

PUBLICACIONES
DEL INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE MONTERREY

Serie: Letras

2

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO:
LOS PROBLEMAS ESENCIALES DE LA OBRA DE
WOLFGANG BORCHERT

MONTERREY

1965

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

PUBLICACIONES
DEL INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE MONTERREY

Serie: Letras

2

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO:
LOS PROBLEMAS ESENCIALES DE LA OBRA DE
WOLFGANG BORCHERT

por

Hans Wilhelm Schäfer

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
Monterrey, Nuevo León, Méx.

MONTERREY

1965

Primera edición: 1965

Derechos reservados
(c) 1965, Instituto Tecnológico
y de Estudios Superiores de Monterrey
Carretera Nacional, Km. 982
Impreso y hecho en Monterrey, México

PRÓLOGO

Las páginas siguientes, que contienen un ensayo acerca de la obra de Wolfgang Borchert, son resultado, un tanto modificado, de una conferencia dictada en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey el día 30 de abril de 1965.

La estructura de la conferencia quedó determinada por dos consideraciones fundamentales. Quise, ante todo, dar mi punto de vista acerca de los cuentos de Borchert. Pero intenté, además, dirigir la atención del mundo académico mexicano hacia una Alemania que —después de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial— ha cesado de existir en la conciencia de muchos extranjeros.

Esta Alemania, de cuya existencia Borchert es un testigo, nunca se separó de su gran herencia humanística, y sufrió espiritualmente y físicamente bajo la barbarie de la guerra y del régimen político. De esta situación de sufrimiento y desesperación surgió la duda y arrancaron las preguntas acerca de los valores del humanismo cristiano. El problema, que seguramente es problema mundial, lo planteó el poeta con radicalidad excepcional. Como en esto se encuentra el punto en donde se conectan mis dos intenciones ya expresadas, es posible ahora regresar a Borchert como a una voz de la literatura contemporánea, no limitada por nacionalidades.

Por partir de una conferencia, el ensayo no ha podido comprender referencias a la obra completa de Borchert. Para explicar enteramente el

complejo cristiano de éste, hubiera sido preciso no sólo aludir de pasada sino analizar hondamente *Afuera ante la puerta*, y asimismo algunos otros de los cuentos, por ejemplo *Cuatro soldados* o *A lo largo de la larga, larga carretera*. E inclusive los mismos cuentos transcritos y traducidos en el Apéndice, hubiesen requerido de una interpretación más concreta. En este caso, han sido traídos a colación únicamente para comprobar y ejemplificar ciertas observaciones. Su presentación completa y bilingüe quiere dar una impresión más viva al lector mexicano y crear en él, al mismo tiempo, una idea general del carácter del joven poeta.

*

La reproducción y traducción de los cuentos se hizo posible gracias a la generosa autorización de la casa editorial Rowohlt, de Hamburgo, propietaria de los derechos sobre la obra de Borchert. Ha servido de base su edición: Wolfgang Borchert, *Das Gesamtwerk*, Rowohlt Verlag, Hamburgo 1949. Por otra parte, *Afuera ante la puerta (Draussen vor der Tür)*, el drama radiofónico de Borchert al que ha sido necesario aludir con cierta frecuencia en el presente trabajo, se halla traducido al español, con el título de *La calle sin puertas*, en el volumen *Teatro alemán contemporáneo*, editado por la casa Aguilar, México 1960.

Estoy profundamente endeudado, también, con el señor licenciado Luis Astey, director de la Biblioteca del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Él hizo posible esta publicación y colaboró en ella con desinterés extremo. Tanto la formulación definitiva del texto del ensayo como la versión española de los cuentos —de los que son traducción mía— fueron acuñados con su colaboración. Estoy consciente de que lo aquí presentado nunca hubiera podido encontrar su forma sin los conocimientos universales y la intuición lingüística de mi altamente estimado colega. Por eso quisiera expresar, junto con el deseo de que la obra de Borchert traiga al México académico una nueva visión de la Alemania tradicional, mi máxima admiración y la gratitud que abrigó para el señor licenciado Luis Astey —así para el hombre como para el científico.

*

Fue él también, quien, durante los trabajos de revisión, dirigió mi atención hacia la tendencia de Borchert a una dicción infantil.

En el ensayo había sido observada ya la reducción del estilo narrativo a un lenguaje cotidiano. En la gran mayoría de los cuentos, sin embargo, se encuentran párrafos donde este lenguaje corriente, aún más reducido, asume los típicos rasgos del idioma infantil. En *El ojo de Dios* tal estilo se justificaría mediante la mera situación: un niño es el centro de orientación del cuento. Y el mismo caso se da en *Claro que las ratas duermen de noche*. Pero en gran número de cuentos no existe un motivo tan directo para la dicción infantil. Sean ejemplos: *Canta el ruiseñor*, *El gato se había congelado en la nieve*, *Jesús ya no quiere participar*, *La mucha, mucha nieve*, *Radi* (nombre propio), *La pista de boliche* (*Die Kegelbahn*), *A lo largo de la larga, larga carretera* (*Die lange lange Strasse lang*), *El reloj de cocina* (*Die Küchenuhr*).

Además de diversos elementos que provienen del mundo de la niñez —situación: niños que juegan con el hueso de un gato; visión: el coco (el hombre negro de los niños alemanes: *Und in den blaudunklen Ecken warten die schwarzen Männer. Mutter, Mutter!*, en *A lo largo de la larga, larga carretera*); cosa: soldados de plomo en *En mayo, en mayo gritó el cuclillo* (*Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck*); vocabulario: «kaputt», «kuck»— es sobre todo el estilo paratáctico de toda la obra el que crea la impresión del hablar infantil. Estilo acentuado por la conexión repetida mediante «da» y «dann» («entonces»). Y si una construcción hipotáctica resulta inevitable, el autor la desliga poniendo punto antes de la conjunción subordinativa.

Se comprueban las observaciones sobre la problemática de la infancia y de la juventud en el poeta por el hecho de que la dicción infantil es más evidente en los momentos de un acontecimiento horrible. En este caso, el personaje central del cuento comprometido en ese acontecimiento, experimenta el choque entre el mundo infantil y una nueva realidad. Es precisamente el momento de la pérdida del Dios de los niños.

Si la perspectiva de niño cambia a una expresión más reflexionada, los rasgos infantiles desaparecen y el estilo se condensa en un *pathos* diferente. Las líneas siguientes, que forman el primer párrafo de la *Generación sin despedida* (*Generation ohne Abschied*), aluden a la función más profunda del

aspecto infantil en Borchert y completan lo que se dirá sobre este tema en el ensayo. Son líneas con las que quiero terminar lo hasta aquí dicho e iniciar lo que vendrá después:

Somos la generación sin atadura y sin profundidad. Nuestra profundidad es el abismo. Somos la generación sin dicha, sin patria y sin despedida. Nuestro sol es estrecho, nuestro amor es cruel y nuestra juventud es sin juventud. Y somos la generación sin límite, sin restricción ni protección —expulsados del corralito de ser niños a un mundo por el cual nos desprecian aquellos que nos lo prepararon.

.....
Tal vez estamos llenos de un llegar a un nuevo amar, a un nuevo reír, a un nuevo Dios.

Somos la generación sin despedida, pero sabemos que todo el llegar pertenece a nosotros. (Borchert, *op. cit.*, p. 71 y 73).

ÍNDICE

Prólogo	vii
Buscando al Dios perdido	1
[Jesús ya no quiere participar]	7
[Los tres reyes oscuros]	27
Apéndice	35
Este martes	37
Claro que las ratas duermen de noche	47
El ojo de Dios	57
El gato se había congelado en la nieve	63
La mucha, mucha nieve	67
Canta el ruiseñor	75

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

La vida de Wolfgang Borchert no fue el destino de un hombre excepcional. Su destino fue el de millones de hombres, fue el de una generación entera. Esta generación creyó en un ideal con el entusiasmo y con el espíritu de sacrificio de la juventud, y sacrificó todo por él. Pero hoy se sabe que se abusó de esta generación y que se le desengañó de un modo cruel. Fue muerta en numerosas batallas y aplastada espiritual y físicamente. Sus componentes combatieron desesperadamente, con sus últimas fuerzas. Vencieron muchas veces, pero con mayor frecuencia aún fueron sacrificados ellos mismos. Los pocos que regresaron a casa ya no encontraron su hogar. Buscaron, muriendo de hambre, en los campos de ruinas de las ciudades, el lugar donde una vez se había encontrado su casa, y donde ahora los cadáveres de sus madres y de sus hermanos menores yacían bajo los escombros.

Un hombre de esta generación, Wolfgang Borchert, no guardó silencio frente a este vacío absoluto, frente a esta destrucción. Encontró su voz y clamó fuera de sí su desesperación: la acusación contra el mundo y contra los hombres, contra Dios y contra sí mismo. Pero también la advertencia a los hombres que viven en este mundo todavía:

"Tú. Hombre detrás de la máquina y hombre en el taller: Si mañana te ordenan: 'Ya no debes hacer tubos para el agua ni ollas para cocinar, sino cascos y ametralladoras', entonces queda solamente una cosa: Dí '¡No!'

"Tú. Muchacha detrás del mostrador y muchacha en la oficina. Si mañana te ordenan: 'Debes llenar granadas y montar telescopios sobre rifles de fusileros', entonces queda solamente una cosa: Dí '¡No!'

"Tú. Sacerdote en el púlpito. Si mañana te ordenan: 'Debes bendecir

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

el asesinato y santificar la guerra,' entonces queda solamente una cosa: Dí '¡No!'"(1).

Wolfgang Borchert nació en Hamburgo el 20 de mayo de 1921. Tenía 18 años cuando empezó la guerra y lo desarraigó de su proceso de desarrollo juvenil. Borchert participó en la campaña de Rusia. Experimentó la angustia, el horror y el infinito derramamiento de sangre. Protestó contra el régimen político —solamente en cartas y en su círculo personal— pero eso fue suficiente para ser víctima de persecución. Regresó, herido, de Rusia, y pasó más de medio año en prisión. Volvió después a las filas, otra vez en Rusia. Allí, enfermo e incapaz de luchar, fue condenado de nuevo a nueve meses de prisión, a causa de sus observaciones políticas. Finalmente, en 1945, luchó en la vanguardia y fue tomado prisionero. Entonces fue liberado por los americanos, gracias a los documentos que probaron su cautiverio político.

Le quedaban dos años para su obra poética. Dos años en una Alemania dominada por el hambre y la destrucción. Las enfermedades incurables, que había contraído durante los años de guerra, terminaron con su vida. Wolfgang Borchert murió el 20 de noviembre de 1947, en Basilea.

Puede preguntarse con razón: ¿Qué es posible escribir en dos años? No mucho. Un volumen de tamaño mediano contiene su obra completa. Pero, después de todo, no es la cantidad, sino la calidad, lo que cuenta. La obra de Borchert fue un grito que por primera vez pronunció lo que todos los alemanes sentían entonces y habían sentido durante la guerra. Por primera vez, un hombre volvía a levantar su voz sobre los campos de devastación que una vez habían sido Alemania. Y, además, el que hablaba no era alguien que con astucia se hubiese retirado al extranjero antes de que el régimen se acercara a él o antes de que empezara la guerra. No, aquí hablaba una persona que no repetía las palabras de la propaganda aliada, señalando con el dedo a los otros. Ciertos literatos lo habían hecho así. Borchert había experimentado la miseria en su propio cuerpo. Había

(1): Wolfgang Borchert, *Das Gesamtwerk* (Hamburgo, 1949), p. 359.

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

tenido el valor de no negar su existencia y su individualidad, y tampoco ahora callaba.

La obra de Borchert consiste principalmente de cuentos. Comprende, además, el drama radiofónico *Afuera ante la puerta* y cierto número de poesías líricas. Se ha escuchado mucho a Borchert —su drama radiofónico es un gran éxito— y también se ha escrito mucho sobre él. Pero a pesar de los numerosos ensayos y reflexiones que se han dedicado al arte de Borchert, no parece suficientemente estimada la importancia general de su obra. Probablemente esto ha sido causado por el hecho de que una observación objetiva solamente es posible si el observador mismo es neutral. Y esto es aún imposible para un alemán. También los alemanes más jóvenes fueron afectados directamente por los eventos que constituyen la base de la poesía de Borchert. Y sin embargo, tal vez sea posible abordar los problemas esenciales de la obra de Borchert por medio de algunas observaciones.

*

Acaso el más conveniente punto de partida para la reflexión sea uno de los más característicos cuentos de Borchert:

JESUS MACHT NICHT MEHR MIT

Er lag unbequem in dem flachen Grab. Es war wie immer reichlich kurz geworden, so dass er die Knie krumm machen musste. Er fühlte die eisige Kälte im Rücken. Er fühlte sie wie einen kleinen Tod. Er fand, dass der Himmel sehr weit weg war. So grauenhaft weit weg, dass man gar nicht mehr sagen mochte, er ist gut oder er ist schön. Sein Abstand von der Erde war grauenhaft. All das Blau, das er aufwandte, machte den Abstand nicht geringer. Und die Erde war so unirdisch kalt und störrisch in ihrer eisigen Erstarrung, dass man sehr unbequem in dem viel zu flachen Grab lag. Sollte man das ganze Leben so unbequem liegen? Ach nein, den ganzen Tod hindurch sogar! Das war ja noch viel länger.

Zwei Köpfe erschienen am Himmel über dem Grabrand. Na, passt es, Jesus? fragte der eine Kopf, wobei er einen weissen Nebelballen wie einen Wattebausch aus dem Mund fahren liess. Jesus stiess aus seinen beiden Nasenlöchern zwei dünne ebenso weisse Nebelsäulen und antwortete: Jawoll. Passt. Die Köpfe am Himmel verschwanden. Wie Kleckse waren sie plötzlich weggewischt. Spurlos. Nur der Himmel war noch da mit seinem grauenhaften Abstand.

Jesus setzte sich auf und sein Oberkörper ragte etwas aus dem Grab heraus. Von weitem sah es aus, als sei er bis an den Bauch eingegraben. Dann stützte er seinen linken Arm auf die Grabkante und stand auf. Er stand in dem Grab und sah traurig auf seine linke Hand. Beim Aufstehen war der frischgestopfte Handschuh am Mittelfinger wieder aufgerissen. Die rotgefrorene Fingerspitze kam daraus hervor.

JESÚS YA NO QUIERE PARTICIPAR

Estaba incómodamente acostado en la tumba poco profunda. Como siempre, había resultado muy corta, de tal manera que tenía que doblar las rodillas. Sentía el frío helado en la espalda. Lo sentía como una pequeña muerte. Encontraba que el cielo estaba muy lejos, tan horriblemente lejos, que ya no se podía decir es bueno o es hermoso. La distancia entre el cielo y la tierra era horrible. Todo el azul que aquel ostentaba no hacía disminuir la distancia. Y la tierra estaba tan extraterrenalmente fría y obstinada en su congelación, que se hacía muy incómodo estar en la tumba, insuficientemente profunda. ¿Se debía yacer durante toda la vida tan incómodamente? ¡Ah, no! ¡Además, a través de toda la muerte! Esto era todavía mucho más largo.

Dos cabezas aparecieron en el cielo, por encima del borde de la tumba. —¡Eh! ¿Queda, Jesús?— preguntó una de las cabezas dejando salir de la boca un copo de niebla como un pedazo de algodón. Jesús arrojó de sus fosas nasales dos delgadas columnas de niebla igualmente blancas y contestó —Sí señor, queda. Las cabezas en el cielo desaparecieron. Como manchas, se borraron repentinamente. Sin huella. Solamente el cielo estaba allí todavía, y la horrorosa distancia.

Jesús se sentó y su tórax sobresalía un poco de la tumba. De lejos se veía como si estuviera enterrado hasta el vientre. Entonces apoyó su brazo izquierdo en el borde de la tumba y se levantó. Estaba de pie en la tumba y miraba tristemente su mano izquierda. Al levantarse se había roto, otra vez, en el dedo del corazón, el guante recientemente reparado. La punta del dedo, rojo de frío, apareció.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Jesus sah auf seinen Handschuh und wurde sehr traurig. Er stand in dem vielzuflachen Grab, hauchte einen warmen Nebel gegen seinen entblößten frierenden Finger und sagte leise: Ich mach nicht mehr mit. Was ist los, glotzte der eine von den beiden, die in das Grab sahen, ihn an. Ich mach nicht mehr mit, sagte Jesus noch einmal ebenso leise und steckte den kalten nackten Mittelfinger in den Mund.

Haben Sie gehört, Unteroffizier, Jesus macht nicht mehr mit. Der andere, der Unteroffizier, zählte die Sprengkörper in eine Munitionskiste und knurrte: Wieso? Er blies den nassen Nebel aus seinem Mund auf Jesus zu: Hä, wieso? Nein, sagte Jesus noch immer ebenso leise, ich kann das nicht mehr. Er stand in dem Grab und hatte die Augen zu. Die Sonne machte den Schnee so unerträglich weiss. Er hatte die Augen zu und sagte: Jeden Tag die Gräber aussprengen. Jeden Tag sieben oder acht Gräber. Gestern sogar elf. Und jeden Tag die Leute da reingeklemmt in die Gräber, die ihnen immer nicht passen. Weil die Gräber zu klein sind. Und die Leute sind manchmal so steif und krumm gefroren. Das knirscht dann so, wenn sie in die engen Gräber geklemmt werden. Und die Erde ist so hart und eisig und unbequem. Das sollen sie den ganzen Tod lang aushalten. Und ich, ich kann das Knirschen nicht mehr hören. Das ist ja, als wenn Glas zermahlen wird. Wie Glas.

Halt das Maul, Jesus. Los, raus aus dem Loch. Wir müssen noch fünf Gräber machen. Wütend flatterte der Nebel vom Mund des Unteroffiziers weg auf Jesus zu. Nein, sagte der und stiess zwei feine Nebelstriche aus der Nase, nein. Er sprach sehr leise und hatte die Augen zu: Die Gräber sind doch auch viel zu flach. Im Frühling kommen nachher überall die Knochen aus der Erde. Wenn es taut. Überall die Knochen. Nein, ich will das nicht mehr. Nein, nein. Und immer ich. Immer soll ich mich in das Grab legen, ob es passt. Immer ich. Allmählich träume ich davon. Das ist mir grässlich, wisst ihr, dass ich das immer bin, der die Gräber ausprobieren soll. Immer ich. Immer ich. Nachher träumt man noch davon. Mir ist das grässlich, dass ich immer in die Gräber steigen soll. Immer ich.

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

Jesús miró su guante y se puso muy triste. De pie en la tumba insuficientemente profunda, sopló un vaho caliente contra su dedo desnudo y helado y dijo en voz suave —Ya no quiero participar. —¿Qué pasa?— lo miraba embozado uno de los dos que habían mirado dentro de la tumba. —Yo ya no quiero participar— dijo Jesús una vez más, con la misma suavidad, y puso su dedo frío y desnudo en la boca.

—¿Ha entendido usted, sub-oficial? Jesús ya no quiere participar.— El otro, el sub-oficial, contaba las cargas explosivas de una caja de municiones, y gruñó —¿Cómo?— Sopló la niebla mojada de su boca hacia Jesús. —Eh ¿por qué? —No— dijo Jesús de nuevo, siempre con la misma suavidad —ya no puedo hacer esto. Estaba de pie dentro de la tumba y tenía los ojos cerrados. El sol hacía la nieve tan insoportablemente blanca. Él tenía los ojos cerrados y decía: —Dinamitar tumbas todos los días. Siete u ocho tumbas todos los días, y aun once ayer. Y todos los días, hombres metidos a la fuerza en tumbas que nunca les quedan, porque las tumbas son demasiado pequeñas y los hombres congelados a veces tan tensos y torcidos. Entonces hay tantos crujidos cuando son forzados a las tumbas estrechas. Y la tierra está tan dura y congelada e incómoda. Y eso lo deben soportar durante toda la muerte. Y yo, yo ya no puedo oír ese crujido. Es como si se moliera vidrio. Como vidrio.

—¡Cierra el hocico, Jesús! ¡Adelante! ¡Fuera del agujero! Todavía tenemos que hacer cinco tumbas.— Furiosamente aleteaba la niebla de la boca del sub-oficial, hacia Jesús. —No— dijo éste y arrojó dos finas rayas de niebla de su nariz —no. Hablaba muy suavemente y tenía los ojos cerrados. —Las tumbas son, además, insuficientemente profundas. En la primavera siguiente, pues, por todas partes salen de la tierra los huesos. Cuando deshiela. Por todas partes los huesos. ¡No! Ya no quiero esto. ¡No! ¡No! Y siempre yo. Siempre debo acostarme yo en la tumba, por si queda. Siempre yo. Poco a poco he llegado a soñar con esto. Se me hace espantoso, sabéis, que siempre sea yo el que debe probar las tumbas. Siempre yo. Siempre yo. Y después, todavía soñar con ello. Se me hace espantoso que siempre deba yo bajar a las tumbas. Siempre yo.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Jesus sah noch einmal auf seinen zerrissenen Handschuh. Er kletterte aus dem flachen Grab heraus und ging vier Schritte auf einen dunklen Haufen los. Der Haufen bestand aus toten Menschen. Die waren so verrenkt, als wären sie in einem wüsten Tanz überrascht worden. Jesus legte seine Spitzhacke leise und vorsichtig neben den Haufen von toten Menschen. Er hätte die Spitzhacke auch hinwerfen können, der Spitzhacke hätte das nicht geschadet. Aber er legte sie leise und vorsichtig hin, als wollte er keinen stören oder aufwecken. Um Gotteswillen keinen wecken. Nicht nur aus Rücksicht, aus Angst auch. Aus Angst. Um Gotteswillen keinen wecken. Dann ging er, ohne auf die beiden anderen zu achten, an ihnen vorbei durch den knirschenden Schnee auf das Dorf zu.

Widerlich, der Schnee knirscht genau so, ganz genau so. Er hob die Füße und stelzte wie ein Vogel durch den Schnee, nur um das Knirschen zu vermeiden.

Hinter ihm schrie der Unteroffizier: Jesus! Sie kehren sofort um! Ich gebe Ihnen den Befehl! Sie haben sofort weiterzuarbeiten! Der Unteroffizier schrie, aber Jesus sah sich nicht um. Er stelzte wie ein Vogel durch den Schnee, wie ein Vogel, nur um das Knirschen zu vermeiden. Der Unteroffizier schrie —aber Jesus sah sich nicht um. Nur seine Hände machten eine Bewegung, als sagte er: Leise, leise! Um Gotteswillen keinen wecken! Ich will das nicht mehr. Nein. Nein. Immer ich. Immer ich. Er wurde immer kleiner, kleiner, bis er hinter einer Schneewehe verschwand.

Ich muss ihn melden. Der Unteroffizier machte einen feuchten wattigen Nebelballen in die eisige Luft. Melden muss ich ihn, das ist klar. Das ist Dienstverweigerung. Wir wissen ja, dass er einen weg hat, aber melden muss ich ihn.

Und was machen sie dann mit ihm? grinste der andere.

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

Jesús miró de nuevo su guante roto. Trepó hacia afuera de la tumba poco profunda y con cuatro pasos se dirigió hacia un montón oscuro. El montón consistía de hombres muertos. Estaban tan dislocados como si hubieran sido sorprendidos en un baile grotesco. Suavemente y con cuidado, Jesús colocó su pico al lado del montón de hombres muertos. Hubiera podido tirar su pico, también, eso no hubiera dañado al pico. Pero lo colocó suavemente y con cuidado, como si no quisiera molestar ni despertar a nadie. ¡Por el amor de Dios, no despertar a nadie! No solamente por consideración, también por miedo. Por miedo. ¡Por el amor de Dios, no despertar a nadie! Entonces él, sin prestar atención a los otros dos, pasó por su lado, por la nieve crujiente, hacia la aldea.

—Repugnante; la nieve cruje exactamente de la misma manera, exactamente de la misma manera. Levantó los pies y anduvo a zancadas, como un pájaro, por la nieve, sólo para evitar el crujido.

Detrás de él gritó el sub-oficial —¡Jesús! ¡Vuelva usted en seguida! ¡Yo se lo ordeno! ¡Tiene usted que seguir trabajando inmediatamente!— El sub-oficial gritaba, pero Jesús no se volvió a verlo. Anduvo a zancadas, como un pájaro, por la nieve, como un pájaro, sólo para evitar el crujido. El sub-oficial gritaba —pero Jesús no se volvió a verlo. Solamente sus manos hicieron un movimiento, como si dijeran —¡Quedo, quedo! ¡Por el amor de Dios, no despertar a nadie! Ya no quiero eso. ¡No! ¡No! Siempre yo. Siempre yo.— Se fue haciendo cada vez más pequeño, más pequeño, hasta que desapareció detrás de una duna de nieve.

—Tengo que denunciarlo. El sub-oficial hizo un húmedo copo de niebla, como algodón, en el aire congelado. —Tengo que denunciarlo, eso es claro. Esto es denegación de servicio. Sabemos, sí, que le falta un tornillo, pero tengo que denunciarlo.

—¿Y qué hacen entonces con él?— guiñó el otro.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Nichts weiter. Gar nichts weiter. Der Unteroffizier schrieb sich einen Namen in sein Notizbuch. Nichts. Der Alte lässt ihn vorführen. Der Alte hat immer seinen Spass an Jesus. Dann brüllt er ihn zusammen, dass er zwei Tage nicht isst und redet und lässt ihn laufen. Dann ist er wieder ganz normal für eine Zeitlang. Aber melden muss ich ihn erstmal. Schon weil der Alte seinen Spass dran hat. Und die Gräber müssen doch gemacht werden. Einer muss doch rein, ob es passt. Das hilft doch nichts.

Warum heisst er eigentlich Jesus, grinste der andere.

Oh, das hat weiter keinen Grund. Der Alte nennt ihn immer so, weil er so sanft aussieht. Der Alte findet, er sieht so sanft aus. Seitdem heisst er Jesus. Ja, sagte der Unteroffizier und machte eine neue Sprengladung Fertig für das nächste Grab, melden muss ich ihn, das muss ich, denn die Gräber müssen ja sein.

*

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

—Nada, simplemente nada. El sub-oficial escribió un nombre en su libreta. —Nada. El viejo lo hace conducir delante de él. El viejo siempre se divierte con Jesús. Entonces lo destroza gritando, y él no come ni habla durante dos días, y luego lo deja irse. Entonces está normal otra vez por una temporada. Pero primero lo tengo que denunciar. También porque el viejo se divierte. Y evidentemente es necesario que las tumbas sean hechas. Es natural que alguien deba ver si quedan. Nada se puede hacer.

—Dime, ¿por qué se llama Jesús?— guiñó el otro.

—Oh, no hay razón especial. El viejo siempre lo llama así, porque se ve tan suave. El viejo encontró que se ve tan suave. Desde entonces lo llama Jesús. Sí— dijo el sub-oficial, y preparó otra carga para la siguiente tumba. —Tengo que denunciarlo, tengo que, porque las tumbas deben existir.

*

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

Un cuento es una constitución con muchos aspectos. A pesar de la composición directa que tiende hacia una solución clara, conserva cierto carácter de bosquejo, a causa de su final abierto. Y sin embargo, no es solamente un bosquejo. Tampoco es una anécdota ni un relato, aunque se acerca siempre a estas dos formas de la prosa. Especialmente el *monologue intérieur* trae a la memoria, muchas veces, el relato psicológico. La configuración del mundo real es tan poco épica en su rapidez y en su captación inmediata, que a veces se siente como una escena impresionista, que sugiere otra vez el término «bosquejo».

Antes de entrar más a la forma del cuento de Borchert, es preciso tener en cuenta que este ensayo se dirige a lectores de América, no de Europa. En América, frente a la palabra cuento se piensa, antes que nada, en la extensa tradición del cuento en el mismo continente. Especialmente conocidas son las obras de los ya casi clásicos norteamericanos: desde los principios en Washington Irving, a través de los cuentos que Edgar Allan Poe compuso para satisfacer las necesidades de periódicos y revistas, cuentos del tipo *to be read in one sitting*, hasta la literatura de Hawthorne, Melville, Twain, London y, después, Hemingway y Faulkner. En el campo de la literatura de toda América podemos hablar, sin duda, de una tradición del cuento. En Alemania, al contrario, este no es el caso. A partir del clasicismo alemán se desarrolló la complicada forma de la *Novelle*, que dejó poco espacio para el cuento. Es posible que las estructuras sociales hayan activado en ciertas épocas las formas existentes. Porque el cuento publicado en periódicos y revistas se destina, en primer lugar, al lector aislado, en tanto que la *Novelle* acentúa, por el contrario, la lectura en común.

De todos modos, sorprende que la historia del cuento alemán empiece apenas en este siglo y solamente después de la primera guerra mundial. Paul Ernst, Wilhelm Schäfer y Elisabeth Langgässer son los nombres más importantes en la historia del cuento alemán. Sus influencias más visibles

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

han sido las de Chejov y Maupassant, para no hablar de los norteamericanos. En la literatura alemana más antigua, naturalmente, hay formas que hubieran podido convertirse en base para el cuento: por ejemplo, los relatos de E. T. A. Hoffmann, la literatura de chascarrillos o también las *Historias de calendarios* de J. P. Hebel,⁽²⁾ que ya tienen rasgos del cuento de hoy. Pero, no obstante, el cuento es una forma abierta: tan abierta y, por otra parte, tan limitada en su extensión que una tipología siempre causa dificultad.

Especialmente en el cuento alemán más reciente, las formas son varias. La diversidad es grande, porque tanto la brevedad como lo abierto de la forma influyen la materia y el tratamiento de ella, pero, a su vez, dependen extremadamente del contenido. El cuento recoge un sentimiento lírico con la misma facilidad con que recoge un reportaje o un monólogo en forma de canción.

*

Jesús ya no quiere participar. De pronto, esto aparece como una declaración sobria. Pero en el curso del relato se convierte en un manifiesto, y finalmente semeja un grito de desesperación. Cuando se revisa el resto de la obra del poeta, se tiene presente esta exclamación, esta advertencia que Borchert expresa repetidamente y de la que hay un ejemplo al principio de este ensayo. La proclamación tiene una tendencia clara. El poeta no se puede aislar: su sufrimiento es el sufrimiento del mundo y él lo expresa por todos. Encontramos en la estructura un acercamiento a lo lírico. El poeta incluye el mundo humano en su ego desesperado: este aspecto se cristaliza en el personaje proyectado por el poeta.

(2): Cf. Johann Peter Hebel, *Schatzkästlein des Rheinländischen Hausfreundes*; E.T.A. Hoffmann, *Phantasiestücke in Callots Manier, Nachtsücke, Die Serapiensbrüder*. Los cuentos de Hoffmann se acercan más a la *Novella*, los de Hebel a la literatura de chascarrillos. Ejemplos anteriores de esta última podrían ser *Till Eulenspiegel, Münchhausen, Los hechos de la gente de Schilda* o *Schwarzenborn*.

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

Esto ocurre en el caso de Jesús. Jesús es un soldado del frente, hambriento, que sufre frío, con pobres vestimentas, molestado por sus camaradas a causa de su debilidad. Pero Jesús es también la figura que simboliza en este mundo la unión del hombre, del hombre que espera en su fe, con el Padre Dios que ama y protege. Se llega así a una identificación de poeta, personaje y lector: porque también el lector queda incluido en ella, según luego se pondrá de manifiesto.

Se da aquí una reflexión de personaje y materia, que es determinada por la forma típica del cuento. La materia se refleja en el personaje, el personaje se refleja en la materia. Como medio de representación, se ofrece el *monologue intérieur*. La reflexión es realista, es asociativa. A trozos se mezclan impresiones momentáneas y recuerdos, el resultado de la mezcla es la acción, y ésta, por su parte, forma solamente un aspecto y de ninguna manera es la meta de la obra. A veces es nada más un medio artístico, especialmente adecuado, para la creación del clímax en el final abierto.

La segunda consecuencia formal es la existencia de un centro de orientación fijo. Sin éste, la interpretación poética se disolvería en una reproducción casual que no diría nada. En el cuento, generalmente es en un solo personaje en el que acontece la reflexión. Dada la brevedad del cuento, cualquier cambio del centro de orientación se sentiría como una violenta ruptura. Por eso, el lector, como el poeta, ve con los ojos de un solo personaje, y todas las impresiones son como filtradas por ese sujeto triple: poeta-personaje-lector.

Borchert alcanza la identificación de estos tres por medio de su dicción, que muchas veces es expresionista. El expresionismo alemán, que todavía hoy influye en la literatura, posee la misma tendencia rígida hacia lo esencial de las cosas: está animado por el deseo de conocer el ser sin preocupación por el parecer del mundo. Es expresionista este grito

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

sin restricciones, esta producción impulsiva de visiones interpretadoras. Es expresionista, también, la fijación de cuadros asociativos y grotescos a figuras de carácter simbólico. Un ejemplo de esto es el cuento *El ojo de Dios*,⁽³⁾ en el que opera la imagen del ojo de pescado que se desliza en el plato soperero. Como los expresionistas lo habían hecho antes, Borchert ve siempre al hombre en su forma más significativa, en sus espacios arquetípicos de existencia. Nunca busca lo casual o lo individual de un destino humano. Como ilustración de esto sea suficiente la lista de personajes del drama radiofónico *Afuera ante la puerta (Draussen vor der Tür)*.⁽⁴⁾

Beckmann, uno de esos
Su Mujer, que lo olvidó
El Amigo de ella, que la ama
Una Muchacha, cuyo esposo regresó a casa sobre una pierna
Su Esposo, que mil noches soñó en ella
Un Coronel, que es muy alegre
Su Esposa, que tiene frío en su cuarto caliente
La Hija, precisamente cenando
Su enérgico Esposo
Un Director de cabaret, que quisiera ser animoso, pero que después
prefiere ser cobarde
La señora Kramer, que es nada más que la señora Kramer y eso es
precisamente tan horrible
El Viejo, en el que nadie cree ya
El Empresario de pompas fúnebres, que tiene hipo
Un Barrendero, que no lo es
El Otro, a quien cada uno conoce
El río Elba.

(3): Ver aquí mismo, p. 57.

(4): Traducido como *La calle sin puertas* en *Teatro alemán contemporáneo* (México, 1960), p. 127-82.

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

Una característica del estilo de Borchert es, además, la repetición de expresiones aisladas y de oraciones completas. Esta repetición podría explicarse superficialmente mediante el horror y la confusión del hombre al experimentar las situaciones planteadas. Pero es también un medio de sugestión que imprime en el lector las palabras más importantes. Muchas veces, la repetición, y la acentuación causada por ésta, sirven para la interpretación de la creación poética.

Rompe además el poeta el nivel literario del lenguaje e insiste en un lenguaje realista, muy conectado con la situación a que corresponde. Tanto las palabras escogidas como las interjecciones usadas fijan en Borchert un lenguaje de la realidad y de la vida cotidiana, que no disminuye de ninguna manera lo espantoso del acontecer humano.

A pesar de todo esto, el poeta logra sostener la dicción patética, el *pathos* de su poesía. El lector no puede escapar a esta forma de expresión, se impone la confrontación entre el lector y lo expresado. A esta unidad —la del lenguaje simple, realistamente humano y restringido a la situación, con el *pathos* poético— se la puede designar como una característica esencial de la obra de Borchert. El *pathos* condensa la levedad de la formación lingüística y hace definitivamente compacta la prosa de Borchert.

*

El estrato de contenido de los cuentos se concentra y profundiza por el uso del símbolo, que desempeña una función importante en el poeta, función que marca una tendencia hacia lo novelístico en el sentido del término alemán *Novelle*.

En Borchert se encuentran dos formas predominantes de símbolo. La primera de ellas está constituida por símbolos formados ya, relativamente

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

independientes del contexto. En otras palabras, símbolos cuyo significado no deriva de la obra en que son empleados, sino que provienen de una sustancia cultural igualmente conocida por el autor y el lector. El noventa por ciento de estos símbolos preformados proceden del ámbito cristiano. Sean ejemplos: el pez, el ojo y el oído de Dios como símbolos de omnipresencia, la puerta («llamad y se os abrirá»). Estos y otros símbolos se encuentran repetidamente. Se hallan además motivos simbólicos que muchas veces, deliberadamente, forman contrapunto. Son también motivos cristianos. El prójimo en el sentido cristiano: el hermano; Judith; Barrabás; el tema de la Navidad; así como todo el complejo de motivos en torno a Jesucristo y su pasión.

La segunda categoría de símbolos la componen los que surgen de la metáfora del texto. Por medio de la repetición de impresiones, principalmente asociativas e intuitivas, que, en la manera típica de Borchert, reciben su impulso de sensaciones directas, se subraya una extraña serie de cosas e imágenes que, así, adquiere una potencia interpretadora. Por ejemplo, en *El gato se había congelado en la nieve*⁽⁵⁾ se experimenta acen-tuadamente el rosa como color del fuego y del asesinato. Este color contrasta con el azul, el plata y el oro de las imágenes de los santos y de Cristo. En situación opuesta, se repite luego el color rosa, el color del fuego. Esta vez aparece el rosa como color de las flores de los árboles bajo los rayos del sol, cuando éste se pone. Sin embargo, por la experiencia primaria de su conexión con el asesinato, el rosa ha conservado su sentido de destrucción, ha llegado a tener carácter simbólico de signo negativo. Y en último término, éste se muestra más fuerte que el sentido de la flor que, por siempre, ha sido símbolo de vida. Las flores rosas se convierten en expresión de un mundo espantoso.

A veces se mezclan también ambas técnicas del símbolo. Así por

(5): Ver aquí mismo, p. 63.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

ejemplo el cuento *Canta el ruiseñor*⁽⁶⁾, en el que las lilas, el ruiseñor y el barro —este último como sustancia del hombre creado por Dios— se unen en una cadena de metáfora y de símbolo.

Si se intentara ser estrictamente preciso, se tendría que considerar a los símbolos de la segunda especie más bien como un «acercamiento riguroso al símbolo», porque en ellos falta la solidez final del símbolo mismo. Por otra parte, es imposible —debido a lo breve de los textos, que simplemente no tienen sustancia en el sentido de cantidad—, formar completamente símbolos propios. Es notable, de todas maneras, que dado el carácter monologal y subjetivo de estos cuentos, exista tal tendencia hacia lo simbólico. Se pueden interpretar estas observaciones como otra indicación de los rasgos expresionistas de la obra de Borchert.

*

La estructura de tiempo y espacio no necesita más que una ojeada superficial. Después de lo observado, esto parece natural. La especie poética del cuento y el modo como Borchert maneja su perspectiva, determinan una forma abierta. Ante todo, el espacio se expande siempre hasta la ruptura. Se notan abruptos y frecuentes cambios de escena. No son las secciones de espacio-tiempo las que dan cohesión a los cortos trozos de prosa, sino, la mayoría de las veces, es un tema estrecho el que, con un símbolo, crea el centro del cuento. Muy pocas veces se relata una situación con el fin de narrar la situación misma en cuanto secuencia de acciones. Al contrario, el poeta destruye la situación objetiva y real para aislar, tan puramente como le es posible, los elementos que constituyen el sentido.

El tiempo, en cuanto secuencia cronológica, se rompe también con

[6]: Ver aquí mismo, p. 75.

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

frecuencia por medio de la proyección intensiva del personaje, que, de acuerdo con su naturaleza, deja al pasado influir en el presente. En el caso de Borchert, este aspecto es especialmente poderoso, porque el acontecimiento horrible de la guerra y sus destrucciones hacen predominante al pasado reciente. Es curioso que, precisamente a causa de esa descomposición, el tiempo gane la nueva posibilidad de un efecto cohesivo. Se alude con esto a una posible simultaneidad. Se encuentra, en efecto, una aproximación a esta técnica del relato, por ejemplo, en *La mucha, mucha nieve*,⁽⁷⁾ donde, por el uso de la visión retrospectiva, todo el cuento queda comprometido en un mínimo punto de tiempo. Y Borchert demuestra con *Este martes*⁽⁸⁾ la ejecución perfecta de la simultaneidad como principio central de la forma. En este último cuento se presentan nueve situaciones diferentes en nueve lugares distintos. Sólo el hecho de que todas ellas se desarrollen en «este martes» constriñe a una unidad.

Logra Borchert por medios formales diferentes —sea, como en este caso, mediante el tiempo, sea mediante el centro de orientación fijo o el tratamiento asociativo de metáforas y símbolos— sostener una perspectiva estrictamente uniforme en cada caso. Sólo así se hace posible la copresencia de lo visionario y lo agudamente realista, de la examinación en el espanto y del profundo sentimiento humano, del lenguaje espontáneo, casi vulgar, y de la dicción patética conmovedora.

*

Podría parecer que lo anterior implica una contradicción. Porque en el cuento *Jesús ya no quiere participar* se da una notoria ruptura de la perspectiva. Primeramente se contempla el contorno exclusivamente con los ojos de Jesús: se ven así el cielo, el borde de la tumba, las cabezas

(7): Ver aquí mismo, p. 67.

(8): Ver aquí mismo, p. 37.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

y los demás elementos del paisaje. Al final, sin embargo, el centro de orientación salta de Jesús a los otros dos soldados, que lo ven alejarse con pasos como de pájaro. Tal alteración de la perspectiva es en realidad tan rara en Borchert, que es preciso buscar aquí un sentido muy especial, una cierta intención del poeta. Para explicar el cambio de perspectiva en cuanto medio formal consciente, es necesario regresar al cuento mismo.

Lo principalmente significativo de este cuento resulta de la identificación del soldado Jesús con Jesucristo. La aproximación de estas dos figuras la efectúa el autor únicamente por medio de la identidad de nombres. En el caso del lector alemán, a quien el nombre Jesús le es familiar solamente como nombre del Salvador, la conexión entre el soldado y Cristo, que el poeta ha deseado, se establece necesariamente.

El Jesús de Borchert siente el frío como una «pequeña muerte», porque —y esa es la verdadera causa— el frío ha llegado a ser universal. El cielo le parece tan infinitamente lejos. El cielo es azul y frío, y tan distante, que ya no se puede decir que es bueno. El cielo está «horriblemente» lejos, detrás de las tumbas de los muertos de esta tierra. Esa es la primera impresión en que se participa a través de la mirada de Jesús. En los párrafos siguientes, lo inhumano y terrible de este mundo emerge más y más. El movimiento interior del cuento se inicia en ellos mediante la protesta de Jesús contra este mundo, protesta que, por su debilidad e insensatez, parece grotesca. Jesús es como un fósil: ridículo y fuera de lugar a causa de su relación profundamente personal con cada ser humano, una relación que sólo él guarda todavía. Con un gesto conmovedor, Jesús coloca el pico suavemente junto a los muertos. Con respecto a los muertos, Jesús tiene la idea del sueño. Pero hace tiempo que el hombre ha llegado a ser una mera cosa, materia muerta, como ahora aparece. «Siempre cruje tanto. Como vidrio.»

Con el espantoso e insensato asesinar que es la guerra, la concepción

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

cristiana del hombre parece insoportable, imposible y absurda. Finalmente, al mismo Jesús se le hacen demasiadas las tumbas. Y este Jesús no es sólo el soldado, sino que significa también al Dios y Salvador. El espanto de esta creación supera a todo, y en el momento de esta superación, en el punto de retorno, en el clímax, se llega a la ruptura de la perspectiva que ya ha sido observada.

¿Qué sucede entonces? La unidad autor-Jesús-lector se descompone. Jesús se aleja. Se le ve alejarse. Y Jesús sale simbólicamente de la estructura de este mundo. Esta estructura del mundo se caracteriza por la absoluta dependencia del hombre con respecto al mandato, por el funcionalismo. El autor y el lector permanecen en la perspectiva del hombre que se pierde en el horror y en la apatía. Los soldados que quedan atrás, y cuya situación es idéntica a la del autor y del lector a causa de la igualdad de la perspectiva, ya no son capaces de encontrar lo divino en este mundo. Dios como hombre, Cristo, ya no es imaginable, ya no es realizable. El hombre de la guerra ve al hombre ahogándose en el abismo. Ambos ven a Jesús como una figura cómica, lo ven como un pájaro que camina a zancadas.

Pero también a Jesús mismo se le impone esta experiencia. Esto es lo que Borchert expresa mediante el manejo magistral de unos cuantos recursos. La nieve cruje tan horriblemente como los muertos. Jesús quiere, pero no soporta, oírlos. Para evitar este sonido, levanta los pies tan artificialmente, que demuestra ya con este movimiento exterior un deseo desamparado de distancia de la tierra. El motivo del sueño de los muertos, que primero sirvió para señalar el amor caritativo de Jesús hacia el hombre, adquiere en la repetición, después de la ruptura final de la perspectiva, un doble sentido fatal. Jesucristo, que vendría a despertar y juzgar a los vivos y a los muertos, se aleja con un gesto de las manos como queriendo decir: «¡Quedo, quedo! ¡Por el amor de Dios, no despertar a nadie!» El Dios amante ha llegado a ser extraño en esta tierra y su desprecio parece irrevocable. De repente, la imagen del pájaro que anda a

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

zancadas sobre la nieve se acrecienta con fuerza simbólica: lo desamparado del animal expuesto a los fríos circundantes y enemigos es símbolo de la posición de Cristo en nuestro mundo: Dios renuncia. Jesús se hace más pequeño y finalmente desaparece tras una duna de nieve. Y con esto se retorna al tema del principio. El cielo está tan infinitamente lejos.

Se ve así que el cambio de perspectiva, tan raro en Borchert, no es casual sino constituye un medio de configuración consciente y formal. Contenido y forma alcanzan, mediante él, la congruencia completa.

El final del cuento consiste en observaciones del sub-oficial y de su compañero sobre la relación entre Jesús y el viejo.

«El viejo»: este término designa al jefe de la compañía y, en ambivalencia evidente, a Dios. Jesús, el concepto del hombre divino, del amor que se sacrifica, es destrozado por el creador, por la creación horrible: el viejo le grita. Encontramos, pues, una indicación de la posibilidad de un Dios malo, una alusión que es muy poco frecuente en el resto de la obra del poeta. La destrucción de la idea cristiana de Dios en la guerra, es la experiencia de la generación de Borchert. Y, así, grita desesperadamente a todo el mundo: ¡Dios está muerto! ¡Ya no está aquí! ¡Es poco digno de fe este viejo, querido Dios! El Dios de los cristianos, el Dios de mi infancia, fue un querido y buen Dios, pero ha desaparecido.

*

Con gran énfasis formula y testifica Borchert este estar perdido del hombre. Por eso, la mayoría de los críticos pronto lo llamaron «nihilista». Pero, ¿es Borchert nihilista? Contemplando la obra completa de Borchert es imposible negar el profundo, aunque muchas veces desesperado deseo del poeta por la hermosura de este mundo y por su espíritu divino, por una humanidad verdadera y más profunda en el hombre: el deseo que

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

quiere una interpretación que Borchert había perdido en la guerra. Pero Borchert no se dió por vencido. Su obra es esa búsqueda del Dios perdido. Y, a pesar de toda la necesidad espiritual comprometida en esta búsqueda, nunca lo abandona la esperanza.

Para ilustrar este último punto, es pertinente otro ejemplo, cuya versión al español procede de la revista *Eco*:⁽⁹⁾

(9): *Eco: Revista de Cultura de Occidente*, vol. VIII-2, no. 44, (diciembre de 1963), p. 138-41. (Buchholz: Bogotá).

DIE DREI DUNKLEN KÖNIGE

Er tappte durch die dunkle Vorstadt. Die Häuser standen abgebrochen gegen den Himmel. Der Mond fehlte und das Pflaster war erschrocken über den späten Schritt. Dann fand er eine alte Plancke. Da trat er mit dem Fuss gegen, bis eine Latte morsch aufseufzte und losbrach. Das Holz roch mürbe und süss. Durch die dunkle Vorstadt tappte er zurück. Sterne waren nicht da.

Als er die Tür aufmachte (sie weinte dabei, die Tür), sahen ihm die blassblauen Augen seiner Frau entgegen. Sie kamen aus einem müden Gesicht. Ihr Atem hing weiss im Zimmer, so kalt war es. Er beugte sein knöchiges Knie und brach das Holz. Das Holz seufzte. Dann roch es mürbe und süss ringsum. Er hielt sich ein Stück davon unter die Nase. Riecht beinahe wie Kuchen, lachte er leise. Nicht, sagten die Augen der Frau, nicht lachen. Er schläft.

Der Mann legte das süsse mürbe Holz in den kleinen Blechofen. Da glomm es auf und warf eine Handvoll warmes Licht durch das Zimmer. Die fiel hell auf ein winziges rundes Gesicht und blieb einen Augenblick. Das Gesicht war erst eine Stunde alt, aber es hatte schon alles, was dazugehört: Ohren, Nase, Mund und Augen. Die Augen mussten gross sein, das konnte man sehen, obgleich sie zu waren. Aber der Mund war offen und es pustete leise daraus. Nase und Ohren waren rot. Er lebt, dachte die Mutter. Und das kleine Gesicht schlief.

LOS TRES REYES OSCUROS

Caminaba pesadamente por el oscuro arrabal. Las casas se recortaban con dureza contra el cielo. No había luna, y el pavimento se espantaba de aquellos pasos a deshora. El hombre dio con una vieja valla. Arremetió con ella a patadas hasta que una tabla podrida se desgajó gimiendo. La madera olía a manido y dulce. A través del oscuro arrabal, regresó caminando pesadamente. No había estrellas.

Cuando abrió la puerta —ella sollozaba, la puerta— los claros ojos azules de su mujer le salieron al encuentro. Venían de un rostro fatigado. Su aliento colgaba, blanco, por la habitación; tanto frío hacía. Él flexionó la huesuda rodilla y partió la tabla. La tabla gimió. Y en derredor empezó a oler a manido y dulce. Se acercó un pedazo de tabla a la nariz. —Huele como pastel— rio en voz baja. —No— dijeron los ojos de la mujer —no te rías, está durmiendo.

El hombre metió la madera dulce y manida en la pequeña estufa de chapa. La madera empezó a arder y arrojó un puñado de luz cálida por el cuarto. El puñado de luz dio, brillando, sobre una cara diminuta y redonda, y duró un instante. La cara no tenía más de una hora de edad; pero en ella había ya todas las cosas propias de una cara: orejas, nariz, boca y ojos. Los ojos debían de ser grandes; se notaba, aunque estaban cerrados. Pero la boca estaba abierta y de ella salía un leve soplar. La nariz y las orejas estaban encarnadas. Vive, pensó la madre. Y el pequeño rostro dormía.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Da sind noch Haferflocken, sagte der Mann. Ja, antwortete die Frau, das ist gut. Es ist kalt. Der Mann nahm noch von dem süßen weichen Holz. Nun hat sie ihr Kind gekriegt und muss frieren, dachte er. Aber er hatte keinen, dem er dafür die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte. Als er die Ofentür aufmachte, fiel wieder eine Handvoll Licht über das schlafende Gesicht. Die Frau sagte leise: Kuck, wie ein Heiligenschein, siehst du? Heiligenschein! dachte er und er hatte keinen, dem er die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte.

Dann waren welche an der Tür. Wir sahen das Licht, sagten sie, vom Fenster. Wir wollen uns zehn Minuten hinsetzen. Aber wir haben ein Kind, sagte der Mann zu ihnen. Da sagten sie nichts weiter, aber sie kamen doch ins Zimmer, stiessen Nebel aus den Nasen und hoben die Füsse hoch. Wir sind ganz leise, flüsterten sie und hoben die Füsse hoch. Dann fiel das Licht auf sie.

Drei waren es. In drei alten Uniformen. Einer hatte einen Pappkarton, einer einen Sack. Und der dritte hatte keine Hände. Erfroren, sagte er, und hielt die Stümpfe hoch. Dann drehte er dem Mann die Manteltasche hin. Tabak war darin und dünnes Papier. Sie drehten Zigaretten. Aber die Frau sagte: Nicht, das Kind.

Da gingen die vier vor die Tür und ihre Zigaretten waren vier Punkte in der Nacht. Der eine hatte dicke umwickelte Füsse. Er nahm ein Stück Holz aus seinem Sack. Ein Esel, sagte er, ich habe sieben Monate daran geschnitzt. Für das Kind. Das sagte er und gab es dem Mann. Was ist mit den Füßen? fragte der Mann. Wasser, sagte der Eselschnitzer, vom Hunger. Und der andere, der dritte? fragte der Mann und befühlte im Dunkeln den Esel. Der dritte zitterte in seiner Uniform: Oh, nichts, wisperte er, das sind nur die Nerven. Mann hat eben zuviel Angst gehabt. Dann traten sie die Zigaretten aus und gingen wieder hinein.

Sie hoben die Füsse hoch und sahen auf das kleine schlafende Gesicht. Der Zitternde nahm aus seinem Pappkarton zwei gelbe Bonbons und sagte dazu: Für die Frau sind die.

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

—Ahí quedan todavía copos de avena— dijo el hombre. —Sí— respondió la madre —eso es bueno; hace frío. El hombre tomó otro pedazo de la madera dulce y tierna. Ahora le ha llegado ya el pequeño, y tiene que pasar frío; pensó él. Pero él no tenía a quien dar de puñetazos en el rostro. Al abrir la portezuela de la estufa, volvió a caer otro puñado de luz sobre la cara dormiente. La mujer dijo quedo: —Mira, como el nimbo de un santo, ¿ves? ¡El nimbo de un santo! pensó él. Y no tenía a quien dar de puñetazos en el rostro.

A la puerta había gente. —Vimos la luz de la ventana— dijeron —queríamos quedarnos aquí diez minutos. —Pero tenemos un niño— les dijo el hombre. Ellos no dijeron más, pero entraron en la habitación echando nieblas por las narices, y pisaban con sumo cuidado. —No haremos el menor ruido— susurraron; y pisaban con sumo cuidado. La luz dio entonces sobre ellos.

Eran tres. Vestidos con tres viejos uniformes. Uno llevaba una caja de cartón; el otro, un saco. Y el tercero no tenía manos. —Congelado— dijo, y levantó en alto los muñones. Luego hizo un giro indicando al hombre el bolsillo de su abrigo. En él había tabaco y papel delgado. Se pusieron a liar cigarrillos. Pero la mujer dijo: —No; el niño.

Entonces se salieron los cuatro a la puerta, y sus cigarrillos eran cuatro puntos en la noche. Uno tenía los pies gruesos y vendados. Este tomó de su saco un pedazo de madera: —Un burro— dijo —lo he estado tallando siete meses. Para el niño.— Así dijo, y le dio aquello al hombre. —¿Qué pasa con los pies?— preguntó el hombre. —Agua— dijo el tallista de burros —de hambre. —Y ¿el otro, el tercero?— preguntó el hombre; y palpaba en la oscuridad el burro. El tercero tembló dentro de su uniforme. —Ah, nada— susurró —no son más que los nervios. Se ha pasado demasiado miedo.— Tiraron los cigarrillos y volvieron a entrar.

Pisaban con gran cuidado y miraban al pequeño rostro dormido. El tembloroso sacó de su caja de cartón dos caramelos amarillos, y dijo: —Estos para la mujer.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Die Frau machte die blassen blauen Augen weit auf, als sie die drei Dunklen über das Kind gebeugt sah. Sie fürchtete sich. Aber da stemmte das Kind seine Beine gegen ihre Brust und schrie so kräftig, dass die drei Dunklen die Füßen aufhoben und zur Tür schlichen. Hier nickten sie nochmal, dann stiegen sie in die Nacht hinein.

Der Mann sah ihnen nach. Sonderbare Heilige, sagte er zu seiner Frau. Dann machte er die Tür zu. Schöne Heilige sind das, brummte er und sah nach den Haferflocken. Aber er hatte kein Gesicht für seine Fäuste.

Aber das Kind hat geschrien, flüsterte die Frau, ganz stark hat es geschrien. Da sind sie gegangen. Kuck mal, wie lebendig es ist, sagte sie stolz. Das Gesicht machte den Mund auf und schrie.

Weint er? fragte der Mann.

Nein, ich glaube, er lacht, antwortete die Frau.

Beinahe wie Kuchen, sagte der Mann und roch an dem Holz, wie Kuchen. Ganz süß.

Heute ist ja auch Weihnachten, sagte die Frau.

Ja, Weihnachten, brummte er und vom Ofen her fiel eine Handvoll Licht hell auf das kleine schlafende Gesicht.

*

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

La mujer abrió mucho los claros ojos azules al ver a los tres hombres oscuros inclinados sobre el niño. Tenía miedo. Pero entonces el niño encogió las piernas contra el pecho y gritó con tanta fuerza, que los tres oscuros comenzaron a deslizarse hacia la puerta, caminando con sumo cuidado. Desde la puerta hicieron un gesto de despedida y se hundieron en la noche.

El hombre les siguió con la mirada. —Raros santos éstos— dijo a su mujer. Y cerró la puerta. —Bonitos santos— rezongó; y miraba los copos de avena. No había rostro para sus puños.

—Pero el niño ha gritado— murmuró la madre —ha gritado bien fuerte. Y entonces se han ido. Mira lo despierto que es— dijo orgullosa. El rostro abrió la boca y gritó.

—¿Llora?— preguntó el hombre.

—No, creo que se ríe— contestó la mujer.

—Casi como un pastel— dijo el hombre, y olió la madera —como un pastel. Tan dulce...

—Hoy es Navidad— dijo la mujer.

—Hoy es Navidad— rezongó él; y desde la estufa, un puñado de luz fue a dar sobre el pequeño rostro dormido.

*

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

Aun sin un análisis detallado, es posible observar que en el fondo de toda la desesperación y destrucción que se expresan en la obra de Borchert, alumbra algo positivo. Aquí está la esperanza, que no se dejó destruir. Lo impresionante es que esta luz tímida y débil, que es la luz de una fe indestructible, no es la visión de otro mundo vago, sino que sale precisamente de aquella circunstancia de extrema miseria humana. Como en los otros cuentos, aquí se vuelve a proyectar primeramente sobre el mundo común la pregunta acerca de Dios. Es decir, el poeta no busca a Dios en el cielo que está infinitamente lejos, sino lo busca en el hombre y en la creación misma, en el mismo lugar donde se le había roto su Dios infantil. Cabe ahora preguntar: ¿Encontró el poeta al Dios que buscaba tan penosamente?

El último cuento dice algo con seguridad. En los terribles secretos de una ciudad destruida —y únicamente aquel que ha vivido en esos gigantescos campos de ruinas sabe el horror que contienen— en una ciudad destruida se encuentra un lugar pequeño, donde se configura otra vez la visión que habitualmente vale como símbolo de la gracia divina por medio de la encarnación de Dios.

El cuarto es frío y oscuro, y también de la persona del hombre emana oscuridad. Por él, hablan todavía la necesidad y el odio de la pobre criatura desesperada. Pero la madre brilla con una humanidad profunda, con una potencia de amor que se refleja en los tres soldados con sus dones. Los tres reyes oscuros, a quienes se había robado todo, conservaban su humanidad y su bondad durante el camino a través del horror. Para muchos lectores, tal vez serán mejores testigos de la fe que sus modelos en el Evangelio. Sin embargo, es lo maternal lo que en la obra de Borchert es último puerto de humanidad y amor y apoyo para una esperanza nueva.

Una respuesta definitiva ni fue ni podía ser encontrada por Borchert, ya que la destrucción por la culpa humana era demasiado grande. Los valores antiguos de un mundo educado e intacto —en la escena con el director del cabaret de *Afuera ante la puerta* este mundo está representado por

LA OBRA DE WOLFGANG BORCHERT

Goethe— han perdido su sentido. Así, la obra del joven poeta permanece en el problema y en la acusación; «¡Oh, cómo te hemos buscado, Dios! ¡En cada ruina, en cada cráter de granada, en cada noche! ¡Te hemos llamado, Dios! ¡Te hemos gritado y orado y hemos jurado tu nombre! ¿Dónde estuviste entonces, querido Dios? ¿Dónde estás esta noche? ¡Nos abandonaste! ¿Te empotraste completamente en tus bonitas iglesias antiguas, Dios? ¿No oyes nuestros gritos a través de las ventanas rotas, Dios? ¿Dónde estás?»⁽¹⁰⁾

*

Ahora es posible resumir. La obra de Borchert gira alrededor de la cuestión de una nueva idea de Dios, que valga también para las experiencias de nuestro siglo.

Tres fases se distinguen en su percepción del mundo.

Primera: El mundo antiguo, representado por Dios en su carácter patriarcal, por el Dios que es el querido Dios de los niños, el bondadoso anciano de barba larga. El hombre que pertenecía a este orden de cosas es unitario e individual, en el sentido del humanismo. El ego se encuentra en relación positiva con el todo.

Segunda: La ruptura del mundo antiguo por la experiencia de la guerra: es decir, la experiencia de la culpa humana absoluta, en lo que aparece como el absurdo total. A esta ruptura sigue la pérdida del Dios humano y de la imagen del hombre divino.

Tercera: La fase nueva de búsqueda de una idea válida de Dios. Esta fase ocupa lo principal de la obra, y en su interpretación se ha concentrado este ensayo. Las más importantes características de esta tercera fase son las siguientes:

(10): *Drussen vor der Tür*, en Wolfgang Borchert, *Das Gesamtwerk* (Hamburgo, 1949), p. 168-69.

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

A) La conciencia de lo propiamente numinoso no se ha destruido en el poeta.

B) La conmoción supra-humana ha hecho que la idea antigua de Dios caiga fuera del espacio sagrado y llegue a ser una imagen absurda. Esto resulta claramente de comparar la figura de Jesús en *Jesús ya no quiere participar* con la del viejo en *Afuera ante la puerta*.

C) Todo lo anterior, sin embargo, no significa la anulación de Dios, sino la enajenación de un Dios falso. El resultado es doble: el sentimiento de una lejanía extremada del Dios tradicional y la búsqueda desesperada de un Dios nuevo. La enajenación aparece en la obra, con frecuencia, como una reducción cínica u objetivación del hombre, o bien en rasgos grotescos.

D) El poeta busca a Dios en el hombre como creatura de Dios. Un caso de esto es el de la madre que representa la idea del amor maternal.

E) Analizando la forma de los cuentos se encuentran, además de otros rasgos, una coherencia extrema en el manejo de la perspectiva y una tendencia decisiva hacia el símbolo cristiano.

A P É N D I C E

AN DIESEM DIENSTAG

*Die Woche hat einen Dienstag.
Das Jahr ein halbes Hundert.
Der Krieg hat viele Dienstage.*

*An diesem Dienstag
übten sie in der Schule die grossen Buchstaben. Die Lehrerin hatte eine
Brille mit dicken Gläsern. Die hatten keinen Rand. Sie waren so dick, dass
die Augen ganz leise aussahen.*

*Zweiundvierzig Mädchen sassen vor der schwarzen Tafel und schrieben
mit grossen Buchstaben:*

*DER ALTE FRITZ HATTE EINEN TRINKBECHER AUS BLECH. DIE DICKE
BERTA SCHOSS BIS PARIS. IM KRIEGE SIND ALLE VÄTER SOLDAT.*

*Ulla kam mit der Zungenspitze bis an die Nase. Da stiess die Lehrerin
sie an. Du hast Krieg mit ch geschrieben, Ulla. Krieg wird mit g geschrie-
ben. G wie Grube. Wie oft habe ich das schon gesagt. Die Lehrerin
nahm ein Buch und machte einen Haken hinter Ullas Namen. Zu morgen
schreibst du den Satz zehnmal ab, schön sauber, verstehst du? Ja, sagte
Ulla und dachte: Die mit ihrer Brille.*

Auf dem Schulhof frassen die Nebelkrähen das weggeworfene Brot.

ESTE MARTES

La semana tiene un martes.
El año medio ciento.
La guerra tiene muchos martes.

Este martes

practicaron en la escuela las mayúsculas. La profesora tenía unos anteojos con vidrios gruesos. Que no tenían marco. Eran tan gruesos que los ojos se veían muy suaves.

Cuarenta y dos muchachas estuvieron sentadas frente al pizarrón negro y escribieron con mayúsculas:

EL VIEJO FRITZ⁽¹¹⁾ TENÍA UN VASO DE LÁMINA. BERTA LA GORDA⁽¹²⁾ DISPARÓ HASTA PARÍS. EN LA GUERRA TODOS LOS PAPÁS SON SOLDADOS.

Ula se alcanzó la nariz con la punta de la lengua. En ese momento, la profesora la sacudió levemente. —Escribiste guerra sin u, Ula. Guerra se escribe con u. U, como tumba. Cuántas veces te lo he dicho ya.— La profesora cogió un libro e hizo una marca junto al nombre de Ula. —Para mañana copiarás la oración diez veces, bien limpio, ¿entiendes?— —Sí— dijo Ula y pensó: Ésta con sus anteojos.

En el patio de la escuela las cornejas cenicientas se comieron los panes desechados.

(11): Nombre popular de Federico el grande.

(12): Nombre popular del pesado cañón alemán.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

An diesem Dienstag
wurde Leutnant Ehlers zum Bataillonskommandeur befohlen.
Sie müssen den roten Schal abnehmen, Herr Ehlers.
Herr Major?
Doch, Ehlers. In der Zweiten ist sowas nicht beliebt.
Ich komme in die zweite Kompanie?
Ja, und die lieben sowas nicht. Da kommen Sie nicht mit durch. Die
Zweite ist an das Korrekte gewöhnt. Mit dem roten Schal lässt die Kompanie
Sie glatt stehen. Hauptmann Hesse trug sowas nicht.
Ist Hesse verwundet?
Nee, er hat sich krank gemeldet. Fühlte sich nicht gut, sagte er. Seit er
Hauptmann ist, ist er ein bisschen flau geworden, der Hesse. Versteh ich
nicht. War sonst immer so korrekt. Na ja, Ehlers, sehen Sie zu, dass Sie mit
der Kompanie fertig werden. Hesse hat die Leute gut erzogen. Und den
Schal nehmen Sie ab, klar?
Türlich, Herr Major.
Und passen Sie auf, dass die Leute mit den Zigaretten vorsichtig sind.
Da muss ja jedem anständigen Scharfschützen der Zeigefinger jucken, wenn
er diese Glühwürmchen herumschwirren sieht. Vorige Woche hatten wir fünf
Kopfschüsse. Also passen Sie ein bisschen auf, ja?
Jawohl, Herr Major.
Auf dem Wege zur zweiten Kompanie nahm Leutnant Ehlers den roten
Schal ab. Er steckte eine Zigarette an. Kompanieführer Ehlers, sagte er laut.
Da schoss es.

An diesem Dienstag
sagte Herr Hansen zu Fräulein Severin:
Wir müssen dem Hesse auch mal wieder was schicken, Severinchen. Was
zu rauchen, was zu knabbern. Ein bisschen Literatur. Ein Paar Handschuhe
oder sowas. Die Jungens haben einen verdammt schlechten Winter draussen.
Ich kenne das. Vielen Dank.
Hölderlin vielleicht, Herr Hansen?

Este martes
el teniente Ehlers fue llamado por el comandante del batallón.
—Debe quitarse la bufanda roja, señor Ehlers.
—Señor mayor.
—Sí, Ehlers. Esas cosas no son populares en la segunda.
—¿Me cambian a la segunda compañía?
—Sí, y esas cosas no les gustan. Con ésta no va a imponérselas. La segunda está acostumbrada a lo correcto. El capitán Hesse no llevaba tales cosas.
—¿Está herido Hesse?
—Se reportó enfermo. No se sentía bien, dijo. Desde que es capitán, se ha vuelto un poquito tibio, el Hesse. No entiendo. Era siempre tan correcto. Bueno, Ehlers, vea de salir adelante con la compañía. Hesse ha educado bien a su gente. Y se quita la bufanda ¿claro?
—Turalmente, señor mayor.
—Y fíjese bien en que la gente tenga cuidado con los cigarrillos. Debe dar comezón en el dedo índice a todo buen tirador cuando ve parpadear esas luciérnagas. La semana pasada tuvimos cinco voladuras de cabeza. Fíjese pues un poquito, ¿sí?
—Sí, señor mayor.
En el camino hacia la segunda compañía, el teniente Ehlers se quitó la bufanda roja. Encendió un cigarrillo. —Jefe de compañía Ehlers— dijo en voz alta.
En ese momento, hubo un disparo.

Este martes
dijo el señor Hansen a la señorita Severín:
—Un día tenemos que mandar otra vez algo a Hesse, Severincita. Algo para fumar, algo para golosinear. Un poco de literatura. Un par de guantes o algo como eso. Los muchachos tienen un invierno condenadamente malo allá afuera. Conozco eso. Muchas gracias.
—¿Tal vez Hölderlin, señor Hansen?

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Unsinn, Severinchen, Unsinn. Nein, ruhig ein bisschen freundlicher. Wilhelm Busch oder so. Hesse war doch mehr für das Leichte. Lacht doch gern, das wissen Sie doch. Mein Gott, Severinchen, was kann dieser Hesse lachen! Ja, das kann er, sagte Fräulein Severin.

*An diesem Dienstag
trugen sie Hauptmann Hesse auf einer Bahre in die Entlausungsanstalt.
An der Tür war ein Schild:*

*OB GENERAL, OB GRENADIER:
DIE HAARE BLEIBEN HIER.*

Er wurde geschoren. Der Sanitäter hatte lange dünne Finger. Wie Spinnenbeine. An den Knöcheln waren sie etwas gerötet. Sie rieben ihn mit etwas ab, das roch nach Apotheke. Dann fühlten die Spinnenbeine nach seinem Puls und schrieben in ein dickes Buch: Temperatur 41,6. Puls 116. Ohne Besinnung. Fleckfieberverdacht. Der Sanitäter machte das dicke Buch zu. Seuchenlazarett Smolensk stand da drauf. Und darunter: Vierzehnhundert Betten.

Die Träger nahmen die Bahre hoch. Auf der Treppe pendelte sein Kopf aus den Decken heraus und immer hin und her bei jeder Stufe. Und kurzgeschoren. Und dabei hatte er immer über die Russen gelacht. Der eine Träger hatte Schnupfen.

*An diesem Dienstag
klingelte Frau Hesse bei ihrer Nachbarin. Als die Tür aufging, wedelte sie mit dem Brief. Er ist Hauptmann geworden. Hauptmann und Kompaniechef, schreibt er. Und sie haben über 40 Grad Kälte. Neun Tage hat der Brief gedauert. An Frau Hauptmann Hesse hat er oben drauf geschrieben.*

Sie hielt den Brief hoch. Aber die Nachbarin sah nicht hin. 40 Grad Kälte, sagte sie, die armen Jungs. 40 Grad Kälte.

ESTE MARTES

—Tonterías, Severincita, tonterías. No, yo diría que algo más agradable. Wilhelm Busch o así. Hesse estaba ciertamente más a favor de lo ligero. Le gusta reír; usted lo sabe ¿verdad? Dios mío, Severincita, cómo sabe reír ese Hesse.

—Sí, lo sabe— dijo la señorita Severín.

Este martes

llevaron al capitán Hesse en una camilla al establecimiento despiojador. Sobre la puerta había un letrero:

SEA GENERAL O SIMPLE SOLDADO
AQUÍ SERÁ PELADO.

Fue trasquilado. El enfermero tenía largos dedos delgados. Como patas de araña. Estaban un poco enrojecidos en los nudillos. Lo frotaron con algo que olía a farmacia. Luego las patas de araña le tomaron el pulso y escribieron en un libro gordo: Temperatura 41.6. Pulso 116. Sin conciencia. Sospecha de tifus exantemático. El enfermero cerró el libro gordo. Sobre éste decía Hospital Militar de Epidemias Smolensk. Y debajo: mil cuatrocientas camas.

Los camilleros levantaron la camilla. En la escalera, la cabeza de él oscilaba fuera de las cobijas, siempre de un lado para otro en cada escalón. Y enteramente trasquilada. Y él siempre se había burlado de los rusos. Uno de los camilleros tenía un resfriado.

Este martes

la señora Hesse timbró en la casa de su vecina. Cuando se abrió la puerta, agitaba la carta. —Ha llegado a capitán. Capitán y jefe de compañía, escribe. Y tienen más de 40 grados de frío. Nueve días duró en llegar la carta. Encima puso él: A la señora capitana Hesse.

Sostuvo la carta en alto. Pero la vecina no se fijó. —40 grados de frío— decía ella —los pobres muchachos. 40 grados de frío.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

An diesem Dienstag
fragte der Oberfeldarzt den Chefarzt des Seuchenlazarettes Smolensk: Wie-
viel sind es jeden Tag?

Ein halbes Dutzend.

Scheusslich, sagte der Oberfeldarzt.

Ja, scheusslich, sagte der Chefarzt.

Dabei sahen sie sich nicht an.

An diesem Dienstag
spielten sie die Zauberflöte. Frau Hesse hatte sich die Lippen rot gemacht.

An diesem Dienstag
schrieb Schwester Elisabeth an ihre Eltern: Ohne Gott hält man das gar
nicht durch. Aber als der Unterarzt kam, stand sie auf. Er ging so krumm, wie
trüge er ganz Russland durch den Saal.

Soll ich ihm noch was geben, fragte die Schwester.

Nein, sagte der Unterarzt. Er sagte das so leise, als ob er sich schämte.

Dann trugen sie Hauptmann Hesse hinaus. Draussen polterte es. Die
bumsen immer so. Warum können sie die Toten nicht langsam hinlegen.
Jedesmal lassen sie sie so auf die Erde bumsen. Das sagte einer. Und sein
Nachbar sang leise:

Zicke zacke juppheidi

Schneidig ist die Infanterie.

Der Unterarzt ging von Bett zu Bett. Jeden Tag. Tag und Nacht. Tage-
lang. Nächte durch. Krumm ging er. Er trug ganz Russland durch den Saal.
Draussen stolperten zwei Krankenträger mit einer leeren Bahre davon. Num-
mer 4, sagte der eine. Er hatte Schnupfen.

Este martes
preguntó el médico superior de campo al médico jefe del Hospital Militar de
Epidemias Smolensk: —¿Cuántos son cada día?

—Media docena.

—Atroz— dijo el médico superior de campo.

—Sí, atroc— dijo el médico jefe.

No se miraron.

Este martes
presentaron la Flauta Mágica. La señora Hesse se había pintado de rojo
los labios.

Este martes
escribió la hermana Elisabeth a sus padres: Sin Dios no es posible perseverar
en todo esto. Pero cuando vino el médico adjunto, ella se levantó. Él ca-
minaba tan encorvado como si cargara toda la Rusia por el salón.

—¿Le doy aún algo?— preguntó la hermana.

—No— dijo el médico adjunto. Lo dijo tan quedo como si tuviese
vergüenza.

Entonces llevaron afuera al capitán Hesse. Fuera cayó algo con estré-
pito. —Esos siempre hacen cataplum. Por qué no pueden acostar a los
muertos lentamente. Todas las veces los dejan hacer cataplum sobre la tie-
rra.— Eso dijo uno, y su vecino cantó quedamente:

Tsica tsaca tralalía

brava es la infantería.

El médico adjunto iba de cama en cama. Todos los días. Día y no-
che. Durante días. A lo largo de noches. Andaba encorvado. Cargaba
toda la Rusia por el salón. Afuera se alejaron, tropezando, dos camilleros
con una camilla vacía. —Número 4— dijo el uno. Tenía un resfriado.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

*An diesem Dienstag
sass Ulla abends und malte in ihr Schreibheft mit grossen Buchstaben:*

IM KRIEG SIND ALLE VÄTER SOLDAT.

IM KRIEG SIND ALLE VÄTER SOLDAT.

*Zehnmahl schrieb sie das. Mit grossen Buchstaben. Und Krieg mit G. Wie
Grube.*

E S T É M A R T E S

Este martes

Ula estuvo sentada, en la noche, y dibujó en su cuaderno de escritura, con mayúsculas:

EN LA GUERRA TODOS LOS PAPÁS SON SOLDADOS.

EN LA GUERRA TODOS LOS PAPÁS SON SOLDADOS.

Escribió eso diez veces. Con mayúsculas. Y guerra con u. Como tumba.

NACHTS SCHLAFEN DIE RATTEN DOCH

Das hohle Fenster in der vereinsamten Mauer gähnte blaurot voll früher Abendsonne. Staubgewölke flimmerte zwischen den steilgereckten Schornsteinresten. Die Schuttwüste döste. Er hatte die Augen zu. Mit einmal wurde es noch dunkler. Er merkte, dass jemand gekommen war und nun vor ihm stand, dunkel, leise. Jetzt haben sie mich! dachte er. Aber als er ein bisschen blinzelte, sah er nur zwei etwas ärmlich behoste Beine. Die standen ziemlich krumm vor ihm, dass er zwischen ihnen hindurchsehen konnte. Er riskierte ein kleines Geblinzel an den Hosenbeinen hoch und erkannte einen älteren Mann. Der hatte ein Messer und einen Korb in der Hand. Und etwas Erde an den Fingerspitzen.

Du schläfst hier wohl, was? fragte der Mann und sah von oben auf das Haargestrüpp herunter. Jürgen blinzelte zwischen den Beinen des Mannes hindurch in die Sonne und sagte: Nein, ich schlafe nicht. Ich muss hier aufpassen. Der Mann nickte: So, dafür hast du wohl den grossen Stock da?

Ja, antwortete Jürgen mutig und hielt den Stock fest.

Worauf passt du denn auf?

Das kann ich nicht sagen. Er hielt die Hände fest um den Stock.

CLARO QUE LAS RATAS DUERMEN DE NOCHE

La ventana hueca en el muro abandonado bostezaba rojoazul, llena por el temprano sol poniente. Nubes de polvo titilaban entre los abruptos restos de chimeneas. El desierto de escombros dormitaba. Él tenía los ojos cerrados. De repente, se puso aún más oscuro. Se dio cuenta de que alguien había venido y estaba ahora frente a él, oscuro, silencioso. Ahora me pescaron, pensó. Pero cuando parpadeó un poco vio solamente dos piernas metidas en pantalones un tanto pobres. Estaban erguidas frente a él, bastante corvas, de modo que él podía mirar por entre ellas. Arriesgó una guiñada de ojos subiendo por los pernils y reconoció a un hombre ya no joven. Éste tenía una navaja y una cesta en la mano. Y algo de tierra en las puntas de los dedos.

—Duermes pues aquí, ¿eh?— preguntó el hombre y vio desde arriba el zarzal de cabellos. Jürgen parpadeó al sol por entre las piernas del hombre y dijo: —No, no duermo. Tengo que vigilar aquí.— El hombre asintió con la cabeza: —Entonces, ¿por eso tienes ese bastón tan grande?

—Sí— contestó Jürgen animosamente, y sostuvo con firmeza el bastón.

—¿Qué estás vigilando?

—Eso no lo puedo decir. Sostuvo firmemente las manos en torno al bastón.

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

Wohl auf Geld, was? Der Mann setzte den Korb ab und wischte das Messer an seinem Hosenboden hin und her.

Nein, auf Geld überhaupt nicht, sagte Jürgen verächtlich. Auf ganz etwas anderes.

Na, was denn?

Ich kann es nicht sagen. Was anderes eben.

Na, denn nicht. Dann sage ich dir natürlich auch nicht, was ich hier im Korb habe. Der Mann stiess mit dem Fuss an den Korb und klappte das Messer zu.

Pah, kann mir denken, was in dem Korb ist, meinte Jürgen gering-schätzig, Kaninchenfutter.

Donnerwetter, ja! sagte der Mann verwundert, bist ja ein fixer Kerl. Wie alt bist du denn?

Neun.

Oha, denk mal an, neun also. Dann weisst du ja auch, wieviel drei mal neun sind, wie?

Klar, sagte Jürgen und um Zeit zu gewinnen, sagte er noch: Das ist ja ganz leicht. Und er sah durch die Beine des Mannes hindurch. Dreimal neun, nicht? fragte er noch mal, siebenundzwanzig. Das wusste ich gleich.

Stimmt, sagte der Mann, und genau soviel Kaninchen habe ich.

Jürgen machte einen runden Mund: Siebenundzwanzig?

Du kannst sie sehen. Viele sind noch ganz jung. Willst du?

CLARO QUE LAS RATAS DUERMEN DE NOCHE

—¿Seguramente dinero, eh? El hombre bajó la cesta y limpió la navaja, enjugándola de un lado a otro en sus pantalones.

—No, nada de dinero— dijo Jürgen con desprecio. —Algo completamente distinto.

—¿Pues qué entonces?

—No lo puedo decir. Simplemente algo diferente.

—Pues entonces no. Por supuesto, yo tampoco te digo qué tengo aquí en la cesta.— El hombre empujó un poco la cesta con el pie y cerró la navaja.

—Bah, puedo imaginarme lo que hay en la cesta— pronunció Jürgen con tono de desdén —forraje para conejos.

—Caramba, sí— dijo el hombre maravillado —verdaderamente eres un muchacho despejado. ¿Qué edad tienes pues?

—Nueve.

—Ah, fíjate, conque nueve. Entonces sabes también cuantos son tres por nueve, ¿no?

—Claro— dijo Jürgen y, para ganar tiempo, agregó: —Eso es muy fácil. Y miró por entre las piernas del hombre. —Tres por nueve, ¿no?— preguntó una vez más —veintisiete. Lo supe en seguida.

—Correcto— dijo el hombre —y exactamente el mismo número de conejos tengo.

Jürgen puso una boca redonda: —¿Veintisiete?

—Los puedes ver. Muchos son todavía muy chicos. ¿Quieres?

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Ich kann doch nicht. Ich muss doch aufpassen, sagte Jürgen unsicher.

Immerzu? fragte der Mann, nachts auch?

Nachts auch. Immerzu. Immer. Jürgen sah an den krummen Beinen hoch. Seit Sonnabend schon, flüsterte er.

Aber gehst du denn gar nicht nach Hause? Du musst doch essen.

Jürgen hob einen Stein hoch. Da lag ein halbes Brot. Und eine Blechschachtel.

Du rauchst? fragte der Mann, hast du denn eine Pfeife?

Jürgen fasste seinen Stock fest an und sagte zaghaft: Ich drehe. Pfeife mag ich nicht.

Schade, der Mann bückte sich zu seinem Korb, die Kaninchen hättest du ruhig mal ansehen können. Vor allem die Jungen. Vielleicht hättest du dir eines ausgesucht. Aber du kannst hier ja nicht weg.

Nein, sagte Jürgen traurig, nein nein.

Der Mann nahm den Korb hoch und richtete sich auf. Na ja, wenn du hierbleiben musst —schade. Und er drehte sich um.

Wenn du mich nicht verrätst, sagte Jürgen da schnell, es ist wegen den Ratten.

Die krummen Beine kamen einen Schritt zurück: Wegen den Ratten?

Ja, die essen doch von Toten. Von Menschen. Da leben sie doch von.

Wer sagt das?

CLARO QUE LAS RATAS DUERMEN DE NOCHE

—Pero no puedo. Tengo que vigilar— dijo Jürgen inseguramente.

—¿Todo el tiempo?— preguntó el hombre —¿también durante la noche?

—También durante la noche. Todo el tiempo. Siempre.— Jürgen veía a lo alto de las piernas corvas. —Ya desde el sábado— murmuró.

—¿Pero no vas pues a tu casa? Porque debes comer.

Jürgen levantó una piedra. Allí estaba la mitad de un pan. Y una cajita de lámina.

—¿Fumas?— preguntó el hombre —¿tienes una pipa?

Jürgen cogió su bastón con firmeza y dijo tímidamente: —Lío. La pipa no me gusta.

—Lástima— el hombre se agachó hacia su cesta —no te hubiera hecho daño ver los conejos una vez. Sobre todo los chicos. Tal vez hubieras escogido uno. Pero no puedes salir de aquí.

—No— dijo, triste, Jürgen —no, no.

El hombre levantó la cesta y se enderezó. —Pues, si debes quedarte aquí, lástima.— Y se dio la vuelta.

—Si no me traicionas— dijo Jürgen rápidamente —es por las ratas.

Las piernas corvas retrocedieron un paso: —¿Por las ratas?

—Sí, porque comen de los muertos. De los hombres. Porque viven de eso.

—¿Quién lo dice?

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Unser Lehrer.

Und du passt nun auf die Ratten auf? fragte der Mann.

Auf die doch nicht! Und dann sagte er ganz leise: Mein Bruder, der liegt nämlich da unten. Da. Jürgen zeigte mit dem Stock auf die zusammengesackten Mauern. Unser Haus kriegte eine Bombe. Mit einmal war das Licht weg im Keller. Und er auch. Wir haben noch gerufen. Er war viel kleiner als ich. Erst vier. Er muss hier ja noch sein. Er ist doch viel kleiner als ich.

Der Mann sah von oben auf das Haargestrüpp. Aber dann sagte er plötzlich: Ja, hat euer Lehrer euch denn nicht gesagt, dass die Ratten nachts schlafen?

Nein, flüsterte Jürgen und sah mit einmal ganz müde aus, das hat er nicht gesagt.

Na, sagte der Mann, das ist aber ein Lehrer, wenn er das nicht mal weiss. Nachts schlafen die Ratten doch. Nachts kannst du ruhig nach Hause gehen. Nachts schlafen sie immer. Wenn es dunkel wird, schon.

Jürgen machte mit seinem Stock kleine Kuhlen in den Schutt. Lauter kleine Betten sind das, dachte er, alles kleine Betten.

Da sagte der Mann (und seine krummen Beine waren ganz unruhig dabei): Weisst du was? Jetzt füttere ich schnell meine Kaninchen und wenn es dunkel wird, hole ich dich ab. Vielleicht kann ich eins mitbringen. Ein kleines oder, was meinst du?

Jürgen machte kleine Kuhlen in den Schutt. Lauter kleine Kaninchen. Weisse, graue, weissgraue. Ich weiss nicht, sagte er leise und sah auf die krummen Beine, wenn sie wirklich nachts schlafen.

CLARO QUE LAS RATAS DUERMEN DE NOCHE

—Nuestro profesor.

—¿Y tú estás ahora vigilando a las ratas?— preguntó el hombre.

—Claro que a ellas no.— Y entonces dijo muy quedamente: —Mi hermano. Es que está allí abajo. Allí.— Jürgen mostró con su bastón los muros caídos. —Nuestra casa recibió una bomba. De repente desapareció la luz en el sótano. Y él también. Aun lo llamamos. Era mucho más chico que yo. Solamente cuatro. Debe estar aquí todavía. Y es mucho más chico que yo.

El hombre veía desde arriba el zarzal de cabellos. Pero entonces dijo repentinamente: —Pero oye, ¿no les dijo vuestro profesor que las ratas duermen de noche?

—No— murmuró Jürgen, y en ese momento se vio muy cansado —eso no lo ha dicho.

—Pues— dijo el hombre —qué profesor es ese, que ni siquiera lo sabe. Claro que las ratas duermen de noche. En la noche puedes ir tranquilamente a tu casa. Siempre duermen de noche. Ya cuando se pone oscuro.

Jürgen hizo pequeños hoyos en los escombros con su bastón. Puras camas pequeñas, pensó, todas son camas pequeñas.

Entonces dijo el hombre (y sus piernas corvas estaban muy inquietas): —¿Sabes qué? Voy a alimentar rápidamente a mis conejos y, cuando oscurezca, vengo por ti. Tal vez te pueda traer uno. Uno chico, ¿o qué piensas?

Jürgen hizo pequeños hoyos en los escombros. Puros conejos blancos. Blancos, grises, blancogrisés. —No sé— dijo en voz baja, y miró las piernas corvas —si realmente duermen de noche.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Der Mann stieg über die Mauerreste weg auf die Strasse. Natürlich, sagte er von da, euer Lehrer soll einpacken, wenn er das nicht mal weiss.

Da stand Jürgen auf und fragte: Wenn ich eins kriegen kann? Ein weisses vielleicht?

Ich will mal versuchen, rief der Mann schon im Weggehen, aber du musst hier solange warten. Ich gehe dann mit dir nach Hause, weisst du? Ich muss deinem Vater doch sagen, wie so ein Kaninchenstall gebaut wird. Denn das müsst ihr ja wissen.

Ja, rief Jürgen, ich warte. Ich muss ja noch aufpassen, bis es dunkel wird. Ich warte bestimmt. Und er rief: Wir haben auch noch Bretter zu Hause. Kistenbretter, rief er.

Aber das hörte der Mann schon nicht mehr. Er lief mit seinen krummen Beinen auf die Sonne zu. Die war schon rot vom Abend und Jürgen konnte sehen, wie sie durch die Beine hindurchschien, so krumm waren sie. Und der Korb schwenkte aufgeregt hin und her. Kaninchenfutter war da drin. Grünes Kaninchenfutter, das war etwas grau vom Schutt.

CLARO QUE LAS RATAS DUERMEN DE NOCHE

Por los restos de los muros el hombre trepó a la calle. —Por supuesto— dijo desde allí —que se vaya vuestro profesor, si no sabe ni siquiera eso.

Entonces Jürgen se levantó y preguntó: —¿Si pudiera tener uno? ¿Tal vez uno blanco?

—Voy a tratar— gritó el hombre ya alejándose —pero debes esperar aquí. Después iré contigo a tu casa, ¿sabes? Porque tengo que decir a tu papá cómo se construye un tal establo para conejos. Porque esto debéis saberlo.

—Sí— gritó Jürgen —espero. Debo seguir aún vigilando hasta que se ponga oscuro. Seguro que espero.— Y gritó: —Nos quedan también tablas en casa. Tablas de cajas— gritó.

Pero el hombre ya no oyó esto. Corrió con sus piernas corvas hacia el sol. Éste estaba ya rojo por el atardecer y Jürgen podía ver cómo brillaba a través de las piernas, tan corvas eran. Y la cesta oscilaba excitadamente. Allí dentro había forraje para conejos. Forraje verde para conejos, que estaba un poco gris por los escombros.

GOTTES AUGE

Gottes Auge lag rund und rotgerändert mitten in einem weissen Suppenteller. Der Suppenteller stand auf unserem Küchentisch. Blutfleckige Eingeweide und das milchbleiche Skelett eines grösseren Fisches liessen den Küchentisch aussehen wie ein Schlachtfeld. Das Auge in dem weissen Teller gehörte einem Kabeljau. Der lag in grossen weissfleischigen Stücken in unserem Topf und liess sich kochen. Das Auge war ganz allein. Es war Gottes Auge.

Du musst nicht immer mit der Gabel das Auge auf dem Teller hin- und herrutschen lassen, sagte meine Mutter.

Ich liess das glatte runde Auge durch die Kurven des Suppentellers sausen und fragte: Warum denn nicht? Er merkt es doch nicht mehr. Er kocht doch.

Man spielt nicht mit einem Auge. Das Auge hat der liebe Gott genau so gemacht wie deins, sagte meine Mutter.

Während ich die sausende Rundfahrt des Kabeljauauges plötzlich abbrach, fragte ich: Das soll vom lieben Gott sein?

Natürlich, antwortete meine Mutter, das Auge gehört dem lieben Gott.

Nicht dem Kabeljau, bohrte ich weiter.

Dem auch. Aber in der Hauptsache dem lieben Gott.

EL OJO DE DIOS

El ojo de Dios yacía, redondo y con el borde rojo, en el centro de un blanco plato de sopa. El plato de sopa estaba en nuestra mesa de cocina. Vísceras manchadas de sangre y el esqueleto, pálido como la leche, de un pescado mayor hacían que la mesa de cocina pareciera un campo de batalla. El ojo en el plato blanco pertenecía a una merluza. En grandes trozos blancos carnosos, ésta yacía en nuestra olla y se dejaba cocinar. El ojo estaba enteramente solo. Era el ojos de Dios.

—No debes deslizar el ojo con el tenedor sobre el plato— dijo mi madre.

Dejé correr el ojo, redondo y terso, por las curvas del plato de sopa y pregunté: —¿Por qué no, pues? Ella no lo nota ya. Se está cocinando, pues.

—No se juega con un ojo. El querido Dios ha hecho este ojo exactamente lo mismo que el tuyo— dijo mi madre.

En tanto que detenía de repente las vertiginosas vueltas del ojo de la merluza, pregunté: —¿Este será también del querido Dios?

—Naturalmente— respondió mi madre —el ojo pertenece al querido Dios.

—No a la merluza— insistí.

—También a ella. Pero principalmente al querido Dios.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Als ich von dem Teller aufsaß, merkte ich, dass meine Mutter weinte. An diesem Tag, wo es bei uns Kabelfau gab, war mein Grossvater gestorben. Meine Mutter weinte und ging hinaus. Da zog ich den Teller mit dem einsamen Auge mittendrin, mit dem rotgeränderten Auge, das Gott gehören sollte, ganz dicht an mich heran. Ganz dicht brachte ich meinen Mund über den Teller.

Du bist das Auge vom lieben Gott? flüsterte ich, dann kannst du wohl auch sagen, warum Grossvater heute mit einmal tot ist. Sag das, du!

Das Auge sagte es nicht.

Das weisst du nicht mal, wisperte ich triumphierend, und du willst das Auge vom lieben Gott sein, und weisst nicht mal, warum Grossvater tot ist. Kommt er denn auch nicht wieder, Grossvater, fragte ich dicht über dem Teller, weisst du denn, ob er noch mal wiederkommt, du, sag das doch. Du musst das doch wissen. Kommt er nun nie wieder?

Das Auge sagte es nicht.

Ganz dicht hielt ich meinen Mund an das Auge und fragte noch einmal eindringlich und ernst: Du, sehen wir Grossvater denn nicht wieder, du? Sag das doch. Sehen wir ihn noch mal wieder? Wir können ihn doch noch mal irgendwo treffen, nicht? Du, sag doch, treffen wir ihn wieder? Du, sag das, du bist doch vom lieben Gott, sag das!

Das Auge sagte es nicht.

Da stiess ich den Teller wütend von mir weg. Das Auge glitschte hoch über den Rand auf den Fussboden. Da blieb es liegen. Gespannt sah ich hin. Das Auge lag auf der Erde. Und es war Gottes Auge. Gottes Auge lag auf der Erde. Aber es sagte nichts. Ich sah noch einmal hin. Nein, nichts. Ich stand auf. Ich stand langsam auf, um Gott Zeit zu lassen. Ganz langsam ging ich zur Küchentür. Ich fasste nach dem Türgriff. Ich drückte

EL OJO DE DIOS

Cuando levanté la mirada del plato, noté que mi madre lloraba. Este día, cuando había merluza en la casa, había muerto mi abuelo. Mi madre lloraba, y salió. Entonces estiré, hasta muy cerca de mí, el plato con el ojo aislado en el centro, el ojo de bordes rojos que debía pertenecer a Dios. Muy cerca, sobre el plato, coloqué mi boca.

—¿Eres tú el ojo del querido Dios?— susurré. —Entonces tal vez puedas decirme por qué hoy, de repente, está muerto el abuelo. ¡Dímelo, tú!

El ojo no lo dijo.

—No siquiera sabes esto— murmuré triunfalmente —y tú quieres ser el ojo del querido Dios, y no sabes siquiera por qué el abuelo está muerto. ¿Y tampoco regresará el abuelo?— pregunté cerca del plato. —Si tú sabes pues si regresará de nuevo, dilo, tú, dilo. Ciertamente tú debes saberlo. ¿Ahora nunca regresará?

El ojo no lo dijo.

Mantuve mi boca muy cerca junto al ojo y pregunté otra vez, intensa y seriamente: —Tú, ¿no volveremos a ver al abuelo, tú? Dilo pues. ¿No volveremos a verlo? Lo podríamos encontrar en cualquier parte, ¿no? Tú, dilo, si eres pues del querido Dios, dilo.

El ojo no lo dijo.

Entonces, con enojo, empujé el plato. El ojo resbaló por encima de la orilla hasta el piso. Allí se quedó. Lo miré con gran curiosidad. El ojo yacía en la tierra. Y era el ojo de Dios. El ojo de Dios yacía en la tierra. Pero no decía nada. Lo miré otra vez. No, nada. Me levanté. Me levanté despacio, para dar tiempo a Dios. Muy despacio fui hacia la puerta de la cocina. Agarré el picaporte. Lo empujé

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

ihn langsam herunter. Mit dem Rücken zu dem Auge hin wartete ich so noch einen langen langen Augenblick an der Küchentür. Es kam keine Antwort. Gott sagte nichts. Da ging ich, ohne mich nach dem Auge umzusehen, laut aus der Tür.

E L O J O D E D I O S

despacio, hacia abajo. Con la espalda hacia el ojo, esperé aún durante un largo, largo momento, junto a la puerta de la cocina. No vino ninguna respuesta. Dios no dijo nada. Entonces salí, sin volverme a mirar el ojo, ruidosamente por la puerta.

DIE KATZE WAR IM SCHNEE ERFROREN

Männer gingen nachts auf der Strasse. Sie sumteten. Hinter ihnen war ein roter Fleck in der Nacht. Es war ein hässlicher roter Fleck. Denn der Fleck war ein Dorf. Und das Dorf, das brannte. Die Männer hatten es angesteckt. Denn die Männer waren Soldaten. Denn es war Krieg. Und der Schnee schrie unter ihren benagelten Schuhen. Schrie hässlich, der Schnee. Die Leute standen um ihre Häuser herum. Und die brannten. Sie hatten Töpfe und Kinder und Decken unter die Arme geklemmt. Katzen schrien im blutigen Schnee. Und der war vom Feuer so rot. Und er schwieg. Denn die Leute standen stumm um die knisternden seufzenden Häuser herum. Und darum konnte der Schnee nicht schreien. Einige hatten auch hölzerne Bilder bei sich. Kleine, in gold und silber und blau. Da war ein Mann drauf zu sehen mit einem ovalen Gesicht und einem braunen Bart. Die Leute starrten dem sehr schönen Mann wild in die Augen. Aber die Häuser, die brannten und brannten und brannten doch.

Bei diesem Dorf lag noch ein anderes Dorf. Da standen sie in dieser Nacht an den Fenstern. Und manchmal wurde der Schnee, der mondhelle Schnee, sogar etwas rosa von drüben. Und die Leute sahen sich an. Die Tiere bumsten gegen die Stallwand. Und die Leute nickten im Dunkeln vielleicht vor sich hin.

Kahlköpfige Männer standen am Tisch. Vor zwei Stunden hatte der eine mit einem Rotstift eine Linie gezogen. Auf eine Karte. Auf

EL GATO SE HABÍA CONGELADO EN LA NIEVE

En la noche, caminaron hombres por la carretera. Zumbaron. Detrás de ellos hubo una mancha roja en la noche. Era una fea mancha roja. Porque la mancha era una aldea. Y la aldea ardía. Los hombres le habían puesto fuego. Porque los hombres eran soldados. Porque había guerra. Y la nieve gritaba bajo las suelas claveteadas. Gritaba feamente, la nieve. La gente estaba de pie alrededor de sus casas. Y éstas ardían. Habían apretado bajo los brazos ollas y niños y cobijas. Los gatos gritaban en la nieve ensangrentada. Y ésta estaba tan roja por el fuego. Y callaba. Porque la gente estaba de pie, muda, alrededor de las casas que suspiraban y chisporroteaban. Y por eso la nieve no podía gritar. Algunos traían consigo también imágenes en madera. Pequeñas, en oro y plata y azul. En ellas se podía ver a un hombre con una cara ovalada y una barba café. La gente miraba fija y ferozmente a los ojos del hombre, muy hermoso. No obstante, las casas ardían y ardían y ardían.

Cerca de esta aldea estaba situada aún otra aldea. Allí, miraban esta noche por las ventanas. Y a veces la nieve, nieve clara de luna, hasta se ponía un poco rosa por lo de allá. Y la gente se miraba. Los animales golpeaban contra la pared del establo. Y tal vez la gente se asentía a sí misma con la cabeza en la oscuridad.

Hombres calvos, de pie, estaban junto a una mesa. Hacía dos horas que el uno había trazado una línea con un lápiz rojo. Sobre un mapa. En

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

dieser Karte war ein Punkt. Der war das Dorf. Und dann hatte einer telefoniert. Und dann hatten die Soldaten den Fleck in die Nacht reingemacht: das blutig brennende Dorf. Mit den frierenden schreienden Katzen im rosanen Schnee. Und bei den kahlköpfigen Männern war wieder leise Musik. Ein Mädchen sang irgendwas. Und es donnerte manchmal dazu. Ganz weit ab.

Männer gingen abends auf der Strasse. Sie sumtten. Und sie rochen die Birnbäume. Es war kein Krieg. Und die Männer waren keine Soldaten. Aber dann war am Himmel ein blutroter Fleck. Da sumtten die Männer nicht mehr. Und einer sagte: Kuck mal, die Sonne. Und dann gingen sie wieder. Doch sie sumtten nicht mehr. Denn unter den blühenden Birnen schrie rosaner Schnee. Und sie wurden den rosanen Schnee nie wieder los.

In einem halben Dorf spielen Kinder mit verkohltem Holz. Und dann, dann war da ein weisses Stück Holz. Das war ein Knochen. Und die Kinder, die klopfen mit dem Knochen gegen die Stallwand. Es hörte sich an, als ob jemand auf eine Trommel schlug. Tock, machte der Knochen, tock und tock und tock. Es hörte sich an, als ob jemand auf eine Trommel schlug. Und sie freuten sich. Er war so hübsch hell. Von einer Katze war er, der Knochen.

EL GATO SE HABÍA CONGELADO EN LA NIEVE

este mapa había un punto. Éste era la aldea. Y entonces el otro había telefonado. Y entonces los soldados habían hecho la mancha roja en la noche: la aldea ardiendo en sangre. Con gatos que tenían frío, gritando en la nieve rosada. Y donde los hombres calvos, de nuevo había música suave. Una muchacha cantaba alguna cosa. Y a veces un trueno se unía a todo esto. Muy en la lejanía.

En la noche, caminaron hombres por la carretera. Zumbaron. Y olfatearon los perales. No había guerra. Y los hombres no eran soldados. Pero entonces había en el cielo una mancha roja como sangre. Luego los hombres ya no zumbaron. Y uno dijo: —Mira, el sol. Y entonces caminaron de nuevo. Pero ya no zumbaron. Porque bajo los perales florecientes gritó la nieve rosada. Y nunca podían liberarse de la nieve rosada.

En una media aldea, juegan niños con madera carbonizada. Y entonces, entonces, había ahí un pedazo de madera blanca. Era un hueso. Y los niños, ellos, golpearon con el hueso contra la pared del establo. Se oía como si alguien tocara un tambor. Toc, hacía el hueso, toc y toc y toc. Se oía como si alguien tocara un tambor. Y se alegraban. Era tan hermosamente claro. Era de un gato, el hueso.

DER VIELE VIELE SCHNEE

Schnee hing im Astwerk. Der Maschinengewehrschütze sang. Er stand in einem russischen Wald auf weit vorgeschobenem Posten. Er sang Weihnachtslieder und dabei war es schon Anfang Februar. Aber das kam, weil Schnee meterhoch lag. Schnee zwischen den schwarzen Stämmen. Schnee auf den schwarzgrünen Zweigen. Im Astwerk hängen geblieben, auf Büsche geweht, wattig, und an schwarze Stämme gebackt. Viel viel Schnee. Und der Maschinengewehrschütze sang Weihnachtslieder, obgleich es schon Februar war.

Hin und wieder musst du mal ein paar Schüsse loslassen. Sonst friert das Ding ein. Einfach geradeaus ins Dunkle halten. Damit es nicht einfriert. Schiess man auf die Büsche da. Ja, die da, dann weisst du gleich, dass da keiner drin sitzt. Das beruhigt. Kannst ruhig alle Viertelstunde mal eine Serie loslassen. Das beruhigt. Sonst friert das Ding ein. Dann ist es auch nicht so still, wenn man hin und wieder mal schießt. Das hatte der gesagt, den er abgelöst hatte. Und dazu noch: Du musst den Kopfschützer von den Ohren machen. Befehl vom Regiment. Auf Posten muss man den Kopfschützer von den Ohren machen. Sonst hört man ja nichts. Das ist Befehl. Aber man hört sowieso nichts. Es ist alles still. Kein Mucks. Die ganzen Wochen schon. Kein Mucks. Na, also dann. Schiess man hin und wieder mal. Das beruhigt.

LA MUCHA, MUCHA NIEVE

En el ramaje colgaba nieve. El tirador de ametralladora cantaba. Estaba de pie en un bosque ruso, en un puesto muy avanzado. Cantaba canciones de Navidad y, no obstante, era ya el principio de febrero. Pero eso venía de que la nieve tenía una altura de metros. Nieve entre los troncos negros. Nieve sobre las ramas verdinegras. Detenida colgando en el ramaje, soplada sobre arbustos, como algodón, pegada en troncos negros. Mucha, mucha nieve. Y el tirador de ametralladora cantaba canciones de Navidad, aunque era ya febrero.

—De vez en cuando hay que soltar unos tiros. Si no, la cosa se congela. Simplemente apuntar derecho hacia lo oscuro. Para que no se congele. Se puede tirar a los arbustos, allá. Sí, ésos allá, entonces sabes al mismo tiempo que nadie está dentro. Esto calma. Puedes soltar tranquilamente una serie cada cuarto de hora. Esto calma. Si no, la cosa se congela. No está entonces tampoco tan silencioso, si se dispara a veces.— Esto había dicho aquél, a quien él había relevado. Y además: —Debes quitarte de las orejas el protector de cabeza. Orden del regimiento. Estando de guardia se debe quitar de las orejas el protector de cabeza. De lo contrario, ciertamente no se oye nada. Es la orden. Pero no se oye nada de ningún modo. Está todo silencioso. Ningún murmullo. Desde hace semanas. Ningún murmullo. Bien entonces. Se tira de vez en cuando. Esto calma.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Das hatte der gesagt. Dann stand er allein. Er nahm den Kopfschützer von den Ohren und die Kälte griff mit spitzen Fingern nach ihnen. Er stand allein. Und Schnee hing im Astwerk. Klebte an blauschwarzen Stämmen. Angehäuft überm Gesträuch. Aufgetürmt, in Mulden gesackt und hingeweht. Viel viel Schnee.

Und der Schnee, in dem er stand, machte die Gefahr so leise. So weit ab. Und sie konnte schon hinter einem stehen. Er verschwieg sie. Und der Schnee, in dem er stand, allein stand in der Nacht, zum erstenmal allein stand, er machte die Nähe der andern so leise. So weit ab machte er sie. Er verschwieg sie, denn er machte alles so leise, dass das eigene Blut in den Ohren laut wurde, so laut wurde, dass man ihm nicht mehr entgehen konnte. So verschwieg der Schnee.

Da seufzte es. Links. Vorne. Dann rechts. Links wieder. Und hinten mit einmal. Der Maschinengewehrschütze hielt den Atem an. Da, wieder. Es seufzte. Das Rauschen in seinen Ohren wurde ganz gross. Da seufzte es wieder. Er riss sich den Mantelkragen auf. Die Finger zerrten, zitterten. Den Mantelkragen zerrten sie auf, dass er das Ohr nicht verdeckte. Da. Es seufzte. Der Schweiss kam kalt unter dem Helm heraus und gefror auf der Stirn. Gefror dort. Es waren zweiundvierzig Grad Kälte. Unterm Helm kam der Schweiss heraus und gefror. Es seufzte. Hinten. Und rechts. Weit vorne. Dann hier. Da. Da auch.

Der Maschinengewehrschütze stand im russischen Wald. Schnee hing im Astwerk. Und das Blut rauschte gross in den Ohren. Und der Schweiss gefror auf der Stirn. Und der Schweiss kam unterm Helm heraus. Denn es seufzte. Irgendwas. Oder irgendwer. Der Schnee verschwieg den. Davon gefror der Schweiss auf der Stirn. Denn die Angst war gross in den Ohren. Denn es seufzte.

L A M U C H A , M U C H A N I E V E

Esto había dicho aquél. Ahora él estaba de pie, solo. Se quitó de las orejas el protector de cabeza, y el frío las cogió con dedos puntiagudos. Estaba de pie, solo. Y en el ramaje colgaba nieve. Estaba pegada en troncos azulnegros. Acumulada sobre el matorral. Amontonada, caída en hondonadas y soplada. Mucha, mucha nieve.

Y la nieve, en la que él estaba de pie, hacía tan quedo el peligro. Tan lejano. Y ya podía estar a la espalda de uno. Ella lo disimulaba. Y la nieve, en la que él estaba de pie —estaba solo en la noche, estaba solo por primera vez— hacía la cercanía de los otros tan queda. La hacía tan lejana. Ella lo disimulaba, porque hacía todo tan quedo, que la propia sangre en los oídos llegaba a ser ruidosa, se hacía tan ruidosa, que ya no se podía escapar de ella. Así disimulaba la nieve.

Entonces hubo un suspiro. A la izquierda. Delante. Luego a la derecha. De nuevo a la izquierda. Y de repente atrás. El tirador de ametralladora retuvo la respiración. Allí, otra vez. Allí se suspiró. El bramar en sus oídos se hizo muy grande. Allí se suspiró de nuevo. Desgarró el cuello del abrigo. Los dedos tiraron, temblaron. Tiraron para abrir el cuello del abrigo, para que no tapase las orejas. Allí. Había suspiros. El sudor salió frío debajo del casco y se congeló en la frente. Se congeló allí. Había cuarenta y dos grados de frío. Debajo del casco salió el sudor y se congeló. Había suspiros. Atrás. Y a la derecha. Más adelante. Luego aquí. Allí. Allí también.

El tirador de ametralladora estaba de pie en el bosque ruso. En el ramaje colgaba nieve. Y la sangre bramó fuerte en los oídos. Y el sudor se congeló en la frente. Y el sudor salió debajo del casco. Porque había un suspiro. Cualquier cosa. O cualquier persona. La nieve lo disimulaba. Por eso se congeló el sudor en la frente. Porque la angustia era grande en los oídos. Porque había suspiros.

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

Da sang er. Laut sang er, dass er die Angst nicht mehr hörte. Und das Seufzen nicht mehr. Und dass der Schweiß nicht mehr fror. Er sang. Und er hörte die Angst nicht mehr. Weihnachtslieder sang er und er hörte das Seufzen nicht mehr. Laut sang er Weihnachtslieder im russischen Wald. Denn Schnee hing im schwarzblauen Astwerk im russischen Wald. Viel Schnee.

Aber dann brach plötzlich ein Zweig. Und der Maschinengewehrschütze schwieg. Und fuhr herum. Und riss die Pistole heraus. Da kam der Feldwebel durch den Schnee in grossen Sätzen auf ihn zu.

Jetzt werde ich erschossen, dachte der Maschinengewehrschütze. Ich habe auf Posten gesungen. Und jetzt werde ich erschossen. Da kommt schon der Feldwebel. Und wie er läuft. Ich habe auf Posten gesungen und jetzt kommen sie und erschossen mich.

Und er hielt die Pistole fest in der Hand.

Da war der Feldwebel da. Und hielt sich an ihm. Und sah sich um. Und flog. Und keuchte dann:

Mein Gott. Halt mich fest, Mensch. Mein Gott! Mein Gott! Und dann lachte er. Flog an den Händen. Und lachte doch: Weihnachtslieder hört man schon. Weihnachtslieder in diesem verdammten russischen Wald. Weihnachtslieder. Haben wir nicht Februar? Wir haben doch schon Februar. Dabei hört man Weihnachtslieder. Das kommt von dieser furchtbaren Stille. Weihnachtslieder! Mein Gott nochmal! Mensch, halt mich bloss fest. Sei mal still. Da! Nein. Jetzt ist es weg. Lach nicht, sagte der Feldwebel und keuchte noch und hielt den Maschinengewehrschützen fest, lach nicht, du. Aber das kommt von der Stille. Wochenlang

L A M U C H A , M U C H A N I E V E

Entonces él cantó. Cantó en voz alta, para que la angustia ya no se oyese. Y ya no los suspiros. Y para que el sudor ya no se congelara. Cantó. Y ya no oyó la angustia. Cantó canciones de Navidad y ya no oyó el suspirar. En voz alta cantó canciones de Navidad en el bosque ruso. Porque la nieve colgaba en el ramaje negroazul en el bosque ruso. Mu-
cha nieve.

Pero entonces, de repente, se rompió una rama. Y el tirador de ametralladora se quedó callado. Y se volvió simultáneamente. Y bruscamente sacó la pistola. Allá venía el sargento por la nieve, con grandes saltos, hacia él.

Ahora me fusilan, pensó el tirador de ametralladora. He cantado en la guardia. Y ahora me fusilan. Allá viene ya el sargento. Y cómo corre. He cantado en la guardia y ahora vienen y me fusilan.

Y sostuvo firmemente la pistola en la mano.

Entonces el sargento llegó. Y se agarró a él. Y miró alderredor. Y agitado. Y jadeó entonces:

—¡Dios mío! Sostenme fuerte, hombre. ¡Dios mío! ¡Dios mío!— Y entonces reía. Y agitadas las manos. Y sin embargo, reía: —Ya se oyen canciones de Navidad. Canciones de Navidad en este condenado bosque ruso. Canciones de Navidad. ¿Qué no estamos en febrero? Claro que ya estamos en febrero. No obstante, se oyen canciones de Navidad. Esto viene de este tremendo silencio. ¡Canciones de Navidad! ¡Válgame Dios! Hombre, que me sostengas fuerte. Cállate. ¡Allá! No. Ahora desapareció. No te rías— dijo el sargento y todavía jadeaba y sostenía fuertemente agarrado al tirador de ametralladora —no te rías, tú. Pero esto viene del silencio. Desde hace sema-

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

diese Stille. Kein Mucks! Nichts! Da hört man denn nachher schon Weihnachtslieder. Und dabei haben wir doch längst Februar. Aber das kommt von dem Schnee. Der ist so viel hier. Lach nicht, du. Das macht verrückt, sag ich dir. Du bist erst zwei Tage hier. Aber wir sitzen hier nun schon wochenlang drin. Kein Mucks. Nichts. Das macht verrückt. Immer alles still. Kein Mucks. Wochenlang. Dann hört man allmählich Weihnachtslieder, du. Lach nicht. Erst als ich dich sah, waren sie plötzlich weg. Mein Gott. Das macht verrückt. Diese ewige Stille. Diese ewige!

Der Feldwebel keuchte noch. Und lachte. Und hielt ihn fest. Und der Maschinengewehrschütze hielt ihn wieder fest. Dann lachten sie beide. Im russischen Wald. Im Februar.

Manchmal bog sich ein Ast von dem Schnee. Und der rutschte dann zwischen den schwarzblauen Zweigen zu Boden. Und seufzte dabei. Ganz leise. Vorne mal. Links. Dann hier. Da auch. Überall seufzte es. Denn Schnee hing im Astwerk. Der viele viele Schnee.

L A M U C H A , M U C H A N I E V E

nas este silencio. ¡Ningún murmullo! ¡Nada! Así uno llega a oír canciones de Navidad. Y no obstante hace mucho que estamos en febrero. Pero esto viene de la nieve. Hay tanta aquí. No te rías, tú. Esto vuelve loco, yo te digo. Tú llevas aquí solamente dos días. Pero nosotros estamos en esto ya desde hace semanas. Ningún murmullo. Nada. Esto vuelve loco. Siempre todo silencioso. Ningún murmullo. Durante semanas. Poco a poco se llegan a oír canciones de Navidad, tú. No te rías. Sólo cuando te vi, desaparecieron de pronto. Dios mío. Esto vuelve loco. Este eterno silencio. ¡Este eterno!

El sargento jadeaba todavía. Y reía. Y lo mantenía agarrado. Y el tirador de ametralladora, por otra parte, lo mantenía agarrado. Entonces rieron ambos. En el bosque ruso. En febrero.

A veces, se encorbaba una rama bajo la nieve. Y ésta resbalaba luego entre las ramas negroazules, hasta el suelo. Y con ello suspiraba. Muy quedo. Una vez adelante. A la izquierda. Luego aquí. Acá también. En todas partes había suspiros. Porque en el ramaje colgaba nieve. La mucha, mucha nieve.

DIE NACHTIGALL SINGT

Wir stehn barfuss im Hemd in der Nacht und sie singt. Herr Hinsch ist krank, Herr Hinsch hat den Husten. Er hat sich im Winter die Lunge verdorben, weil das Fenster nicht dicht war. Herr Hinsch wird wohl sterben. Manchmal dann regnet es. Das ist der Flieder. Der fällt violett von den Zweigen und riecht wie die Mädchen. Nur Herr Hinsch, der riecht das nicht mehr. Herr Hinsch hat den Husten. Die Nachtigall singt. Und Herr Hinsch wird wohl sterben. Wir stehn barfuss im Hemd und wir hören ihn. Das ganze Haus ist voll von dem Husten. Aber die Nachtigall singt die ganze Welt voll. Und Herr Hinsch wird den Winter nicht los aus der Lunge. Der Flieder, der fällt violett von den Zweigen. Die Nachtigall singt. Herr Hinsch hat einen sommersüssen Tod voll Nacht und Nachtigall und violetter Fliederregen.

Timm hatte nicht solchen Sommertod. Timm starb den einsam eisigen Wintertod. Als ich Timm ablösen wollte, da war sein Gesicht sehr gelblich im Schnee. Es war gelb. Das kam nicht vom Mond, denn der war nicht da. Doch Timm war wie Lehm in der Nacht. So gelb wie der Lehm in den nasskalten Kühlen der Vorstadt zu Hause. Da haben wir früher gespielt und Männer aus dem Lehm gemacht. Aber ich habe nie gedacht, dass Timm auch aus Lehm sein könnte.

Als Timm auf Posten ging, wollte er den Stahlhelm nicht mithaben. Ich fühl die Nacht ganz gern, sagte er. Sie müssen den Helm mitnehmen, sagte

CANTA EL RUISEÑOR

Estamos de pie, descalzos, en camisa, en la noche, y él canta. El señor Hinsch está enfermo, el señor Hinsch tiene la tos. Se echó a perder los pulmones en el invierno, porque la ventana no cerraba bien. El señor Hinsch probablemente muera. A veces llueve. Es la lila. Violeta, cae de las ramas y huele como las muchachas. Sólo el señor Hinsch ya no la huele. El señor Hinsch tiene la tos. Canta el ruiseñor. Y el señor Hinsch probablemente muera. Estamos de pie, descalzos, en camisa, y lo oímos. Toda la casa está llena de su tos. Pero el ruiseñor llena el mundo entero con sus cantos. Y el señor Hinsch no puede desprender el invierno de sus pulmones. La lila, ella, cae, violeta, de las ramas. Canta el ruiseñor. El señor Hinsch tiene una dulce muerte de verano, llena de noche y ruiseñor y lluvia violeta de lila.

Timm no tuvo tal muerte de verano. Timm murió la solitaria muerte glacial de invierno. Cuando quise relevar a Timm, allí estaba su rostro, muy amarillento, en la nieve. Estaba amarillo. Esto no venía de la luna, porque ella no estaba ahí. Pero Timm estaba como barro en la noche. Tan amarillo como el barro en los húmedos arcillales fríos en el suburbio nuestro. Allí hemos jugado antes y hemos hechos hombres de barro. Pero nunca pensé que Timm pudiera también ser de barro.

Cuando Timm salió a la guardia, no quiso el casco de acero. —Me gusta sentir la noche— dijo. —Tiene que llevarse el casco— dijo

B U S C A N D O A L D I O S P E R D I D O

der Unteroffizier, kann immer mal was passieren und ich bin dann der Dumme. Ich bin nachher der Dumme. Da sah Timm den Unteroffizier an. Und er sah durch ihn durch bis ans Ende der Welt. Dann hielt Timm eine von seinen Weltreden:

Die Dummen sind wir sowieso, sagte Timm an der Tür, wir alle Mann sind sowieso die Dummen. Wir haben den Schnaps und den Jazz und die Stahlhelme und die Mädchen, die Häuser und die chinesische Mauer und Lampen —alles das haben wir. Aber wir haben es aus Angst. Gegen die Angst haben wir das. Aber die Dummen bleiben wir immer. Wir lassen uns aus Angst photographieren und machen Kinder aus Angst und aus Angst wühlen wir uns in die Mädchen, immer in die Mädchen, und die Dochte stecken wir aus Angst in das Öl und lassen sie brennen. Aber die Dummen bleiben wir doch. Alles das tun wir aus Angst und gegen die Angst. Und die Stahlhelme haben wir auch nur aus Angst. Aber helfen tut uns das alles nicht. Gerade wenn wir bei einem seidenen Unterrock oder einem Nachtigallengestöhn unser Leben vergessen, dann erwischt sie uns. Dann hustet sie irgendwo. Und dann hilft uns kein Stahlhelm, wenn die Angst uns erwischt. Dann hilft uns kein Haus und kein Mädchen, kein Schnaps und kein Stahlhelm.

Das war eine von Timms grossen Reden, von den Weltreden, die er hielt. Die hielt er an die ganze Welt und dabei waren wir nur sieben Mann im Bunker. Und die meisten schliefen, wenn Timm seine Weltreden hielt. Dann ging er auf Posten, der Weltredner Timm. Und die andern, die schnarchten. Sein Stahlhelm lag auf seinem Platz. Und der Unteroffizier behauptete nochmal: Ich bin der Dumme, ich bin nachher der Dumme, wenn was passiert. Und dann schlief er.

Als ich Timm ablöste, war sein Gesicht sehr gelb im Schnee. So gelb wie der Lehm in den Kühlen der Vorstadt. Und der Schnee war widerlich weiss.

CANTA EL RUISEÑOR

el sub-oficial —siempre es posible que pase algo y entonces yo seré el tonto. Yo seré después el tonto.— Entonces, Timm miró al sub-oficial. Y a través de él miró hasta el fin del mundo. Entonces, Timm pronunció uno de sus discursos mundiales:

—Los tontos somos nosotros de todas maneras— dijo Timm junto a la puerta —todos los hombres somos los tontos de todas maneras. Tenemos el aguardiente y el jazz y los cascos de acero y las muchachas, las casas y la muralla china y lámparas: todo eso tenemos. Pero lo tenemos por angustia. Contra la angustia lo tenemos. Pero seguimos siendo siempre los tontos. Por angustia nos dejamos fotografiar y hacemos niños por angustia y por angustia nos atrincheramos en las muchachas, siempre en las muchachas, y metemos las mechas, por angustia, en el aceite y las dejamos arder. Pero sí que seguimos siendo los tontos. Todo eso lo hacemos por angustia y contra la angustia. Y también los cascos de acero los tenemos únicamente por angustia. Pero todo eso no puede ayudarnos. Precisamente cuando estamos olvidando nuestra vida con una enagua de seda o con un gimoteo de ruiseñor, entonces ella nos pesca. Entonces tose en cualquier parte. Y entonces no nos ayuda ningún casco de acero, cuando la angustia nos pesca. Entonces no nos ayuda ninguna casa ni ninguna muchacha, ningún aguardiente ni ningún casco de acero.

Este era uno de los grandes discursos de Timm, de los discursos mundiales que pronunciaba. Los pronunciaba para todo el mundo y, no obstante, éramos solamente siete hombres en la casamata. Y la mayoría estaban dormidos cuando Timm pronunció su discurso mundial. Entonces salió a la guardia el orador mundial Timm. Y los otros, ellos, roncaban. Su casco de acero se quedó en su lugar. Y el sub-oficial afirmó nuevamente: —Yo seré el tonto, después yo seré el tonto, si algo pasa.— Y luego se durmió.

Cuando relevé a Timm, su rostro estaba muy amarillo en la nieve. Tan amarillo como el barro en los arcillales del suburbio. Y la nieve estaba regnantemente blanca.

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO

Ich habe nie gedacht, dass du aus Lehm sein könntest, Timm, sagte ich. Deine grossen Reden sind kurz, aber sie gehn bis ans Ende der Welt. Was du so sagst, lässt einen den Lehm ganz vergessen. Deine Reden sind immer enorm, Timm. Es sind richtige Weltreden.

Aber Timm sagte nichts. Sein gelbes Gesicht sah nicht gut aus im nachtweissen Schnee. Der Schnee war widerlich blass. Timm schläft, dachte ich. Wer so gross über die Angst reden kann, der kann auch hier schlafen, wo die Russen im Wald sind. Timm stand in dem Schneeloch und hatte sein gelbes Gesicht aufs Gewehr gelegt. Steh auf, Timm, sagte ich. Timm stand nicht auf und sein gelbes Gesicht sah fremd aus im Schnee. Da drückte ich Timm mit dem Stiefel gegen die Backe. Am Stiefel war Schnee. Der blieb an der Backe. Der Stiefel drückte eine kleine Kuhle in die Backe. Und die kleine Kuhle, die blieb. Da sah ich, dass Timms Hand um das Gewehr lag. Und der Zeigefinger war noch krumm.

Ich stand eine Stunde im Schnee. Ich stand eine Stunde bei Timm. Dann sagte ich zu dem toten Timm: Du hast recht, Timm, es hilft uns alles nicht. Kein Mädchen, kein Kreuz und keine Nachtigall, Timm, und selbst nicht der fallende Flieder, Timm. Denn auch Herr Hinsch, der die Nachtigall hört und den Flieder noch riecht, der muss sterben. Und die Nachtigall singt. Und sie singt nur für sich. Und Herr Hinsch, der stirbt ganz für sich. Der Nachtigall ist das egal. Die Nachtigall singt. (Ob die Nachtigall auch nur aus Lehm ist? So wie du, Timm?)

CANTA EL RUISEÑOR

—Nunca pensé que pudieras ser de barro, Timm— dije. —Tus grandes discursos son breves, pero van hasta el fin del mundo. Lo que dices entonces, lo hace a uno olvidar el barro completamente. Tus discursos siempre son enormes, Timm. Son verdaderos discursos mundiales.

Pero Timm no dijo nada. Su rostro amarillo no se veía bien en la nieve blanconocturna. La nieve estaba repugnantemente pálida. Timm duerme, pensé. Quien tan grandemente sabe hablar sobre la angustia, puede dormir también aquí, donde los rusos están en el bosque. Timm estaba de pie en el hoyo de nieve y había puesto su rostro amarillo sobre el rifle. —Levántate, Timm— dije. Timm no se levantó, y su rostro amarillo se vio extraño en la nieve. Entonces oprimí a Timm con la bota contra la mejilla. En la bota había nieve. Ésta se quedó en la mejilla. La bota imprimió una pequeña hondonada en la mejilla. Y la pequeña hondonada permaneció. Entonces vi que la mano de Timm estaba puesta alrededor del rifle. Y el dedo índice estaba aún encorvado.

Estuve de pie una hora en la nieve. Estuve una hora con Timm. Entonces dije a Timm muerto: —Tienes razón, Timm, todo eso no nos ayuda. Ninguna muchacha, ninguna cruz ni ningún ruiseñor, Timm, ni la misma lila que cae, Timm. Porque también el señor Hinsch, que oye al ruiseñor y aún huele la lila, debe morir. Y canta el ruiseñor. Y canta solamente para sí mismo. Y el señor Hinsch, él, se muere enteramente para sí mismo. Al ruiseñor no le importa. Canta el ruiseñor. (¿Si el ruiseñor fuese también solamente de barro? ¿Así como tú, Timm?).

BUSCANDO AL DIOS PERDIDO
TERMINÓ DE IMPRIMIRSE EL DÍA TRES
DE DICIEMBRE DE MIL NOVECIE-
NTOS SESENTA Y CINCO EN LOS
TALLERES DE IMPRESIONES, S. A., EN
LA CALLE DE MATAMOROS, NÚMERO
813 AL ORIENTE, EN MONTERREY,
MÉXICO. SE IMPRIMIERON QUINIEN-
TOS EJEMPLARES EN PAPEL BIBLIOS
DE 52 KILOS. LA IMPRESIÓN ESTU-
VO A CARGO DE ADALBERTO CER-
DA GUAJARDO. LA EDICIÓN FUE
DISEÑADA POR MANUEL RODRÍGUEZ
VIZCARRA JR. Y CUIDADA POR ÉL MIS-
MO Y POR HANS WILHELM SCHÄFER.

