

FRANCISCO ESPINOLA (HIJO)

**LA FUGA
EN EL ESPEJO**

DRAMA-PANTOMIMA

EDITORIAL "ALBA"
MONTEVIDEO

● EDICIONES "ALBA" ●

ES PROPIEDAD
*Reservados todos los de-
rechos de reproducción y
adaptación.*

•

Copyright by "Ediciones ALBA"
MONTEVIDEO

320017 Francisco Quevedo

LA FUGA EN EL ESPEJO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
INSTITUTO DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA
BIBLIOTECA

Entró el 21/5/1920
Nº 2302

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA - BUENOS AIRES
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Estrenada el 23 de Mayo
de 1937, por la Compañía
Nacional de Comedia, en el
Teatro Urquiza.

OBRAS DEL AUTOR

RAZA CIEGA. — Narraciones. 1ª Edición.
(Agotada)

SALTONCITO. — Novela para niños. (Agotada)

SOMBRAS SOBRE LA TIERRA. — Novela.
(Agotada)

RAZA CIEGA Y SALTONCITO. — 2ª Edición.

LA FUGA EN EL ESPEJO. — Teatro.

PROXIMAMENTE

SOMBRAS SOBRE LA TIERRA. — Novela.
2ª Edición.

DON JUAN, EL ZORRO. — Novela.

EL RAPTO. — Narraciones.

α ALFREDO y ESTHER CACERES

Ilustraciones
de
CASTELLANOS BALPARDA



Ex-Libris
de
HUMBERTO FRANGIELLA

FRANCISCO ESPINOLA (hijo)

LA FUGA EN EL ESPEJO

DRAMA-PANTOMIMA



PROLOGO DE
ROBERTO IBAÑEZ

EDITORIAL - ALBA -

1937

80098

prólogo

Poesía y Carátula

"La Fuga en el Espejo", juzgada únicamente a través de su versión escénica por la mayoría de nuestros críticos y escritores, desató en seguida —como ocurre casi siempre con las obras que poseen aptitud de perduración (1)— vigorosas polémicas.

Los que hemos tenido oportunidad de leerla, podemos valorar la enorme distancia que existe entre su auténtica realidad artística y la opaca interpretación teatral que la dió a conocer.

Infelicidad de la tramoya, deformación del texto, sobre todo en la pobre teatralización de la pantomima. Visible simplificación declamatoria, conciencia epidérmica de los papeles, turismo de superficies, en los actores.

No obstante, la calidad de la obra trascendía hasta el auditorio, defendiéndose, incluso, de sus propios intérpretes.

Confesamos que no se puede discutir en serio acerca de esta pieza dramática y pantomímica, con quienes no tienen

(1) Esperamos que nadie atribuya a estas palabras una imposible e impensada promoción legislativa...

de la misma otro conocimiento que el de su insuficiente presentación escénica.

“Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va”...

respondió el marinero del romance inefable, a quien quería —desde la playa— conocer el misterio del mar olas adentro.

Bifrontismo Polémico

Sin embargo, soslayaremos los dos problemas aglutinados, en virtud de la pasión circunstancial, al drama de Espínola.

El primero, jerarquía meramente retórica, discute el carácter genérico de *“La Fuga en el Espejo”*, su ubicación aristotélica: ¿Pertenece la obra de Espínola a la jurisdicción del drama?

No posee, tal problema, trascendencia espiritual. El arte es intuición; las categorías genéricas —como entre otros lo ha demostrado Croce— pertenecen a la esfera conceptualista. Son artificios de la razón, simulacros —diríamos— que tienden a substituir la verdadera realidad estética.

Estas preocupaciones sólo pueden aceptarse por su relativa utilidad didáctica; pero están irremediablemente privadas de vitalidad crítica.

Si "*La Fuga en el Espejo*" logra la plenitud cenital de la conciencia estética, habrá obtenido lo que realmente debe ser valorado. Entre su esencia y nuestro espíritu la definición retórica sería un estorbo; jamás, por otra parte, podría condicionar sus relaciones.

A pesar de todo, alejados de la zona esencial, dedicaremos momentánea atención a su categoría específica, afirmando, en primer término, que "*La Fuga en el Espejo*" es obra teatral. Carece de intriga: dos amantes se despiden; ningún elemento objetivo perturba la separación melancólica. Ni siquiera hay odio, rencor, despecho, que presten intensidad fácil y aparente a su adiós. Pero hay drama, hay conflicto, como veremos, lucha, en el corazón del protagonista, entre la voluntad que compadece y la fatalidad que no espera.

El lenguaje, plástico y aéreo, arrebatado y tenue, traduce en altibajos lógicos, en súbitos huecos de silencio, la nerviosa línea privativa de la obra dramática.

Porque el teatro posee una latitud inexhausta. Esquilo y Eurípides, Shakespeare y Racine, Corneille y Calderón, Ibsen y García Lorca, fueron descubridores y viajeros de rumbos originales. No hay código capaz de comprenderlos en su apariencia infinita y diversa; todos ellos, no obstante, pueden ser reducidos a una ley elemental de emoción y deleite.

¿Es posible decir que no hay drama —lo que a fin de cuentas sería secundario— en una obra que se clausura con

una pantomima y una danza? Plasticidad, movimiento, ritmo, al servicio de una idea angustiosamente sensibilizada.

Además, ¿no fué la danza siempre uno de los elementos expresivos del poeta dramático? La tragedia griega, desde las cimas sumergidas de la antigüedad, llega hasta nosotros despojada de sus formas más puras, pero consagrando en el recuerdo la perdida armonía integral, cuya imagen perdura en la serena vocación de los arquetipos.

Y la danza y el drama, en ella se dijeron, apretados, su secreto recíproco.

¿No nació, por fin, el drama de la danza? (1)

Ubicación del artista en la realidad contemporánea

El segundo problema nos afecta mucho más. Nos duele. "*La Fuga en el Espejo*", se ha dicho, es indiferente a las preocupaciones fundamentales de nuestro tiempo. Se consagra, al formular ese juicio, implícitamente, a modo de injusto postulado calificativo, la realidad exclusiva del arte militante, social o de tesis.

(1) Permítasenos hacer una referencia que por lo ilustrativa y curiosa quisiéramos estimar desnuda de pedantería: en sánscrito, la palabra *nataka* significa a la vez danza y drama; y su derivado *nata*, danzarín y actor.

Vivimos quemándonos, en una época de transición: de nuestro sacrificio depende el triunfo del porvenir y de la vida frente a las orgías de la fuerza y a la nueva barbarie.

Oponemos la indisoluble síntesis de la libertad, la cultura y la justicia, a los apóstoles apócrifos de una civilización sin libertad, de una cultura sin derecho, de un orden sin espíritu.

¿Puede la civilización ser un beneficio sin el dinamismo creador de la libertad? A lo sumo será el apocalipsis del automatismo: delirio disciplinado de la técnica, fría exposición de máquinas inverosímiles, de cañones esmerilados, de gases mortíferos; fiesta gregaria del renunciamiento, epifanía de cadenas doradas...

¿Puede la cultura existir sin el derecho o sin la libertad? La cultura es una herencia ideal que cada generación debe conquistar y enriquecer con su esfuerzo.

Diástole espiritual, ensancha horizontes. ¿Qué es, por lo tanto, sino el metafísico y eterno aprendizaje de la libertad? Absoluta revelación de la vida, es integral e indivisible; no admite mutilaciones; es la energía heroica y perficiente del alma fáustica: una continua superación de límites.

Y los incendiarios de libros, los proxenetas de la guerra y del mito racial, aplicados, con perversa estrategia, a la preservación del privilegio y a la esterilización del porvenir, ¿qué cultura pueden reivindicar? Una cultura de museos,

sin alma; una cultura de catálogo o INDEX, dosificada como una medicina impotente para una humanidad enferma y sumisa.

El orden que establezcan, más que una bandera, será una mortaja...

Dará a los pueblos la felicidad de las focas amaestradas y, en un plano menos risueño, la tranquilidad de los presidios, la placidez de las necrópolis.



Vivimos una hora de consignas tajantes: con la libertad o contra la libertad.

El déspota romano (oh, avatares del tiempo: Bruto, más bruto que nunca, ya no es tiranicida sino liberticida), afirmaba que es necesario pasar sobre *el cadáver corrompido de la libertad*. La libertad, eternamente viva, dará la respuesta en día no lejano, pasando sobre el cadáver del déspota.

Porque el fascismo es un absurdo histórico y no puede imponerse. Su fórmula de nacionalismo agresivo y deificación racial, es —como dirían los psicoanalistas— bionegativa.

Una humanidad dividida en potencias rivales, ensoberbecidas y belicosas, no podría subsistir. A menos que el sueño totalitario significase a la postre el triunfo de una nación sobre las restantes; los cómplices de hoy comprenderían que el mundo es demasiado pequeño para su exclusi-

vismo imperialista. Napoleones de segunda mano, Hitler y Mussolini tendrían que buscar el recíproco aniquilamiento. Ahorrémosles esa disyuntiva.

La humanidad que construiremos no es la del odio y la violencia.

Reconocemos que el fascismo puede surgir, desgraciadamente, en pueblos fuertes, de población densa y uniforme; lo reconocemos seguros, sin embargo, de su imposible viabilidad.

En América el fascismo es aún más incongruente. Un país como el nuestro sólo podría ser fascista con vocación de cadáver: porque el fascismo, como Cronos, se come a sus hijos.



Tenemos el fanatismo de la libertad, el misticismo del porvenir. Nuestra generación, dentro y fuera del país, está en déficit con la historia: la lucha contra el fascismo, última apariencia monstruosa de un régimen que expira, es el santo y seña de la hora moral.

Los artistas, como hombres, deben reconocerlo y propagarlo. Pero, ¿de qué manera? ¿Sacrificando su voz propia, organizando milicias en el arte, renunciando a los rumbos dinámicos de su sueño creador, de su libre espíritu, huésped ubicuo de formas definitivas? De ningún modo, a nuestro juicio.

Creemos en el arte social, siempre que cumpla la doble fórmula de la eficacia y la belleza. No aceptamos la torre de marfil, la soledad onanista.

Pero creemos, también, que el arte social es sólo una de las formas del arte, indivisible, eterno como la cultura misma. Creemos en la soledad que se vive corazón adentro y en la que cada artista crea un mundo; no en la soledad egoísta, puertas adentro, sorda a los clamores de la vida.



Calverton, estudiando las relaciones del marxismo con la estética, denuncia como tentativa artificiosa la de crear un método de crítica literaria dentro de la ortodoxia marxista, porque *“el marxismo, dice, como doctrina histórica y revolucionaria, se presta mucho más a la interpretación que a la crítica”*.

Semejante afirmación, agrega, *“no constituye en absoluto una condena al marxismo como tal”*. Sostiene, luego, que *“es imposible construir tal método, con lo que Marx y Engels dijeron acerca de la literatura”*. Indica la insuficiencia crítica que respiran las obras de Plekhanov, Lunatcharsky, Bogdanov y otros.

“El marxismo... puede ilustrar a los críticos con respecto a la naturaleza de los procesos históricos, pero es impotente para... descubrir si Esquilo fué un artista más grande que Sófocles, o Thomas Mann... que Sigfrid Undset”
“Los críticos marxistas... como marxistas procuran acti-

var el proceso de la revolución social; como críticos su problema es el de patrocinar los valores estéticos de la literatura. Pero estos últimos no se hallan en íntima relación con los valores revolucionarios”.

“Marx se deleitaba con Esquilo, Eurípides, Shakespeare y Goethe, porque éstos eran grandes escritores y no porque fueran progresistas en sus conceptos y conclusiones sociales. Shakespeare, en realidad, era antisemita, anticampesino, antiobrero y afecto a la aristocracia”, etc...

“Y, sin embargo, Marx lo admiró simplemente por la grandeza de sus obras. No le interesaba su aspecto político; le atraía el estilo, el genio de Shakespeare... su habilidad para lograr de las palabras efectos mágicos y producir milagrosas emociones”.

Calverton añade que los temas elegidos están condicionados por el ambiente en que los artistas viven; que la sociedad los determina, como el marxismo magistralmente lo demuestra; “pero, concluye, las reacciones que los artistas experimentan frente a esos estímulos y a esa sociedad, son más emocionales que intelectuales; los elementos de su arte son, por consiguiente, emocionales más bien que intelectuales... Los conceptos intelectuales cambian rápidamente; pero las reacciones emocionales lo hacen en forma lenta y en un grado muy pequeño a través de las edades”.

Hasta aquí, Calverton: considera, en síntesis, imposible

la existencia de una crítica literaria que prescindiera de la calidad y hace, finalmente, una distinción capitalísima entre el intelectual y el artista.

Recordemos que Marx, en 1865, respondiendo por escrito a preguntas formuladas por sus hijas, expresa que sus poetas predilectos son "Shakespeare, Esquilo y Goethe". Para nadie es un secreto, como vimos, el estricto pensamiento reaccionario de Shakespeare. Itkowitz, en su libro "La littérature a la lumière du matérialisme historique", lo prueba ampliamente. Cualquier lector iniciado en los gratos misterios *shakeasperianos*, lo sabe. Pero a Marx, eso no le importaba; a nosotros, lo confesamos modestamente, también un poco.

Sobre Goethe, en 1847, el mismo Marx, en colaboración con Engels, había escrito un artículo que contiene estas palabras luminosas y justas: "No reprocharemos a Goethe... que no haya sido liberal, sino que haya sido durante un tiempo filisteo". "Goethe es en una época, colosal; en otra, pequeño." Marx no habla ya como crítico literario, admirador también de poetas tan ajenos al arte militante como Shelley y Heine (1); habla, sobre todo, con criterio moral.

(1) "Marx era un gran admirador de Heine, tanto del hombre como de la obra, y se mostraba muy indulgente para sus debilidades políticas. Decía que los poetas son seres originales; que es necesario dejarlos marchar por su camino, y que no se les debe aplicar la medida con que juzgamos a los hombres comunes". (Confidencias de la hija de Marx a Kautsky: "Henri Heine par ses contemporains" libro de H. H. Houben. Payot. 1929).

Sólo el filisteo es LIDERISTA y HOMBRE SUPERFLUO, diríamos, para emplear el lenguaje de Gorki sin solidarizarnos con sus conclusiones.

Y bien. El artista no ha de ser nunca un filisteo; pero debe realizar el arte que sienta, incluso el social; debe VIVIR el drama de su tiempo, ser actor abnegado, no espectador indiferente, en la dignidad de la lucha.

No tratemos de empequeñecer el arte ni de renunciar a su realidad trascendente. TOTALIZARLO en una forma dada ¿no sería obrar con un criterio que nuestro espíritu democrático rechaza?

El miliciano español, por ejemplo, se bate con escalofriante heroísmo en defensa de la libertad; pero también ríe, canta, come, sueña, ama, recuerda, entre las balas que lo buscan con rabioso silbido.

Si García Lorca no hubiese caído y con un fusil en la mano, sombra imposible, se batiese en las filas, cantaría como Alberti el drama vivido, pero sin renunciar a los dormidos caracoles gitanos que le cantaban en la sangre; a su fiesta de lunas, desarraigados párpados del agua; a su embriaguez de colores calientes y estribillos tenaces; a sus violines sin sueño y sin fatiga, cuando dialogan las raíces y las cabelleras de los muertos, y ríe la niñez de los diminutivos y tiembla la juglaría divinamente inútil del sueño mientras enguantan su relámpago sádico los puñales...

Porque la idea más alta no puede polarizar nuestra intimidad afectiva en una sola emoción.

Resistámonos, en nombre de la libertad, a las peligrosas consagraciones de un arte exclusivo; rechazemos las retóricas —plúmbea palabra, pensamiento pajizo— incluso las de cuño engañosamente izquierdista. El arte esencial es infinito: no tiene derecha ni izquierda: pero el artista *DEBE* orientarse socialmente. No hay deserción posible para su conciencia moral. El artista es un hombre, como el albañil o el ingeniero, aunque a veces tenga que ser ingeniero o albañil. Un hombre que puede (o debe) vivir y luchar como los otros y que, “*además*”, crea valores estéticos.

Exigimos, por lo tanto, libertad para el arte. Libertad para la fatalidad de la belleza.

Libertad para el arte, pensamos, más que para el artista. Este tiene un deber que cumplir, cuando no es un simulador o un filisteo: el de actuar en la tragedia de su época, el de ejemplarizar el sacrificio.

Hombre de su tiempo, la influencia de su tiempo pesará en la obra que efectúe: no sólo en el aspecto visible, en el contenido explícito, en el tema, sino también, y sobre todo, en el pensamiento, en la sensibilidad, en la estructura.

Se puede ser un buen amante, además de un buen soldado. ¿Por qué el artista no ha de ser un buen artista y un buen ciudadano? ¿Por qué hemos de expropiar las categorías de su intimidad afectiva, mientras la trascendencia de su acción pública lo muestre alerta para todo llamado?

Cuando el Sr. Mussolini, en la revista francesa “La Pha-

lange", dice, para legalizar sus fechorías, que "*el deber está por encima del derecho*", la ética fascista se revela al desnudo.

Nosotros, cuando exigimos el cumplimiento del deber, exaltamos un deber que es la sublimación y la garantía del derecho.

Los hombres, hoy más que nunca, están en el deber de luchar por sus derechos.

Y el artista, sin deprimir la estatura de su sueño, tiene más que nadie el deber de luchar. Muchos medios se le presentan para hacerlo: el más eficaz es el de su positivo concurso humano.

La poesía, por la gravitación de su propia fatalidad contemplativa, no es en el momento actual el instrumento más apto para la acción; no es la cátedra más conveniente para la disciplina de la multitud. Hay otros medios, accesibles al artista sin mengua de su arte: la tribuna, el periodismo, la trinchera.

El que quiera dar su canción social, que la dé. Sabremos admirarla en su valentía y en su belleza. Pero el arte no es instrumento ni cátedra: es creación y libertad, suprema característica del dolor y la sangre.

Tanto más aceptable será el derecho del artista a la plenitud de su arte, cuanto más viva y vigilante mantenga su conciencia ante el deber. No sofisticemos apartando al hombre del artista: la misma muerte los espera, aunque se salve

el arte. Lo decimos apasionadamente, nosotros que tenemos el orgullo de bregar por la causa más pura.



“La Fuga en el Espejo” no puede ser juzgada sin injusticia, con criterio tendencioso, porque no es obra tendenciosa.

Pero Espínola, él mismo, sin ser realmente un político, sabe, como lo ha demostrado en “Raza Ciega” y en “Sombras sobre la tierra”, sufrir con los humildes, artista generoso; y cumplir con su deuda social virilmente, batiéndose en PASO DE MORLAN y acreditando, en esa ocasión, con la fianza de su vida, el civismo más puro.

“La Fuga en el Espejo”

Un drama. Dos personajes. Nominación simple y sugeridora: EL HOMBRE DE CABELLO GRIS; LA JOVEN TRISTE. El tiene, naturalmente, la experiencia de la vida y el sueño, la familiaridad del desencanto; ella, la juventud con sus reservas de entusiasmo vital que sobrevive al primer fracaso en la certidumbre del recuerdo posible.

Los amantes se despiden. *Pianísimo*. LA JOVEN TRISTE cree en la perduración de su amor; en la fidelidad de la memoria, sucedáneo ideal y permanente de la realidad fugitiva.

El *Hombre de Cabello Gris* sabe que todo ha concluído; que la embriaguez se desvaneció para siempre en el plano real y que no puede permanecer siquiera transformada en recuerdo; sabe que la memoria es espejo impotente. La fuga del tiempo es irremediable en la vida y en la memoria: fuga en la realidad, FUGA EN EL ESPEJO.

El drama se formula en la triple instancia del diálogo, la lírica y la pantomima.

Existe, porque hay conflicto entre la conmovedora ignorancia que sueña y la vigilia sin consuelo de la inenvidiable sabiduría.

Ella SIENTE; él SABE, pero no puede ni debe hablar. Y viven, dentro del drama absoluto, un pequeño drama delicado y cruel: ella, actriz inconsciente; él, actor desgarrado por la conciencia de su ficción forzada: titiritero ya, pero por compasión, de una marioneta viva.

La revelación ocurre luego en un lenguaje que ascien-
de por grados de la categoría conceptual a la intuitiva: el símbolo, paulatinamente, se despoja de formas accidentales y de elementos anecdóticos: habla, canta, danza.

La INSTANCIA LOGICA es, necesariamente, la inicial; luego se convierte, ciñéndose, en EXPRESION LI-
RICA; por fin, culminando, renuncia a la palabra: se hace imagen universal en el idioma serpentino de la DANZA.

La perfecta unidad con que ese triple proceso se efectúa, asigna al drama excepcional jerarquía estética.

Por la adecuación de la idea raigal, la emoción y el símbolo; por su original calidad escénica y su dignidad artística, "LA FUGA EN EL ESPEJO" detona en la planicie de nuestro teatro; promisorio restitución de cimas, consagra la reconciliación de la escena y el arte.



EL HOMBRE DE CABELLO GRIS, protagonista absoluto, con ambigua aptitud de titiritero y desolada pasividad de fante, conduce la obra a través de dos situaciones capitales: verifica, primero, la piadosa ficción de que hemos hablado: aparenta creer en la viabilidad del recuerdo y se expresa con desesperada piedad, para sostener, en el esplendor de sus juegos verbales, el sueño con que LA JOVEN TRISTE defiende su esperanza.

Asistimos, entonces, al reparto del tesoro imposible: cada uno se llevará —para toda la vida, piensa ella— las imágenes de su embriaguez irresucitable.

EI, la cabellera, el traje azul (que LA JOVEN TRISTE quemó para que exista siempre), la tarde en la bahía, la palabra de amor ("amigo"), los dedos de la mujer amada (para que le ayuden a retener el recuerdo: deseo desesperado; o para acompañar las caricias vividas, cuyo lenguaje cálido no podrá repetirse jamás: voluptuoso egoísmo).

Ella —que le niega sus dedos hasta que comienza a comprender— se reserva *la luna de cartón, la serpe entristeci-*

da, la paloma, el laborioso escarabajo, las golondrinas, la flor y la luz.

Los símbolos no admiten equivalencias lógicas estrictas. Comprender el arte, exclusivamente, es empobrecerlo; hay también, que sufrirlo y soñarlo.

Cada lector o espectador —no obstante— puede verter a su gusto la significación intuitiva de esos elementos simbólicos y rebajarlos al nivel de una exhausta categoría racional.

Conscientes, pues, de la insuficiencia que toda traducción lógica implica, sólo para probar la virtualidad inagotable del símbolo, tentaremos una exégesis superficial.

Así, la luna de cartón sería obra del amante caprichoso que improvisaba cielos de juguete en la estancia feliz, o una simple reducción cósmica de la luna... legítima, operada en la puerilidad de los sueños eróticos, cuando es dulce la conciencia del límite; la sierpe entristecida, sin suspicacia freudiana, podría ser la imagen del deseo que presente su pronta saciedad; la paloma, la castidad del sueño sobre el delirio de la carne; el laborioso escarabajo, la graciosa representación de los sentidos tenazmente adheridos a la tierra; las golondrinas, objetivadas evasiones celestes: la flor y la luz, delicados remansos de ternura para la confianza de manos y ojos...

Esto, y todo lo que el capricho y la soberbia crítica sean

capaces de imaginar. Porque es evidente que la magia de esos símbolos radica en su inefabilidad inexpugnable, en las sugerencias infinitas que congregan: colores, perfumes, sueños, dulces escalofríos.

Tras la distribución del tesoro imposible, asistimos a una serie de evocaciones deliciosas.

Ella, un día, abandonó el traje azul para vestir el rojo; se vistió de deseo para huir del deseo.

EL HOMBRE DE CABELLO GRIS recuerda el diálogo de sus voces distantes, cuando en la noche la JOVEN TRISTE, sobre la cabellera en libertad, recibía el telefonema esperado y la realidad se descorporizaba en la fuga nocturna de la palabra aventurera.

Y, de pronto, para embriagarla y detenerla frente a la irreparable amargura, resucita el amante con briosa potencia verbal y poética, una escena de celos: espejismo de llamas sobre un paisaje de cenizas. Esta página de Espinola tiene un seguro destino antológico.

Las palabras y las imágenes se esponjan, animadas por fingido arrebato; la alegoría bélica salta de un FORTISSIMO a un ANDANTE, con sabias transiciones: énfasis fónico y mental en que se transflora fino escepticismo y humor melancólico: el amante comanda las mesnadas del rencor y el despecho; ella, "con su pañuelo de espumilla y sus lágrimas de mentirijillas", vence al feroz guerreno; surge el perdón magnánimo: y —pese a la advertencia del arrepentimiento probable— la locuacidad con

que es otorgado y la generosidad que multiplica las orquestas y exige la presencia de los "diez más bellos jóvenes de la tierra" en el salón de baile adonde ella había ido sin su amante, traicionan un ímpetu orgiástico de la imaginación y la sensibilidad con que el HOMBRE DE CABELLO GRIS corrobora el ensueño de LA JOVEN TRISTE y trastorna su propia inteligencia para desbaratar una creciente angustia.

(Observemos, entretanto, un hecho capital: la calidad poética, la plenitud de la metáfora, la fluencia emotiva, dan a este pasaje especialísimo relieve. Sin embargo, ni la alegoría ni el tono son líricos, sino esencialmente dramáticos. EL HOMBRE DE CABELLO GRIS no declama, representa. Y si lo hace para su amante, en función de su piadoso propósito, lo hace, naturalmente, para el público: drama en el drama, superposición de papeles).

A medida que habla, el protagonista denuncia su desesperación en un secreto estremecimiento: quiere aturdirse con el vino especioso de su propio discurso: rememora la ruta estelar que frecuentaba su sueño: "LA QUE NOS LLEVABA, dice, VD. DE MI MANO, HACIA SU SER..." Entonces renueva el diálogo a una voz, cuando él capitaneaba los éxodos oníricos a través de ella misma e iluminado por su esencia le prestaba en su voz las palabras que LA JOVEN TRISTE habría pronunciado: "SI, DECIA YO QUE DECIA VD. DICHOSA..."

Finalmente, ante el llamado de la noche que LA JOVEN TRISTE quiere seguir con desolante urgencia, ensaya la postrera evasión: "Vamos por última vez con ella, entonces".

Y vuelve a tender, con el virtuosismo de su palabra, un puente de luces para disimular la sombría sed del abismo que espera.

Una tensión mental dolorosísima se evidencia cada vez más en sus raptos verbales.

Espinola gradúa magistralmente esta dramática lucha interior: el heroísmo del desencanto consciente que quiere salvar de su angustia definitiva al desencanto que se ignora.

Y EL HOMBRE DE CABELLO GRIS siente la inevitable proximidad de su fracaso...

Y lo confiesa transido: "NO PUEDO! ¡ES HORRIBLE, NO PUEDO! ¡NO ADVIERTE QUE ESPANTO MI ESPANTO, ¡ES QUE EL AZUL Y EL CELESTE SE CALLARAN SECRETAMENTE!... ¡SI, AUNQUE LOS HAYA QUEMADO!" "TODO SE IRA CALLANDO EN MI".

Se inicia, entonces, la segunda parte del drama: estalla la REVELACION sobre el anonadamiento de la noble voluntad varonil.

"Ni llevándome sus dedos, dice EL HOMBRE DE CABELLO GRIS, podríamos detener esos témpanos a la deriva. Conseguiríamos tan sólo que se trabaran un momento en el

río. Pero sólo un momento. Que los dedos se alejarían, también"... "Levantaríamos el horizonte y podríamos mirar... Pero veremos sus espectros, sólo, flotando sobre el río. En desorden, mutilados y... ¡sin voz!" Quiere evitar la derrota futura: "Pelo... ¿de quién?... ¡Ah, sí, ahora sí, de ella! — ¿De ella? ¿Qué ella? — ¡Mi ella! ¡Mi ella!... — Mi-ella... Mi-ella... — ¿Quién de quién?"

Aquí ciñe Espínola el sentido de su tragedia: irremediable desaparición del tiempo; vanidad del recuerdo. Frente a la muerte, nos consuela el recuerdo, refugio final de nuestra esperanza; pero también el recuerdo desaparece tragado por el horizonte.

La vida, piensa Espínola, es un río en fuga (¿La Fuga en el Espejo?... He aquí otra interpretación que podríamos considerar). En su corriente inversa se alejan para siempre nuestros días. El recuerdo, diríamos, es la momentánea regresión de una mirada, de un sueño, de una lágrima. Pero el río sigue sin nosotros, mejor dicho, con lo que nosotros fuimos, hasta que caemos en la corriente y nos reintegramos, con nuestra muerte total, a las pequeñas muertes que jalonaron nuestras horas.

LA JOVEN TRISTE intuye entonces con la celeridad adivinatoria del alma femenina frente a la tragedia, la amarga verdad; pero tienta todavía la defensa de su sueño, aunque la sabe inútil: y ofrece los dedos que había negado, los brazos, su dulce herencia de amorosas memorias.

Ante el imposible — llama sin destino, cuerpo desprendido para siempre que caerá mientras viva — ella exige, ahora, la plena revelación.

EL HOMBRE DE CABELLO GRIS, resignado, se dispone a explicar: "UD... TODOS... TITIRITEROS...!"

Y con la actitud de un profeta o de un mago (magia y profecía le entorchan la voz), anuncia: "NOCHE EN EL DESVAN DEL TITIRITERO".

LA JOVEN TRISTE se sorprende, acota Espínola, "COMO CIEGA QUE PALPA UN OBJETO DESCONOCIDO".

Concluye el diálogo. La FORMULACION LOGICA del símbolo desaparece y es sustituida, como ya dijimos, por formas intuitivas más puras: la poesía y la danza. (Reconocemos, sin embargo, como lo apunta Luisa Luisi en un hermoso estudio consagrado a la obra de Espínola, la superioridad poética de la prosa sobre el verso en el presente drama).

Con admirable acierto creador, Espínola suscita gradualmente el paso de la realidad subjetiva a la objetiva, valiéndose de este intermedio lírico.

EL HOMBRE DE CABELLO GRIS ya no explica: traduce su visión interior en la levedad del verso que mágicamente se corporiza luego en la escena final: tránsito del sueño a la forma; objetivación plástica del pensamiento revelador.

El poema es la profecía que se cumple en la pantomima: La pérdida del recuerdo, ("ESTA EN EL SUELO LA FRENTE PURA... ENTRE COLINAS DE ASE-RRIN". "HE DE MORIR SIN ELLA, YA"); el vuelo de una caricia sin manos ("FALTA DE MANO EN QUE POSARSE — PENDE EN EL AIRE UNA CARI-CIA"... "¿SOBRE QUE MANO SE POSARA?" "PE-RO NO ENCUENTRA LA SALIDA"); la conciencia de la irremediable soledad ("¿SI POR LO MENOS OYERA PASOS!"). Cuando ante los ojos de LA JOVEN TRISTE surge el desván del titiritero, la acotación cobra el valor y el aliento del más alto poema. El símbolo se clarifica, apurado de formas lógicas. Tiene "la mise en scène" de un sueño, imagen de la vida que EL HOMBRE DE CABE-LLO GRIS evoca.

El titiritero, en el desván de su memoria, quiere recons-truir formas mutiladas e imágenes empalidecidas en el necesario olvido.

Retorno de la noche hacia la noche. Tentativa de resu-rrcción sobre el tinglado polvoriento...

Y la marioneta sin ojos, que pierde luego una mejilla (muñeca lastimosa en que *La Joven Triste* ve la prefigu-ración de su recuerdo), y el rojo pájaro sin pico, por un instante se prestan a la restauración deplorable que el ti-tiritero ensaya; hasta el viejo gramófono hace gárgaras de música para acompañar la danza de su cuerpo marchito.

Mas se rompen sus nervios mecánicos, y la danza pro-

sigue, momentáneamente, grotesca como la natación en un mar repentinamente consumido: ilustración plástica de algunos recuerdos que creemos alcanzar y nos dejan súbitamente en falso.

Trágico y risible, se sienta el engañado titiritero en "LA SILLA DE TRES PATAS", "Y SE VA SOBRE EL TINGLADO Y RUEDAN JUNTOS". Solo, "sin pasos a su lado", vuelve a la estéril y desesperada tarea de renovar las formas derrotadas. La mañana lo sorprende dormido. El desván desaparece, y LA JOVEN TRISTE, que ha comprendido, se aleja.



Tragedia del recuerdo que muere, de la soledad inexpiable, de la lenta indiferenciación de las cosas (que pierden su individualidad privativa y se confunden como los objetos en el desván del titiritero).

Trascendencia patética. - Configuración afectiva de los personajes

Espinola hace un drama sin intriga: la despedida de los amantes se inicia con la obra; "NO ESTAN TOTALMENTE DESPOSEIDOS, AUN, DEL ENSUEÑO QUE VIVIERON Y AL QUE DEBEN RENUNCIAR".

No nos explica el autor por qué renuncian; no es ese problema, el que aparentemente lo preocupa. Sin embargo, en la resignación de la joven, que ama aún, no hay angustia ante la despedida, por la fe en el recuerdo. Tiene la voluntad de recordar, de vivir para el pasado. Pero ¿sólo el recuerdo la consuela? ¿No hay en su actitud la serenidad de quien defiende un sueño alejándose? Quiere preservar, visiblemente, la virginidad de la palabra y del beso que no pueden renovarse en su prístina sorpresa inefable; tiene el misticismo de la memoria apegada a la revelación inicial; sabe que la tristeza del renunciamiento neutralizará al menos la angustia de sentir desvanecida en la costumbre la frescura maravillosa del descubrimiento amoroso.

Esta explicación es la única que hace trágico el pasaje de la ignorancia al conocimiento, de la fe en el recuerdo a la certidumbre de su vanidad.

EL HOMBRE DE CABELLO GRIS, en cambio, con una firme voluntad de olvido, quiere despojarse antes de ser despojado ("A los dos nos despojarán"): elección de la muerte inmediata que amortaja en su plenitud la realidad vital del ensueño frente a la muerte fatal y paulatina que concluiría por disgregarlo en un gradual e inevitable desencantamiento.

Hay más horror en recordar sin esperanza que en olvidar para vivir de nuevo.

He aquí las dos latitudes espirituales de los personajes

que viven LA FUGA EN EL ESPEJO. Y Espínola ha compuesto su tragedia con insuperable simplicidad: toda la trama consiste en ese tránsito delicado, en esa sutilísima gradación patética que conduce de la instancia psíquica que LA JOVEN TRISTE vive, a la revelación definitiva que el HOMBRE DE CABELLO GRIS posee: de la tristeza con fe a la angustia sin esperanza o a la difícil resignación.

Fatalidad y potencia. - Pesimismo y optimismo

Por encima de los dos personajes actúa una fatalidad que sólo EL HOMBRE DE CABELLO GRIS conoce: la fatalidad del olvido, la imposibilidad de inmovilizar el ritmo de la sangre y el dinamismo vital frente a una sola realidad afectiva; la impotencia del hombre para resucitar el pasado.

Hay, por consiguiente, un conflicto entre la fatalidad de la vida y la contumacia del sueño, o, de otro modo, entre la vida — que impone su norma de perpetua renovación porque es finita y no sabe permanecer — y el corazón equivocado que descubrió la eternidad y quiere vivirla en los objetos perecederos.

EL HOMBRE DE CABELLO GRIS tiene el heroísmo

de reconocer la fatal derrota del corazón, la lenta desintegración cotidiana.

En síntesis: "La Fuga en el Espejo" consagra la imposibilidad del apegamiento al pasado y expresa la irremediable angustia del hombre ante su desaparición; pero el pasado cuya pérdida se lamenta, es el pasado del corazón, no el de la cabeza; el de las emociones inmutables, no el de las ideas perfectibles.

La ley de la vida nos impone la marcha continua, el continuo pasaje; nuestra desesperación mira hacia atrás; pero sólo la muerte nos dará la definitiva conquista del pasado.



La obra de Espínola logra, con elementos particulares, cumplida universalidad.

No es pesimista, es triste. Pero si alguien la encuentra pesimista que, a semejanza del alma fáustica, desprenda de ella una consigna: la de vivir siempre la hora nueva y la nueva verdad.

ROBERTO IBÁÑEZ.

Montevideo, setiembre de 1937.

*No se descende dos veces
al mismo río, ni se toca dos
veces al mismo ser mortal.*

HERÁCLITO

*¡Oh tiempo, suspende tu
vuelo!*

LAMARTINE

*Entonces podría decir al
instante fugas: Detente...
¡Eres tan bello!*

GOETHE

LA FUGA EN EL ESPEJO

Drama-Pantomima

•

LA FUGA EN EL ESPEJO

DRAMA - PANTOMIMA

Escenario a oscuras. El proyector deja ver una mesa de color negro junto a la que se hallan sentados La Joven Triste (vestida de blanco, en tela brillante, para que refleje mejor la luz), y el Hombre de Cabello Gris. No debe haber otro mueble ni nada sobre la mesa, que está sólo para servir de apoyo.

Se inicia en movimiento lento. Ella, con marcada tristeza. En la actitud del hombre debe evidenciarse como una sombra dolorosa sobre el tono con fiado de sus palabras, que son compasivamente insinceras. Salvo en ciertos momentos, es preciso quitar al diálogo todo carácter de "tête a tête", pues los personajes no están totalmente desposeídos, aún, del ensueño en que vivieron.

EL HOMBRE DE CABELLO GRIS. Pero me llevaré su cabellera en libertad.

LA JOVEN TRISTE. Sí, se lo prometí. No me soltaré nunca ya la cabellera para nadie.

EL HOMBRE DE C. GRIS. Míos también el traje azul, el sombrero azul y la cinta celeste.

LA JOVEN TRISTE. Sí, los he quemado y no vestiré nunca ya de azul.

EL HOMBRE DE C. GRIS. Me llevo una tarde de la bahía...

LA JOVEN TRISTE. La que encierra a la cabellera en libertad.

EL HOMBRE DE C. GRIS. Con eso me voy contento. Con eso... ¡y la palabra!

LA JOVEN TRISTE. Sí, "Amigo"... "Amigo"... No la pronunciaré nunca, ya.

EL HOMBRE DE C. GRIS. Yo tampoco pronunciaré la que fué suya.

LA JOVEN TRISTE. (*Ensimismándose*) ¡Querida!... ¡Querida!... (*Transición. Mirándolo fijamente*). ¿Nunca?

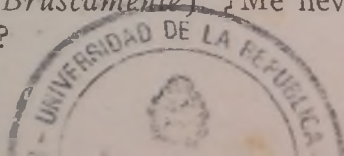
EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡No, nunca, ya! Claro que, a veces, tan lejos... sin pasos a mi lado... Entonces, sí. Y estaré junto a usted de azul, encima de una tarde en la bahía, la cabellera en libertad.

LA JOVEN TRISTE. ¡Así! (*Se quita el sombrero. Tristemente, su mano agita la cabellera*).

EL HOMBRE DE C. GRIS. Así, pero más con Vd. que ahora, claro. Sobre la tarde en la bahía.

LA JOVEN TRISTE. Sobre el borde mismo de la tarde.

EL HOMBRE DE C. GRIS. ...El aire era de cristal. Allá abajo rodaban en silencio los autos... (*Variando el tono*). Y una noche sus dedos rozaron mis dedos. (*Bruscamente*). ¿Me llevo también... sus dedos?



LA JOVEN TRISTE. (*Vacilante*) ¡No... eso no!

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Con ardor*) ¡Yo quiero sus dedos! ¡Quiero llevarme sus dedos! (*Ella guarda silencio. Y va a extender los dedos, sin mover la mano de su sitio, cuando la retrae.*)

LA JOVEN TRISTE. (*Como saliendo de un ensueño*) ¡No!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡Claro, claro que no! Lo dije delirante. Pero, aunque me los ofreciera, yo me negaría. ¡Sería una locura!

LA JOVEN TRISTE. ¡Claro, hombre! (*Pausa. Transición*) ¡Yo me quedo con tanto! ¡Qué generoso ha sido Vd.! Para mí la luna de cartón, que era y no era, brillando... en el bosque... Y la sierpe entristecida... que quería... vestirse de azul y tocarse de azul...

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Reconviniendo*) ¡Y la paloma!

LA JOVEN TRISTE. (*Cada vez más triste*) Sí, la paloma blanca y el laborioso escarabajo y las golondrinas... (*trémulamente*) y la flor y la luz.

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡Ja! ¡Ja! (*Mutación brusca hacia la melancolía*). ¡Cómo anhelaba yo hasta extenuarme para Vd.!

LA JOVEN TRISTE. ¡Yo cumplía dócilmente!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡Sí, gracias, ya lo sé!

LA JOVEN TRISTE. Cerraba los ojos... Me replegaba en mí, huía toda entera... (*Como consigo misma*) La senda del bosque, bajo el claro carrilón, tras la paloma divinamente absorta y grave y blanca. Sonreía a la sierpe entristecida que quería mi traje y mi sombrero... (*Muy lentamente*). Una tarde —Vd. nunca lo supo— iba a vestirme de azul y me arrepentí, súbitamente. Arroqué lo azul como al descuido. Me vestí de rojo. Y me fuí lejos, lejos, lejos...

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¿Por ella?

LA JOVEN TRISTE. Sí, por la sierpe.

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Con amarga sonrisa*). Se habrá puesto el sombrero y el vestido...

LA JOVEN TRISTE. Al volver, estaban fríos, extrañamente fríos!... ¡Qué extraño frío!... Dulces y fríos como mirados por ella...

EL HOMBRE DE C. GRIS. Hizo bien en vestirse de rojo esa tarde. ¡Vd. es muy buena!

LA JOVEN TRISTE. Sí, comprendo que hice bien en vestirme de rojo esa tarde, y en abandonar el traje azul así, como al descuido...

EL HOMBRE DE C. GRIS. Deje que lleve la sierpe conmigo...

LA JOVEN TRISTE. (*Como soñando*) ¡Para el sombrero... para el sombrero azul, en aquella tarde en que yo me puse de rojo!

EL HOMBRE DE C. GRIS. A la sierpe y a esa tarde quiero llevar.



(Pausa. El sigue el humo del cigarrillo con los ojos: ella apoya la cabeza entre las manos y lo mira fijamente hasta quedar absorta).

LA JOVEN TRISTE. (Consigo misma, de pronto, mirándose fijamente la mano). Los... dedos... no...

(El Hombre de Cabello Gris posa intensamente los ojos sobre ella. La Joven inclina la cabeza, sumisa al influjo de la mirada casi hipnótica. El se incorpora, da unos pasos. Echa la cabeza hacia atrás como para dejarla azotar por una ráfaga letal).

EL HOMBRE DE C. GRIS. (Deteniéndose.) ¡Debemos ser fuertes! (Silencio. La expresión se va dulcificando.) ¡Cuánto hemos andado juntos, quebrando apariencias, entre los mundos, y qué dichosos fuimos!

LA JOVEN TRISTE. ¡Oh, sí!

EL HOMBRE DE C. GRIS. En la alta noche, ya la ciudad dormida, de pronto... ¡trrrin!... Descolgaba Vd. el tubo...

LA JOVEN TRISTE. ¡Su voz! ¡La voz! Yo des-
prendía la cabellera debajo de mí. . . ¡Qué lejos
y tan cerca!

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Dolorosamente*).
¡Ja! ¡Ja! (*Dando el tono de que se repite un anti-
gno diálogo*) ¿Cómo está? ¿Está contenta?

LA JOVEN TRISTE. (*Muy triste y en el mismo
aire distante*). Sí, estoy contenta.

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¿Está acostada?

LA JOVEN TRISTE. Sí, sobre la cabellera en li-
bertad.

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¿Y junto a Vd.?

LA JOVEN TRISTE. El libro y el espejo.

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡Qué bonitos están los
tres, espejo, libro, Vd. sobre la cabellera! ¿A dón-
de iremos por esta diafanidad de la noche?

LA JOVEN TRISTE. ¡Bien lejos! ¡Bien lejos!
¡Hasta la más lejana lejanía!

EL HOMBRE DE C. GRIS. Vámonos, ahora...
¡Mire qué altura tan pura la estelar! Y, callada
y sola, la luna, sobre los mundos y bajo las es-
trellas. Callada y sola en el corazón del sueño.

LA JOVEN TRISTE. ¡Qué noche, ésta, tan diá-
fana!

EL HOMBRE DE C. GRIS. De aquí viven todos
los senderos... Tomamos éste, cierta vez... ¿Sa-
be por qué?... Su ida a la fiesta me había en-
tristecido. Vd. se puso triste, pero eso yo no lo
quería. Entonces...

LA JOVEN TRISTE. ¡Reconozco delante de mí
a esa alegre noche!

EL HOMBRE DE C. GRIS. Entonces, yo, celo y
rencor... ¡ja! ¡ja! jefe de mesnadas, en medio de
la tienda de campaña. Botas tremendas, barbas
hasta el pecho, entorchados hasta las botas, ánimo

de devastación, espada de fierro que arrastra y resuena. (*Amargamente*) ¡Ja! ¡Ja!... Y su pañuelo con lágrimas, entonces... Espumilla de seda y lágrimas de mentirijillas... Yo, en la tienda de campaña, rencor a los pies, ahora, y ternura oprimida con barbas y ruido del fierro en el suelo: “¡No! ¡No! ¡Es inútil la súplica pérfida! ¡No quedará piedra sobre piedra del salón de fiestas! Y colgaré a los músicos con la cerda de sus fornidos contrabajos...” ¡Ja! ¡Ja!... “¡Monstruo! ¡Corazón de cuarzo!”... ¡Ja! ¡Ja! Y la espada se arrastra, rechinan bota y bota. Y ráfagas fulgurantes sobre los entorchados de oro, peso excesivo para dos generales, o tres o cuatro o cinco generales... Y rueda el estruendo de la devastación. ¡Polvo el salón de baile! ¡Ya penden de las ramas las cerdas de los violones!... Pero ante el pañuelo de espumilla de seda, la barba hasta el pecho se estira de lágrimas; llega a tocar las rodillas, de lágrimas, ante el pañuelo de espumilla de seda! Y la orden, por fin, magnánima, sobre el sable arrastrado y el galón fulgurante: “Reconstruid la sala de baile antes que

acabe el día; volvedla a alzar de acuerdo con cá-
nones ilustres. Torne la cerda a su arco. Y dis-
puesto esté mi corcel oscuro para cruzar la no-
che hasta su extremo antes de que se escuche el
primer son. Que sobre el cuarzo sólo se posa
por brevísimo instante la piedad, y ella descansa
y de inmediato tiende el vuelo. Seis orquestas en
vez de dos, ahora. Que no falten los diez más
bellos jóvenes de la tierra. Y con arreos de gue-
rra mi piafante corcel. En medio de la cámara,
que se pose la silla de plata. Para el azul, plata.
Es la divina ley. La plata se azula y el azul em-
blanquece. Por ello es que el grave doctor de la
ciencia apunta su extenso tubo y dispara el ojo
hacia la noche con luna. El alma de los ángeles
es plata con azul. Lo supo el sabio de gruesos
lentes y córnea irritada, buscador de la ley de
las leyes, la más oculta de todas en el oculto fon-
do del cofre de llave ocultada. Dijo al morir de
vejez y buscar: "Plata con azul es el alma del
ángel." Posad, pues, la silla de plata. Y cada uno
de los míos la brida en la mano. Y pronto ya y
con arreos de guerra mi ansioso corcel. Que la

piedad, ya dije, sobre el cuarzo se posa por brevísimo instante, y ella descansa y de inmediato tiende el vuelo." ¡Ja! ¡Ja!

LA JOVEN TRISTE. *(Como sonámbula y pendiente todavía de las palabras)*. ¡Sí! ¡Sí!... ¡Y qué noches, aquélla y ésta, tan desplegadas!

(Pausa. El queda meditabundo. Con la intención, de nuevo, de no dejarla caer en la amargura, pero ensimismándose y con un dejo de melancolía sostenida, esta vez).

EL HOMBRE DE C. GRIS. Esta ruta... ¿sabe cuál es? Mírela... Nunca hollada hasta...

LA JOVEN TRISTE. ¡Sí, la jamás hollada hasta aquella noche!

EL HOMBRE DE C. GRIS. La que nos llevaba, Vd. de mi mano, hacia su ser... *(Como repitiendo una antigua situación)*:

—¿Reconoce ese fulgor dorado?

—Sí, ahora sí, —decía yo que decía Vd., dichosa.

—¿Oye cómo fulgura horadando la nieve?

—¡Sí, —decía yo por Vd.— oigo el fulgor;
oigo el fino fulgor.

—¿Quién canta así, con voz en oro y blanco?
¿De quién es ese canto blanco y dorado que aparece a nuestros ojos?

—¡Es la voz de mi alma! —decía yo como si fuera Vd.— ¡Reconozco mi alma y su voz!

—Entonces vamos bien por aquí. No perdamos de vista a esa voz, si es la suya.

—¡Es mía! ¡Es la mía!, —decía yo que decía Vd.— ¡Es mía! ¡Es mía! ¡Es mi jamás cantada voz!

LA JOVEN TRISTE. ¡Dios mío! ¡Mis dedos!
¡Mis dedos! (*Sollozando*) ¡Mis dedos!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡Calle Vd.! ¡Debemos ser fuertes! ¡Los dedos, no!

LA JOVEN TRISTE. ¡Si, ya lo sé! ¡Ya lo sé!
¡Ya lo sé!

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*En tono forzada-mente alegre para huir y alejarla de su tristeza*). ¡Trrin!... ¡Trrin!... ¡El libro y el espejo y Vd. sobre la cabellera! ¡Qué bonitos están los tres! Así, ellos, igual...

LA JOVEN TRISTE. (*Interrumpiendo a través de las lágrimas*) ¡Cómo llama la noche! ¡Cómo llama!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡No debemos acudir! ¡No debemos escucharla!

LA JOVEN TRISTE. ¡Yo quiero que vayamos entre ella!

EL HOMBRE DE C. GRIS. No, hoy su voz...

LA JOVEN TRISTE. ¡Yo quiero que nos entreguemos a sus brazos!

EL HOMBRE DE C. GRIS. Pero es que hoy su voz, si llama... Es que si hoy ella nos está llamando...

LA JOVEN TRISTE. ¡Yo quiero! ¡Yo quiero que hoy nos beba el alma!

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Luego de una breve lucha interior, presa, también, de la nocturna aspiración*) ¡Vamos con ella, pues! ¡Vamos por última vez con ella, entonces...!

LA JOVEN TRISTE. ¡Sí, sí... vamos, que nos llama como antes!

(*Pausa. En un imposible afán de llevar la palabra hacia temas sin tristeza*).

EL HOMBRE DE C. GRIS. Más allá de la luna, entre dos estrellas fijas, adonde sólo alas en descenso pueden llegar —que subiendo ninguna consigue alcanzar tan alto sitio — allí, en un silencio más antiguo que los mundos —cuando ellos nacieron, giraron para siempre taciturnos, sin atreverse a conmover tamaña paz — allí... entre murallas de fija plata... allí, libre... sin cuerpo, existe... Allí... un frío existe... sin cuerpo... (*Con violento esfuerzo por proyectar la imaginación fuera de lo doloroso*). A lo lejos, las estrellas pequeñas,

conchillas de un mar desecado, o anhelantes flores cuyos tallos no pudieron seguirlas, o bandadas de pájaros a medias hundidos e inmóviles sobre las olas azules que ruedan sin fin... a lo lejos, las pequeñas estrellas, solas... mirando a los lados, suelen, a veces... no lo quieren ellas, y por eso, a veces, se les va, porque no quieren, la mirada hacia allí donde... sin cuerpo... existe... (*Vacila. Trata de alejar de nuevo su imaginación*) El pavo real celeste, al que su cola desplegada mantiene en un perpetuo arrobo de sí mismo; el que remolca, a veces, el extraviado ensueño de los mortales; el cometa, en extensa parábola hace su ruta porque allí... sin cuerpo... Solo, a veces, intrépido, un astro... un ardoroso astro, a veces, atreviéndose... Y se arroja y cruza, chispa de fuego, y sigue, errante para siempre por los espacios, sin detenerse jamás, con fuego, que es su grito... (*Transición brusca*) ¡No puedo! ¡No puedo! ¡Estamos perdidos! ¡No debemos escucharla en su llamado!

LA JOVEN TRISTE. ¡Yo quiero seguir!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡No puedo! ¡Es horrible, no puedo! ¡No advierte qué espanto mi espanto! Es que el azul y el celeste se callarán secretamente. (*Con desesperación*) ¡Sí, aunque los haya quemado!

LA JOVEN TRISTE. (*Con dolorosa extrañeza*) ¡Pero si yo los quemé! ¡Pero si no los verá nadie ya sobre mí!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡Es lo mismo! ¡Es lo mismo! Guardarán silencio. La sierpe, la palabra, la tarde en la bahía, la cabellera, todo se irá callando en mí, callando hasta enmudecer para siempre. Sin secreto ya. Hasta envolverse en un silencio de nieve, de hielo...

LA JOVEN TRISTE. (*Angustiada*) ¡Pero si yo no desprenderé mi cabellera para nadie! ¡No cree, no cree en mí, ya!... ¡Yo lo sabía! ¡Yo sabía que se iría sin nada! ¡Yo lo sabía! ¡No lleva nada, Vd.! ¡No lleva nada! (*Transición. Lentamente*). ¡Ah, yo comprendo que todo tenía que ser así! ¿Qué podré ostentar yo frente a Vd., frente a

Vd.?... ¡Si todo es suyo! ¡Si yo no tenía nada!
¡Si todo es suyo, todo!... Es justo que Vd. dis-
ponga a su arbitrio de ello... (*Como aferrán-
dose*) ¡Pero llévese, se lo suplico, llévese la tar-
de en la bahía y la cabellera en libertad! ¡Y dé-
jeme la luna de cartón que era mi luna, y el li-
bro y el espejo, y la paloma y la flor y la luz!
(*Breve pausa*) Es que, aunque quisiera, ¿cómo
podría Vd. despojarme de eso que está en mi al-
ma, que es ya mi alma, que vive de mi propio
aliento?

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Sin mirarla*) ¡No
seré yo quien la despoje! ¡A los dos nos despo-
jarán! ¿A quién clamar, gimiendo, de rodillas,
hundiendo la frente en el polvo, sangrando, que-
brándonos las uñas? ¿A quién clamar? Nadie
nos oirá para esa súplica. No hay fuerza humana
capaz de retener en mi alma a su cabellera, ni
en su alma al libro y al espejo, a la paloma, a la
flor, a la luz. Vd. los rodeará entre los bra-
zos, les clavará los dedos... ¡Y se le irán, se le
irán como de agua, sin ni arrastrarla a Vd., si-

quiera, por lo menos! ¡Nada! ¡Nada! Sí, sí, yo fingía hasta ahora, a rastras con un sueño para ponérselo a Vd. delante. Todo lo que he dicho es engaño. Ni llevándome sus dedos podríamos detener esos témpanos a la deriva. Conseguiríamos tan sólo que se trabaran un momento en el río. Pero sólo un momento. Que los dedos se alejarían también. Para quedar, con lo otro, con todo, detrás del horizonte. Alguna vez, con esfuerzo voluntario, adelantando un paso, levantaríamos el horizonte y podríamos mirar. Pero veremos sus espectros, sólo, flotando sobre el río. En desorden, mutilados y... ¡sin voz! En ese instante, seremos como sonámbulos, como sonámbulos para los que, en el tiempo aquel, no puede haber ya despertar, porque lo nuestro que asistió allí, yacerá también, acabado en espectro, tras aquel horizonte. Hasta su dócil frente, con la que yo jugué a las lunas; hasta su frente, que me iluminó de Vd., apagará su luz... (*Ella comienza a sollozar*) ¡Yo no debía hablar! ¡Perdóneme! ¡Que desde el principio he estado haciendo esfuerzos para no llorar a gritos! Sí, yo me

llevaré, envuelta en la tarde de la bahía, a su cabellera en libertad. Mas para gemir todas las horas por su acercarse incontenible hacia el sediento horizonte que le irá bebiendo la voz hasta dejarla muda. Muda, flotando sobre el río... (*Transición. Imaginando la futura situación*):

—Pelo... ¿de quién?... ¡Ah, sí, ahora sí, de ella!

(*Como imitando una voz glacial*): —¿De ella? ¿Qué ella?

—¡Mi ella! ¡Mi ella!

(*La misma voz*): —Mi-ella... Mi-ella... ¿Quién de quién?

LA JOVEN TRISTE. ¡El río! ¡El río!

EL HOMBRE DE C. GRIS. Sí, ¿qué podemos hacer contra él, si existe por nosotros, si empieza con nosotros y se hundirá sólo cuando nosotros nos hundamos?

LA JOVEN TRISTE. ¡El río! (*Con angustia*)
¿Y si le diera a Vd. mis dedos, mi brazo, mis brazos?

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Vacilante, alentando una esperanza desesperadamente*) Vd... sabe que... que no puede ser... (*Transición*). Pero, ni aun así...

LA JOVEN TRISTE. ¡Mi luna!... ¡Mi luna y mi palabra!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ...ni aun así. Yo haría para Vd. todas las noches una luna igual. Recortaría a tijera el cartón blanco... Hablaría también una palabra igual... No deteniendo el afán, el diestro parece tener siempre en la mano un mismo cuchillo... Y existe una mano que sirve su destreza con nosotros.

LA JOVEN TRISTE. ¡Al río, al lado de eso, al seno de eso; con los ojos bien abiertos hasta el fondo de eso!

EL HOMBRE DE C. GRIS. ¡Es peor! ¡Es peor!
¡Yo no debí haber hablado!

LA JOVEN TRISTE. (*Con vehemencia irrisis-*

tible y la mirada en el vacío). ¡Hasta el fondo!
¡Hasta el fondo!

EL HOMBRE DE C. GRIS. (*Vacilante*) ¡Qué hice, Dios mío!

LA JOVEN TRISTE. (*Siempre en el mismo tono y en la misma actitud*) ¡Hasta el fondo! ¡Bien hasta el fondo de eso!

EL HOMBRE DE C. GRIS. Bueno... yo... ¡Dios mío!... (*Vacila todavía*) ... Vd.... todos... titiriteros... (*Vacila. Ella aguarda en la misma actitud, dando la idea de una exigencia irrecusable*) Bueno, NOCHE EN EL DESVAN DEL TITIRITERO...

LA JOVEN TRISTE. (*Como ciega que palpa un objeto desconocido*) ¿Qué es... eso?

EL HOMBRE DE C. GRIS. Mi vida, mi angustia... ¡Nuestra vida angustiosa!

LA JOVEN TRISTE. (*Expectante*) Sí.

L. Castellanos B.



(Breve pausa. Gacha la cabeza, el cuerpo hacia adelante, de frente al público, él, como consigo mismo, inicia el poema. La joven, atraída por la voz que le está adelantando su futuro, se incorpora lentamente, aproximándose hasta situarse junto y detrás de él, bien erguida, los brazos caídos, fijos los ojos en el espectador. En cierto momento —“¡Si alguien trajera a mí sus pasos!”— un estremecimiento la recorre. Sube y apoya las manos, entonces, en el respaldo del asiento. Y echa atrás la cabeza).

EL HOMBRE DE C. GRIS.

Yace en el suelo la frente pura
con un reflejo de la luna.

Luna en la frente, fué ella una
luna frente a mi corazón...

¡Si oyera pasos, por lo menos!

Bajo esa luna de su frente
en arcos de oro, gatos negros.

¡Ah, qué lindo, entonces, y qué ganas tan
[alegres de llorar!

En arcos de oro... (Sin manos que a ellos
[la llevara

yo vi agostarse una caricia.

Era...

¡ah!, era una noche que zumbó, zumbó,
[zumbaba quedamente... ¡y se cayó!)

Está en el suelo la frente pura,
con un reflejo de luna,
entre colinas de aserrín.
Cada hora arráncale una brizna,
me moriré sin ella, ya,
que son sin término las horas
y ella es más breve que mi vida.
He de morir sin ella, ya.

Sin frente, luna de una noche;
sin frente, luna descolgada.

Cayó el cuchillo en el espejo.
¡Si oyera pasos, por lo menos!
Cayó el cuchillo en el espejo
y desató el collar del llanto.
¡Si oyera pasos, por lo menos!

Yo tenía una hora de fuego
que ojo y oído me veló.
Mas ¿dónde hallarla en la buharda
de un hombre que... ¿que también pasó?

En este cofre están las lágrimas.
En cajas rotas, ¡cuántas palabras!
Quebrados un ¡Ay! junto con un ¡Perdón!
Y labios hechos pedazos,
y más ¡Ay! y ¡Sí! y ¡No!

Y este ¡Nunca! ya deslustrado,
sin la negrura con que me heló.
Pero perdida la hora que ciega,
y pico agudo las horas tienen.
Bajo mis ojos sin párpados,
sobre colinas de aserrín,
ella se entrega mutilada.

Frío cuchillo, espejo roto.
Fuga de gatos, luna en tierra.
Sin voz, azules y celestes...
Revolotea una caricia.
Falta de mano en que posarse,
pende en el aire una caricia.
¡Mano imposible! ¡Mano imposible!...
¡Si por lo menos oyera pasos!
Ya todo es sordo; sólo el vuelo.
¡Si alguien trajera a mí sus pasos!

Porque descansa abro el postigo.
 Tras los tejados inclinados,
 ¿sobre qué mano se posará?
 Pero no encuentra la salida.
 Cojo el pañuelo: —Por aquí.
 Salto a la silla: —Por aquí.
 Me doy de bruces: —¡Por aquí!...

Se derrumbaron labios fríos.
 Embalsamados gatos hielan.
 Ruido de lágrimas volcadas.
 Silla en tres patas se desploma.
 Tiemblan celestes sin sostén...
 Con el pañuelo sacudido,
 —¡Por aquí! ¡Por aquí!
 —¡Por el balcón, tras inclinados
 techos, hacia la mano que ya espere!...
 Me siento blanco de aserrín.
 ¿Blanco?... ¡Amarillo de aserrín!

Dormido tronpo zumba, zumba,
Mano amarilla, pecho amarillo, cara ama-
[rilla . . .

¡Frente yacente, mi luna blanca,
Si por lo menos oyera pasos!

(El proyector ilumina sólo a la Joven, ahora, la cual contempla el extremo de la escena, que se ilumina en momentos en que un absurdo personaje, —cubierto el rostro con una máscara, desmirriado, sombrero alicaído, saco corto y mangas cortas, pantalones ajustados y también cortos, zapatos largos y estrechos,— con su pañuelo trata de alejar la caricia (una tenue ala celeste), repitiendo la situación del poema, que va a continuar, desde este instante, plásticamente. En su persecución, él se trepa a la silla, cae de bruces, se arrastra por el suelo, cubriéndose de polvo. En cierto momento, la caricia se posa en la parte posterior

del hombro y queda allí, definitivamente. El rebusca, todavía, siempre sacudiendo el pañuelo. Convencido de que ha volado por fin hacia la libertad, se asoma alegremente a la ventana, que deja ver agudos techos. Su cabeza erguida se va abatiendo lentamente, hasta pegar el mentón en el pecho. Deja la ventana, desolado. Pasea por la habitación, hurgando en el suelo con el pie, a veces, distraído, entre restos de marionetas y los más variados objetos de su arte. Recoge y abandona brazos, zapatitos, manos, cabelleras. Alza la frente fosforescente de la muñeca preferida. La contempla. Con ella sobre el corazón, imagina escenas alegres y tristes situaciones. La deja sobre el tinglado. Mano al oído, ahora, escucha hacia el exterior cual si, desde su soledad, ansiara alguna presencia compañera. Movimiento de resignación. Se anima, de pronto. Retira todo lo que yace sobre el tinglado. Sopla y sacude con el pañuelo. Sen-

tado en el suelo, se dispone a recomponer sus muñecos con alegría que, en ocasiones, se desvanece ante las dificultades o el contacto con las cosas, para afirmarse, de nuevo, empecinada. Pega los trozos sueltos, con la lengua. Arbolitos. Un castillo. Una cinta plateada será el arroyo. Busca lo que necesita sin incorporarse. Arrastrándose cuan largo es por el suelo, cubriéndose de aserrín y de polvo, dolorosamente.

Vuelve a erguirse. De una gran cara negra retira las dos lágrimas que penden de sus pupilas. Pero una cae al suelo y se hace trizas. Se compunge. Luego, ríe con picardía. Y su alegría va esfumándose porque, por más que hace, el pulgar y el índice no consiguen arrancarle una lágrima del ojo. Se resigna. Mas, al tomar del suelo, con tristeza, la frente resplandeciente como una breve luna, saca bruscamente la mano a la altura

del pecho y recoge una lágrima que se le ha derramado. Es más luminosa, más bella que la otra.

Posa los arbolillos sobre el tinglado. Y cuelga las lágrimas, a modo de farolas, entre las ramas. Como el haz de luz del proyector es fino y lo sigue constantemente, por momentos el tinglado queda en una suave penumbra, iluminado sólo por la fosforescencia de las lágrimas, de las cuales, la más reciente, arde, pura. Vuelve a coger la frente como luna, sin reparar que, desde el azul de la noche que la ventanilla recorta, una estrella se ha ido aproximando con curiosidad, hasta detenerse casi sobre el alféizar. Arrastrándose, él, de entre un montón de formas dislocadas y rotas, aparta las de su mejor marioneta. Sentándose, empieza a recomponerla. En la testa mutilada, que conserva su cabellera rubia, pega, con la lengua, la frente, las mejillas, que quedan, en

partes, sin unir. Saca ojos de un cofrecillo, y los prueba. Mas ninguno sirve. Ha perdido los ojos de la marioneta. (A esta situación, con bruscas alternativas de alegría y de dolor, el actor debe infundirle todo su sentido angustioso). Mano al oído, escucha anhelando pasos imposibles hacia su abandono. Terminada la tarea, él se siente dichoso, no advirtiendo ya lo que falta en la carita terrible de la marioneta. La sienta en una barca, sobre el río, entre ramas de lágrima perdida. Rebusca, ahora, por el suelo, echándose de bruces, hasta hallar una arrugada luna de cartón. Le sopla el polvo, la limpia con el codo. Consigue, a medias, alisarla. Es una luna llena, pero está mordida por los ratones. La sitúa en el cielo azul y luminoso del tinglado. Vuelve a buscar afanoso. Entre un montón de aserrín, logra un pájaro rojo. Le falta el pico. El lo sustituye por

un mondadientes. Y lo ubica sobre la luna. Por la ventanilla de la habitación, se asoman las estrellas y la luna del alto cielo que envuelve los mundos. No están inmóviles. Se apretujan y estorban e impacientan. El está radiante de alegría. Se coloca tras el tinglado. Mueve hábilmente los hilos. Canta el pájaro rojo desde la luna. La barca de la joven sin ojos se pone en movimiento, entre el bosque iluminado por las lágrimas. La joven va muy dichosa y tiende los brazos al pájaro rojo, que abandona la luna y se le posa en el hombro, silbando alegremente... Ya torna la joven del paseo. El no advierte que se le ha caído una mejilla, ni que la cabellera, descorrida, cubre casi al pajarillo que gorjea insistente, también inadvertido. Todo queda inmóvil. El deja el tinglado e interpone un viejo biombo. Da cuerda a la caja de música. Se quita el sombrero. Res-

trégase las manos y aparece ante la marioneta, sonriente, brazos al aire. Comienza la música. Con pasos de costado, él danza una danza absurda, torpemente, transportado y dichosísimo. Desde la ventana, se apretujan por ver las estrellas y la luna del alto cielo que envuelve los mundos. De pronto, estalla la cuerda de la caja y la música cesa. Pero él no lo percibe y continúa danzando. Cuando lo advierte, se detiene. Corre hacia la caja. La sacude. Inútilmente. Queda desolado. Está fatigadísimo. Muy triste, se sienta en la silla de tres patas. Y se va sobre el tinglado y ruedan juntos. Alza el pajarillo, llorando. Perdió éste el pico, y su plumaje se ha manchado. Lo sopla. Lo limpia. La luna y las estrellas de la alta noche que envuelve los mundos, se retiran, abrumadas. El, siempre llorando, mano al oído, se asoma a la puerta, esperanzado en pasos impo-

sibles. Se sienta en el suelo. Su lengua vuelve a pegar trozos rotos. Y en esa tarea va quedándose, poco a poco, dormido...

Es ya la mañana. Entra una bola amarilla, con dos blandas patas informes. Sáltale en las rodillas, en el pecho... El desván del titiritero desaparece. Vuelve a adquirir presencia El Hombre de Cabello Gris frente a la Joven que, el sombrero en la mano, se incorpora como soñando, todavía. Al llegar a la puerta del foro, deja pasar a la Joven. Esta, lentamente, con la cabeza sobre el pecho, desaparece por la izquierda. El la mira alejarse. Bruscamente, luego, toma hacia la derecha, perdiéndose, asimismo. La escena abandonada se ilumina a toda luz. Vuelve a entrar La Joven Triste. Da unos pasos, como sonámbula, hacia el tinglado destortilado. Luego, lentamente, se adelanta hacia

las candilejas, la cabeza baja, y queda así, inmóvil. Hasta que alza la mirada, con angustia, y la fija, interrogante, sobre los espectadores.

TELÓN RÁPIDO

29 de enero y 1, 2 y 6 de febrero de 1937.

Este libro se terminó de imprimir el día 5 de Noviembre de 1937, en los talleres de la Tipografía "Atlántida", Montevideo, para la "EDITORIAL ALBA".

