de una idea." Se desprende de esto que Emma Bovary y sus censores, aunque sus éticas difieran, compartían el mismo enfoque estético. Jules, sin embargo, aprendería, como Flaubert, a diferenciar una obra de arte de su sujeto y al artista de su protagonista. La anécdota de Cervantes en su lecho de muerte, donde se identificaba con su héroe, tiene su paralelo en Flaubert: *Madame Bovary c'est moi*. Pero esta declaración equívoca no era tanto una confesión como una cau-

telosa negativa a ciertas semejanzas que los vecinos de madame Delamare, sin entregarse a chismes injustificados, pudieran haber sospechado. En la medida en que Flaubert vivió el papel como cualquier novelista que se adentra en sus caracterizaciones más logradas, realizó un *tour de force* de personificación femenina. La identificación no fué tan profunda como en San Antonio o como lo sería con Federico Moreau. Es cierto que, en días de verano, trabajaba en la arboleda donde escenificó las citas entre Emma y Rodolfo; que la cigarrera, el sello con la inscripción *Amor nel cor*, y otras reliquias conmemoran actualmente su propio romance con Luisa Colet; que Luisa bien pudo haber sugerido algunos aspectos de Emma, y que el marido y los amantes de Emma pudieron haber reflejado ciertos aspectos de Gustavo. Pero la primera condición del libro fué la de suprimir su propia personalidad, y pronunciamientos posteriores se adhieren con reiterada convicción al principio de *ne s'ecrive*. La empatía seazona con antipatía cada vez que escribe a Luis sobre Emma; se queja constantemente de que lo vulgar de su tema lo disgusta y le da náuseas. Hubiera preferido mucho más escribir un libro libre de tema; o mejor aún, le hubiera encantado prescindir de las transiciones y obstáculos entre pensamiento y expresión; profetizó que la convención literaria, como el concepto marxista del Estado, desaparecería algún día.

Flaubert había escogido el tema de *Las tentaciones de San Antonio* a su gusto.

Baudelaire, que prefería la obra más imaginativa, explicaba *Madame Bovary* como una especie de apuesta. "El novelista novato se encontró frente a una sociedad completamente desgastada—más que desgastada, brutal y avariciosa, sólo temerosa de la ficción y amante la propiedad." Al escoger deliberadamente el escenario más ruín, los personajes más insignificantes, la trama más corriente decidió componer con ellos una obra maestra: trastocar su fealdad sin forma en belleza formal. No logró del todo asimilar la psicología de su heroína, según Baudelaire: "Madame Bovary sigue siendo un hombre." Puede ser—es ciertamente la hipótesis de Dorothy Richardson—que ningún novelista masculino logre adentrarse por completo en la mente femenina. Sin embargo, como comprendió Matthew Arnold, el retrato de Tolstoy de Anna Karenina podía ser más humanamente simpático que el "sentimiento petrificado" que acompaña la composición del retrato de Flaubert. Al adjudicar su narrativa a la heroína, Flaubert se desentendía de los que ella repudiaba y de los que la repudiaban a ella. Así renunciaba ostensiblemente, para indignación de sus críticos, a las prerrogativas moralísticas del narrador. Reemplazaba el sentimiento con la sensación, decía Brunetière. Desarrolló el recurso técnico que los libros de texto denominan "punto de vista" al adaptar los ritmos de su estilo al movimiento de los pensamientos de su personaje. Al limitar lo que más precisamente se ha llamado "el centro de la conciencia" a la órbita de un solo personaje

—y en Henry James a un personaje peculiarmente limitado—los puristas podían intensificar el enfoque de la novela aún más. *Madame Bovary* comienza, a la manera de prólogo, en la primera persona; después cambia de un compañero de clase anónimo a Carlos Bovary; a través de sus ojos vemos por vez primera las uñas de Emma y paulatinamente experimenta su reacción retrasada; más tarde la acción está en su mayor parte, aunque no exclusivamente, circunscripta a su (Emma) campo de percepción. Más hacia el final la perspectiva se ensancha y se independiza más y más de Emma; su entrevista, pantomímica, con el cobrador de impuestos está presentada como vista por un coro de mujeres del pueblo; y la narración de sus funerales termina con los diversos pensamientos de los hombres que la habían amado.

Y hay momentos como cuando, tras escoltar a sus amantes a un coche cerrado, Flaubert se retira a una distancia prudente y nos proyecta una serie de vistas lejanas, de manera que—en vez de verlos abrazados—hacemos un recorrido por la ciudad de Rouen, prolongado y acelerado hacia un clímax metafórico. La omnipresencia que arregla estas escenas se expresa normalmente por *on*, al principio por *nous*, jamás por *je*. El comentario del autor se ha de inferir de su manipulación casi cinematográfica del detalle: el *close-up* de una estatuilla religiosa, por ejemplo, que cae del vagón hecha pedazos en la carretera entre Tostes y Yonville. Este comentario se vuelve científico cuando,

tras la operación sin éxito, Emma le tira la puerta a Carlos y rompe su barómetro. En adelante, el incongruente recuerdo de su fracaso es el cordón de zapato atado a la costilla artificial de su paciente, el mozo de caballeriza. Una ridícula gorra que caracteriza a Carlos en su primera aparición, una cuchilla de bolsillo que simboliza su vulgaridad ante los ojos de Emma—nada se menciona que no ayude a sobrellevar la carga total del significado. Por lo tanto, cada objeto se torna, a su manera, en un símbolo; y el novelista busca no sólo la palabra justa, también la cosa justa. El primer matrimonio de Carlos lo simboliza significativamente un bouquet de azahares marchito dentro de una jarra de cristal, mientras que la elegante cigarrera retiene el aroma de la masculinidad a la moda que Emma ha aspirado en el baile. Tales efectos están regidos por un riguroso proceso selectivo, muy lejos de la inclusividad total con que Balzac acumula sus fondos. El ambiente, para Flaubert, es la historia; la provincia es, al mismo tiempo, la escena y el tema—la falta de color del color local. La tierra intermedia es un territorio bastardo, por ahí por las fronteras de Normandía, Picardía y la isla de Francia, donde el lenguaje no tiene un acento definido, el paisaje ninguna característica, y la tierra carece de riqueza. Aún al queso de esta región le falta sabor. Todo nos parece, como la conversación de Carlos, "tan desabrido como una acera".

Presentar lo desabrido desabridamente, sin embargo, es arriesgar el equilibrio que

confrontaba Pepe cuando trató de agujerear el tedio sin ser tedioso. Flaubert, desplegando todos sus recursos estilísticos, nos salva del *ennui* a través de alusiones alegres y comparaciones difamatorias. Lo que es literalmente aburrido nos lo convierte en algo, metafóricamente interesante. El barrio del río de Rouen, a primera vista, es "una pequeña e ignoble Venecia". Los nombres de famosos cirujanos son invocados a la manera de burla-épica al relacionarlos con las actividades profesionales de Carlos. Símbolos, irónicamente bellos, sirven con frecuencia para orlar feas realidades: así los granitos en la cara de su primera esposa habían "retoñado como la primavera". Ocasionalmente, Flaubert parece poner miles de millas entre sí mismo y la situación a la mano, como cuando —con objetividad antropológica— apunta la semejanza entre una estatua de la virgen en la iglesia del pueblo y un ídolo de las islas Sandwich. A pesar de que se acerca con más frecuencia a sus *dramatis personae*, se desentiende con austeridad de sus opiniones subjetivas, y pone en itálicas ciertas expresiones cuya carencia de melindrería lo ha obligado a emplear. Se las arregla para aproximar sus puntos de vista, mientras retiene la distancia usando la tercera persona y salva la formalidad del discurso indirecto, a través de su maestría del *style indirect libre*. Aunque esta técnica no tiene equivalente en español, denota una especie de figuración gramatical, una modulación de los tiempos, y una ausencia de antecedentes

pronominales que, gracias principalmente a Flaubert, están presente en muchas de nuestras novelas y cuentos modernos. "Elle abandonna la musique, pourquoi jouer? qui l'entendrait?" A diferencia de Balzac, cuyas descripciones son como direcciones introductorias en una escena, Flaubert introduce los objetos según se mueven en la visión de sus personajes. Sus personajes, ya que son los receptáculos flúidos de impresiones sensuales, son menos numerosos y más complejos que los tipos tallados claramente que nos da el cuño de Balzac. Su técnica de caracterizar como se la formuló a Taine, no era "individualizar una generalidad como Hugo o Schiller, sino generalizar una particularidad como Goethe y Shakespeare".

Llevó adelante esta intención suya al decidir retratar un individuo particular que resultaba también ser un tipo universal. Ella había existido de hecho en la figura de la desgraciada madame Delamare; y, como Zola apuntó, sus hermanas siguieron viviendo a través de toda Francia. En el momento mismo en que Flaubert componía su novela, las desventuras de Emma eran revividas por la esposa de su amigo, el escultor Pradier. Extrañamente, su destino encontró otro paralelo en la vida de su traductora al inglés, Eleanor Marx-Aveling. Los lectores americanos observaron la semejanza entre Emma y Carolina Kennicott, la caprichosa esposa del doctor de aldea en *Main Street* de Sinclair Lewis, y les asombra los recurrentes aspectos de la existencia de un pequeño pueblo de campo

que acerca los intervalos espaciales y temporales entre Gopher Prairie y Yonville-l'Abbaye. La preocupación que sentía Flaubert por el ambiente de su heroína se destaca en el subtítulo *Moeurs de province*. Su observación social, que es más precisa y analítica que la de Balzac, se concentra sobre un terreno más limitado y lo exhausta a fondo. Su ficción comienza y vuelve al hecho: cuando leyó en un periódico la misma frase que había puesto en boca de su orador imaginario, se congratuló de que la literatura se iba reduciendo a una ciencia exacta. Cuando *Madame Bovary* vio la luz, fué saludada blandamente por el crítico Duranty como "una aplicación literaria del cálculo de probabilidades". Aunque está muy lejos de la clásica doctrina de la probabilidad, va más allá de mera particularización hacia un diseño con significado en el cual todos los particulares deben ensamblar, un resultado que es predecible por el *dato*, la deducción lógica que emana de una idea. Los detalles concretos que Flaubert selecciona son siempre típicos y a menudo simbólicos. Notamos también su inclinación a multiplicar el instante específico en una generalización. En su tratamiento de las muchedumbres, en la boda o en la exhibición, características que fueron observadas individualmente están expresadas colectivamente. Igualmente, usa el plural para experiencias inmediatas que se han hecho habituales, como en este resumen de las actividades del doctor: "Comía tortillas sobre mesas de granja, metía el codo en camas húmedas, sentía

los chorros calientes de la sangría en su cara, escuchaba los ruidos de la agonía, examinaba orinales, revolvía un gran número de ropa de cama sucia; pero todas las noches encontraba un fuego ardiendo, una mesa preparada, sillas cómodas, y una esposa bien ataviada, tan encantadora y bien perfumada que era difícil adivinar de dónde venía el perfume, o si no era su piel la que perfumaba su camisa."

La segunda parte de este párrafo sumamente flaubertiano nos conduce a Emma, y equilibra las atracciones de su día contra las repulsiones de Carlos; subraya la incompatibilidad de sus respectivas vidas. Una secuencia de vívidas manifestaciones físicas, que van de lo clínico a lo sensual, se nos manifiesta tal como le ocurre también a Carlos. La tensión se compensa con el descanso; pero en contraste con lo concreto de sus propias sensaciones y la solidez tangible de sus casos, hay algo elusivo y posiblemente engañoso en la persona de Emma, como sugiere vagamente su perfume ambiguo. Más corriente es ver en el esposo gurruminoso, desde su punto de vista, la personificación de la mediocridad: el hombre de medicina que encajaba bien en el pueblo de Tostes, y cuya competencia pone a prueba la ciudad de Yonville. Desde su más temprana aparición en la escuela vacila entre lo cómico y lo patético; su juventud solitaria y su primer matrimonio desdichado lo prepara para el triste papel de cornudo; en su visita al Château parece talmente actuar como el caballero burgués. Sus propios compañeros de colegio lo estiman

demasiado poco romántico, pero su amor es el más devoto que haya encontrado Emma—como lo dice Flaubert precisamente en sus hojas de trabajo, añadiendo: “Esto debe ser muy claro.” Su propia devoción a su sobrina sin madre se refleja indudablemente en su cariño por su hija Bertha. En último instante—el contraste de la aburrida reunión que pone fin a *La Educación sentimental*—Carlos, compartiendo una botella de cerveza con el amante de su mujer, Rodolfo, lo perdona y culpa a la “fatalidad” de todo lo ocurrido. Rodolfo, aunque culpa a la fatalidad en su carta de despedida a Emma, no es precisamente un fatalista cuando toma la iniciativa; mientras Emma había disfrutado, mientras duró, de la ilusión poética de libertad. Ahora que cedía a la necesidad, y lo probable se convertía en lo inevitable, a Carlos sólo le queda cargar—y esto lo mata—con la verdad antipoética.

El dilema se plantea entre su plano materialista, que es vulgar pero realista, y el ideal de refinamiento de Emma que es ilusorio. “Primera noche de boda de Carlos: proyectos para su carrera, su hijo. Emma: sueños de viajes, el amante, una villa en la costa, hasta el amanecer...” Flaubert elabora estas notas escuetas en dos de sus páginas más luminosas—páginas que no sólo revelan los sueños nocturnos del doctor y su esposa, sus fantasías italianas y sus cálculos normandos, sino el conflicto en el interior de Flaubert entre lirismo y crítica—o, para usar su sinónimo, “anatomía”. Anatomizar la ima-

ginación de Emma es sucintamente recapitular el movimiento romántico mismo desde el idilio primitivo de *Pablo y Virginia*, pasando por el misticismo pintoresco del *Genio del cristianismo* de Chateaubriand, hasta las pasiones falsas de George Sand y Balzac. La educación sentimental de Emma, a la que acompañan las excitaciones de la música y perfuma el incienso de la religiosidad, se remonta al convento donde cursó sus estudios. En el mundillo insípido que conoció como hija que era de un campesino, sus lecturas fuera de las clases conjuraban los encantamientos de la fuga: corceles y guitarras, balcones y fuentes, perspectivas medioevales y orientales. Soñando entre líneas, su personalidad se esfuma en las de las heroínas de las novelas que lee, en las damas de versos dedicados, en los modelos en las revistas de moda. El baile en el Château confiere una nota de realidad a su mundo ficticio, que Flaubert compara—en una metáfora descartada— a “una gota de vino en un vaso de agua”. Cuando descubre un alma hermana en el joven León, la única persona en la comunidad que parece igualmente sensitivo al aburrimiento, a los deseos y a las artes, su amistad es “tráfico continuo de libros y romances”. Y cuando un terrateniente vecino, el galante deportista Rodolfo, la ayuda a satisfacer sus deseos sexuales, fantasía y actualidad parecen unirse en una realidad: “Tengo un amante.”

Pero el adulterio al final reafirma “las trivialidades del matrimonio” y nada le enseña a Emma el sentido de “las palabras

que lucen también en los libros: “felicidad”, “pasión” e “intoxicación””. Aquí, más explícitamente, que en *Don Quijote*, el lenguaje es lo esencial; el mal entendimiento, por ser verbal, está regido por el fluir y decaer de la prosa de Flaubert; y su retórica constantemente se inflama en pasajes purpurinos que su ironía mordazmente desinfla. El estilo consiguiente, temía Flaubert pudiera dar la sensación de “*Balzac chateaubrianisé*”. Pero si ese calificativo quiere decir banalidad elocuente y no elocuencia banal, no es un resumen muy inepto de lo que Flaubert intentó y logró; y esos auspicios literarios no son inapropiados para calificar la incongruencia entre los altisonantes sentimientos de Emma y las vacilaciones vulgares de Carlos. Si alguna vez nos olvidamos de que el libro trata de un matrimonio mal acoplado, debería recordárnoslo la manera como las oraciones se doblan sobre sí mismas y se fijan los episodios en pares, los unos contra los otros. Los dos puntos culminantes de la primera parte, el cuarto y octavo capítulos, encuadran un contraste significativo entre el campesinado y la aristocracia. Los colores chillones de la boda rústica, los pelados recientes de los granjeros, los alargados vestidos de primera comunión de las muchachas, los chistes ruidosos y las substanciales viandas a la manera de Brueghel, resaltan ante la gran fiesta en el Château de Vaubyessard, donde los bailarines majestuosos lucen “el reflejo de la riqueza, ese noble reflejo que realza la palidez de la porcelana, el brillo de satín y el encha-

pe de los muebles finos”. En la segunda parte ocurre algo semejante que evidencia más trágicamente la diferencia entre Emma y Carlos: la operación versus la ópera. De un lado, su incompetencia quirúrgica, el lisiado con gangrena y el pie amputado son augurios de la recaída de Emma. Por otra parte, el libreto romántico de Scott, el tenor flamante, y el espectáculo relumbrante habrían de corromper almas más puras que la de Emma—notablemente la de Natasha en *La Guerra y la Paz*.

Las dos melodías antitéticas se juxtaponen en los capítulos centrales del libro, donde la exhibición agrícola tiene lugar en la plaza pública mientras Rodolfo flirtea con Emma en la intimidad de un desierto municipio grecorromano. Sus ruegos amorosos encuentran su contrapunto en los lemas oficiales del orador político en el exterior; se otorga un premio a la mejor calidad de abono animal en el instante delicado en que él le toma la mano; es tan marcada la bifurcación que la guardia nacional rehusa marchar al lado del cuerpo de bomberos; y la serie de anticlímax culmina cuando al anochecer una explosión de fuegos artificiales fracasa a causa de la humedad.¹ Por estos medios logra el juego entre los opuestos que cada vez son más subrayados a través de la tercera y última parte, especialmente en la catedral y en el lecho de muerte. Flaubert dijo a Luisa Colet que el método de

¹ Flaubert escenifica esto al escribir diálogos seguidos para cada grupo de personajes, los cuales después divide y reinserta en el marco más amplio de la escena.

Madame Bovary sería más bien biográfico que dramático; pero lo biográfico parece transformar en lo dramático en cada uno de los momentos decisivos de la vida de Emma; y éstos a su vez enriquecen la novela con seis u ocho escenas principales—varias de ellas son subrepticamente teatrales o, por lo menos, ceremoniales. Su relación con el resto del libro, y su finalidad ambivalente, podría deducirse de su comentario de que "el diálogo ha de ser escrito en el estilo cómico; la narrativa en el épico". La burla épica sería un calificativo más certero del tono de Flaubert, en contraste con las variadas inflexiones que él reproduce, y suavizado por los interludios líricos cuando él es Emma. Muchos pasajes contrastados del discurso están tan estrechamente entrelazados que la textura es uniformemente rica, aunque varía de capítulo en capítulo. Cada uno va impulsando la narrativa paso a paso, logra su intención y captura otro estado de ánimo, muy parecidamente a como ocurre en una historia bien compuesta en manos de los más recientes imitadores de Flaubert.

El capítulo, como lo utiliza Flaubert, es un género literario en sí. El comienzo es casi siempre una designación clara del tiempo y lugar. El final presenta habitualmente algún efecto sorprendente: una imagen pertinente, un giro epigramático, una pregunta retórica, o algo que se le ocurrió más tarde. "Después de todo, lo había amado.". La sucesión de episodios, como la articulación de un rosario, da forma a la fluidez de la obra. La estruc-

tura tripartita permite al novelista, en una forma clásica rara vez vista en la novela, dar a su concepción un principio, un medio y un final: estudiar primero las condiciones del matrimonio de Emma, después su romance platónico y su aventura carnal, y, finalmente, la serie de eventos que desemboca en su muerte. Diferentes hombres actúan frente a ella en estas tres partes sucesivas: Carlos en la primera, Rodolfo en la segunda, León en la tercera. La escena se abre con un relato de sus aspiraciones, empezando con el más estrecho de los horizontes, Tostes, pasando al principal, Yonville, y finalmente a la capital de provincia, Rouen. No que quisiera ella parar ahí. "Quería al mismo tiempo vivir y morir en París", nos recuerda Flaubert en un zeuma característico; parece haber jugado con la idea de otorgarle ese deseo de doble filo. Pero decidió sabiamente confinarla a la provincia, y reservar su estudio de la metrópolis para las fortunas de Federico Moreau. La cronología de *Madame Bovary*, que va de 1837 a 1847, corresponde más o menos, al período de *La educación sentimental*, y se detiene justamente antes de la crisis de mediados de siglo. Cada una de sus subdivisiones, que se ajusta a una simetría dantesca, cubre poco más de tres años. La fecha culminante de la historia es 1843, el año en que Emma comete el adulterio con Rodolfo. Debemos recordar si algún valor tiene el hecho, que la propia vida de Flaubert culmina en la crisis personal del año 1843.

Entre el otoño de 1851 y la primavera

de 1856 su labor se concentra en la escritura de *Madame Bovary*. Para aquellos que opinan—con Gide—que la gestación del arte es más interesante que el producto final, ningún record resulta más fascinante que la correspondencia de Flaubert durante estos cuatro años y medio. Las vidas paralelas del autor y la heroína, semanal, mensual y anualmente infusan la novela con su tensión emocional. Cuando Flaubert necesitó el tono preciso para las alucinaciones de Emma el esfuerzo imaginativo se refuerza con la documentación y así se metió de lleno en "Recuerdos y otros periódicos femeninos". Al abrumar a su hermano con preguntas sobre cirugía y toxicología, aclaró los síntomas peculiares que su esbozo requería: "Agonía, detalles médicos precisos 'en la mañana del día veintitrés tuvo vómitos'." Se familiarizó con los hijos de su mente dibujando un mapa de Yonville y guardando un archivo de sus habitantes. Controlaba su trama—o ¿no diríamos mejor calculaba sus probabilidades?—dibujando con cuidado y reestructurando sus escenarios. El material embrionario de su novela contaba de 3,600 páginas de manuscrito. La función demiúrgica de reducir esta masa a su forma actual podría compararse a los cortes hechos en un film, y—mejor que aludir a la "composición" de Flaubert en términos pictóricos—podríamos hacerlo, en términos kinéticos, al montaje. Verlo componiendo sus yuxtaposiciones artísticas, o realzando un detalle y descartando otros, es una lección en economía artística.

Trazar su revisión de una página, algunas veces en tanta como doce versiones, es el *gradus ad Parnassum* del estilista. Es por lo tanto un regalo para los estudiantes de literatura el que se hayan publicado los esbozos y las variantes de Flaubert. Pero reincorporarlos en un texto completo de *Madame Bovary*, interpellando lo que suprimió, amplificando lo que redujo, y así deshaciendo gran parte de lo que hizo—como se ha hecho últimamente—es una tarea dudosa.

Flaubert protestó por las expurgaciones hechas al publicarse la novela por entregas en la *Revue de Paris*; pero Du-Camp y sus colegas no la censuraron lo suficientemente como para satisfacer los remilgos de la policía imperial; y Flaubert, junto con el editor e impresor, fueron procesados por violar la moral religiosa y cívica. El ultraje—así alega la fiscalía—era peor que pornografía, era blasfemia. La ofensa no radicaba tanto en lo sexual como en la intención de asociar el sexo con la religión. Poco importaba que la asociación se efectuase en el plano infantil de la motivación confusa de Emma; o que su análisis se corroborase en los recuerdos de los confesionales de las parroquias de campo, como en las de clérigos tan simpatizadores como el obispo Dupanloup. El truco de citar pasajes fuera del contexto pesó enormemente en la consideración del juicio, y el gobierno se jugó casi todo el caso en el pasaje en que Emma recibe la extrema unción. Era un ejemplo precario, ya que por definición este sacramento oscila am-

biguamente entre el mundo de los sentidos y el del espíritu: cámbiese el énfasis, como lo hace Joyce en *Finnegan's Wake*, y se convierte en una apología de la carne. La defensa de Flaubert, al rehusar admitir la ambigüedad, pudo alegar el respaldo de las sanciones ortodoxas, así como el precedente de tan diversos escritores como Bossuet y Sainte-Beuve. Se argüía que *Madame Bovary* en general, lejos de incitar a los lectores al sensualismo, les ofrecía una lección edificante. Considerable énfasis se puso *ad hominem* en la respectabilidad burguesa de la familia de Flaubert. Convencido por estos razonamientos, el juez absolvió a Flaubert y sus cómplices, con una disquisición de despedida sobre el buen gusto y una advertencia paternal sobre un "realismo que sería la negación de lo bello y lo bueno". Seis meses más tarde, al condenarse *Les Flores del mal*, Flaubert debió pensar si él o Baudelaire fueron las víctimas de un error judicial. Mientras tanto, en abril de 1857, cuando *Madame Bovary* salió en formato de libro, se exaltaron sus ironías intrínsecas con una dedicatoria al abogado de Flaubert y una transcripción del proceso.

Las grandes obras tienen sus destinos proverbiales, entre los cuales la prohibición y la hoguera quizás no sean lo peor, ya que implica conflictos directos de principio. Quizás resulte más penoso para el artista serio—ya sea Flaubert o Joyce—salir de la nube de la censura para entrar en el resplandor del escándalo. La recepción pública dada al primer libro de Flau-

bert intensificó esas actitudes equívocas que se le habían achacado. Para evitar la acusación de inmoralista, fué empujado hacia la posición penosa de moralista. Si la novela no era pornográfica—tendría que ser didáctica—o ¿es que ya había dejado de golpear a su mujer? Taine cuenta una anécdota graciosa de un proyecto inglés para traducir y hacer circular *Madame Bovary* como un opúsculo de la Iglesia Metodista, con el subtítulo de *Las consecuencias del mal comportamiento*. El respetable Lamartine, citado en defensa de Flaubert, declaró que los pecados de Emma habían sido expiados con demasiada severidad. ¿Por qué habría de ser Flaubert menos indulgente de lo que fué Cristo con la mujer sorprendida en adulterio? En parte porque no ejemplificaba la justicia; en parte porque quizás se castigaba a sí mismo; pero sobre todo porque sus infracciones del séptimo mandamiento eran expresión incidental e inefectiva de un estado de ánimo general: bovarismo. Su nemesia, como observó astutamente Albert Thibaudet, no es un idilio amoroso sino un asunto de negocios: su deuda al mercader usurario, Lhereux. Cuando los alguaciles entran a posesionarse de la propiedad, su inventario se convierte en una especie de autopsia. La casa se desintegra ante nuestros ojos, según se van contando los objetos, y pensamos en la subasta de *La educación sentimental*. Este final vacío—por la regla de los antítesis de Flaubert—es consecuencia de la exhibición agrícola, donde la prosperidad rural dispensa altaneramen-

te sus premios. Y la solitaria figura de Carlos, abandonado a sus tristes pensamientos entre cuentas sin pagar y destenidas cartas de amor, ya había sido prefigurada por el padre Rouault después de la boda de Emma, en la imagen de "tan triste como una casa desamueblada".

El vacío que su ausencia crea para su padre y su marido es eco de la falsedad de sus propios afectos mal dirigidos. La galantería de Rodolfo, después de aceptar sus deseos a medias, resulta ser nada más que una técnica cínica de seducción. El sentimentalismo de León es bien sincero, hasta que ella lo seduce y entonces desaparece como los constantes dolores. "Cada notario lleva dentro las ruinas de un poeta." Por consiguiente, entre las más prosaicas circunstancias, existirá una chispa de poesía, y en Yonville-l'Abbaye lo es Emma Bovary. No es, por desgracia, la princesa de Clèves; ni tampoco podría haber florecido allí ese modelo de refinamientos; pues su delicadeza presupone un comportamiento recíproco por parte de los que la rodean. Los sueños de Emma están destinados, al toque de la realidad, a marchitarse convirtiéndose en mentiras. ¿Es esto una crítica de ella, o de la realidad? Si sufre por sus pecados, ¿hemos de inferir que los que prosperan están recibiendo así el premio por sus méritos? Si no podemos inferir tal cosa, difícilmente podemos asumir—como lo hacen los apologistas de la novela—que enseña una moral evidente en sí. Si fuera una obra de teatro nuestra reacción sería más clara; condenamos las intrigas de

Hedda Gabler y nos apiadamos de la soñadora Katerina en *La Tormenta* de Ostrovsky. Aunque ella posee cualidades de ambas heroínas, Emma es esencialmente una creación novelística, presentada con todas sus complejidades interiores. Atrapados por éstas, no podemos pretender juzgarla, no más que lo que pretenderíamos hacer con nosotros mismos. Pero guiados por Flaubert, quizás la comprendamos: *Madame Bovary c'est nous*. Con ella miramos desde el Ayuntamiento la exhibición: un fondo rústico sórdido para las galanterías de Rodolfo. Otra vez, en sus *rendevous* con León, los amantes ocupan el primer plano; pero esta vez es la catedral de Rouen que los cubre; y sus guerreros tallados y los santos en los vitrales, que rápidamente ellos pasaban de largo, son los mudos defensores de los altos ideales que Emma y León están a punto de violar. "Salgan por el pórtico del norte", les grita el capellán, asombrado por la diferencia que muestran por las antigüedades góticas, "y vean la Resurrección, el Juicio Final, el Paraíso, el rey David, y los Condenados en el Infierno".

El juicio severo que Flaubert suspende, como hacemos nosotros, está implícito en esta exclamación. Conmueve a los amantes tanto como la extinta abadía a Yonville, en cuyo nombre solamente perdura. Sin embargo, referencias oblicuas logran lo que no en el sermón directo, y esas obras de arte olvidadas tienen una intención moral. La categoría de *moraliste*, que es más inclusiva entre los fran-

ceses que entre nosotros, ya que *moeurs* significa moral y costumbres, incluye a Flaubert *malgré lui*. Mientras les parece inmoral a aquellos que lo confunden con sus personajes, y amoral a aquellos que no descubren en su actitud imparcial una máscara que esconde grandes emociones, siempre Flaubert protestó demasiado al alegar que era impersonal. Si se merece el adjetivo de Maupassant de "impasible", se debe a que toda la pasión ha cristalizado bajo las superficies relucientes de su prosa. No deja de emitir pronunciamientos sentenciosos y aforísticos sobre el comportamiento de sus personajes: "Pedir dinero es el más frío y amenazador de todos los vientos que soplan sobre el amor." Ni titubea tampoco en estigmatizar los actos de Emma con frases de "corrupción" y aún de "prostitución". Más positivamente deja entrever su simpatía, cuando más necesaria es, al usar el adjetivo *pauvre*. El criado lisiado es un "pobre diablo", y asimismo el ciego; el infortunado Carlos es un "pobre muchacho", y los gestos de agonía de Emma son los de "sus pobres manos". La palabra recobra sus insinuaciones económicas, y el tono de Flaubert es humanitario, cuando se detiene ante "las pobres vestimentas" de Catalina Leroux. Las manos de esta vieja campesina, en contraste con las de Emma, están deformadas por el trabajo. En la plataforma, "ante aquellos burgueses expansivos", que personifican "medio siglo de servidumbre", su presencia muda y ascética da la única nota de sinceridad genuina entre las pomposidades

e hipocresías de la exhibición agrícola. Flaubert deliberadamente las clasifica entre las reses presentes, para cuya impasividad él reserva su compasión. Su ironía interviene para avalorar la recompensa que ella recibe—veinticinco francos por toda una vida de servicio—en contraste con los dos cerdos que han ganado premios de sesenta francos cada uno. Una primera versión, más cruel, que Flaubert suprimió, refleja su preocupación, en su sordera, de que los jueces la estén acusando de robarse los veinticinco francos.

Aquí tenemos la respuesta de Flaubert a los que criticaban a *Madame Bovary* por una falta aparente de valores positivos. Las cualidades humanas que realmente admiraba, las virtudes estoicas de la paciencia, la devoción, el trabajo, no son menos dignas de admiración por no recibir una justa recompensa. Su cuidadoso retrato de Catalina Leroux—junto con muchos paisajes, pequeños y en tono menor, de su Normandía neblinosa—es parte de esa serie de cuadros que pintaban en esos momentos Courbet en Ornans y Millet en Barbizon. Caras campesinas, aunque nunca conspicuas, sirven siempre de fondo; espían a Emma desde las ventanas rotas del Château. Los animales son también personajes conscientes; su misterioso galgo, Djali, es casi un familiar demoníaco. La gente que Flaubert trata con simpatía son víctimas de la vida como el cojo Hipólito: son aquellos que Hugo llamó *Los Miserables* y Dostoyeski, *Los insultados y los injuriados*. Seguramente que la persona más bondadosa en

la historia es el mensajero del boticario, Justino, cuyo afecto es el instrumento inconsciente de la muerte de Emma, y cuya lectura ilícita es su epitafio irónico: un libro intitulado *Amor conyugal*. Los humildes no heredan la tierra de Flaubert; los buenos, por definición, son los que sufren; y el desenlace fatal, para la pobre inocente Berta, es el sombrío trabajo en una fábrica textilera. La más destruída criatura de todas, el Ciego que se parece a un perro, se halla vinculado por una afinidad grotesca con la misma Emma. Al concebirlo como un "monstruo", a *memento mori*, una encarnación de la debilidad de la carne, Flaubert pensaba originalmente utilizar un hombre sin piernas ni brazos; y subrayó la desilusión de Emma en el golpe del látigo del cochero que tumba al desvalido pordiosero del coche. Esto, significativamente, coincide con el ataque que dejó a Flaubert en cierta ocasión tendido en una carretera fangosa de Normandía. El viejo ciego sigue los pasos de la heroína hasta su lecho de muerte, con terrible mímica digna del bufón del rey Lear. Y allí su canción, una lírica de Restif de la Bretonne sobre los sueños de amor de las muchachas, encuentra al fin un eco pertinente. Los ojos de Emma se abren a una escena de reconocimiento "como una persona que despierta de un sueño", igual que Don Quijote cuando la muerte le devuelve su sentido aberrado de la realidad.

El juego contrapuntístico que comienza en la catedral alcanza su máxima resolución—lejos del Hôtel-de-Boulogne—

en el cuarto de muerte de Emma. Allí, ritos sacerdotales alivian síntomas clínicos; la unción nulifica el veneno; y, despidiéndose formalmente de sus cinco sentidos uno por uno, Flaubert pone fin a su prolongada sucesión de asociaciones entre el amor sagrado y profano. En cuanto a la orquestación se basa en arreglos en vez de en una declaración, podemos mejor apreciar la de Flaubert al comparar este episodio con uno remotamente análogo de Dickens, el famoso discurso sobre el repetido texto: "La querida, buena, paciente y noble Nell estaba muerta." Flaubert, que evoca lo que Dickens invoca y elabora lo que el novelista inglés simplifica, despide a su heroína más abruptamente: "Estaba muerta." Después el velorio de Emma junta en "la misma flaqueza humana" al padre Bournisien, con su agua bendita, y a M. Homais, con su botella de cloro. Ya que el sacerdote ha empleado la religión tan inadecuadamente como el farmacéutico la ciencia, no sorprende que ninguna de las dos fuerzas haya regido beneficiosamente la existencia de Emma, o que los antagonistas—como Bournisien profetiza—"quizás terminen por llegar a un entendimiento mutuo". Homais, el eterno curandero, es un candidato a escritor, así como un pseudo científico que practica el arte moderno del periodismo y es más que ducho en la propaganda personal. Por ser su botica la fuente del arsénico de Emma, es el cómplice inconsciente de su suicidio; y aconseja veladamente la operación que envenena la pierna de Hipólito, y deshonor a Carlos.

Cuando su propia prescripción, la pomada antiflogística, no logra curar la escrófula del Viejo Ciego, es típico de él añadir al daño el insulto, persiguiendo a su paciente mientras se las da de benefactor de la humanidad.

La llegada retrasada del doctor Larivière desenmascara definitivamente a M. Homais, así como la presentación de Catalina Leroux es una forma de condenar la manera de ser de Emma. Aquí Flaubert, inspirado por recuerdos de su padre, dedica unos párrafos elogiosos al médico comprensivo, que practica la carrera médica con la misma religiosidad de un santo medioeval. Pero el médico no es un dios en la maquinaria y es muy tarde para el antídoto. Con una lágrima en los ojos hace inmediatamente el pronóstico y con una puya de despedida diagnóstica el mal de Homais. Su dificultad no está en *le sang* sino en *le sens*—ni anemia ni presión alta, ni tampoco esa falta de sentido que sufría la pobre Emma, más bien es la insensibilidad, el defecto de su calidad.

Lo que es peor el mal es contagioso. Con la rara excepción del extraño Larivière, y la esperanza dudosa de un entendimiento entre el clérigo y el anticlérigo, nadie en Yonville parece entender a nadie. Y aunque el mal entendimiento colectivo es cómico, el no ser comprendido es una tragedia personal. Aunque Emma—quien ni su esposo ni sus amantes ni sus vecinos comprenden—no los comprende a ellos ni a sí misma, por lo menos tiene el sentimiento de algo perdido; mientras

la nota distintiva de Homais es la satisfacción propia de que nunca se ha perdido nada. Sus incantaciones volterianas, sus himnos al progreso, su fe en los ferrocarriles y en el caucho, sus preferencias y sus estadísticas, su optimismo parece tan exagerado—un siglo más tarde—como las ilusiones de grandeza de Emma. Sus lugares comunes, enterrados como fósiles en sus artículos periodísticos, Flaubert estaba casi tentado a declarar, “habrían ayudado a algún futuro Cuvier de las ciencias morales a reconstruir claramente toda la ineptitud de la clase media del siglo XIX, si esa raza no fuera indestructible”. De esa raza fuerte M. Homais sobrevive como nuestro primer ejemplar. Sin ser ni una creación ni un descubrimiento, él representa la mejor flor de esa especie que puebla la *Comedia humana*, la perfección madura de la filosofía que tenía como máximo exponente a M. Prudhomme. Esto fué confirmado entusiásticamente cuando el creador y actor de Prudhomme, Henry Monnier, pidió permiso para dramatizar y hacer el papel de Homais. El último tiene más éxito en conseguir la ambición que ambos anhelaban, la Legión de Honor; mientras su precursor ha de contentarse, al caer el telón, con “un yerno condecorado”. Las palabras de despedida de su pariente espiritual, ese famoso suegro, M. Poirier, hablan de su resolución de ser “par de Francia en 1848”, un gesto que frustró mientras tanto la revolución. Pero el optimista Homais sigue adelante; el Imperio le confiere honores a él y sus hermanos; y el esplen-

doroso cuadro de Homais en su chaqueta eléctrica es una verdadera apoteosis.

Cuando equiparó a su burgués con la consigna “Il faut marcher avec son siècle!”, Flaubert recordaba quizás a su amigo recientemente condecorado, Máximo DuCamp, cuyos *Chants modernes* llevaban el prefacio whitmanesco: “Tout marche, tout grandit, tout s’augmente autour de nous...” Cualquier esfuerzo que trate “de seguir el paso del siglo”, como comprendió Flaubert mejor que sus contemporáneos, a la larga será superado. Tomó la provincia para su campo de acción porque era un microcosmo que estaba a sus manos, porque exageraba lo ordinario, porque su falta de color acentuaba sus contornos; pero no asumió que el provincianismo estuviese confinado a una región interior o a ningún territorio. M. Homais es históricamente, más bien que geográficamente, provinciano. La costumbre de comparar nuestra época con el apogeo de la civilización, nuestro pueblo con el centro del universo, nuestro horizonte con los límites del conocimiento humano, es paradójicamente muy extensa: es lo mismo que los novelistas rusos atacaban con el nombre de *posblost* o la mediocridad satisfecha de sí misma. Es lo que separa a Emma Bovary de los ciudadanos fácilmente satisfechos de Yonville. Su capacidad de insatisfacción, de haber sido un hombre o un genio, quizás la hubieran llevado a aventuras a lo Rimbaud o a visiones baudelaireanas: “En cualquier parte fuera de este universo.” Como quedan las cosas, su retribución es un triunfo de

la comunidad, una vindicación de la burguesía. Flaubert, que nunca esconde su simpatía para con los que sufren, de vez en cuando revela su amargura contra aquellos cuyo reino es de este mundo. No podemos simpatizar con el próspero Homais de igual manera que lo hacemos con el arruinado César Birotteau de Balzac; porque, a diferencia de sus prototipos del teatro cómico, el boticario de Flaubert no es sólo un inofensivo entrometido, un personaje cómico con buenas intenciones; es la representación formidable de una percepción profundamente satírica que se manifiesta por primera vez en *Le Garçon* y hace su aparición madura en *Bouvard et Pécuchet*. Su bovarismo sería más ilusivo que el de Emma, si la época moderna no conspirase para justificar su ideología pretenciosa y recompensar con honores sus adulaciones. Su *boutonnière*, como el conferido a los guardias rusos de Tolstoy, simboliza más de lo que pretendían Napoleón—y mucho menos. Pues el símbolo es un ornamento sin valor y el sello de consentimiento de la sociedad no tiene sentido cuando carece del apoyo de la realidad.

¿Qué, entonces, es lo real? No la medalla chillona otorgada a Catalina Leroux, sino el servicio prestado durante toda la vida que la ha ganado tantas veces. Y ¿qué es realismo? No la patología del caso de Emma, sino el discernimiento médico de Larivière. Carlos Bovary, a pesar de todas sus deficiencias, sigue siendo el discípulo del gran médico, y retiene las virtudes campesinas de sus propios pa-

cientes; otros motivos ajenos a los suyos, el sentimentalismo de Emma y la pretensión de Homais, lo pierden. Como la figura tres veces injuriada, traicionado en el matrimonio, humillado profesionalmente, y arruinado financieramente—el doctor Bovary queda como el personaje abandonado. Si Emma es una víctima de la situación, él es su víctima, y la venganza de Emma sobre su situación está en deshacer su forma de vida. El fondo de su ignominia puede apreciarse a través de las hazañas idealizadas del doctor Bernassis en el *Médecin de campagne* de Balzac. El ideal de Flaubert, aunque más digno de honor por lo que viola que por lo que deja intacto, lo fortifica contra esos valores negativos que triunfan en su libro; llega a una cumbre afirmativa con el retrato del doctor Larivière: su maestría desinteresada, su paternal majestuosidad, su bondad hacia los pobres, su desdén por todas las decoraciones, su habilidad para ver a través de toda falsedad. Su epíteto más revelador, es *hospitalier*, ya que connota no sólo la hospitalidad sino el lugar

de nacimiento de Flaubert, el hospital de su padre en Rouen, y también la figura de vitral de San Julián el hospitalario, al que señalara el capellán de la catedral en un boceto anterior a la novela, y que más tarde sería el héroe caballeresco de Flaubert. El hospital y la catedral: son ellos, en perspectiva, la sustancia y la forma de *Madame Bovary*. La ironía de Flaubert es la actitud que une la distancia entre ellos, que comprende tanto las actualidades penosas como las aspiraciones grandiosas, y que hace posible que cada párrafo sea dinámicamente su propio comentario. La ironía domina la vida, afirmó Flaubert con el precepto y el ejemplo. Así les ocurre, especialmente a los que se ocupan tanto del arte como de la vida, y confrontan sin temor los problemas de su interrelación. De ahí la ironía de las ironías, una novela que es a la misma vez admonitoria y ejemplar, una advertencia a otras novelas y un modelo para otros novelistas, una demostración clásica de lo que la literatura da y de lo que la literatura toma.

HARRY LEVIN

(Traducción de José Rodríguez Feo.)

Día

La eternidad del día que fulgura
sin previa nube su insaciada historia,
sopla a mi ser en su ascensión la oscura
claridad de una fiel, feraz memoria.

En su profundidad mi sitio apura
las incesantes sangres de su gloria,
y el viento secular truena y perdura
por su heredada estela transitoria.

Clama en origen y acontecimiento
lo ocurrido en su luz, su transparencia
hollada del perdido movimiento,

el alto día de senil esencia,
y al devenir intrépido ya siento
qué inmensidad mortal rompe su ausencia.

TIEMPOS Y LA ESTANCIA

Otra alborada, nítido, distinto
tapiz de la calleja y la alborada,
estremeces la piedra condenada
a la unidad de su jardín extinto.

Los áureos pabellones en la nada
sumidos, sempiternos, al instinto
de suplirme desatan su recinto
y surge otro jardín a la mirada!

Lenta mudanza, deslumbrante olvido
de lo idéntico, trucas su retorno
cruel por el hálito desconocido.

Ruda calleja, en su cristal perdido
espaciosa renace y ciego torno
la piedra en fascinante parecido!

EL JARDIN DE PAPEL

El jardín de papel, convincente, mantenía los colores de agresiones y estallidos secos, en la extensión de la excitada cerca, fantasía altiva, florería salvada del marchitante dedo.

Su ciencia inicial despetalaba la rosa, descifraba su invierno recontando las laminillas filtradas por el frío, como invalidando la rivalidad al satín de sus mejillas, o librando el rosado convento del perfume.

El agua azucarada gana la tibieza al enturbiar su puridad, al volatizar su remolino el blanco fango innumerable; el pétalo aislado alza un grado su fiebre, entenebrece su color. Pero el niño rechaza el vaso como abandona la flor muerta.

Mi madre justificaba esta costumbre inusitada del niño, retrotrayéndome al ejemplo gastado, de igual olvido:

“... Y tu hermano, abordaban la bondad del florero, su procedencia celeste, en entusiasta recepción de más iluminación que en el violento ingreso a su canasta, espesa de rojo y verde, rociada con el aire del jardín remoto.

Sendas preferencias entregaba, que ya despetalaban con firme furia apagada, con incomprensible rendimiento.”

PEDRO DE ORAÁ

Unamuno en su Niebla

(ESQUEMA DE UN PENSAMIENTO)

En ningún otro escritor como en Miguel de Unamuno se puede intentar la experiencia crítica de llegar al significado general y último de su pensamiento a través de una sola de sus obras. Escritor vivíparo y reiterante, como él se ha titulado en más de una ocasión, en el centro de cada uno de sus libros coloca los grandes problemas metafísicos y les deja crecer y proliferar en la dirección —prosa, novelesca, poesía, ensayo, etc.— que deseen.

Vale la pena intentar la comprobación de este aserto utilizando para ello, como material, cualquiera de sus novelas ya que este género literario, por su estructura interior y exterior obliga al escritor a una concentración más lograda en torno a los temas. Tomemos, por ejemplo, como punto de referencia la novela *Niebla*, que aunque no se puede considerar como completamente representativa ni típica de las obras del autor, tiene la ventaja de estar situada en el término medio que nuestra comprobación requiere.

Niebla salió a luz en 1914, precedida sólo de *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía* entre las novelas, y en cambio, del *Sentimiento trágico de la vida* en lo filosófico. Esto equivale a decir que Unamuno, cuando escribió *Niebla*, ya había llegado a la realización más plena de sus convicciones; pero que todavía no había hallado en esos años un instrumento adecuado que le sirviera para divulgarlas. *Niebla*, por consiguiente, es una etapa que significa toda una serie de intentos para descubrir un medio que cuadre bien con el pensamiento disperso de D. Miguel, pensamiento ya en 1914 bastante formado, más allá de ningún cambio radical.

Porque fácilmente se puede ver, leyendo trozos de los varios períodos de la obra de Unamuno, que las creencias fundamentales (habrá quien diría mas bien, dudas fundamentales) no se alteran nunca. Al fondo, desde el principio hasta la última hoja, está su desconfianza profunda en cualquier sistema filosófico, como tal; y su polémica constante contra la razón, que juzga él como antagónica a la vida, enemigo mortal de lo vital, y por ende una vía impropia e inadecuada para las investigaciones que él ensaya.

Por eso siempre resultará para Unamuno imposible formar un sistema suyo, así como le es imposible seguir una ruta marcada por otro hombre u otro grupo. Es tal vez sobre este punto, básico en absoluto con Unamuno, donde muestra más pa-

rentesco con los existencialistas, que tampoco tienen ellos un sistema en rigor; sino que más bien hace cada uno su propio rumbo, independiente de los demás. Su relación entre sí, y la de Unamuno con ellos, es en la esfera del pensamiento, lo que en política sería una organización anárquica.

Tan esencial y constitutiva es en D. Miguel esta riña con la eficacia de la razón, que Julián Marías la llama "previa", y dice que por eso es inoperante e intelectualmente frívola. Esta opinión de Marías se sustenta sobre la escasez de testimonio formal en sus libros de que Unamuno jamás se esforzó para saber realmente si valía el raciocinio o no. Pero no creo la falta de evidencia suficiente para condenar a un hombre, y puede ser que sí hubo tal esfuerzo por Unamuno, efectuado posiblemente en tiempos anteriores, y abandonado sólo después de un desengaño acontecido al final del camino. En ese caso, el desacuerdo con la razón sería mucho más auténtico y grave de lo que cree Marías.

De todos modos, las propensiones personales de Unamuno le apartan continuamente de los métodos de la filosofía, aunque es incesante en él la preocupación por sus problemas. Las cuestiones que le interesan son las mismas sobre las cuales han discurrido los filósofos siempre. Para él, principal y primaria entre ellas es ésta: ¿he de morir del todo, o no? De aquí, en realidad, se deriva toda la materia que ha tratado Unamuno.

Pero como él queda convencido de la incapacidad de la razón para resolver el enigma, tiene D. Miguel que decidirse por otro recurso, que es en efecto el imaginativo o intuitivo; aunque por lo que resta de su vida nunca deja de cultivar el ensayo y de escribir otros tratados que pretenden ser más o menos científicos. Pero en estos ya no se destaca tanta ansiedad por saber. Los ensayos le sirven más bien como receptáculos —particularmente adaptables al individualismo que distingue a Unamuno— en que vierte sus convicciones. Y más tarde aparecen los poemas, que son como Unamuno concentrado, destilado por toda una vida de depurante bullir. Pero a él lo que le importa no es el género—se niega a adherirse estrictamente a los preceptos de ninguno; véase por ejemplo su empleo burlador del término "nivola" en lugar de "novela", que para D. Miguel huele demasiado a solidificación, con sus reglas rígidas que le han puesto los literatos. No, no es el género lo que importa. Importa que cualquier modo que escoja le permita presentarse él, un hombre vivo, su famoso "hombre de carne y hueso" que vive con un anhelo terrible de seguir viviendo él para siempre, sin perder nada de su personalidad ni de su propio "yo", durante toda la eternidad.

Esta hambre de divinidad —a eso se reduce— atormentaba a Unamuno sin cesar, requiriendo en cada instante que se asegure, de una manera *racional*, de que habrá de satisfacerse el apetito. Así, a pesar de su certidumbre de que la respuesta a la cuestión

de ultratumba es incapaz de probarse por la razón, que es irracional o extra-racional, se da cuenta Unamuno de que no puede vivir sin probarla. Tal exigencia de buscar una garantía de inmortalidad, unida a la imposibilidad de hallarla jamás, es lo que hace nacer su "sentimiento trágico de la vida". Es una situación insostenible, un trance frustratorio que sale del dilema en cuyos cuernos se tortura el ser.

Habiendo rechazado la filosofía, o habiéndola perseguido hasta una terminación que le desilusionó —no sé cual— Unamuno se dirige hacia la novela, que escoge entre los métodos de conocimiento como el más propenso para profundizar en la materia vital. Esta opción viene principalmente por dos causas. Primero, la novela, como también la vida, es por estructura interna una cosa temporal, algo que transcurre en un tiempo definido, y que se va haciendo, que no sólo *es*. Esto quiere decir que los problemas no están muertos, ya resueltos. Van al contrario desenredándose a lo largo de todo el relato, y en la novela que quiere escribir Unamuno, tanto el autor como el lector no están en la cuenta, y tiene que aguardar el fin para saber como termina la historia. En segundo lugar, en la novela es donde mejor se entra en contacto íntimo con el hombre—ahora no en sentido genérico, sino más bien en el de cada hombre como individuo, un ser distinto y aparte. Estas dos características de la novela empleada por Unamuno, facilitándole enfrentarse de un modo directo con un hombre específico y un problema en acción, le sirven para hacer del relato un método de investigación.

Y Unamuno mismo está ahí, en todas sus novelas. El es el personaje de cada relato, confundándose con la vida de todo "agonista", procurando así hacer lo imposible que es vivir y morir tantas veces como tiene entes creados. El mismo es Augusto Pérez, sumergido en una existencia totalmente trivial, vagando por un mundo que es todo "niebla"—ese Augusto indeciso, desprovisto de la voluntad ni siquiera de morir, y despreocupado por su propia vida, a pesar de sus continuos comentarios pseudo-filosóficos sobre ella. Es con Augusto el "idiota" que les hace preguntas a los sabios, y que se ríe de ellos al verlos llorar por no saber contestarle. Vive Unamuno esa vida, por medio de la imaginación, y se deja arrastrar hasta la realización inevitable y congajosa de la inanidad de tal existencia, en el mundo de hacer frente a una muerte inminente. Augusto, Alejandro Gómez, Joaquín Monegro, D. Manuel el párroco—todos son Unamuno, y él prueba en cada caso una manera de ser, que le tira desde luego a una muerte determinada por la vida a que pone fin. Es a este respecto que tiene valor el empleo de la novela como método de conocimiento, pues siguiendo el curso de cierta serie de actos vitales, se puede vislumbrar por fin cuál y cómo será la muerte que ha de cortar la serie. Se puede sufrir previamente toda la vida esa, inclusive la muerte que le pertenece.

Pero aquí creo que falla la técnica de Unamuno. El sabe como debe morir cada uno

de sus entes, y buen artista que es, le proporciona a uno la muerte que conviene. La de Augusto no podía ser sino nebulosa, vaga, empañada en un embrollo de memorias y anhelos confusos. Pero más allá no pudo Unamuno penetrar. En última instancia fracasa, por la insuficiencia, en este punto, de su procedimiento. Para cualquier vida, las varias posibilidades entre las cuales puede uno elegir son evidentes, visibles. Una decisión conduce, como en un juego de ajedrez, al próximo grupo —algo delimitado— de nuevas posibilidades, cuya resolución a su vez trae otro grupo, y así hasta el fin. Pero qué ha de ocurrir una vez llegado el jaque mate, qué posibilidades habrá entre las cuales escoger, o aún si habrá elección—todas estas preguntas ya están fuera de los confines del juego, planteadas en un terreno diferente por completo, y posible pero no necesariamente regidas sus respuestas por lo que ha pasado antes. Así, leyendo los relatos de cómo han jugado los maestros del ajedrez, no pasamos de enterarnos en cuanto al resultado final de cada serie de decisiones que han hecho. Sabemos el proceso y el desenlace; pero qué se hizo del jugador después, eso no llegamos a saber. La muerte, como demuestra Unamundo, es posible de estudio y de presciencia, porque está incluida en el juego—es el jaque mate, con su “cómo” y su “a quién”. Pero en lo de más allá no hay entrada hasta el día en que ya será demasiado tarde. Entre tanto, se queda Unamuno sin respuesta.

Sin embargo, esta incapacidad para resolver el problema no le molesta a D. Miguel como se podría esperar, pues el presentarles a sus lectores los nudos le gusta mucho más que desenmarañárselos. Desea sobre todo *inquietar* al prójimo, porque según él, la existencia auténtica, el ser real y sustancial, estriba en hacerse cuestión de sí mismo, en estar consciente de la responsabilidad de una vida que tiene que orientarse hacia un fin que no se sabe ni se puede saber. La existencia desnudada de este problematismo no es nada más que aparential, irreal, y sin sentido alguno. Y aquí monta en uno de sus favoritos caballos de batalla, que es el asunto de la realidad de los entes de ficción. “Hay”, dice Marías, “una clara jerarquía ontológica: Dios, el hombre, el personaje ficticio...” Tal vez podría alterarse un tanto para leer así: Dios, el hombre problemático, el personaje ficticio problemático, el hombre trivial, y por fin el ente de ficción trivial. El último de estos casos, el más baladí de todos, es lo que representa esa criatura lamentable que es Augusto Pérez, el de *Niebla*. Por lo menos tal es, durante la parte principal de su historia. Pero me parece —cosa en que me atrevo a ir en contra de la corriente de los críticos que se han interesado por Augusto— que éste, al hacer ese famosísimo viaje suyo a Salamanca para hablar con su creador, cambia todo su modo de ser, poniéndose ya firmemente en la clase de “personajes ficticios problemáticos”, aunque sólo en esas pocas páginas que narran su disputa malograda con el vasco Unamuno, y su rabia, lastimosa de oír, por vivir y vivir plenamente, ahora que por fin ha tenido que ver con la idea

de que se le vaya a “dejar de soñar”. Para mí, Augusto adquiere en esa escena una sustancia innegable, aunque no la tenga en el resto de la novela.

El mundo en que actúa este personaje es típicamente unamuniano, aparentemente exento de paisaje, aunque siempre en el fondo se distingue la ciudad—tan anieblada como Augusto. La predilección en Unamuno por una ausencia de circunstancia exterior se manifestó muy temprano en sus obras, no obstante *Paz en la guerra*, donde el personaje principal es la ciudad misma y por lo tanto descrita necesariamente con algún detalle. Pero aún allí, la descripción no es pictórica, y tiende siempre a lo interno y lo vital. El mundo, para Unamuno, no es nunca una parte de la persona, aunque su efecto sobre ella se admite por ineludible. Permanece siempre como algo de fuera, extraño y hostil al hombre, a pesar de su poder de modificarle y, en un sentido, determinarle.

Esta actitud de antagonismo hacia el mundo entero aparece también en el trato de los numerosos personajes secundarios de las novelas, que ejemplifican la incomunicabilidad arraigada en el hombre, por condición humana. Esto podría señalarse como uno de los “sentimientos trágicos” menores: el deseo eterno de superar la casi imposibilidad de entender y hacerse entender, mientras que prosigue a la vez una innata tendencia a aislarse, a fortificarse en los castillos interiores donde se vela celosamente la sagrada intimidad y el dominio propio que podría robarnos cualquier intruso. De esta soledad defendida y no deseada, se escapa Augusto de un modo parcial por medio de sus mono-diálogos con el perrito Orfeo, que si no entiende a su amo, por lo menos no da signo alguno de no haberlo hecho, que ya es algo. Y además, Orfeo no constituye la amenaza a la personalidad que hubiera sido un hombre o una mujer; porque él sostiene un amor puro, desinteresado, de que no son capaces los seres humanos, según Unamuno. El ve en el fondo del amor humano dos elementos, que son: (1) un mutuo impulso a subyugar y apoderarse del otro, trascendido solo cuando el dolor común sufrido por la muerte de una tercera vida creada por ellos les comunica, haciendo que compadezca, cada uno en el otro, la misma agonía propia; y (2) un instinto que afirma una vez más el ansia de inmortalidad, ofreciendo, como también lo ofrece en forma, un camino de soslayo hacia la vida perpetua, en este caso por medio de los hijos. Se verá que tal amor como es el de Unamuno muy poco tiene que ver con el “yo” y el “tú” que se confunden en una mutua entrega sin reservas. En efecto, él no cree en el amor que se da entre individuos: siempre es desde un sexo hacia otro, el hombre genérico que se enamora del género femenino. Augusto, por ejemplo, al sentirse sorbido por los ojos de Eugenia, luego se fija en los encantos de cuantas mujeres ve, amándolas a todas por extensión, o amando sólo a Eugenia por concentración de todas. Este antiromanticismo, por así decirlo, se ve aún más claramente en las novelas donde operan esas fuertes mujeres unamunianas que existen con una sola necesidad obsesionante, que es la de ser madre. D. Miguel queda convencido de que cuando se llega a cuentas, no se justifica la existencia de la mujer

Paradiso (IV)

La tendida luz de Julio iba cubriendo con reidores saltitos los contornos del árbol de las nueces, que terminaba uno de los cuadrados de Jacksonville, en los iniciales crepúsculos del estío de 1894. Rialta, casi sonambúlica en el inasible penetrar vegetativo de sus diez años, se iba extendiendo por los ramajes más crujientes, para alcanzar la venerable cápsula llena de ruidos cóncavos que se tocaban la frente blandamente. Su cuerpo todo convertido en sentido por la tensión del estiramiento, no oía el adelgazamiento y ruido del rendimiento de la fibra, pero sus oídos habían quedado colgados del rejuego y sonido de la baya corriendo invisible dentro de la vaina. Despertó, oyó, se volvió:

—*Rialta, don't steal the nuts.*

Apresurada, en la tesonera disculpa de sus inutilidades, Florita Squabs había pasado frente al árbol de las nueces, y había inadvertido casi, sus ojos no querían fijarse y sus pies vacilaban ante el temor de ver aquel mameluco alpaca, de un azul impenetrable, estirándose por las últimas delicadezas de la rama. Rialta sintió que las nueces deshaciéndose en rocío se volvían a su planeta inasible, la voz de Florita, alambrada y de hierro colado, la colocó de nuevo, con tres o cuatro saltos, al lado del tronco de las nueces, y súbita, la luz comenzó a invadir su contorno, guardándola de nuevo en su segura levitación terrenal.

Al día siguiente, Florita, fué a visitar a la Señora Augusta. Florita era la esposa de Mister Squabs. El organista Frederick Squabs había descendido, era el término que él siempre empleaba, de North Caroline a Jacksonville, por una afección laríngea con indicación de clima cálido. Eso había ingenuamente ensombrecido su destino, que él creía opulento en dones artísticos, llevándolo a la más densa brevedad verbal y a la frecuencia alusiva a los enredillos de su Ananké. Pero los insignificantes vecinos de Jacksonville se burlaban de que no obstante ser su mano regordeta e inquisitorialmente largirucha, incorreccionaba las octavas, y la intervención del registro flauta de su instrumento provocaba chirridos nerviosos, como los cortes en el membrillo helados. Había casado con Florita, hija de madre cubana, de baratona sensibilidad con declive propicio a creer que su esposo era un artista con divinidad que sólo le rendía la espalda. Mr. Squabs, lentamente resentido, había cabeceado hacia el puritanismo cerrado de quien sabe que voluptuosidades cariciosas, al llegar inadvertidamente hasta él, van a repasar una plancha de acero premiado por la casa Winchester. Cuando ceñido de inexorables telas negras ejercitaba escalas en el órgano, repasando a veces la Santa Cecilia, de Haydn, al llegar al Ressurrexit, en que el coro glosa el *Judicare vivos et*

sino en su capacidad perpetuadora de la raza, función específicamente suya por la cual se perdona si no se elogia la tendencia al erotismo. Un afán paralelo en el hombre, al contrario, viene inmediatamente a rayar en pecado cuando no se emprende con el simple proyecto de trascender la muerte. A Unamuno le sentaba bien su chaleco de cuáquero.

Pero en fin, el seguir viviendo en los hijos o en la lengua de la fama, si bien aseguran un "no morir del todo", no le bastan a Unamuno. Lo que insiste en tener es la perpetuación de la vida, pero de la suya, tal como es, y no en ninguna forma sustitutiva. Tampoco puede hacerse a la idea de disolverse después de la muerte en un Gran Todo, que le equivale a una Gran Nada, quitándole su personalidad y por tanto su ser. Pasa contemplativamente por estas soluciones tentativas —de esos años fué *Niebla*— pero le resultan insatisfactorias. Vuelve a necesitar del Dios de su infancia cristiana: Dios concreto, individual, personal, que promete la resurrección de la carne el día del juicio. En ese Dios increíble por la razón tiene que creer Unamuno, y ahondándose en su propio espíritu en busca de la fe, se desespera. De esta profundidad, la única salida es un anhelo tan furioso que se convierte por fin en creación. Unamuno cree en Dios porque le es indispensable, y termina creando a Dios por quererle.

MILDRED VINSON BOYER

mortes, gritaba con voz multiplicada por la soledad de la *capella* en trance de ensayos: —Vivos, vivos, si, que venga pronto a juzgar a los vivos—. Y con un pañuelo de gran tamaño quitaba con ceremoniosa corrección el sudor de su frío rostro, y su esposa que lo contemplaba escondida, creía que lloraba su intocable desesperación de gran artista frustrado.

Florita avanzaba con Flery custodiada de la mano. La llevaba como un manguito, en cualquier momento parecía que la podía dejar en un sofá y seguir de compras, y regresar a las cuatro horas y encontrarla que se decidía a entrar en el sueño, abriendo lentamente los ojos cuando su madre le regalaba un broche de calamina. Con intranquilo apresuramiento atravesaban el corredor que se hundía en la saleta. En el corredor se encontraba un tapiz de sofrenado esplendor. Unas barbas cabras dictaban veneración y sentencia al terminar graciosamente su proceso digestivo sobre un capitel jónico. Sobre un fragmento de aquel mármol desvitalizado, la joven corintia cambiaba uvas y zapatos con el flautista de Mitilene. La sequía secular se tiraba al asalto sobre los espaciados yerbazales bostezantes. Una anciana y desvaída cabra, de caídas ubres, se situaba frente a la estival pareja y colaboraba también con su bostezo. Flery se detenía con radical brusquedad frente al amarillo tapiz de saltados hilos, señalaba con el índice bobonamente caído y decía:

—*Mamá, a scene in Pompeya, a scene...*—. Y entraba en la saleta tironeada por su madre, pues era obvio lo de la escena y lo de escena en Pompeya, y a su madre la irritaba que la sorprendieran en aquellos reiterados ejercicios bobalicones.

Desde entonces, esa frase contemplaba situaciones paradójales y en la familia reaparecía burlonamente como si saltase por las ventanas con la cara tiznada. Tenía como una regalada gratitud e impunidad para encajarse prescindiendo de todo desarrollo de antecedentes. Rialta y la hermana que la seguía en edad, Guillermina, estaban en tareas de Penélope, se miraban en el cansancio, intercambiaban párpados y reflejos, y de pronto, una de ellas, exhalando un falso suspiro, soltaba: —*Mama, a scene in Pompeya*. Andresito, el primer hijo de la Señora Augusta, antes de sacudir varias veces el agua de su arco de violín, comenzaba a cuadrar la página de sus partituras, y en ese silencio de comodoro obeso que antecede a los primeros compases, dejaba surcar su pieza de estudio en la azotea por una navecilla inasible: —*Mama, a scene...* La misma Señora Augusta, cuando regresaba de compras, y se sacudía el sudor del velillo que usaba en la cara, ponía los orientales, para la imaginación de todos aquellos garzones, paquetes y cartuchos sobre el sofá, saludaba al más curioso del ruido de la puerta al cerrarse, y exclamaba: —*Mama, a scene...* Más que una costumbre, parece como un conjuro para una divinidad que todos desconocemos, que al reunirse varios cubanos, ya en las contradanzas de un cumpleaños o en torno a la mesa del sorbo espeso de cerveza, se permanece en un silencio de suspensión, hasta

que se oye una voz cualquiera que dice o canta algo que no tiene relación con la convocatoria para la reunión, *Mamá, yo quiero probar - de esa fruta tan sabrosa, o en el cuarto piso hay muerto, o al Jaque, al Jaque, silenciosa tropelía*, y sin que se le haga caso a lo oído, que viene a tener la fuerza de un llamamiento gracioso hecho en un instrumento musical, se comienza a darle entrada al tema principal. Evohé de fantasmas corredizos, sombra de aguas cayendo del arco del violín.

—Mi respetable Señora Augusta, dijo Florita, hoy he hecho, como si dijéramos, una visita no reglamentaria, pero en los últimos días me agito, tiemblo, vuelvo sobre lo mismo, enredándome de nuevo. Qué pensarán los Olaya, me digo, veo a su hija en peligro, y solo se me ocurre gritarle que no se robe las nueces—. En ese momento, parecía verse la sombra cruzada de la alargada mano de Mr. Squabs, cayendo sobre una tuba de órgano, o a la misma mano reducida acariciando las tapas negras de la Biblia. —Pero me parece, continuó, que en la muerte, en ese océano final, —al llegar aquí baritonizaba como si acompañara a su esposo el organista—, no podemos ni debemos intervenir. —Es radicalmente inútil, —dijo abriendo las vocales. —Procuró siempre no intervenir cuando alguien se enfrenta con el destino de su muerte, aparte de que creemos que intervenimos, pero andamos por muy opuestas latitudes. Pero con nuestra pequeña e indefensa voluntad, podemos obtener al menos breves y no tan visibles triunfos. Por eso en aquel momento, me preocupaba de que su hija no deseara coger las nueces, más que del juego de accidentes de su no aclarado destino en el peligro. Puedo influir en evitar que se coja las nueces, pero no puedo evitar que ella hubiese seguido deslizándose por aquellas ramas, cuyos crujidos ya se oían como los ruidos de las ardillas cuando descansan de mascar, pues hubiese pasado por allí demasiado tarde, cuando inútiles curiosos musitan cosas inútiles. —No creo, dijo para cerrar su párrafo, que los Olaya crean que yo pueda ser tan influyente como para intervenir en el destino último de sus hijos, pues mientras usted, Augusta, teje, flexibiliza un misterio, que se rompe aquí o allá, cuando la aguja se niega a penetrar en otras pausas del tejido—. Y seguía así, en su brumosa teología en *improntu*, oponiendo destino y voluntad, con la misma huesosa arbitrariedad con que Calvino quería unir la rebeldía y la dedicatoria de su principal obra a su Príncipe y Soberano Señor.

—Florita, hágame el favor de disipar esos terrores, dijo la Señora Augusta, con fingida benevolencia, pues estaba suavemente indignada, no obstante me parece feliz, dijo ocultando una suave sonrisa, que usted no quiera intervenir en el destino de una de mis hijas cuando penetra por una rama en un inocente desconocido. Pero usted se fía demasiado de su voluntad, y la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética. *Su voluntad*, añadió subrayando, quiere escoger siempre entre el bien y el mal, y escoger sólo merece hacerse visible cuando nos escogen. Si por voluntad aplicada al bien nos diesen mo-

nedas correspondientes, la gloria, —añadió sonriéndose, tendrá tan solo esa alegría *cantabile* de la casa de la moneda. Hay unos versículos del Evangelio de San Mateo, el alcabalero, que parece implacable, pero que nos dice de lo misterioso de la voluntad y de sus acarreo por debajo del mar: *Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí*. Qué sombrío debe ser en ustedes, los protestantes, continuó la Señora Augusta, apuntando con el índice, movido de izquierda a derecha con rápido orgullo, una división que siempre aludía con sencillez alegre, que esperan que al lado de su voluntad suceda algo, y por eso, a veces, se vuelven desatados y errantes en relación con actos y buenas obras, ensombreciéndose. El católico sabe que su acto tiene que atravesar un largo camino, y que resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio. Mi tío, el Padre Rosado, hablaba con frecuencia de que a veces los santos miran como demonios, y recordaba al Padre Rivadeneira, que contaba quince años, cuando la marcha de los jesuitas fundadores a Roma, y al acercarse a San Ignacio para decirle que se retiraba de la orden, por serle imposible aquellas feroces caminatas, el Santo lo miró en forma desatadamente terrible, *como miran los demonios*, como si fuera un sello que le impidiera mover los labios para hablar de su retirada de la milicia. Pienso que a los ángeles tendrá que serles amables, y aumentarán sus musicados cuidados, cuando un niño se extiende por un ramaje para oír el gracioso rodar de aquellas esferitas por el misterio de su cápsula. Cuando murió mi tío, el buen canónigo, en el codicilo que añadió a su testamento, ordenaba que su traje de mayor jerarquía, el que usaba en la consagración de los óleos, el Sábado de Resurrección, se repartiese por piezas entre los de su sangre. Así, estolas, encajes y pluviales, corrieron suertes diferentes, pero permaneciendo en el cuerpo de su familia. A mi me mandaron las zapatillas que usaba en aquella ceremonia mayor. —Pero espere un momento, dijo la Señora Augusta, con transparente agilidad, que le voy a enseñar a la preciosa Flery, ese par de chapines, tejidos con hilos de seda de muy castigada artesanía y con ornamentos bizantinos. Reapareció con el par de zapatillas, que rebrillaron en el apaciguamiento del crepúsculo.

—A ver Flery, le dijo a la niña, usando una breve fórmula muy cariñosa, si tú me dices como crees que tenía que ser la boca del señor que usaba esos zapatos tan bonitos.

—Pequeña y muy colorada, contestó Flery, permaneciendo casi inmutable.

—Quizás no fuera así, musitó Augusta, pero ya usted ve Florita, el acto de regalar aquellos chapines qué milagros produce, que su hija puede reconstruir su figura tal vez en la forma que el buen canónigo quería para asistir a la cita final en Josafat—. Terminó haciéndose como que le pasaba inadvertida la sofocación mortificada de Florita.

Después de despedirse, al atravesar de nuevo el corredor donde estaba el tapiz

con las cabras filológicas, Florita apresuró el paso y señaló con el índice para otro sitio, para que la pequeña Flery no fuese a encontrar su frase habitual frente al tapiz, pero en esta ocasión su imaginación, como un pequinés cruzado con chau-chau, se disparaba a morder por todas partes las zapatillas del canónigo.

Mientras iban entrando en el templo, rodeado de un escueto jardín, de visible mayor tamaño que el de las demás casas, Mr. Frederick Squabs, se paseaba entre las dos filas de bancos, cambiaba saludos con los creyentes dominicales, y alargando más la cabeza según la importancia social de las parejas que iban buscando sus habituales asientos, comenzando a musitar y a mirar de reojo a los otros asistentes. Cuando se iban extinguiendo los párrafos finales del pastor, Mister Squabs al desgaire, fingiendo una reiterada distracción que la costumbre había hecho invisible para el público, se acercaba al órgano, pero sin sentarse nunca para comenzar la ejecución, hasta que oía las palabras del pastor, que dirigiéndose a él casi sin alzar los ojos, decía, más como una aterradora y fría cortesía que como conjuro o ensalmo: *Mister Squabs, do you wan't to play the organ*. Y ya las nerviosas manos procuraban atraer las macizas sonoridades de algún fragmento del Mesías, de Haendel. Al cerrar con una llavecita el órgano, después de haber cubierto con una lana verdeante las teclas amarillentas y desconchadas en sus bordes, precisaba que de nuevo estaba vacío el templo, y que en una discreta lejanía, alguna dama aseguraba con un largo alfiler persa, el incorrecto lado de su elocuente y bien nutrido sombrero. Con resguardada malicia de garzón criollo, Alberto, que era el segundo hijo de la Señora Augusta y de Don Andrés Olaya, había asistido tres veces al templo, y había sorprendido la suspicaz y preparada coincidencia del pastor descendiendo del púlpito y el acercamiento de Mister Squabs al órgano. Alberto Olaya había repetido entre sus hermanos la frasecita convencional del pastor, y después Rialta y Guillermina se la habían repetido a la Señora Augusta, riéndose las tres, aunque la madre disimulando la risa le aconsejaba el mayor respeto por la circunspección de Mister Squabs. Después, la frase tendría la burlesca precisión de subrayar y conminar a comenzar algo que tenemos que hacer por contingencia y placer, por exigencias de las horas y del paladeo. Cuando Alberto Olaya se hacía lento y parecía retroceder, en el desayuno, frente al jugo de zanahoria y toronja, más cargado del rosado insípido que del amarillo convidante, Rialta, con fingida gravedad, exclamaba, haciendo un gesto de llevarse a la boca el vaso sudado por la frigidéz: —*Do you wan't to play the organ, Mister Albert*. La misma Señora Augusta le rendía culto a la frasecita, y para iniciar el contrapunto del macramé o del tuncino, y evitar un comienzo de labores demasiado rígido, prefería sonriéndose recordar la burla que se había apoderado de toda la familia y volviéndose hacia Rialta le indicaba que si fuera su gusto podían comenzar a despertar las primeras notas del órgano.

José Cemí había oído de niño a la Señora Augusta, o a Rialta, o a su tía Guillermina, decir cuando quería colocar algún sucedido en un tiempo remoto y en un lugar lejano, como si aludiesen a la Orplid o a la Atlántida, o como los griegos del período pericleo hablaban de *la lejana Samos*, comentar cosas de *cuando la emigración*, o *allá en Jacksonville*. Era una fórmula para despertar la imaginación familiar, o esa condición de arca de la alianza resistente en el tiempo, que se apodera de la familia, cuando conservando su unidad de cercanía, se ve obligada a anclar en otra perspectiva, que viene como a tornar en mágica esa unidad familiar rodeada de una diversidad que tocan como desconocidas sus miradas. Hablar de *aquellas Navidades en Jacksonville*, era hablar de la Navidad única, desventurada, escarchada, terrible, pero acompañada de rebrillos, llegadas indescifrables, manjares encantados, cobrando la familia el misterioso calor bíblico de sentirse asediada por todos sus bastiones y torres. Pero esperando la llegada, que sucediese algo, un ópalo frío y errante surcando con su variada cola de avisos.

Otra frase que tenía como un relieve druídico, la más intocable lejanía familiar, donde los rostros se desvanecían como si los viésemos por debajo del mar, o siempre inconclusos y comenzantes; cuando se aludía a la madre de la Señora Augusta, a la abuela Cambita, Doña Carmen Alate, se trazaba entonces el Ponto Euxino de la extensión familiar, y cuando se decía que era hija de un oidor de la Audiencia de Puerto Rico, era esa palabra de *oidor*, oída y saboreada por José Cemí como la clave imposible de un mundo desconocido, que recordaba el rostro en piedra, en el Palazzo Capitolino, de la Emperatriz Plotina, donde la capilla rocosa que forma la nariz, al descascararse causa la impresión de un rostro egipcio de la era Dypilon, que al irle arrancando las cintas de lino va mostrando la conservación juvenil de la piel, dándonos un nuevo efecto donde el tiempo interviene como un artífice preciso pero ciego, anulando las primeras calidades buscadas por el artista y añadiéndoles otras que serían capaces de humillar a ese mismo artista al plantear la nueva solución de un rostro en piedra que él no pudo ni siquiera entrever. Nos parece que ahí el tiempo se burla del tiempo, pues al lanzarse ferozmente sobre aquel rostro de piedra, y obtener su primera momentánea victoria al descascarar la nariz, reaparece esa misma nariz, rimando o dialogando con el rostro que ha permanecido inmutable. Así, esa palabra oidor, marcaba un confín, el límite de la familia donde ya no se podían establecer más precisiones en sangre y apellidos, pero llenando al mismo tiempo esa línea del horizonte de delfines y salmones griegos, de tortugas trasladando lotos, como aparecen en las mitologías hindús. De tal manera, que cuando saltaba en las conversaciones familiares, la frase *la hija del oidor*, cobraba Doña Cambita la presencia de una divinidad dual, una de cuyas apariciones era vieja y sarmentosa, apenas reconstruible, y en su reverso, el de una doncella, que habiendo estado en el destierro, reaparece surgiendo

del bosque acompañada por un doncel secularmente dormido en sus brazos y un antílope sobresaltado, que mira con incesante desconfianza al cachazudo rey que se adelanta para abrazar a su hija.

Cuando Andrés Olaya atravesó el patio de su nueva casa en Jacksonville, le sorprendió con algún borde hundido y sus incrustaciones saltadas, el atril de su hijo Andresito, que le había regalado para sus estudios de violín. Le rodearon sus hijas exclamando: —Papá, Andresito se encierra en el cuarto de la azotea, donde usted le dijo que estudiara el violín, pero nosotras nos asomamos por las persianas, y todas lo vimos que estaba fumando; nos llamó Mamá para que nos despidiéramos de Florita, que nos había visitado, y después de un rato volvimos a asomarnos, y estaba fumando otro cigarro. Le dice a Mamá que estudia, pero lo que hace es fumar un cigarro tras otro. El otro día le dió una fatiga de tanto fumar, y tuvo que lavarse varias veces la cara con agua fría. Al subir la escalera, riéndose invisiblemente, recordaba el día que había llevado a su primer hijo a ver al maestro italiano de violín, el profesor Algaci, quien le pasó varias veces la mano por la frente, diciendo que estaba en edad de comenzar sus estudios. Y después, había recorrido las casas de música de Jacksonville, buscando un atril y las partituras de estudio, pues el violín se lo había regalado su abuela la Vieja Padilla. Habían conseguido un atril de madera negra muy pulimentada, con ingenuos relieves en marfil de signos musicales y espirales. Cuando se encontró frente al joven músico le dijo: —Cuando creía que estabas ejercitando algún Tschaikowsky, o mejor algún Brahms, me sorprende un ruido, que no debe estar seguramente en la partitura, y veo el atril, liberado de su abundante carga de sonidos, reventando casi en el patio y a tus hermanas corriendo, como si el atril se hubiese convertido en un petardo bengalí. —Añadió esa rápida broma, pues sabía que su hijo era muy quisquilloso, y que si le daba tono de reconvencción a sus palabras estaría después muchos días enfurruñado y sin hablar—. Si padre, estaba fumando, no se lo negaré, pero Rialta y Guillermina se lo han dicho, porque Alberto y yo, las hemos sorprendido que van a casa de la Señora Florita, se esconden por las tardes detras de la perrera, y con Flery se ponen a jugar a las barajas, apostando piedrecitas labradas en la playa.

Conversaron un rato más, el hijo mostrando su extrañeza, estaba convencido de que el gran mérito de Brahms consistía en los dominios de la cuerda, donde se había separado radicalmente del tratamiento beethoveniano, lo que le daba gran importancia dentro de su época; se extrañaba, repetimos, de que Brahms, hubiese trabajado sobre motivos de Paganini. —Sabía ocultar admirablemente su aprendizaje, le contestó Andrés Olaya, el día antes de un concierto, los que lo espiaban, pues no querían resignarse a la fácil solución de que su arte fuera infuso, lo veían en su cuarto de hotel, extenderse voluptuosamente y dormir casi todo el día. También tú, —continuó muy

amistosamente, variando de tono—, no quieres tal vez revelar que tu arte es infuso, y cuando sientes a tus hermanas vigilándote detrás de las persianas, comienzas a quemar cigarrillos en cántico a tus diosillos. Se despidieron, bajó aún las escaleras con juvenil ligereza, y ya veía que se le acercaban sus hijas cuchicheando, destacándose la seda blanca de Rialta con esferitas rojo mamey.

Cuando atravesaba de nuevo el patio, de donde la aguda interpretación del instante de la Señora Augusta había retirado el atril, lo rodearon sus hijas, que parecían haber aguardado como hilanderas submarinas detrás de un cristal, el resultado de aquella entrevista que ellas parecían haber gustado como tormentosa. —Cuando las muchachas se esconden, dijo Andrés Olaya, para jugar a las barajas, están velando al príncipe usurpador, disfrazado de bufón, que se acaba de ahorcar. Remató su frase en espesura baritonal, fingiendo el dramatismo, en realidad, mientras bajaba la escalera se encontraba indeciso de la efectividad verbal de lo que iba a decir, manteniendo sus dudas peldaño tras peldaño, pero al ver a sus hijas que lo rodeaban, había salido del paso lanzando esa hirsuta y sombría sentencia. —Oh, oh, padre, nosotros no podíamos saber eso, pero qué tan cerca de nosotros esté un muchacho muerto, —y salieron corriendo por distintas puertas, coincidiendo de nuevo en abrazarse a la degustada sombra de la Señora Augusta.

Muy joven Andrés Olaya, al quedar huérfano de padre, había comenzado a trabajar con el millonario Elpidio Michelena, casado con Juana Blagalló, obesa, Excelentísima Señora, y con la cara cruzada por despertados zigzagueos nerviosos. Saludaba siempre muy deprisa, como si la indiferencia le obnubilase el campo óptico, lo que ella consideraba una muestra bien visible de su refinamiento. Había sido recomendado al matrimonio Michelena por un primo suyo, que mostraba una progresiva riqueza en Cienfuegos. Así, Andrés Olaya, era pariente joven, y como tal podía ser tratado sin excesivos miramientos, y como secretario acucioso apuntalando los olvidos, errores o momentáneas torpezas del Señor Michelena, y como al mismo tiempo comía y dormía en la casa, era utilizado por el matrimonio como una prolongación de ellos mismos, y era su función de más caricia y cariño en su familia. Desde su primer día de labor había sido sentado en la mesa mayor y a la misma hora que comían los señores, pero su deslustrada y usada indumentaria había tenido rejos y risas ocultas del resto de la servidumbre. Un día que esforzadamente disimulaba su apetencia, notó que el chinito que servía manejaba el estilo ruso de repartos de delicia con una grave irregularidad para él. Pasaba las bandejas, cargadas de venecianos ofrecimientos, con excesiva velocidad que recortaba su tiempo traslaticio de bandejas de ajenias de viandas a plato de propias divisiones de incorporamientos de alones de aves de ligeras quillas, o vaporosos pechugones de adormecidas aves de río. Y como Andrés Olaya aun de muy joven era muy lento, le irritaba esa brevedad en el tiempo traslaticio del grosero y malintencionado

chino servicial. En un final de mesa, cuando pensaba hincar su sueño de insistir en la doradilla de un buñuelo de oro, regado con rocío de mieles mantuanas, el chino antojadizo y tornasol, borraba su requiebro y se perdía con la venusina dulcera en la cocina. Le pareció oír en esa ocasión, que se tornaba visible la intraducible intención búdica del servidor y la risotada placenteramente desembarcada del murciano cocinero. La lentitud con que se había limpiado con la servilleta los labios, parecía hacer imposible la siguiente fulmínea escena. Se habían alejado el Señor Michelena y Doña Juana, según su costumbre después de la comida, hacia las piezas donde se retocaban para reaparecer en la saleta y conversar con Andresito, como ya ellos lo llamaban. Se le prendió, como un gato que se despierta para ejercitar una pesadilla, del antebrazo del chinito, y con la mano derecha amenazaba con buscarle la mejilla disecada y paliducha. El chinito repetía con sílabas claudicantes: —Yo no tengo la culpa, Manuel, el cocinero, me manda que lo haga, para que tú comas con nosotros. Soltó al chino, pues al oír esas palabras se le tornaba ineficaz para su indignación, y se dirigió a la cocina con una elasticidad furiosa que lo hacía casi desconocido. Al llegar a la cocina, el pringoso adormilado Manuel, con el chaleco desabrochado y sucio, oyó el manotazo que Andrés Olaya pegaba en la marmórea repisa donde él desjarretaba y limpiaba de nervios la colchosa filetada, amenazando con lanzarle la sopera, con escorpiones copiados de lejanos diseños del Palissy, al rostro, mientras Manuel enarcando el brazo derecho a modo del escudo de Tersites, trataba de guarecerse con posturas innobles. En esos momentos irrumpió el Señor Michelena, mirando la picaresca escenografía que se había articulado y preguntaba qué sucedía. Andrés Olaya, mirándolo fijamente para intuir su actitud y simpatía por los bandos, le dijo: —Estos cachirulos, el suspirante chinito y el español panzón, se creen que yo tengo que ser igual a ellos, y he tratado de demostrarle rápidamente su grosera equivocación—. Con cariño no acostumbrado en él, el Señor Michelena le puso la mano en el hombro para apaciguarlo y lo llevó a la sala donde ya se encontraba Juana Blagalló abanicándose con la sobriedad de una florentina clásica.

—Andresito, dijo el Señor Michelena, procurando con el diminutivo demostrarle que tomaba decisivamente partido por su bando, a pesar de toda nuestra riqueza, Juana y yo estamos siempre muy tristes, nos vamos poniendo los dos en años mayores y todavía no tenemos hijos. En los últimos meses rogamos a la Virgen de la Caridad nos regale lo que tanto anhelamos, pues ¿A quién sino al orden de la Caridad, fundamento de toda nuestra religión, se le puede rogar la sobreabundancia? Pero ahora te suplicamos que también tú nos acompañes en nuestras solicitudes. En alta voz, frente al pequeño altar de la Caridad que tenemos en la sala, vamos haciendo las invocaciones, reiterándonos hasta el abandono por el sueño o el desmayo. Lo tomó de la mano y arro-

dillándose él y la Señora Blagalló en un reclinatorio, y el ascendido joven secretario en un cárdeno cojín, comenzaron a levantar el ruego:

Virgen de la Caridad, de la Caridad,
dadnos la fecundidad, oh fecundidad.

Transcurrieron algunos meses en que se iba adormeciendo musitando aún el rezo. El Señor Michelena comenzó a beneficiar en algunos de sus negocios al joven Andrés Olaya, otorgándole especiales dividendos. Se encontraba en el hotel *El Louvre*, pues en Matanzas tenía el Señor Michelena numerosas fincas y acciones en los ferrocarriles, cuando el joven de la carpeta con cínica indiscreción le empezó a hacer comentarios de las visitas anteriores de su Señor, de las iluminaciones y juegos en una de sus fincas, y de la suerte, piel y cabellera de la mujer que daba uña en aquellos rasgueos y escrituras fiesteras.

La casa, en el centro de la finca, tenía todas sus piezas con una goterosa iluminación. El exceso de la luz la tornaba en líquida, dándole a los alrededores de la casa la sorpresa de corrientes marinas. En la casa estaba la afiebrada pareja y la irreconocible Ysolda comenzó a levantar la voz hasta las posibilidades hilozoístas del canto. Dentro estaban el Señor Michelena, dándole vuelta a la champanizada vírgula de la copa, y la mujer que lo rozaba, volvía apenas, desperezaba su lomo de algas, y se desenredaba después, sin poder precisar en que cuadrado del tablero comenzaría a cantar. A veces, la voz desprendida del cuerpo, evaporada lentamente, se reconocía en torno a las lámparas o al ruido del agua en los tejados, mientras el cuerpo se hacía más duro al liberarse de aquellas sutilezas y corrientes lunares. Se entreabrió la puerta, y apareció amoratada, en reverso, chillante, la mujer que despaciosamente abría y alineaba la boca como extraída de la resistencia líquida, con las pequeñas escamas que le regalaba el sudor caricioso. Desde la puerta al inicio de la escalera, situada frente a la granja ondulante por los sombreros de la luz y los carnosos fantasmas asistentes, solo entreabría su boquilla dentro del sueño golpeada, con nuevos músculos para el pegote de arcilla. Frente a la casa de druidicas sospechas lunares y con sayas dejadas por las estinfálidas, sentado en una mecedora de piedra de raspado madreporario, el chinito de los rápidos buñuelos de oro, envuelto en el lino apotrocaico, se movía oseamente dentro de aquella casona de piedra y el lino agrandado por el brisote del cordonazo. Desde el hastío que le regalaba el huevo de cristal sobrante, hacía el batutín delicadísimo del ceremonial, bien llevando el sueño de antílopes y candelabros frontales hasta el hojoso cenicero de la mano derecha, o bien subiéndolo los canutillos de una pierna hasta el asiento, decidido a resistir los salientes nocturnos detrás del entrecruzamiento de la osteina instrumental. Su hastío de rectoría dirigía como una mano serpiente que pudiera sacar cualquiera de las piezas charlatanas, ino-

portunas e intemporales, y colocarla de la otra parte del río, donde ya no se podía divisar ni entonar entre dientes, guitarra que ya no podrán trasvasar las cabelleras y que puntea y alarga la garganta para el remolino de la puerta del este. Pero desdeñando el largo bastonete de Lully para marcar entradas y salidas, en la inspección secular del crecimiento vegetativo, oía por dentro a la excepción de la ley del remolino devorada por el crecimiento de las mareas en la desolación pianística del lunes.

La mujer boqueante empezó a rodar la escalera que separaba la casa de la yerbillas a ras de boca y escondrijo de los hurones. La piel se le había doblado, cosido y encerrado, como para hacerse resistente a los batazos que por la borda le pegaban los marineros de la Cruz del Sur. La nariz hundida por el tabique se le hacía más lastimosa que oliscona, acercándose a los gruesos cristales con la protuberancia de dos mamas alzadas hasta la nariz, y donde con riego de llanto parecía ocultar un bultito que se aprestaba a defender con llanto y ronda de entreolas. La circulización barbada, pues un semicírculo sudado de yerbazales de agua le llevaba el mentón deglutido, hacía rechazable aquel llanto, pues tan pronto había sido trocado en aceitado monstruo de los peldaños, que no se le creía monstruo blando, de cañas llaneras y deshuesadas. El nuevo manatí sonaba de peldaño en gualdrapa funeral, y los esfuerzos que hacía para ganar el oleaje de los yerbazales le daba nuevos reflejos que se incrustaban por los palos que le daban por la borda y su hociquito se compungía, achicaba su círculo de rorro y ganaba la posición ladeada. La casa goterón se apagó y el bosque comenzó, aprovechándose de las lunaciones del cabrito y de la aguja, la zambra lenta, encalada, de las reproducciones que necesitan del rocío. Ya el manatí había ganado la yerba, y moviendo las guarnecidas aletas pectorales, se dirigía a la silla de piedra, arrastrándose con la deslizada facilidad que le daba su piel aceitada, pero el chinito que traqueteaba los huesos de la pierna en la casona de piedra, hacía calmosos gestos de rechazo y musitaba sentencias borrosas, apenas reconocibles al colgarse del ramaje o soplarse en una imantación circular.

—Aquí nos estamos mirando, decía Buñuelo de oro, pero el vegetal se pica cuando lo mira fijamente el gato montés; ahora los cocoteros ayudarán a fortalecer la piel aceitada del manatí, y los palos que recibe contribuyen a darle el cuerpo a esa funda que se escapa. Los halcones blancos se reproducen mirándose sin volver los ojos hacia atrás. Nubes Precipitadas tropiezan con el árbol, que va desanillándose, adquiere la longura de su carnoso verticalidad, y al despedirse por la cabellera suelta el azar de sus futuras figuraciones. Nubes Precipitadas aliadas con Apresurado Lento precisa las evaporaciones que olfatea desde las antípodas el halcón blanco. Existe la reproducción por la mirada y por el grito. El cocotero tiene la mirada espejo que reproduce al hundirse el dedo en sus ondulaciones dictadas por el azar. Dos Reverencias se asombra del grito de un insecto, otro responde al dictico de frente blanca, y después tiene que cuidar las larvas ase-

sinadas por la mano sumergida en el río. Empieza la terrible discusión de Dos Reverencias con Nubes Presurosas y Apresurado Lento, sobre el dejarse atrapar del Nusimbalta, caminando hacia atrás sin mirarlo, se logra hasta cruzarle un ala sobre otra. Llega Quieto Presuroso y comienza a burlarse de la mirada y del burgomaestre halcón blanco, pues el grito puede reproducir por conjugación de los distintos. Dos Reverencias protesta del grito puesto al lado de la mirada, pero si se le habla de la lentitud sexual de la conjugación penetra contentado en la dinastía de los dragones azules.

Doradilla Rápida o Pasa Fuente Veloz, seguía traqueteándose en la silla madreporaria, y haciéndoles señas y sentencias al manatí apaleado para que no se acercase. En el bosque correspondía al costado izquierdo, el árbol de Hanga Songa, que proyecta sombra hacia arriba, y que sólo se reproduce cuando la tercera luna del otoño contempla el cautiverio de los guerreros, teniendo que ser velado por seis Nictimenes que le daban inapagable rotatorio. El manatí boquerón se dirigía gimiendo al custodiado árbol, pero las seis figuras rompían momentáneamente su círculo, se abrían en espiral, comenzaban a llorar, guardando la distancia del espejo corteza para mantener la borrosa imagen. Estiraba aún más las pectorales el gimiente carnoso manatí, pero entonces las Nictimenes alzaban su vuelo silencioso, con caras sombreadas por el pelo baba amatista, más silenciosas que la noche entrecruzada de silencios, más pesados que Nubes Precipitadas en lo alto del cocotero, vuelo de silencios de aceite planisferio, pisados silencios de pie plano. Llegaron con su vuelo inaudible al espejo corteza, donde el cuerpo al tocar su imagen se volcó más allá del espejo, allí la doble columna de aire, el cuerpo que penetra por la derecha y sale en imagen de puerta de batidas bisagras por la izquierda, la llorosa máscara de yeso rebotada en el travesaño, y el cuerpo del ojo derecho devolviendo la imagen del ojo izquierdo, se limitan a repetir el juego de los dos espejos, apoderándose de nuevo del silencio arenoso sobre sus propias huellas. Giraban entonces las Nictimenes en sentido contrario al de las agujas del reloj, hasta que el manatí, cruzadas las pectorales, dejaba ya de mirarlas.

Buñuelo de Oro o Bandeja Saltamontes, se irritaba de aquella rueda silenciosa y lenta y aceitosamente sudada, comenzando a subrayar el gesto por encima de Dos Reverencias y su procesional de sentencias. Forma de Lluvia, Forma de Nube, Forma de Madera, tiempo entrecruzado horizontal vertical, y tiempo ya hecho por el hombre. Forma del tiempo vertical que se entierra, forma adquirida sobre la fuga y forma que utiliza al hombre como intermediario, borrándolo después. El peto de la tortuga y las armas de Aquiles sobrepesan, por eso me agrada más ver la cuarta forma deshecha y reapareciendo en la noche del pájaro que no se mueve, porque sino la sombra le sobreviviría como cuerpo y entintaría el muro con las huellas de la tiza. Ahora vemos la lucha corriendo por el espejo. ¿Saldrá más deprisa que su imagen? ¿Se enredará en la doble columna de aire? El lunar del conejo es su vida en la nieve, si no lo homogéneo

lo destruiría, como el nacimiento de una fuente de agua en el fondo marino o la gota de agua rodando dentro del cristal de cuarzo. Ese lunar del conejo en la nieve lo hace visible para los demás conejos y lo disfraza de conejo para el perseguidor. El lunar y el hálito del conejo suprimen la nieve por contracción de su cauce, por las severas leyes de la cristalización exáedrica. El prehálito y el ultracaos unen la sombra hacia arriba del Hanga Songa; el conejo con lunar, enloquecido en el espejo por su lucha con el punto que vuela, y la sombra inmóvil de la golondrina, enredándose en la doble columna de aire, con sobrante de la máscara de yeso deslenguada en el travesaño, saliendo sin imagen por la izquierda del espejo, cuando la corteza espejo muestra rostro por escudete imbricado y cuello de pájaro por sombra inmóvil.

Después de la ronda de las Nictimenes, habían elaborado los fiesteros un árbol muy ancho de tronco, simulacro de papel transparente con ventanas para los cardinales, donde iban llegando los músicos del cuarteto, cada uno en disfraz diferente. Joan Albayat, venía tocado de joveneto que oficia de vidriero pero plane de clarinetista de escuela francesa, su traje era de oficial de Postdan, pero con divertimentos de medianoche tenía el casaquín lleno de los signos del Concierto para clarinete, de Mozart. Había pasado de Montserrat a Lyon, de Lyon a la Habana del General Serrano, y al quedar incompleta la orquesta se aposentó en Matanzas, para soplar en las llamadas de ocasión. Y Luis Mendil que rascaba el violín de amor, era un mestizo en octavo muy frotado con ceniza, que tocaba su disfraz de guardia polaca. Corrajes abundosos y lanuda torrecilla sobre su cabeza, aseguraban su condición de blande lanza. Su bisabuelo había rizado a Sir George Pocock, en sus días de guardián de límites matanceros, consiguiendo desprecios y una regalada propiedad, es decir, siendo palmado por todos y acompañándole hasta su casa riéndole los perfumes y aprobándole la tibieza de sus tenacillas. La descendencia, flordelisada por la brisa yumurina, se había especializado en instrumentos de tripas y empanadillas de viento. En su juventud, cuando había tenido que escoger entre el violín de amor y el fogón de refisto, había surgido Ysolda. Los otros dos musiquillos que pasaban al árbol, estando disfrazados de melonero de la Villa Briolle y de volatinero argelino, ininteresaban. La Ysolda había sido traída del sur hispalense por Albayat, pero Mendil tenía un vigor natural y cazurro, corriendo tan sólo como la fuerza muscular somnífera de la serpiente, y la trasladó de vivienda, quedándose el Albayat con venganza cimarrona, y el Mendil con busto prendido y siestas. Pero el octavón tedioso le dejaba sus escapadas, y las aprovechaba para repasarse a gusto una Misa a la Caridad, de Esteban de Salas, y se iba de nuevo al mar oliváceo del Albayat para recontar más que para avivar el vino. Se desesperaba Elpidio Michelena, sin saber donde depositar sus celos, pues Ysolda cambiaba de caprípedo en estación indefinida. Giraba con desiguales pucheros Ysolda, manatí, mirando con ojos frugívoros a los músicos acampando, esti-

rando de tal modo las pectorales, que parecía que iba a cascar sus reflejos como láminas. Pasa Fuente Veloz, comenzó de nuevo a soplar entre sus dientes sentencias lentísimas, con nueva pinta, pues el desfile de disfraces le había transparentado los símbolos. Infantizaba más, y a su habitual traqueteo de huesos en la agrandada silla de piedra, añadía ahora unos cordeles que se los pasaba por los dedos, tejiendo como figuras de gruta, así esbozaba el candelabro, la cama o el dromedario: —¿Acaso no se realiza el cuerpo en el imperio, y hasta ese momento es temperamento o corrupción? El disfrazado de clarinetista de Postdan pasaba dejando que la noche lo extrajese de su disfraz, para ceñirse el otro disfraz: el tronco ancho de ventanas cardinales, levantando el proverbio del árbol musicado. La visión del remolino, el grito como fuente de reproducción y el escarbar los maizales con el bastón lanza, pues entonces pasaba el disfrazado de lanzón polaco, cambiaba Buñuelo de Oro la suerte de sus cordeles, y remontaba otra vez: —Para no perderse en la curva hay que dibujar el arco, pero hay que pensar también en Descartes escondido en Amsterdam, pues cuando el sabio dice sus cosas más claras debe estar escondido, estar escondido con los tres proverbios, la punta del ojo y los tres proverbios. El dibujo del arco y el cuerpo en el imperio, pero la mujer hace bizquear al garzón de Ceres, repartiendo las semillas. El flanco del ojo crea la sombra del campo visual cuando recepta la inmóvil golondrina. Y así, burlescamente, entrelazando cordeles y sentencias, Bandeja Saltamontes no perdía de vista el hociquillo del manatí, pero la yerbilla estaba muy adherida a la tierra pedregosa y el manatí desfallecía lloricón.

Pasa Fuente Veloz parecía dominar el secreto de la fiesta. Cambiaba de posición en la silla de piedra y hacía sus juegos de cordeles en una brisada somnolencia. Caminaban sus sílabas dentro del humo como espirales que retomaba de nuevo con el flanco del ojo. Lentamente había adivinado que el manatí esperaba la salida de los músicos para mover su definitiva trampa. Ysolda, manatí, que antes se dirigía gimiendo a la silla de piedra, había girado en tal forma que su hociquillo empuntaba la casa arborecente de los músicos. Ahora las sentencias de Pasa Fuente Veloz formaban parte de tan bastos y alejados sistemas, de tan inapresable causalidad, que solo podían percibirse chispas agonizantes de una hoguera hiperbórea. El mechón caído en la barca, decía ladeándose, caminando hacia el manatí, preparando sus juegos de cordeles para enrollarlo, como si aludiera a un misterio tan anterior a él, que sólo fuese oído como un silbido de la granja vecina. —Teme a ese funcionario, —volvía a decir, temblando, como si el rocío le penetrase por los poros, regido por las ordenanzas del clarinetista francés. Empezó a amarrar al manatí, dificultándose por los saltitos que daba y la peligrosa vibración de su cuerpo al gemir aceitado. Las campanillas de sus caballos tintinean armoniosamente, decía, mientras una rama de ruda al alejarse lo hacía más pálido. Con sus manos parecía separar un ramaje, que volvía para pegarle por todo el cuerpo, ocupando de nuevo

su sitio como una guardia polaca húmeda y humosa. Las campanillas estallaban en su colorinesca vestidura, se frotaba las cejas para que la lluvia no lo cegara, y luego cogía cada una de aquellas campanillas y las soplabas hasta el espacio vacío de Dos Reverencias. Después de haber acordelado el manatí, arrastrándolo hacia el árbol entre la silla de piedra y la casa apagada, comenzó a izarlo, traqueteándole tanto los huesos como las protestas catarrosas de la roldana. Si el lago no es semicircular no se recogen algas, decía, más por la costumbre verbal que por la preocupación audible nocturna. Recientemente, oidme bien, no hagan ruido, recientemente... contempló izado el manatí y dejó sin terminar la sentencia, dirigiéndose a la casa oscurecida, de puertas cruzadas. Vacilaba en sus traspies, y comenzó a golpear la puerta, saltando del bosque a la casa, golpeando la puerta con ramos de ruda. Las Nictimenes, silenciosas, sin enemistarse con el agua espesa de la noche, rompieron su ronda, dirigiéndose en procesional algodinoso, a la carne izada del manatí. Buñuelo de Oro, seguía poseso golpeando la puerta silenciosa, chorreando agua escurridiza, huída para golpear por dentro, retomando el eco la casa, que se sentía trasladar a Nubes Precipitadas. Mordían las Nictimenes la carne del manatí, dejando caer pedazos que hacían más lentos sus reflejos, apartándose una de ellas, llorosa, la más vieja, para cubrir el fragmento aceitado, resbalando tiernamente sobre él, poniendo el peso de su ala sobre aquella deshecha vibración, adormeciéndose. Bandeja Saltamontes, con el puño crispado aún seguía golpeando la puerta, hasta que se hundió en la madera ablandada por la lluvia, se hundió también hasta el sueño claveteado, peldaño tras niebla, niebla tras el peldaño que falta.

Elpidio Michelena hacía días que había regresado a Matanzas, donde Andrés Olaya le llevaba la noticia de que la Señora Juana Blagalló lo esperaba de nuevo, con paritorio de Géminis, y con la alegría de que podría poblar el mundo de nuevo, pues tenía la pareja. Lo orgiástico había llevado al Señor Michelena a la fecundidad, pero también a la ruina. Dividendos y pagarés iban beneficiando a Andrés Olaya, que se enriquecía al tiempo que aumentaba con robusta sencillez su prole. Pero el separatismo virulento de la Vieja Padilla, el recuerdo de la pobreza en la adolescencia, el maltrato y ciertas formas innatas del señorío que lo llevaban a no subordinarse, lo hicieron trasladarse como emigrado a Jacksonville. La imaginación familiar con esas emigraciones, que siempre estaban como al acecho, cobraba así una especie de terror disfrazado, de bienandanzas disfrutadas en el desarraigo. Cada una de esas emigraciones que habían azotado a la familia, serían pagadas con el terror soterrado de algunos de sus miembros que se habían quedado como fantasmas encadenados por su desaparición en tierra no reconocida.

Don Belarmino, alzando su bufanda para tibiarse su aterida garganta, caminaba hacia la casa de la Señora Augusta, para convencerla, por eso lo habían comisionado a él, de que su hijo Andresito participase en la tómbola próxima de los emigrados con

algún *numerito* de violín. Era el término que él empleaba al tiempo de alzar su bufanda y frotarse las manos. —Señora Augusta, comenzaba su ruego, levantando los ojos del suelo y empezando a hablar como si buscara las palabras, que bien estaría que en la próxima fiesta que damos los emigrados, Andresito nos diese un Tchakowsky o un Paganini; a sus quince años todo quedaría como una *interpretación*, y además le daría muy buen tono a la fiesta que el hijo de Don Andrés, con su criollo arco largo, demorándose en la languidez de las *roulats*, nos revelase el nomadismo, la libertad, en suma, —decía el viejito en el ápice de sus albricias—, del oriente europeo. Su violín, exagerando un poco la nota pudiéramos decir, que tendría la extraña necesidad de un samovar en aquella fiesta; parecerá raro, pero después todos se darán cuenta de que aquel violín estaba en su lugar y que había llegado en hora oportuna.

Florita se desesperaba, había llegado el momento de hacer las instalaciones de los farolillos y del gas central de la glorieta de su jardín, que preparaba para el día que su hija cumpliera doce años. El mecánico no aparecía, le había mandado varios recados a su casa, pero siempre le contestaban lo mismo: —Había salido a la playa para pescar truchas regordetas, llevando la jaba repleta de galletas y jamonadas, como para no volver hasta la medianoche. Entonces se oyó la voz funeral, lamentosa, del organista Mister Frederick Squabs: —Mira, Florita, el mecánico es casi seguro que no regrese a su casa, es tenaz, y por esperar una trucha o una sencilla rabirrubia estaría una secularidad como uno de esos curas, según las leyendas en que creen ingenuamente los católicos, que se han quedado dormidos trescientos años, y al despertar se han encontrado las mismas cosas en los mismos lugares, tan solo que bruñidas por los ángeles. Rubricó con una carcajada, que le hacía temblar la garraspera bronquial que le daban los cigarrillos, y que parecía una tuba de su órgano con excesiva vibración y poco aire en el fuelle de pedal. —Mejor es, volvió a decir, ir a buscar a Carlitos, su ayudante, el hijo del lector de la tabaquería de la calle 25, que debe estar trabajando en la tómbola que preparan los emigrados para el mismo día que Flery cumple sus doce años. Hoy no haré los ejercicios de órgano, a pesar de que el Domingo daré por vez primera una Cantata, de Vivaldi, pero, en fin, aunque la obra es difícil, sobre todo la tuba del registro *voz humana* en sol mayor es impresionantemente resistente a una ejecución que no sea muy tesonera y aplicada, improvisaré, añadió mintiendo, pues ya casi se sabía la obra de memoria, pero así tenía al alcance de la mano esa disculpa, de la que siempre su inseguridad necesitaba. —Apenas he podido estudiarla, le gustaba exclamar cuando terminaba su ejecución dominical —además de que no estoy en dedos, pero yo quería que ustedes la conocieran, pues tiene muchas más bellezas de las que una primera lectura puede ofrecer. Y los asistentes dominicales, indiferentes y ociosos, menudeaban sus reverencias y admiraciones, que su esposa recogía con fingida y operática sencillez pavonada.

Pero mire Don Belarmino, le agradezco que se haya recordado de Andresito, pero él es muy tímido y apenas se le busca corre como un conejo, enrojeciéndosele los párpados, hay que tener con él cierta astucia indiferente, y entonces reaparece, se muestra mientras se le deja tranquilo y no lo sobresaltan de nuevo con demasiados aspavientos. Está haciendo su aprendizaje con continuidad sorprendente, y estudia todo el tiempo que sus hermanas no lo importunan mirándolo por las persianas. Lo que si le molesta a su excesiva juventud, es sentirse observado, tomado por los otros, se sensibiliza casi hasta enfermarse cuando cobra conciencia de que es vigilado, seguido o interrumpido. Si le hablo de su gentilísima invitación, creo que le damos un susto, echará a correr, y después nos mirará durante cierto tiempo asombrado, como si nos reconociera un poco menos. Cada vez que con uno de esos sustos interrumpimos un aprendizaje, ya no sabemos en que forma podrá restablecerse la continuidad o armonía, o sí, por el contrario, el interrumpido nos resulta indiscreto y se nos acostumbra a esos sustos, y empieza a proceder a saltos y en el propio impudor de lo fragmentario. No, Don Belarmino, añadió sonriéndose, para quitarle rotundidad a la negativa, —todavía Andresito debe mantener su violín en la sombra, en su cuarto de azotea, y todos debemos ayudarlo a fortalecer su miedo a la sala, que él debe suponer llena de melómanos y de amigos muy exigentes—.

Soy muy insistente, dijo Don Belarmino, y volveré con el mismo ruego, buscando nuevas fuentes de convencimiento. Además creo que Don Andrés, quizás no fuese tan negativo como usted en lo que toca al aprendizaje y sus interrupciones. Pues interrumpir puede ser repasar, buscar por otros lados lo ya adquirido. En fin, sutilizaré mis argumentos en la próxima visita, y en la tómbola de los emigrados veremos al pequeño ponerse muy serio frente a su violín. Mis respetos, mis respetos, —y se inclinó en una alegre y matinal reverencia.

La presencia del organista en la casa de los preparativos de la tómbola, trajo reojos y monosílabos. Avanzaba, congelada ánima en pena, hundiendo un manojo de serpentina, o sobresaltando a los obreros que redondeaban los ornamentos de las distintas piñatas. Su andar lentísimo parecía entrecortado por los martillazos y las cabezas de las tachuelas hundiéndose, ahogadas, en improvisados listones de madera. Preguntaba con voz ingurgitante por el mecánico y por Carlitos, y los obreros disimulando sus bromas le contestaban: —allá, allá en la barranca de todos—, recordando la estrofilla. Pudo averiguar que el mecánico no regresaría, pues los domingos se volvía extremadamente acucioso en la persecución de las truchas, y que Carlitos reaparecería en el atardecer, para terminar los barandales del elevador, cosa que debería hacer con cuidadoso detenimiento, pues los traslados de los visitantes tendrían que ser muy numerosos. Se retiró, sin poder disimular los castigos implacables a que

su imaginación condenaría a los obreros que le habían hecho burlas y suministrados tan inacabados y decaídos informes.

Don Andrés volviéndose hacia Doña Augusta le decía: —A mí me parece que a la edad de Andresito, no es la forma artística y su doloroso aprendizaje, lo que nos debe preocupar. Hay a sus quince años como la primera prueba en relación con su mundo exterior, como recibir a los invitados nuestros, comer por primera vez en casa de un amigo, o esperar, como en la sala de concierto, una reacción multánime. Ver un desfile, una teoría de peces, como dirían los griegos, una multitud presentándose en su misteriosa unidad, o cualquier ceremonia en que ya se empieza a actuar con el otro yo colectivo, diríamos paradójicamente. El está demasiado encerrado, es huidizo, y cuando conoce a alguien, como para abandonar la imagen nueva que camina hacia él, se sobresalta, y quisiera tirarse al río para liberarse de ese fantasma invasor que lo ciñe. Tú hablabas de ese susto que lo hará interrumpir su aprendizaje, pero ese susto lo puede abrir, distender, y que sea por ahí por donde le penetre la nueva imagen y su viejo espejo—. Don Andrés había estado ultimamente leyendo a los místicos alemanes medievales para conversar por la noche y contrarrestar la sombría teología de Mister Squabs, y así en él, la expresión *nueva imagen* del mundo, la sentía ironicamente como vivencia de *el sol, la luna, las estrellas y los demás seres*. Como si dijéramos, continuó burlescamente y dándole a comprender a la Señora Augusta, que intentaba remedar la expresión simbólica del organista, la imagen a caballo, dando tajos en el bosque del enemigo, llevándose a cada yo a su almena, y penetrando en él como el chisporroteo que prepara y hace visible el instante necesario de los dos círculos comunicantes. —Déjalo que vaya—, terminó, rogándole finamente a la Señora Augusta su consentimiento.

Al reaparecer de nuevo Mister Squabs en la casa granja de la próxima tómbola, los improvisados artesanos que gozaban por anticipado el festival, disimulaban y fingían sorderas ante los pasos campanadas y la volante amenaza de como comenzar los interrogatorios que traía el organista. Al fin, se encaró con el que dirigía aquellas obras, que voceaba y trataba de encubrir la tosquedad de los artesanos incipientes, y le preguntó por Carlitos con una risible sequedad, pues al hablar parecía que decapitaba cada palabra emitida. En la pieza pequeña que acompañaba a la sala mayor, los obreros que trepando las escaleras, y remedando la planchada verticalidad del organista, o devorando las sílabas como un fantasma que atrasa el reloj, se divertían con las nerviosas arribadas de Mister Squabs, al que le era imposible prescindir de la esencial importancia que le daba a todos sus actos. —Fiestas, fiestas, decía, al darse cuenta de las burlas y desdenes con que se le recibía, preparando siempre fiestas, como si la vida tuviese otro objeto que preparar en todos sus instantes la llegada, como decía Kierkegaard, la próxima venida de Cristo. Pero estos idiotas olvidan que la próxima visita no será

para sacrificarse, sino como en la visión de Pascal, como triunfador, haciendo besar la cruz de su espada—. Al decirle que ya le habían pasado el recado a Carlitos y a la hora que podría pasar a recogerlo, se retiró, estirándose por la calleja su figura en tal forma que parecía como si después de lanzar a un farol su lazada, él mismo se ahorcase.

Don Belarmino, Don Belarmino, casi le gritaba la Señora Augusta, adelantándose al ceremonial de su saludo, puede usted anunciar a Andresito en el programa de la próxima tómbola. A mí me parece, dijo bajando la voz, que Andrés al dar su consentimiento, se deja influir por las conversaciones de sobremesa que mantiene con Mister Squabs. Aunque él se burla del organista, todos los burlados, por una especie de venganza evangélica, ejercen una influencia decisiva y terrible sobre los burladores. Yo tengo un defecto de pronunciación, y lo tengo desde muy niña, cuando en compañía de mi pequeña hermana, nos burlábamos de los sonidos sibilantes de una graciosa cocinera nuestra. Cuando Mister Squabs habla de hacer visible la voluntad, y que ningún aprendizaje debe hacerse en el silencio del que espera, sino que es la acción la que logra su forma, y no la etapa última de la materia como creían los escolásticos, según le oía decir a mi tío el Padre Rosado, y ni siquiera la acción sobre el instrumento, sino la acción como acto inocente y salvaje—. Era en esos momentos de la discusión, cuando Don Belarmino, que también era discutidor, acogándose a la autoridad de sus años exclamaba: bah, bah, tonterías, ganas de ensombrecer. En ese grado de la discusión, Mister Squabs, se embravecía al extremo de silenciarse en el resto de la velada, silencios que aprovechaba Don Andrés para brindarle al organista té con bizcochos, y a Don Belarmino una copa larga de oporto para que mojase sus lascas de piña.

Cuando el organista regresó buscando de nuevo, en la hora señalada a Carlitos, se abrían a su paso, evitando el saludo, obligándolo con esa actitud a que se dirigiera al capataz para sus reiteradas preguntas. Este se limitó a señalar el sitio donde trabajaba Carlitos, daba los últimos clavetazos a la plancha barandal del elevador. Entonces, no eran los elevadores cerrados, sino rodeados de unos barandales, daban más la sensación de *horror vacui*, de náuseas de aspirado vacío. El organista con sus manos crispadas, lo tomó nerviosamente por el brazo, diciéndole: —Esta es la tercera vez que te vengo a buscar, y ahora mismo te llevo a casa, para que arregles los faroles del jardín y el mechero de la glorieta. No te suelto, pues Florita está muy inquieta y cree que el éxito de la fiesta depende de la iluminación, pues sin eso cree que la casa lucirá tan sombría como las grutas del Fingal—. Carlitos lo siguió, los extremos de la plancha barandal, sin acabar de clavetearse, lucían inseguros.

Los pitos terminados en boca de tiburón; la maleza del guarapo, como un barroco crecimiento de la circulación linfática; el ala del yarey temblorosa como la hoja del

algodón; las alegorías de las cajas del tabaco, con la imaginación del período María Cristina: una gran rueda de carreta homérica se recostaba en un trono, donde el rey esboza que se va a poner de pié para descender una cortina, tambaleándosele la corona. Poliedros de estalactita, extraídos de la maravilla del agua reduciendo a la tierra a su esqueleto de planeta frío, y que en las manos de los emigrados giraban, se desprendían, amenazaban. Andresito acababa de ejecutar un *passacaglia* bachiano, lo habían aplaudido sin exceso, pero con respetuosa gravedad. Se alejaba después con disimulo, pues le molestaba recibir las destempladas felicitaciones de Don Belarmino, que se encontraba conversando con la Señora Augusta y su esposa, quien ahondaba en los méritos y precisiones de la ejecución, al tiempo que los padres de Andresito buscaban otros rápidos temas de conversación, pues habían sido educados en el pudor de no aludir a los méritos de los de su sangre, tradición cada día ¡ay! más perdida. Andresito fué con despreocupación de glorieta en glorieta, buscando a su hermano Alberto, el que estaba en el tercer piso en paso de galanteos y haciendo diabluras. El hastío lo llevó a fijarse en el elevador, todavía estaba un poco mareado e indeciso por lo reciente de la ejecución. Esperó una de las ascensiones en que hubiese menos público, pero después de tomado el elevador, se llenó de reidores de copas alzadas y de insoportables bromas de criollos fiesteros. La apretura del elevador lo llevó a recostarse en el barandal, una de cuyas planchas había quedado sin clavetear por los tirones del organista a Carlitos. En la pausa que se hizo en el segundo piso, miró en torno para ver si lograba entre-sacar a su hermano Alberto, pero fué inútil, se paseaba en el otro piso con los expedicionarios de la próxima invasión, que eran los más alegres y decisivos. Presionado por la carga, el elevador ascendía muy lentamente, y en el primer piso, riendo y palmoteando entraron aún más máscaras. De pronto, la plancha mal clavada por Carlitos, tironeado por el organista—, cedió, y el coro prorrumpió en un grito salvaje, y después la fiesta se detuvo, y cuando la frágil figura con su smoking de ejecutante, quedó extendida en el suelo, y la sangre empezó, gota tras gota, a correrle por la boca, la antiestrofa que luchaba con los gritos del coro, impuso la maldición de su silencio. El coro volvió a levantarse lentamente: Es el hijo de Don Andrés, es su hijo ¿por qué tenía que ser el hijo de Don Andrés?

La fiesta en casa del organista consistía en parejas que llegaban, saludaban a Florita y Mister Squabs, y pasaban después al jardincillo, sorprendido de la nueva iluminación, pero la luz era fría y entresacaba a las parejas en moldes de yeso. Flery había alcanzado sus doce años, y sus padres lo proclamaban en sordina, haciendo que su hija se aburriese saludando de pareja en pareja, con monosílabos aprendidos y quedándose perpleja ante cualquier referencia que se hiciese a la alegría de su incipiencia. Los que habían hecho algunas copas, se endurecían más tratando de ocultarlo con un estilo rudimentario de embriaguez brusca y campestre. Otros caminaban con los

pies enredados en el reloj, marcando los cuartos al encender un nuevo cigarrillo. La iluminación de la casa y el jardín remedaban una planicie donde las parejas al danzar se trocaban en árboles escarchados, y ya con la nueva perspectiva de la medianoche parecían guardianes de las fronteras polares enfundados en sus trajes de lana blanca de una sola pieza. La luz blanqueaba a las parejas tan excesivamente, que aún los ceñidos de paños negros eran velones helados. Algunas parejas se acercaron a Florita elogiándole la iluminación, y Florita fingía estar alegre y Mister Squabs ni siquiera lo fingía y se hacía presagioso como un candelabro. La fingida alegría de Florita siempre ensombrecía aún más a Mister Squabs, pero éste ensombrecido se volvía dócil y obedecía las órdenes de su esposa, hasta que cesaba ese exceso de ensombrecimiento de su habitual dosis de sombras y entonces ni la miraba ni le contestaba. —Ve y busca a Carlitos, tráelo, repetía cada vez que una pareja la felicitaba por la iluminación, y Mister Squabs, cuya alta dosis de sombras era en ese momento el de una garduña domesticada, se puso en marcha. Esta vez si encontró a Carlitos en su casa y lo tironeó por las callejas, y lo plantó en el centro de la fiesta, cayéndole encima las chispas de su propia iluminación, destacándose su contorno de criollo pálido y rifoso.

Ese día Flery tenía 12 años y Carlitos 18. Cuando la raptó, desapareciendo, sin que se supiese más nunca de él, tenían ya 15 y 21 años. En la estación de Pennsylvania dijeron que habían visto unas maletas con las mismas iniciales, pero no eran ellos; en San Francisco dijeron que habían visto una pareja parecida, pero no eran ellos; se apeaban y reían sombras en el cuarto vecino, pero no eran ellos. El domingo siguiente a su desaparición, Mister Squabs fué saludando a los fieles con la misma ceremonia fría conque lo había hecho durante veinte años. Cuando el templo quedó vacío, siguió saludando a figuras inexistentes, inclinándose a su paso como para evitarles un tropiezo. Después, como si el aire estuviese lleno de tubas de órgano, comenzó a ejecutar en un instrumento que nadie veía. Su locura era correcta y ceremoniosa, excesos en los saludos y seguir saludando a las sombras hechas visibles. Iba después de casa en casa preguntando por Carlitos: ¿ustedes no los han visto? decía con una aterradora cortesía, —estoy seguro que nadie los ha visto, pero volveré a preguntar por Carlitos y ya habrá regresado.

Alberto, el otro hijo de Don Andrés, había cambiado el atril, en el cuarto de Andresito, por los anteojos de batalla naval. Su ojo, ganada la ubicuidad de la perspectiva aérea, era por los muros una serpiente en punta de cola, y apuntaba después en la movable lámina de su cordaje nervioso, alfileres que pinchaban situaciones secretas. En la primera medianoche las casas se adelantaban como navíos, y en las azoteas tenían lugar extraños abordajes de sonámbulos, antifaces y litores. Corría un farol como un insecto, y en la puerta húmeda, con un paño signario a cuadros vivos, como valvas que esperan la marea baja de medianoche, las locetas crujientes sacudidas por los oídos. Una de esas locetas quedó escarbada por él, para con el traspiés ganar el rostro.

Raspada la tobillera, se le fué por la borda medio cuerpo, y con los ojos estirados veía que alguien abandonaba el puente de mando para precisar aquel indiscreto pez que raspaba la escotillera. Pero echando el acecho de un lebril fabricado por el deseo, en revuelta cíclica volvía para avanzar frenesí y cuidados hasta el paño de avisos. Con el violín de Andresito había improvisado una guitarra para acompañar los temblequeos de la voz, y cuando en el reparto cíclico se acercaba el tiempo calmoso de las exigencias para el deseo, Alberto, ciñendo con banales guitarreos las corcovas del navío nocturno, comenzaba:

Ya se aproxima la hora,
Ya se aproxima la hora,
en que la vaquita va al bacan.
Rasca
al matadero, al matadero.

Levantaron los vecinos sus quejumbres muy cerca de la Señora Augusta, y Alberto, el guitarrero, dueño del puente de mando nocturno, fué conminado por el tajamar de las ordenanzas de Don Andrés, a que abandonase a Jacksonville, regresando a La Habana. Iba a servir de testimonio del ocultarse de ese extremo nudo de la imaginación de la familia, *la hija del oidor*, se extinguía entre una rara mudez y la aparición insinuante de dones de profecía y de burlas. Su muerte ocupa en la imaginación familiar la misma extensión terrible de las escarchadas nochebuenas de Jacksonville. Estuvo muchos meses muriendo dentro de la muerte, ganando el amarillo y la quietud meses antes de su traspaso, de tal manera que ganada totalmente por la vida vegetativa, la lentitud misteriosa de la circulación linfática y de la médula reaccionaban y aparecían, bien que con una rapidez y gravedad oracular, como en las leyendas de Pu Song, donde los árboles tienen savia de topacio, ramas de brazo redondo y hojas de monedas. Ese día, *la hija del oidor*, la vieja Cambita, recibía la visita de su hijo. Su extensión corporal reproducía como un espejo corteza la imagen movible, y cuando su hijo caminaba, la medusa medular se contraía y dilataba para fijar la imagen, la sombra, el eco apagado por una inmensa cascada de agua. La mano de su hijo, bambollero abogadillo de provincia, lucía un montante de escarabajo que escogitaba un diamante del tamaño de un garbanzo no remojado. Cruzando los brazos y descendiéndolos uno sobre otro en cruz, mientras su cuerpo permanecía delficamente inmutable, hizo signos que se pudieron interpretar como pidiendo para su índice el escarabajo triptolémico. Cuando ya ceñía el anillo, la linfa ordenó un ligero apresuramiento de su coloides, y la médula de saúco se replegó para aplacar e incorporar aquel animalejo ciempies de chisporroteos. Ante el asombro del abogadillo, el diamante quedó sin retorno, pues el organismo vegetal se había replegado en una forma

que sus hojas y escudetes se cerraron en espera de la próxima marea baja y del nuevo cabrito lunar. Al fin de los fines, donde saltaban los delfines adriáticos y las tortugas hindús, el ocaso imaginativo señalado por *la hija del oidor* se consumó, extinguiéndose entre los adormecimientos de la clorofila y las sutilezas del prehálito. Al llegar a la casa, en los primeros ajetreos del velatorio, el abogadillo se cruzó con Alberto, quien para desazonarlo le dijo que había sido imposible sacarle la sortija de los dedos torcidos. ¿Por qué, por qué no le cortaron el dedo? murmuró el abogadillo temblando.

—Coge puerquito, —le dijo Alberto, lanzando contra la irregular proyección estelar de su chaleco de fantasía, el escarabajo. Rebotó el montante de la joya, aplacándose, en la alfombrilla, y la saltada piedra cruzó errante hasta la esquina, sonriéndose.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Ediciones:

ORÍGENES

Publicados:

José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*

Cintio Vitier: *De mi provincia*

Eliseo Diego: *Divertimentos*

Octavio Smith: *Del furtivo destierro*

Fina García Marruz: *Transfiguración de
Jesús en el Monte*

Lorenzo García Vega: *SUITE para la es-
pera*

Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos*

Paul Valéry: *La Joven Parca* (Traduc-
ción de M. Brull)

Eliseo Diego: *En la calzada de Jesús del
Monte*

Cintio Vitier: *El Hogar y el Olvido*

José Lezama Lima: *La fijeza*

Justo Rodríguez Santos: *La Belleza que
el Cielo no Amortaja*

Lorenzo García Vega: *Espirales del cuje*

Mario Parajón: *El teatro de O'Neill*

Ramón Ferreira: *Tiburón y otros cuentos.*

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA

Y PREMIO DE NOVELA

1952

HA RECAIDO EN

ESPIRALES DEL CUJE

DE

LORENZO GARCÍA VEGA

EDICIONES

ORÍGENES

ADQUIÉRALO EN SU LIBRERÍA

Biblioteca Nacional OS: M RT:

HEMEROTECA
DUPLICADO

SUSCRIBASE A LA REVISTA

Sur

Dirigida por
VICTORIA OCAMPO

Presenta los más selectos escritores
San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

SUSCRIBASE A:

The Sewanee Review

SEWANEE, TENN
U. S. A.

COLABORAN: T. S. Eliot - J. Maritain -
R. P. Blackmor - Allen Tate - Wallace
Stevens, etc.

INVENTARIO

*Revista trimestral publicada por Fratelli Parenti,
Via XX Settembre 30, Florencia, Italia.*

•
DIRIGEN:

L. BERTI y R. POGGIOLI

•
Suscripción: \$6 para las Américas.

Agentes: G. E. Stechert & Co.
31 E 10th St., New York City, N. Y.

ASOMANTE

REVISTA TRIMESTRAL LITERARIA

Directora:
NILITA VIENTOS GASTON

◆
Dirección:
DE DIEGO Y LOIZA
Apartado 1142, San Juan, (Puerto Rico)
Suscripción anual \$3.00

Próximamente número homenaje a Goethe