

Rodolfo Usigli

Juan Ruiz de Alarcón
en el tiempo



Primer encuentro / Transacción / La proyección en el tiempo /
El hombre de teatro y su obra / Moral y caracteres /
Criollismo y mexicanismo / El "tono crepuscular" y otras ideas fijas /
Honor, amor, dinero, humor y otras observaciones finales



PRIMER ENCUENTRO

Con veinte años de su juventud en el siglo xvi y el resto de su vida en el xvii, surge para remate de aquél la figura inexplicable de Juan Ruiz de Alarcón. Se halla Alarcón entre dos tierras, así como está entre dos siglos. Sus contemporáneos lo encuentran criollo, y sus críticos de entonces, por no hallar mejor salida en su candidez, lo disfrazan con el adjetivo *extraño*. España, sin embargo, le ha hecho un sitio de homenaje en su monstruoso olimpo, y las enciclopedias europeas lo hacen desfilar en sus resúmenes del teatro español. Ambiciones y abolengo son españoles en la vida de Alarcón, y, en general, españoles los galanes y las damas que viven en sus obras. Es cierto, por otra parte, que hombres de letras europeos y americanos, de ojo sutil y atento, han descubierto en él detalles que lo sitúan bajo el signo de México; reflejos diferentes de los castellanos; expresiones de un interior en el que no se encuentra la ruda y soberbia igualdad del tejido ibero. Interior donde, en oposición con la sonoridad de sus antepasados, hay una nueva forma de expresión: el silencio. Y es cierto que Alarcón posee todo eso. Pero no sólo todo eso.

A pesar de la altitud y brillantez de las diversas opiniones emitidas en ambos sentidos, todavía no es impertinente preguntar si Alarcón pertenece, en definitiva, a México o a España.

“Entre un genio y su época existe la relación del fuerte al débil, del viejo al joven”, pretende Nietzsche. Esto podría explicar y, a primera vista, mexicanizar a Juan Ruiz de Alarcón, *materia explosiva* acumulada por nuestra propia desnudez teatral durante el siglo xvi. Pero el mismo Nietzsche dice también, con menor arbitrariedad y más justeza: “La belleza no es un accidente. La belleza de una raza, de una familia, su gracia, su perfección en todas las actitudes, es adquirida trabajosamente: es, como el genio, el resultado final del trabajo acumulado por generaciones.” Si al cabo de esta frase de uso universal se encuentra a Juan Ruiz de Alarcón, milagro número tantos del teatro español, no aparece en cambio Juan Ruiz de Alarcón, figura suma del teatro mexicano.

Tomando por el reprochable camino de la hipótesis puede encontrarse que la sobriedad, la retención, la discreción reputadas mexicanas de Juan Ruiz, y la *tonalidad gris* de que habla Pedro Henríquez Ureña, son susceptibles de otra explicación: su vida física. De idéntica fuente pueden brotar su observación cuidadosa y su juicio maduro. ¿Jugó de niño Alarcón? ¿Amó de mozo? No estaba en condiciones de gastar su fortuna de días jóvenes con el mismo desorden brillante de los que fueron niños y mozos con él. Debe de haberle pesado horriblemente su escarcela siempre llena, su vida de que sólo podía disponer con lentitud, pensando y observando a los que corrían y amaban. Ofendido y agregido a menudo, a diario acaso, se veía obligado a desconfiar, a analizar en cada hombre que se le acercara la cantidad neta de crueldad, de inconsciencia o de bondad. Rechazado con frecuencia, se somete disciplinariamente a la reserva, tal vez a la avaricia de sí mismo, fuera de sus comedias.

Era cortés, pero falta saber si lo era por mexicano o por inteligente. La cortesía es fuerza de débiles y perfección de fuertes. O, al menos, lo era. Se expresa con circunspección; pero tal vez sólo por recelo de atraer demasiado la atención de los demás sobre sus tristes espaldas, y este sentimiento se infiltra

en la brevedad de sus sentencias. Trabaja y pule sus obras, en cuya perfección está el secreto del contrapeso a sus involuntarias imperfecciones físicas. Hace, en suma, el viaje a su propia tierra de promisión, por genialmente que sea, en la misma cabalgadura en que los demás hombres van hacia el extremo que a menudo no existe en ellos. Pretende no atraer la atención, y, naturalmente, la atrae. Sangrienta atención. Su teatro desentona en “este mundo que en la obra de los dramaturgos españoles vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras”. (Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.) ¿Cómo afirmar libremente que no quiso nunca romper con el mediotono y la mesura y dejar paso franco al gran grito español que le latía dentro? Es posible que no haya gritado lopesadamente por lo mismo que le impidió jugar y correr antes: para no encender la risa, bárbaro explosivo humano. Un hombre inteligente en esas condiciones físicas se impone prohibiciones increíbles y disciplinas que trasponen la conciencia normal por lo terribles y pueriles. De todas suertes, a su modo, Juan Ruiz de Alarcón siguió sin duda el camino socrático. Yo podría, a mi vez, continuar por éste ya justamente adjetivado, pero no es necesario.

Desechando la teoría del medio como fuerza creadora, debió de predominar en Alarcón su largo antecedente europeo —tenía abolengo— y ocupar una mayor extensión en su vida moral e intelectual esa conciencia de ser hispánica que, preparada por siglos de evolución directa, floreció casi monstruosamente en el Siglo de Oro e hizo de España un fenómeno de fecundidad artística realzado sobre la fenomenal fecundidad del mundo de entonces. Lo demuestra, además, yendo a buscar a España el porvenir y abandonando la colonia. Lo prueba, sobre todo, su clara condición de hombre del Renacimiento.

Veinte años de vida mexicana bastaban, sin embargo, para hacer de Alarcón muestra notable de la personalidad artística moderna, que principió añadiendo al color firme el matiz, y ha concluido por reemplazarlo con él. Alarcón, color español combinado con matices mexicanos, adquirió así ese aspecto intelectual y moral que le cerró la estimación de sus grandes contemporáneos hispanos. Se sabe que, con excepción de Lope, a quien tenía que halagar tal discípulo, nada le perdonaron los demás; “la ola monstruosa que se hinchó contra Alarcón, fue impelida por los bruscos ataques de una mosquetería desenfundada para hacer fracasar cada una de sus obras; fue la conjuración de pasiones malsanas empeñadas en vejar, satirizar y escarnecer a aquel hombre superior...” (José María Vigil, *Historia [inconclusa] de la literatura mexicana*.) Por esa misma combinación de tonos —como todo cuanto producen las mezclas de razas o de costumbres— alcanzó la condición de ser más universal, escapando a muchas de las convenciones hereditarias de las razas puras. Mirado desde este punto, resulta más que un mexicano: un mexicanista, un anticipo de lo que llegarán a ser los mexicanos en lo porvenir. Observo al pasar que, si tuvo continuadores en la raza, careció, en cambio, de sucesores en el teatro mexicano.

Creador de las comedias de género y de costumbres, por esta innovación, que desde luego proyectó conscientemente en su silencio, y por su parquedad —sólo una tribuna de veintiséis comedias junto a los gigantescos asientos de sus coetáneos—, habrá de ser uno de los más completos ejemplos de modernidad

Juan Ruiz
de Alarcón

teatral junto con Molière. Éste conocerá su *La verdad sospechosa* a través de *Le Menteur*, de Corneille, y encontrará allí la definición de sus propias intenciones, la verdadera orientación de su talento y la renovación del teatro francés. Queda, no obstante, a crédito de Molière la observación de que en los pueblos y en los hombres esencialmente productores, la primera importación se traduce en el *anch'io*, descubrimiento de los elementos propios, y en su inmediata aplicación. Voltaire atribuye al conocimiento de *Le Menteur* la vida fecunda y sutil de Molière, y éste confirma a Boileau que sin ello no habría escrito *El misántropo*. Pero si Poquelin no hubiera sido Molière, podía salvarlo todavía, proporcionalmente, el ser francés. Si no hubiera sido francés es probable que no pasara de ser un traductor sin importancia.

Es indudable que Alarcón tenía en sí todo lo necesario para ser quien fue: estaba ligado a los clásicos por un estudio más apasionado que el normal, y su vida sin presente pudo concentrarse en crear un compromiso de justicia para el futuro. La vida en él no es arte y energía, como en un Leonardo o un Goethe, pero es contemplación y trabajo. Si no tiene entusiasmo lírico, posee claridad y corrección de forma y convicciones espirituales regidas por una suprasensibilidad de enfermo: tiene un oído moral perfecto y, sobre todo, es honrado. Tiene para no ser venenoso las mismas razones que mueven a serlo al hombre vulgar. No es rencoroso porque es triste. No es brutal porque es irónico. Posee, en suma, fuerzas propias y compactas y una obsesión de honorabilidad y de nobleza interior que lo mueven a crear una parte de la moral moderna. Si su imaginación hubiera sido más poética que humanista, habría podido escribir cosas maravillosas en vez de admirables. "Artista de espíritu clásico, entendida la designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo, lo es también por sus aficiones a la literatura del Lacio, por su afinidad, tantas veces señalada, con la musa sobria y pensativa de Terencio." (Pedro Henríquez Ureña, *Ibid.*)

Además de que sus estudios lo acercaron a los antiguos, otra razón animó seguramente la innovación aportada por él al teatro, y creo que ésa sí se encuentra en México y en el propio retraso teatral ambiente. Puede suponerse que en su niñez y en el principio de su juventud siguiera de cerca las representaciones que se efectuaban en la Nueva España, y que la presencia constante de los vicios y las virtudes teologales y cardinales en los autos representados, hizo germinar en él la idea de humanizarlos situando unos y otras en personajes de carne y hueso. Todo mundo salió ganando en este cambio, inclusive las virtudes y los vicios que, resultando tan activos e interesantes en el hombre, no pasaban en el cielo y el infierno de meras piezas de colección.

En cuanto a Alarcón —insultado y mal comprendido por sus contemporáneos de España—, alcanzó por todos estos motivos la gloria difícil de quedar aislado para siempre en la historia del teatro en español, único renacentista en las letras del México postcortesiano.

TRANSACCION

Manos teatrales en verdad las de Juan Ruiz de Alarcón. En ellas, si se le considera mexicano en definitiva, viene a humanizarse el teatro de México y de él recibe su único esplendor renacentista. Si se le considera español, es siempre Alarcón, de todas suertes, quien presenta al mundo una ética nueva en la

escena —que ha descubierto por su aislamiento— y quien realiza totalmente en el teatro la humanización de la moral cristiana latente en la época. Es decir, la caridad, el perdón de las injurias, la bondad para con las imperfecciones, la vanidad del nacimiento ante las virtudes, la rectitud y la fuerza de la palabra dada, el heroísmo de la acción espiritual por sobre el heroísmo físico, el castigo de la mentira y de la deslealtad y el premio (o el castigo) final. Todo dentro de una sobriedad y una resignación distinguida que sólo pertenecen a él. Su superioridad es el producto del trabajo a que su inferioridad física lo excita. Es corcovado pero construye un mundo en su corcova. ¿Es esto pesimismo? ¿Es pesimismo reconocer y aceptar el sufrimiento como elemento de composición de la vida? No en esa época cristiana. Para mí, no es puramente mexicana la tristeza de don Juan Ruiz de Alarcón, ni por entero mexicana, aunque tampoco española, su sobriedad. Es posible, en último término, que su sensibilidad tenga correspondencias más directas con el pesimismo de un México sumiso que con la efervescencia de una España conquistadora. México es corcovado también en su nacionalidad. Imagino a Juan Ruiz lleno de filtraciones, accesible a cuanto resuelva el dolor en esperanza y en paraíso el infierno; pero, más español que mexicano en la obra; más mexicano que español en la vida material —inferior— tiene un fondo de originación hispano puro y, como genial, fracasando en España se realiza más acá de España, pero más allá de México: se realiza en sí mismo. Mejor que de Molière, producto de una cultura sin recodos ni mezclas, podría decirse de este moralista teatral que "el dios de la comedia, queriendo escribir, se hizo hombre y cayó por casualidad en México". Para mí, queda solo Alarcón entre los dos países y entre las dos sensibilidades como entre los dos siglos, venido de la raza española a la india a modo de elemento de perfectibilidad y depuración, especie de último misionero y nuncio del mexicano futuro, enfermizo, gris y triste como él, pero después de tres siglos y fracasado como no fracasó él. Al través de Alarcón el teatro en castellano se universaliza en mayor volumen que bajo las dinamos de Lope o Calderón; lo relaciona directamente con Shakespeare —salvo el arrebato de estro— y lo hace imitar de Molière. Es decir que el teatro moderno se une en los tres, cualesquiera desproporciones que existan entre ellos.

Pero México no sigue el teatro de este escritor de hondos matices y combates de colores —el primero en español, excluyendo a Cervantes— aunque, en este caso, tal cual en todos los del mismo orden, aparezca el genio, siempre producto de una elaboración secular, como deriva en el camino de su propia raza y nuevo punto de partida para ella. Precisamente porque no es clasificable Alarcón, es por lo que no parece propicio al teatro (en México) el siglo XVII.

LA PROYECCION EN EL TIEMPO

Hay en la literatura antipatías y admiraciones que no mueren con la época, o con las circunstancias, que les dan origen, y que periódicamente resurgen de la ceniza del tiempo humano con el empuje de pasiones nuevas e inagotables. Hay destinos literarios irredimibles, que no se pueden ahondar sin estremecimiento, de tal manera parecen inmunes a la consolación de relojes y calendarios, al olvido o al cambio, como si desenvolvieran su trayectoria en el tiempo extrahumano de un cuadrante

astrológico y fatalista. Es así como Shakespeare es cada año primavera con más luz, estío con más fuego, otoño con más oros, invierno con más blacura y menos crudeza. Cada año, investigadores, estudiosos, enamorados y fanáticos reúnen en torno a él libros, exvotos y homenajes. Es así como Molière, Racine, Ben Jonson, Victor Hugo, Lope, Calderón, Cervantes, Tirso y los tragediantes griegos renacen perpetuamente y reviven sus vidas en cada generación, como si nacieran con ella y, a la vez, la hicieran nacer. El destino de Juan Ruiz de Alarcón es otro, sin embargo. ¿Por qué? Sobre cada renacimiento suyo, sobre cada reaparición de sus comedias se proyecta la sombra de sus corcovas, que no ha alisado el tiempo, de sus complejos no desentrañados, de su nacionalidad indecisa. Cada vez, el epigrama o el silencio, el desprecio o la indiferencia, al sangrarlo, reviven y prolongan su destino incompleto, irredimible: boomerang o parábola que, sin embargo, no alcanza la cerrada perfección del círculo. Podría pensarse que, como Ben Jonson, está enterrado de pie, sin reposo, con los ojos abiertos, sin horizonte.

Entre 1606 y 1626 forman círculos concéntricos en su vida los epigramas, los insultos, las diatribas, las alusiones, las burlas, los aceites pestilentes, las silbas, los zarpazos. Lope, Quevedo, Mira de Mescua, Montalbán, Tirso, Suárez de Figueroa, Góngora, todos aquellos, en fin, con quienes compite, juegan con él. Cervantes mismo lo deja fuera del Parnaso del Viaje.* El público amplifica estruendosa, brutalmente, el juego.

Las obras del criollo se publican como "plumas de otras cornejas". Cuando al fin muere en 1639, famoso "así por sus comedias como por sus corcovas", podría creerse que todo esto ha terminado y que él descansará. Sin embargo, Corneille lo imita con la convicción de imitar a Lope; Molière lo sigue sólo al través de Corneille, Goldoni sólo al través de Corneille y Molière: la fuente sigue viva pero innombrada; Francisco de Rojas copia ideas, escenas, caracteres suyos; Manuel Eduardo de Gorostiza adapta lo alarconiano de Rojas (*Lo que son mujeres*), sin percibir ni mencionar la influencia de Alarcón, o la ignora. En 1808 se representaba, en el Coliseo de México, *El tejedor de Segovia*, sin que el nombre de su autor fuera mencionado siquiera. El Gran Teatro Nacional de México es inaugurado en 1844 con *Las paredes oyen*, obra "de un mexicano"; en 1868, en un homenaje a Ruiz de Alarcón, es presentada *La verdad sospechosa*, que no agrada al público que Juan Ruiz llamó "bestia fiera". Recuerdo que en una barriada popular de la ciudad de México existe, o existió, un teatro-cine llamado Alarcón, y que nadie, cuando era yo niño, pudo decirme por qué se le llamaba así. La representación de *La verdad sospechosa* en el estreno del Palacio de Bellas Artes en 1934 no fue más afortunada, a pesar de su ambición, ni cambió el destino del poeta, recibido en general como una antigualla, como un ser ajeno a la generación del público y de la crítica. Y no sólo ocurre esto, sino que la aparente jettatura se extiende y contamina a quienes ligan su suerte a la del comediógrafo: Alfredo Gómez de la Vega, gran director y actor, intérprete del Don García, se ve abrumado por una indigna campaña de crítica en todo punto parecida a las que acompañaron cada estreno de Alarcón en el siglo xvii. Ahora mismo, en su tricentenario, mientras hombres de letras distinguidos, pero equivocados, le dedican libros, otros

no menos distinguidos ni menos equivocados lo encuentran desagradable, antipático, mediocre. La alusión y el epigrama, enfermizas flores de café, caen sobre su memoria como antes sobre su cuerpo, como cuando, en los dos primeros decenios del 1600, Lope, Quevedo, Mira, Tirso de Molina y toda su ruidosa, despreocupada y malévola cohorte, competían en acerbo ingenio para burlarse de sus corcovas y de sus comedias, o ponían substancias malolientes en el teatro en que él estrenaba, o saboteaban, atemorizando a los actores o de otro modo, cada estreno suyo.

En 1933 o 34, José Bergamín, en una superflua defensa de Lope y Calderón, escupía no menos superfluamente, a la cara y las gibas del "intruso" Alarcón. Pero cuando la Guerra Civil española revierte el orden de la historia y la tradición y confiere un carácter de metrópoli moral de habla española a México, Bergamín ofrece un desagravio a Alarcón, gesto mal recibido por unos, bien por otros, y la vegetación epigramática resurge, enconada y pungente. El tricentenario se celebra a base de representaciones hechas por actores aficionados —el presupuesto de Bellas Artes es mezquino y no permite contratar a profesionales al mismo tiempo que el Estado invierte medio millón de pesos en una revista musical (*Upa y Apa*, o *Mexicana*, pronunciado mecsicana) que fracasa en México y en Nueva York. Yo mismo me veo obligado a renunciar a la jefatura de la Sección de Teatro de Bellas Artes para lograr que, por lo menos, se represente *Don Domingo de Don Blas*, la más shaviana de



* En realidad, en la fecha de publicación del *Viaje*, la personalidad literaria de Alarcón no estaba aún formada y él continuaba siendo desconocido.



las comedias de Alarcón, en el escenario oficial, como un mínimo homenaje.

En torno a la torcida figura del poeta se agitan, ahora como entonces, igual que gases malsanos, impuros intereses de nacionalidad, de poesía, de técnica, de sensibilidad, de moral, apasionadas convicciones, destierros y desconocimientos, largas dudas y desprecios sutiles que, mejor que obra de los demás hombres, parecen partes parasitarias —o quizás esenciales excrescencias— del destino mismo, incompleto, deforme e ilimitado de Juan Ruiz de Alarcón.

EL HOMBRE DE TEATRO Y SU OBRA

Debo confesar, por mi parte, que, al abordar este breve estudio sobre el problema de la técnica en este autor, no lo hago con simpatía, aunque tampoco me mueve antagonismo alguno hacia él. Salgo, simplemente, del terreno en que hasta ahora se han asentado los trabajos sobre Alarcón, y del terreno literario en el que se han reconcentrado las investigaciones de estudiosos eminentes en torno a su producción dramática. Moralmente, creo haber expresado en las páginas anteriores simpatía y comprensión por esta peculiar personalidad. Mi actitud de ahora resulta de un examen y de una comparación de los materiales y elementos de Alarcón, hombre de teatro.

Si no común, es repetido el caso del autor o artista negado en su momento por la incompreensión de un público tradicionalista o habituado a otras formas en ese arte. Pero estos juicios temporales, provocados a veces por una crítica adversa —por razones políticas o de escuela—, han sido rectificadros casi siempre a mayor o menor distancia en el tiempo. Molière reivindicado por la Academia Francesa, no es sino un ejemplo inmediato, como el de Bizet o Berlioz silbados, o como el de Wilde condenado por la sociedad (con excusas en los años sesentas, 1966), o como el de Lawrence (D. H.) proscrito. En el caso de Juan Ruiz, a pesar de los esfuerzos de sus biógrafos y críticos a posteriori, el juicio público no parece haber sufrido rectificación. Creo que la causa de esta actitud, varias veces secular, se encuentra también en el fondo del complejo destino del poeta, y un moralista como él mismo, devoto de la causalidad y del castigo, comprendería que a veces la injusticia humana hacia un hombre es obra de él mismo, que hay que buscar en él la razón de cuanto le ocurre, precisamente porque, pareciendo incompleto, es integral y lleva su propio bien y su propio mal en el fondo de su ser.

Más que la impopularidad de Alarcón en la España del siglo xvii, sorprende su impopularidad en el mundo moderno de habla española; pero aquélla es causa de ésta, y ése es el problema que me he propuesto, si no resolver, enunciar al menos con claridad en este estudio. Después de los imitadores y repetidores de Alarcón —todos olvidados o punto menos, salvo los franceses y Goldoni— en los siglos xvii y xviii, en el xix sobreviene una actitud de romántica justicia. Libros minuciosos y vanamente documentados, juicios superficiales y hechizos —el de Fernández Guerra como ejemplar—, se suceden. Sólo don Marcelino Menéndez y Pelayo parece aproximar las cosas a un punto medio cuando llama a Alarcón el “clásico de un teatro romántico”. Sin embargo, el juicio queda abierto a debate. Otros estudiosos, como Pedro Henríquez Ureña, eluden el difícil problema del destino teatral de Alarcón analizando su contenido moral, la nacionalidad de su espíritu, es decir, omitiendo su condición tridimensional de dramaturgo. O bien, como Alfonso

Reyes, revisando amena, deleitosamente, la vida literaria del xvii español, los valores literarios y los datos biográficos de Juan Ruiz. Yo mismo, pese a la inmodestia de situarme entre nombres tan sobresalientes, enfoqué la primera parte de este ensayo (1932) sobre su complejo de inferioridad en tanto que ser deforme, incorporado por su semejanza física a la legión de lo que es tradicionalmente grotesco entre los hombres. Expreso o no en ese estudio, me interesaba, sobre todo, el conflicto entre un continente tuerto y un contenido o espíritu derecho hasta la perfección y, en cierto modo, hasta la deformación inversa. Pero tampoco resolví —quizá no vi siquiera— lo que me parece ahora el más apasionante problema de este autor.

He pensado después que el hombre vale, y triunfa o fracasa, por el ejercicio mismo de sus formas más selectas. Es decir, por su trabajo, cualquiera que sea. Pero ejercer un trabajo no es tan sólo abrir la compuerta a las capacidades latentes, ni siquiera trabajar mucho, sino trabajar bien, conocer el oficio, transformarlo, llevarlo a una madurez insuperable o a un renacimiento milagroso. Para los preocupados del contenido o del alcance moral de una obra, o de la anécdota de una pintura; para los cazadores de ideas originales desprendidas del conjunto de una creación; para los coleccionistas del sentimiento humano en las artes, es saludable aconsejar una revisión esquemática de los temas de las grandes obras de la humanidad. Cuatro líneas reducen el asunto de *Edipo* o el asunto de *Hamlet* o el asunto de *La vida es sueño*, a pesar de toda su eternidad, o por ella, a una nota de policía (un *fait-divers*) de relativo interés. Como los autores isabelinos —y como los griegos— los españoles ahondan a menudo los mismos temas legendarios, y lo que cuenta para juzgarlos no es la anécdota de, digamos, *El Alcalde de Zalamea*, sino la extraordinaria novedad poética del tratamiento de Calderón y el alcance humano, exento de fronteras temporales, de la creación. La leyenda de *Fausto* existió antes de Marlowe y de Goethe, y seguiría existiendo sin ellos, pero en una forma vegetativa y subterránea, no en una objetivación monumental. A menudo, viendo o leyendo las comedias de capa y espada del Siglo de Oro, se pregunta uno si los señores del tiempo no tenían más ocupación que seducir villanas, las doncellas nobles que disfrazarse de varones, los graciosos que disfrazarse de mujeres, etc. ¿Por qué fueron la crítica y el público de ese tiempo tolerantes hacia ese conjunto de obras vacías, montadas sobre la misma armazón lopesca, e intolerantes hacia las creaciones del corcovado indiano? Pero, sobre todo, ¿por qué, siendo intolerantes e impacientes hacia ellas, jamás lo fueron en igual grado que el público melómano del xix hacia Wagner, por ejemplo, o el de teatro hacia Ibsen. La primera respuesta es que aquellas comedias divertían al público, lo ayudaban a rodear el pensamiento, a evadirse de sí mismo en la melodía verbal. Y la segunda, es que Alarcón tampoco logró hacer pensar lo bastante al público. Esas obras de clisé o maqueta que alimentan la escena española en los grandes vacíos visibles entre *El burlador de Sevilla* y *La fianza satisfecha*, entre ésta y *La vida es sueño* o *El mágico prodigioso*, difieren fundamentalmente de la producción alarconiana en la técnica. Todas ellas responden a un sistema identificado con sus necesidades reales; ponen en juego elementos y materiales concertados con una arquitectura básica, y responden, en general, a la idea de un arte-como-industria, a un arte preceptual y acreditado: al *Nuevo arte de hacer comedias en este tiempo*, al arte de la comedia nueva. De este modo, el teatro es-

pañol, en sus formas periodística y poética, histórica y melodramática, constituye una compacta unidad, un todo armónico en la medida misma de su desproporción y de su absurdo. En la obra de Alarcón que, por sus temas, elementos y materiales, por la virtud de su intento de caracteres, por la perspectiva moral, clama por una forma nueva o, por lo menos, diferente, nunca aparece aquel concierto, y hay rendijas tan visibles en las junturas que la innovación en el contenido no basta a satisfacer a un público experto en el arte de sentar su impaciencia y su cólera en el teatro. Si a esto se añade la falta de alimento poético en el sentido lírico que es proverbial en Alarcón, podrá empezar a comprenderse la razón de su fracaso en un teatro activo que es esencialmente lírico, aunque a menudo vacío, y articulado en una técnica nacional, en un sistema nacionalista de expresión dramática, aunque anulado a menudo por su propia semejanza.

De modo consistente es difícil rastrear en la literatura dramática española los usos técnicos, las necesidades locales, los problemas de presentación y representación inherentes al teatro y que tantas veces han determinado sus requisitos de constitución. (Lo contrario es obvio en Inglaterra.) La prohibición de exhibir cadáveres en escena, entre los griegos, por razones religiosas; la unidad de lugar a causa de la ausencia de elementos de montaje, etc. En general, se han investigado con una minucia que raya a menudo en lo pueril, los aspectos literarios, religiosos, morales y políticos, especialmente en el caso de Alarcón. Quienes han podido disponer de los archivos y conocer los antiguos asientos del teatro en España, parecen haber encontrado el vacío en punto a técnica, y casi nada en punto a preceptiva, fuera de lo generalmente conocido. Alarcón mismo, cuando escribe otra cosa que comedias —el prólogo a su segunda edición, por ejemplo, para no hablar de las malhadadas octavas nupciales hechas en colaboración— se preocupa sobre todo por el aspecto moral, humano y social del teatro, no por su técnica. Fuera de los problemas de una forma ajustada —mal ajustada— al *Nuevo Arte* de Lope, ¿se interesó alguna vez Alarcón por el problema fundamental de una forma nueva, más en consonancia con sus intenciones? Siendo un poeta de escaso mérito, es muy probable que siguiera el consejo de Lope de escribir ante todo en prosa las comedias para apretarlas después, con paciencia de mártir, en versos que rara vez son líricos, rara vez articulados en su movimiento, que siguen la idea pero no la música y que siempre parecen menores que el concepto que contienen. Al juzgarlo así, lo comparo, claro está, a los poetas natos del Siglo de Oro. En todo caso, si escribió originalmente en prosa, o no consideró esta forma sino como un estadio de la creación, o no se atrevió, a pesar de *La Celestina* y de los entremeses de Lope de Rueda y los de su maestro más directo, Cervantes, a presentar sus comedias en prosa. Quizá, no obstante que no era gran cosa de versificador, tampoco encontraba facilidad para explotar esta forma literaria del idioma. Son imaginables el escándalo, la sacudida que hubiera suscitado entre los poetas cómicos y el público de Madrid, la presentación de una comedia en prosa, sobre todo si era del epigramatizado Alarcón de las jorobas. A ser así, este autor habría fundado efectivamente, sobre una sólida técnica nueva, el teatro del mundo moderno. Shakespeare y Molière se valieron de la prosa siempre que la presión del tiempo les impidió versificar; pero Molière sí alcanzó la rotundidad de creaciones en prosa. Es curioso, en todo caso, y aun ocioso, que

se estudie tan insistentemente a Alarcón desde el punto de vista poético cuando tan poco hizo por la poesía de su tiempo, y desde el punto de vista literario, cuando tan poco contribuyó —a la inversa de Cervantes— a la modernización de la prosa española.

Curiosamente también, sorprende percibir una incalificable semejanza de destino entre Alarcón, "clásico de un teatro romántico", y Victor Hugo, flora y fauna del neorromanticismo. Estos dos hombres en protesta, en armas contra el teatro establecido de su tiempo, respetan, cuidadosamente, dijérase, muchas de las convenciones que lo caracterizan y que le restan vitalidad, realismo y poder de evolución. No. No insistiré en un paralelo que sería parcial tratándose del francés, en cuya obra el teatro es sólo un ángulo, cualquiera sea su importancia; pero podría señalar uno a uno los encuentros de los dos en este aspecto. Con más fanfarrias, más bríos, mayor poder poético, mayor dominio del lenguaje, Hugo el ruidoso fracasa como el silencioso y mesurado Alarcón en la renovación del teatro, si es que Alarcón llegó a intentarla siquiera. Lo que Hugo no hace por el drama romántico lo consigue Musset. Lo que Alarcón no hizo por el drama español, Molière lo realizó en el drama universal. No olvidemos, sin embargo, que Hugo triunfa tan estruendosa como superficialmente, pero que fracasando a la vez en el aspecto de la creación evolutiva, aporta en cambio una contribución técnica, elemento de modernidad ésa sí, al teatro: dar al decorado y a la luz categoría de personajes centrales de una pieza. Y en esto cabe reconocerlo como un antepasado de Gordon Craig, Fuchs y Appia.

La conducta, o aportación, técnica de Alarcón podría explicarse como un intento para introducir nuevos valores internos en el teatro al través de una arquitectura dramática ya prevaiente y acreditada (si llevara esa arquitectura a un rendimiento final, si cerrara su círculo). O bien, como un deseo de no alarmar inmoderadamente al público con nuevas formas. O bien porque, interesado sobre todo en los factores morales de la personalidad y del carácter, este interés recogía y concentraba toda su visión del teatro. Lector, sin embargo, según se dice, de Terencio y de Plauto, conocedor de Menandro aunque fuera al través de los latinos, ¿por qué no apeló nunca a la técnica de estos autores, a quienes Lope mismo proclamaba capaces de clamar desde sus mudos libros contra su propias licencias? Se acoge, en cambio, a la ruptura de las unidades, excepción hecha de la de la fábula, también a idea de Lope. Si quiere conciliar las esencias morales de un teatro clásico en el que son gran parte Horacio y su doctrina del provecho, con la estructura de un teatro romántico favorecido por la boga popular, su buen éxito es bastante dudoso. Casi nadie, casi nunca, ha ganado dinero en el arte dramático sin hacer concesiones al público. La actitud de Alarcón parece contradictoria, pues por una parte apostrofa e insulta a la "bestia fiera", y por la otra se somete a las convenciones que el colérico español sentado exige en la forma, si no en el fondo, del teatro, y por las que paga. Por un lado aspira a modificar la gran regla de Lope sobre el hablar en necio porque él, como nadie en el teatro español, quiere y puede hablar en sabio, en cuerdo (a él y no a Dumas hijo se debe la creación del carácter llamado *raisonneur*); pero, por el otro, se vale precisamente para hablar en sabio de la forma estatuida por Lope para hablar en necio. Y no se entienda por hablar en necio solamente un lenguaje expresivo de los sentimientos y las formas de ver la vida en ese tiempo. La misma frase ampara a la técnica: el artificio de acumulación de episodios, complicaciones



e incidentes capaces de retener en su asiento a un español siempre dispuesto a la cólera —que hizo tabla rasa de toda profundidad psicológica en el teatro hispano—, y el marco social dentro del cual se desenvuelven las comedias. Suponiendo que la idea de Alarcón fuera demostrar que se podía ser galán o doncella en la España del siglo XVII y diferir, sin embargo, de los demás galanes y doncellas, constituir, en suma, seres de elección, lo mismo pasa con los héroes, los alcaldes y las villanas de Calderón y Lope. En todo esto va apareciendo la inconsistencia o, por lo menos, la paradoja de la técnica de Alarcón.

Sigue a Horacio en la doctrina del provecho, en tener “buen sentido, como primer principio y fuente de escribir bien”; pero, en realidad, no escribe tanto tan bien, y no lo sigue, en cambio, en la división de cinco actos ni en la teoría de unidad de la obra literaria con que el latino inicia su Epístola a los Pisones. El contraste permanente entre una forma no dominada y un contenido nuevo, entre una envoltura destinada a atraer al vulgo y una esencia destinada a repelerlo, que se observa en toda la obra alarconiana, impresiona, en efecto, como la unión entre el cuello de un caballo y una cabeza humana. Sería injusto negar que Juan Ruiz de Alarcón escribió a veces actos superiormente excelentes, tanto más dignos de noticia cuanto que resaltan sobre el conjunto gris de otros en los que la fragmentación en cuadros o escenas anula toda marcha ascendente, toda progresión dramática, y deja al espectador o al lector un tanto en el aire. En todo caso, carece de unidad y de unidades en la totalidad de su obra. Además de la regla de las tres jornadas, Alarcón usa, en modo que sólo difiere del de otros poetas de su tiempo en el valor lírico, décimas, sonetos, romances, octavas, tercetos y redondillas con las aplicaciones preceptuadas por Lope. Como ellos, se vale a veces, para diferenciar el habla femenina, del romance en seis sílabas. De modo semejante respetará Hugo el verso alejandrino pareado de los neoclásicos franceses.

Tampoco se ciñe Juan Ruiz a la unidad de acción —otro aspecto en el que sigue a Lope—, ni, menos a la de lugar. Por el contrario, multiplica los lugares usando hasta templos y corredores, sumiso a la vertebración cinematográfica de aquel teatro, imperativa por la falta de tramoya adecuada, pero no más imperativa que la de Grecia o Roma para determinar la unidad de lugar.

Podría creerse que todo esto no es sino una lista de superficiales detalles que en nada alteran el valor ni modifican la importancia de la obra alarconiana. Pero esto no es, en realidad, sino el principio.

La comedia de caracteres, con todas las ideas de perspectiva y profundidad psicológica que entraña se considera generalmente como una creación de este autor y como su aportación mayor al teatro universal. El punto es bastante debatible, porque otro lector de los clásicos, y conecador de Menandro como el que más, había hecho ya algo semejante en el Renacimiento inglés al crear la comedia de *humours*. Aunque en español esta palabra no parece prestarse a igual equívoco que en inglés, hay que explicar que Ben Jonson consideraba el “humour” como la línea maestra o el rasgo característico, sobresaliente, esencial y siempre activo de cada personalidad. Desde este punto de vista, en Tartufo el humor es la hipocresía, en Harpagón la avaricia y en Don García la mentira como *constante* del carácter. Difícil como parece que Alarcón hubiere leído las obras de Jonson, los dos poetas se encuentran en el gusto y en el saqueo de los

comediógrafos latinos, sin que en ninguno de los dos casos pueda hablarse, propiamente, de plagio.

MORAL Y CARACTERES

Parece demasiado lata la teoría de que Alarcón “inaugura en la Europa Continental la comedia de caracteres” (Antonio Castro Leal.) Esta deliberada exclusión de Inglaterra parece aceptar ya la precedencia de Ben Jonson, a la vez que eliminarla —deliberadamente también— para mayor beneficio y lustre del dramaturgo criollo y para dejarle el ruedo. Si el teatro español no es característicamente un teatro de profundidad psicológica, según se apuntó ya, ni presta mayor atención a las reacciones del carácter, en la obra de Lope y en la de Tirso existen caracteres vivos hasta hoy, que no lo son por razón de su tratamiento, sino a causa de su categoría humana previa a la literatura, y aunque el Segismundo de Calderón aparezca sólo en 1635, nadie soñaría en limitar su relieve y su hondura (los sueños son tan viejos como el hombre) ni podría juzgarlo descendencia de Alarcón ni hijo de su influencia, ya que Alarcón no es metafísico ni siquiera en las obras de magia y la metafísica es, en puridad, el crisol de los caracteres: espíritu es carácter. Shakespeare es metafísico en la perspectiva del tiempo y, paradójicamente, lo son los grandes naturalistas como Ibsen y Chéjov (Strindberg, a su vez, es menos naturalista que metafísico) y aún el propio Bernard Shaw en ciertas obras, sin contar a Pirandello. Los historiadores del teatro inglés, más cautos y moderados que los nuestros, están lejos de atribuir a Ben Jonson la *creación* de la comedia de caracteres, si bien, en una británica fórmula de compromiso, le conceden la invención de la comedia de *humours*. Y, después de todo, España es tan poco continental como Inglaterra por sufrir de su misma condición peninsular.*

Decir comedia de caracteres es querer cortar un cabello a lo largo en cuatro o en ocho por un afán clasificador no siempre justificado. El carácter es parte inseparable del drama (en su sentido puro de acción), y el estudio tridimensional del carácter es elemento fundamental de la tragedia. La tragedia griega aborda el examen del problema del hombre al través de su carácter, que es el que define su destino, obra del conflicto del hombre —por su carácter o sus características (de aquí la extensión a la fórmula teatral que designa así a los personajes del drama)— con los dioses. Son las pasiones del hombre las que constituyen su carácter y predeterminan su lucha contra el destino que, sin embargo está ya implícito en el carácter. (O sea que el hombre que lucha contra los dioses o contra el destino, en rigurosa realidad, está luchando sólo consigo mismo.) De aquí que sea regla invariable del teatro la agencia humana: todo lo que ocurre en él, como en la naturaleza que imita, es obra del hombre y el hombre, al fin, hechura de su carácter. Pero si tragedia y carácter son inseparables en el teatro griego, las cosas ocurren de otro modo con la comedia. Ni en la antigua, ni en la media, ni siquiera propiamente en la nueva, aparece en rigor este fenómeno. La obra de Aristófanes y de sus sucesores exagera la dimensión caricatural y satiriza a la sociedad a base de alusiones ideológicas y de los tipos representativos de ese conjunto social; de episodios o

* Al recopiar este ensayo para su publicación en 1966, encuentro una confirmación de mi teoría relativa a la supervivencia de algunos personajes de Lope de Vega en la reciente trasposición hecha por Osborne de *La fianza satisfecha* a nuestro tiempo con el título *A Bond Honoured*. Las dos penínsulas se encuentran otra vez.



acciones que resuenan en la sociedad del día o que ejercen influencia sobre ella. Sócrates o Eurípides, satirizados por Aristófanes, son siempre Eurípides y Sócrates, no una creación del poeta cómico, por deprimente que sea su interpretación. En suma, la comedia griega no crea caracteres: imita sólo lo ridículo (del carácter) que “es un cierto error y baja (o infamia) no acompañado de dolor y que no es destructivo” (Aristóteles). Se llama por extensión caracteres a los personajes de la comedia, pero son más bien siluetas grotescas, imágenes contrahechas por espejos cóncavos o convexos, o, sencillamente, escorzos.

A todas luces, la creación universal —o, si se toman en cuenta las inferencias que puede autorizar la lectura de los fragmentos recobrados de Menandro, la realización universal— de la comedia de caracteres corresponde a la Roma de Horacio y de Terencio, racionalistas y moralistas que convierten el principio de la tragedia (lucha del hombre contra los dioses y contra su destino, es decir, contra sí mismo) en el conflicto entre el carácter y la sociedad que lo rodea. A despecho de tratarse de adaptaciones del griego, las dimensiones humanas son más definidas en la comedia de Roma. Plauto, por sobre indudables reverberaciones aristofánicas, nos da un avaro —un carácter— en la *Aulularia*. De aquí sacará Ben Jonson los “humores”, y Alarcón las inclinaciones, de sus personajes, aunque la perfección la alcanzará sólo Molière en *El misántropo*. No creo, por lo demás, que sea necesario atribuir a Alarcón la creación de la comedia de caracteres para glorificarlo. Esta tesis lo coloca más bien en un sitio demasiado holgado para quien, en veintiséis comedias, no crea verdaderos caracteres sino en siete (García Ruiz de Alarcón, *Los favores del mundo*; don Juan de Mendoza, *Las paredes oyen*; Rodrigo de Villagómez, *Los pechos privilegiados*; Sancho Aluaga, *La crueldad por el honor*; Pedro Alonso, *El tejedor de Segovia*; don Domingo de Don Blas, y don García *La verdad sospechosa*.) Ninguno de los mencionados, no obstante ha llegado a adquirir en trescientos y tantos años un valor genérico: hay un complejo de Edipo; se dice un quijote, un sancho, un tartufo, un volpone, se habla de lo fáustico, pero no se dice ni siquiera un gartía para designar a un mentiroso confirmado. Por verdaderos caracteres quiero decir personajes sostenidos sobre una constante, al través de episodios, intrigas, empeños, vicisitudes y circunstancias varias, sin que aquello que los caracteriza —el honor, la lealtad, la comodidad o la mentira— desaparezca nunca. Quizá habría que hacer una excepción en contra de don García porque flaquea al final, cuando la mano da “pues es fuerza”, en vez de arrebatar al público contando, por ejemplo, que siempre estuvo enamorado de Lucrecia, a sabiendas de lo contrario por parte de todos. Pero, además, curiosamente aun dentro de estos caracteres definidos, de precisos y sobrios contornos, ocurre que las pasiones carecen —o parecen carecer— de palpitation humana. Son pasiones, extremos o hipertrofias de la conducta social, y no pasiones del alma. Y esto abre el aspecto llamado “moral” de la obra de Alarcón y fácilmente interpretado como moralizante por críticos y estudiosos de buena fe pero elemental percepción. Si Alarcón hubiera sido un horaciano y un creyente fervoroso en la ley del provecho, habría dado mayor consistencia a sus personajes y mayor objetividad a su propósito, pues era lo bastante inteligente y sensible para ello. Sus dotes de observación, que fomenta en él la indudable inmovilidad a que lo condena su cuerpo defectuoso, acusa la sensibilidad vivaz del dramaturgo nato. Lo que no tiene es el arrebato, el

fuego, en suma, el temperamento del poeta dramático. Lo muestra la misma mesurada y calculada ironía con que contesta en sus piezas a epigramas, diatribas y calumnias. Y no teniendo el temperamento, carece, por natural añadidura, de la fe catequizante, tanto en lo religioso como en lo moral. Sabe que existen en el orden del mundo cosas que no tienen remedio humano: los defectos o vicios de la moral y las deformidades físicas. De aquí que sea escéptico, no estoico, porque, estoico, intentaría aún la conversión del mundo al estoicismo. Si algunos de sus personajes poseen una profundidad de orden moral —es decir, que son más profundamente morales o inmorales de raigambre— la poseen por la misma razón que él tiene una sensibilidad afinada a diario por la conciencia de su desgraciada singularidad física, que lo priva de juegos de infancia, de amores de adolescencia, de empleos de representación solemne, quizá hasta de los placeres que él a menudo llama venéreos y, desde luego, del lucimiento en sociedad. En otras palabras, la profundidad de sus personajes es la misma que él posee. Por ejemplo, no baila. Castro Leal afirma —con gran latitud también— que el teatro del Siglo de Oro es un teatro bailado, y que Alarcón introduce en él un elemento mexicano de reflexión, de conversación “sentada”. Esto lo examinaré después, pero es indudable que el mismo Alarcón no se habría atrevido a imaginarse bailando. Por eso conversaba, y por esto la conversación —si la introdujo en el teatro español aunque parece dudoso al recordar las grandes tiradas líricas de Lope, Calderón y Tirso—, como las descripciones prolijas y a menudo fatigosas, es elemento de su teatro, pero lo es sólo por cuanto lo era de su persona. No hay en esto un cálculo técnico de innovación ni mucho menos. Por otra parte, fuera de una crisis juvenil, perceptible en sus primeras comedias al través de alusiones obscenas a las relaciones sexuales —en contraste con la sobriedad del español normal y en contraste con el elogio frecuente de la mujer— no observo en él que su obra emane del resentimiento. Justamente no es moralista, aunque sea axiomático, porque no es resentido y podría decirse que, como un egoísta más bien, se encierra en el mundo que le forma la “gémina concha” de sus dos corcovas. Si fuera moralista castigaría *realmente* a don García por mentir, en vez de hacer de él un verdadero artista y de castigarlo, no por mentir sino por la mala interpretación de un cochero.

Es indudable que el sentimiento quedó tempranamente proscribido de sus relaciones humanas, quizá con sus familiares mismos. La risa, común tributo entonces como ahora entre nosotros, a las imperfecciones físicas (jorobas, calvicies, estrabismos, etc.), debe de haberlo lastimado hasta el fondo; pero la piedad y la simpatía un poco erizada de las mujeres, por ejemplo, que lo mirarían como a un animalillo, lo habría herido más. Por cierto que arremete muchas veces contra los calvos, y éste sí es un escape a su resentimiento. Su dolor humano no puede ser puro. Él lo sabe y lo calla. Por esto falta emoción en sus obras, y por esto, poseído de un cerebro bien organizado y de una dignidad —ansia de superación admirable— pasa todos los sentimientos por el tamiz de una razón ergotista e invencible. Mejor que el “clásico de un teatro romántico”, parece el racionalista de un teatro de sinrazón y de arrebato poético.

La investigación minuciosa de lo episódico y de lo anecdótico parece haber cerrado los ojos de los estudiosos hacia los problemas de fondo que constituyen el enigma psicológico de Alarcón. “Poco se sabe de su vida”, dicen casi todos los historiadores; nada del momento crítico en que cobró conciencia de su deformi-

dad; nada de la disciplina con que fue renunciando a los sueños de infancia y de adolescencia; de la voluntad con que dejó pasar a las mujeres, a quienes a menudo juzga interesadas, volubles, falsas y deshonestas, y a veces coloca en pedestales de artificiosa convencionalidad *moral*. A pesar de los muchos rasgos autobiográficos que maculan su obra, su intimidad parece encerrada —lo digo sin intención cruel— en el recinto de sus dos corcovas. Tampoco se ha desentrañado, hasta ahora, el origen íntimo de su vocación literaria. ¿Emulación, espontáneo fuego creador, *anch' io*, vanidad, interés de lucro o canal de fuga? Él nos cuenta que escribió comedias por hacer virtud de la necesidad.

Si bosquejó en México sus primeras comedias, bajo la influencia ponderable de Cervantes (en *El infamador*, de Juan de la Cueva, hay claros antecedentes de *Las paredes oyen*), aparentemente no las tomó en serio hasta que, pospuestas sus pretensiones universitarias y cortesananas, las juzgó medio de hacer dinero o, por lo menos, de ir viviendo mientras lograba la famosa relatoría en el Consejo de Indias que, lograda, lo aparta del teatro. El teatro es engañoso y desilusionante, pero se mete en la sangre y sólo sale con ella. Por algo Molière muere casi en escena; por algo las gentes envejecen en torno a su fuego, fieles a pesar de los fracasos, y aun de los triunfos, a lo que se les ha metido en la sangre, y por algo se dice que los actores gastan todos sus pares de zapatos en la escena después del primero. Si Alarcón fue al teatro movido en principio por su conocimiento de los autores latinos pero impulsado en realidad inmediata por el



ejemplo de Cervantes; si escogió este medio de expresión por afinidad, por natural necesidad dialogística en quien estaba condenado a la soledad y el monólogo, cae, en cambio, bajo la dictadura preceptual de Lope y trabaja y se mueve dentro del gusto de la época. Quizás acepta y sigue la forma preestablecida del teatro por miedo a inventar una que lo refleje mejor y que podría resultar deforme como él. Por ningún ángulo aparece en él la oreja del innovador, la silueta del profeta dramático. La angustia del creador parece serle ajena, puesto que su esfuerzo, su ejercicio y su tortura mayores consisten en escribir en verso cuando, si el sentido y no la forma de la creación lo hubiera preocupado, tenía para disculpa de escribir en prosa los antecedentes señalados (*La Celestina*, Lope de Rueda y Cervantes), para no mencionar el lenguaje hablado, viviente de un pueblo hablador y lleno de colorido. No tiene, en efecto, características mesiánicas, ni molierescas ni ibsenianas. El creador Molière se revela en *Las preciosas ridículas*, de cepa puramente francesa; el creador Ibsen traslada el espíritu de la tragedia griega a la realidad de su época y transforma el contenido del teatro a la vez que dilata los límites del continente. Alarcón respeta el envase y la forma acreditados en el mercado español. Si, para preservar la dignidad de su puesto de relator se aparta del teatro activo desde 1625, nada vuelve a escribir en los catorce años que sobrevive. Edita y repule sus comedias; pero no hace más ni nos deja siquiera reflexiones sobre la poesía dramática. O se ha secado como poeta, o, simplemente, ha renunciado, por mejores ingresos, a "hacer virtud de la necesidad", y esto puede significar que lo que hay en él es necesidad natural, pero no virtud innata. Quien emite este juicio es uno que precisamente, escribe comedias para *no* hacer dinero.

Tampoco podría compararse la retirada de Juan Ruiz de Alarcón a la de Shakespeare, en la que median otras razones y circunstancias. En primer lugar, Shakespeare se retira cuando es el amo indudable del teatro inglés y después de que la muerte de la reina, al cerrar el periodo isabelino, acarrea una tristeza y una decadencia en el país. Pero, además, por los antecedentes de su juventud, por las humillaciones y persecuciones de que fue objeto en Avon, el *cisne* se dedica en la última parte de su vida a ser fuera del teatro lo que no pudo ser dentro de él: un actor que actúa el personaje que siempre soñó ser. Alarcón dista de ser el amo del teatro español y, por otra parte, me percateo de que sí hay una sola semejanza entre su alejamiento de la escena y el de Shakespeare, con cierta diferencia de matiz: el autor criollo cree realizar fuera del teatro lo que no pudo lograr en él e interpreta el papel de personaje de alta dignidad, usando la relatoría como un *camouflage* o una sublimación de su disforme realidad. ¿Llegó a creer de este modo que "la corcova es sueño"?

En materia de lenguaje, Alarcón se singulariza compensando su falta de sentimiento lírico con una pulida corrección en el verso, a pesar de frecuentes giros prosaicos y de ocasionales licencias que, usuales o no, son de mal gusto (carácter por carácter, alquiler por alquiler, etc.) Encubre su falta de sentimiento humano con maneras cortesananas, y su falta de desbordamiento con un dibujo más fino, menos recamado, de sus personajes. En realidad, sigue la línea más fácil, y en vez de caracterizarlos en la acción, lo hace a menudo en los soliloquios, tiradas (generalmente informativas del modo de ser: Yo soy noble, o tú debes obrar noblemente, etc.) y descripciones tópicas. En puridad, él cree hacer comedias al gusto de la época puesto que respeta los



cánones, y piensa que éstas se diferencian sólo, necesariamente, de las de Lope, por la intervención de un elemento personal disímil. Si, insensible al espíritu entre teológico y taurino que caracteriza al teatro hispano del tiempo, desdeña el cielo y el infierno (¿para qué le servirá tener alas en el cielo si es en el mundo donde sus jorobas le estorban y lo aíslan ¿Para qué se pensaría con rabo y cuernos en el otro lado, si esto lo haría sentirse peor?) y emplaza sus soluciones en la tierra, donde la gloria, el dinero, la plaza de relator, a falta de una situación de príncipe o monarca, harán olvidar sus corcovas a los aduladores y serviles.

En relación con el carácter periodístico y costumbrista de la mayor parte del teatro de la época, el de Alarcón puede parecer un artículo de página editorial, o de fondo. Es decir, menos popular que la información, pero sin llegar a constituir un tratado ni un precepto de valor filosófico, metafísico o, siquiera sociológico. También en esto parece quedarse *entre dos platos*.

No hay, por lo demás, madres en sus comedias, fuera de la incestuosa y efímera del *Anticristo* y de la Jimena: loba, leona, animal, machorra, marimacho o marota que dice de sí misma: "No semejo fembra yo." Podría hablarse de un complejo edipiano en este aspecto, si no fuera porque se trata de un rasgo general del teatro español, reflejo directo de una sociedad organizada por el hombre para el hombre, en la que la mujer no tiene más que un papel ambivalente y contradictorio: el sexo y la virtud, el amor y la entrega, el veneno y la triaca. No debe omitirse, en este renglón, la indudable trascendencia de la organización social y las costumbres árabes. Como sea, una madre sería una emoción humana, y Alarcón no se las permite por miedo a parecer más grotesco. Puede decirse —y quizá de aquí emana el error general sobre él— que hace comedias de caracteres porque en ellas el movimiento, la acción y la temática son correspondencias de su carácter personal, del carácter para el cual se ha educado expresamente dentro de esos dos hemisferios de sus corcovas, y que difieren de las usuales en aquellos puntos en que él, como ser físico, difiere de los normales u ordinarios.

¿Habría escrito Alarcón sin corcovas? ¿No habría sido soldado en vez de letrado, o, letrado, no habría logrado sin dificultad el puesto que pretendía y aún escalado otros más altos? ¿Necesitaba realmente expresarse, enunciar un punto de vista personal y nuevo en el teatro, dar su sangre al teatro? Después de releer una vez más sus veintiséis comedias lo pongo en duda por una sola razón: al través de todo su afán compensatorio de demostrar que las prendas morales son más preciosas que el rango y que la belleza física —aunque adula a menudo a los príncipes y elogia a los nobles y apuestos grandes señores con tediosa frecuencia— no se traduce en todas ellas una superación de su defecto, un olvido de sus corcovas, un arrebato del espíritu. Nunca llega a perder la conciencia de ser como es. Su don Juan de Luna es bueno *porque* es deforme, no a pesar de serlo. La llamada *extrañeza* de su teatro es dialéctica por necesidad, para distinguirse entre gigantes, monstruos y cabezudos; es casuística, no filosófica; axiomática, no creadora. Leonardo a su manera, grande en más de un aspecto, Alarcón —si se le reconocen intentos de innovación— fracasa en su propósito puesto que el teatro español tiene ya trazado un camino nacional, por erróneo que sea, y existe con él y sin él. Y quien tenga buen sentido reconocerá que fracasa igualmente, por rebote, en la creación que no intenta siquiera de un teatro mexicano. ¿Entonces?

CRIOLLISMO Y MEXICANISMO 

Si Alarcón hubiera sido tan mexicano interiormente como se lo proclama, es indudable que habría dejado, aun en esbozo, un teatro característicamente mexicano, es decir, un medio de expresión más o menos informe que manifestara, por primitivamente que fuera, el carácter y la nacionalidad en *formación* del mexicano, que, en realidad a partir de la primera generación mestiza es ya el neomexicano con una proporción variable de sangre y de idiosincrasia hispánicas. No sólo no lo hace, sino que en el conjunto de sus veintiséis comedias la acción se desarrolla dos veces en Sevilla; una, en Bohemia; una, en Salamanca; dos, en Madrid y Alcalá de Henares; una en Melilla, una en Deza; seis, en Madrid; una quizás en Toledo y Madrid o Andalucía (*La prueba de las promesas*): una en Sicilia, "probablemente en Siracusa"; una en Creta; una en Zaragoza y otros puntos; una en León y una aldea; una en Sevilla y el puerto de Guadarrama; una en Lisboa; una en Zamora; una en Milán; una en un "lugar indeterminado" (*El Anticristo*) y, por fin, una en Arauco (*Las hazañas del Marqués de Cañete*, de la que JRA escribe una escena del acto segundo.)

Fuera de que no tiene un solo personaje mexicano o americano, salvando a los indios de utilería de la comedia últimamente citada, esto significa que las acciones y reacciones de los caracteres alarconianos son determinadas en su totalidad por un ambiente español más o menos realista, ya que la Bohemia, el Milán, la Creta, la Sicilia y la Lisboa que usa pueden conceptuarse como artefactos igualmente de utilería. Recuérdese la opinión de Hartzenbusch cuando dice: "Las edades bíblicas, las fabulosas, las antiguas y la media, todas eran iguales para nuestros poetas cómicos; judíos y griegos, cartagineses y turcos, babilonios e indios occidentales, todos en el teatro eran españoles con ropilla y con ferreruelo, valientes y discretos, enamorados y católicos." Y Alarcón no introduce excepción alguna a esta regla romántica y ageográfica. Aquellas comedias en que trata de dar mayor ambiente exótico (*La manganilla de Melilla*, *El Anticristo* y las que se desarrollan en Creta, Bohemia, Milán y Sicilia, para no hablar de Lisboa) no podrían ser más españolas.

Se ha dicho a menudo que las treinta y siete obras de Shakespeare y sus ochocientos diez personajes son esencialmente ingleses, aunque las acciones se desarrollen en climas y latitudes tan diversos como el mar y una isla anónima, Verona, Milán y Mantua; Windsor, Viena, Éfeso, Mesina, Navarra, Atenas y un bosque; Venecia y Belmont; el bosque de Arden, Padua, Rousillon, París, Florencia y Marsella; Iliria, Sicilia y Bohemia; Inglaterra y Francia (en general); Gales, Londres, Westminster y Kimbolton; Troya, Roma, Corioli, Anzio, Atenas, Cerdeña Filippi, Escocia, Elsinor, Bretaña, Chipre, Alejandría, Italia y, "dispersamente" en varios países. Dicho de otro modo, Shakespeare —romántico en este aspecto— emplea un procedimiento idéntico al de los españoles, y su contenido es tan inglés como hispánico el de éstos. La diferencia consiste en que mientras en ellos el ambiente está supeditado a los caracteres y al carácter general, recurrente, permanente, esto es, al espíritu mismo de su país y de su teatro, en Alarcón, por el contrario, son los caracteres los que se encuentran supeditados a un ambiente español deliberadamente concebido como marco de sus acciones y que, según quedó apuntado, se extiende a países extrajeros. Éste es un rasgo escapista y, por ello, mexicano puro. Pero no debe olvi-



darse que, a la vez, se trata de un ambiente español, de un marco español primero soñados largamente y después vistos por los ojos de un hombre nacido en México que se niega a sentirse extraño o extranjero y que por eso lo parece a los madrileños y andaluces.) Si las cosas no pasaran, por ejemplo, en Madrid, habríamos perdido excelentes y cuidadas descripciones tópicas y morales como las de *La verdad sospechosa*. Pero si es natural en Shakespeare y en Lope o Calderón que sus comedias y personajes sean ingleses o españoles en todos los ambientes, no lo es en Alarcón sino como un dato correspondiente de su ambiciosa y romántica sed de la metrópoli. Y éste es el primer detalle de su criollismo. Criollo de segunda generación (su padre había nacido en la Colonia), él aspira a vivir en Madrid al lado de la realeza y del genio, a fugarse de México, en suma, y jamás parece pasarle siquiera por la cabeza la idea de situar en México la acción de ninguna de sus comedias. Este tipo literario tiene curiosas equivalencias actuales en poetas mexicanos afrancesados y en sencillos ciudadanos *pochos*. (Esta voz probablemente se origina en una corrupción de la palabra *poacher*, aplicado a los pescadores en vedado de la frontera, o a los cazadores furtivos, entre los cuales habría sin duda buen número de mexicanos. Creo que así es entre nosotros, aunque el Diccionario de la Academia Española incluye la palabra en su acepción de "descolorido o quebrado de color" sin señalar la procedencia.) Podría llevarse lejos el paralelo entre el criollismo de principios del siglo xvii y el pochismo del xx. Una naciente, pero eludida conciencia de ser cada vez menos español, determina la conducta del fugitivo criollo que, no estando ya en las raíces, se adhiere parasíticamente a la corteza del árbol de la hispanidad. Esto no quiere decir que sepa, o presienta, que al dejar de ser español puro es mexicano. Si alguna vez lo piensa, se burla de sí mismo, porque lo mexicano no existe todavía (lo neomexicano más bien), no ha cobrado aún ni siquiera una forma moral. El nacimiento en México no es más que un accidente, malhadado o no, que no acarrea todavía, en apariencia, resultados de carácter moral o étnico. Se nace en México, pero se aspira a vivir y a morir en España, con una actitud exasperada por ese asomo de principio de conciencia de estar dejando de ser español. México no es un país políticamente hablando: es una colonia. Lo mexicano no existe precisamente porque está muriendo, y el espectáculo de esta larga agonía de una cultura oscurece en exceso el cielo, de tal modo que ningún ojo puede ver nada más: la presencia mínima de aquello que está naciendo.

Este persistente sentir, que tiene mucho de complejo racial, es el fondo de la todavía viva desunión mexicana, explica la supervivencia del conservador, su largo desprecio por la realidad de México y, sobre todo, el odio hacia el mestizo revolucionario. No se sabe si Alarcón nació deforme o si su deformidad fue resultado de un accidente. Lo primero parece más probable, pero en todo caso su actitud exclusiva de México es susceptible de ser juzgada como un fruto de rencor, como el hito de un sentimiento o de una idea —quizás imprecisados— de que, a nacer en España, habría nacido "normal." O puede originarse en la fascinación omnipotente que ejerce España sobre él. En psicoanálisis todo esto es válido, como lo es pensar que él fue a España con la sed de encontrar allí un poder mágico que deshiciera sus corcovas con la virtud de la gloria o de la riqueza, un agua de Juvencio o un hallazgo de Jasón, y es curioso observar cómo esta posible ilusión pueril, mantenida hasta la adolescencia y la primera juventud, degenera y se transmuta en una ambición

concreta: un empleo bien pagado, pero que todavía tiene que ser un empleo de dignidad, un empleo solemne que haga respetable, es decir, liso de espalda y pecho, a su tenedor. (No puedo dejar de pensar en los ricos mexicanos que hacen viajes de lujo y pagan honorarios astronómicos a especialistas en hospitales famosos de los Estados Unidos o Europa o que van en busca de milagrosas aguas termales, para encontrar que los médicos más destacados allí son mexicanos, o que las aguas que pueden remediar su padecimiento se encuentran en el Estado de la República mexicana en que nacieron.)

El segundo aspecto de criollismo o de fuga en Alarcón está en ese perpetuo y a menudo impertinente refugiarse tras los escudos del "don" y del "licenciado". Esto es lo que da una tan cruel exactitud al culto epigrama de Góngora (*La que adelante y atrás / gémina concha te viste*) y a la pulla de Quevedo ("La D no es Don, sino su media figura."), y esto constituye quizás, con el tan agudo sentido del ridículo, el único dato pre-mexicano del poeta. He señalado alguna vez cómo se emboscan o enconchan los mexicanos en sus títulos profesionales hasta despersonalizarse, para no ser más que el licenciado, el doctor, el ingeniero, etc. (El español, el inglés, el francés, el norteamericano, suelen anteponer su nombre a su título académico: X, *Attorney at Law*, *Avocat*, profesor de tal o cual materia, etc. Por lo demás, nada de reglas generales.)

Hay un tercer dato que confirma la minuciosa fuga de Alarcón fuera de México y de lo mexicano —que es todo cuanto puede hacer un mexicano de él— y es una pequeña estadística de sus alusiones al país de su nacimiento y, en general, a América, al través de su obra. No hay que olvidar que él mismo define esta negación en una de sus comedias: "Patria es aquella / donde tiene amor su bien." (*Patria est ubicumque est bene*, Cicerón, a quien más bien que al autor criollo repetirá Voltaire: *La Patrie est aux lieux où l'âme est enchaînée*. Cita de Hartzenbusch.) Y esto sin contar sus preocupaciones de origen, nobleza, prosapia, etc. Estadísticamente, en sus veintiséis comedias, sólo una vez menciona de modo concreto a

Méjico, la celebrada
cabeza del indio mundo
que se nombra Nueva España

(hay más alusiones en Cervantes), y describe en once versos octosílabos la ciudad y el valle, mientras dedica trece a la descripción de las crecientes de la laguna y treinta y nueve a la de la obra del desagüe y a cantar ditirámbicamente a su factor don Luis de Velasco, marqués de Salinas. En *El semejante a sí mismo* se trata de un viaje al Perú y se dice, entre otras cosas:

¿No decías
que a las Indias te partías?

y:

Dí, ¿qué más Indias que Inés?

y:

Si eres don Diego, te estima
mi amor, no tengas recelo;
mas si don Juan, ¡vive el cielo
que te has de partir a Lima!

Las demás alusiones generales son como sigue:
Todo es ventura:

... los preñados montes
cuyas partes enriquecen
de plata [a] los españoles,

y nunca de sus tesoros
vi que una parte me toque.

La manganilla de Melilla:

Cuantas riquezas estima
el indio avaro tendrás.

Quien mal anda en mal acaba:

¡Pluguiera a Dios redimiera
lo menos del mal que lloro
con cuanto rubio tesoro
produce la indiana esfera!

(y otra alusión a las "Indias Orientales").

La culpa busca la pena:

Aparece un don Sebastián, portugués indiano que
viene de las Indias Orientales.

El Anticristo:

Menciones del "indio suelo" y del "antípoda india-
no" (al oriente español).

La industria y la suerte:

Más que a las Indias estimo.

Siempre ayuda la verdad:

Al indio más apartado
vuestras quinas lleve el cielo.

La verdad sospechosa:

Que en las Indias están
o en Italia, entretenidos [los maridos].
Y más [ricos] si son de las Indias,

más varias veces "el indiano liberal," el "galán indiano" y el "pe-
rulerero", más:

Que son estables muy pocas
por más que un Perú les den.

Quién engaña más a quién:

Alusión al hermano de Elena, en Lima.

Las paredes oyen:

Por quien en Indias vuelto Manzanares
España de sus glorias hace a Henares.

—Esta es la Calle Mayor.
—Las Indias de nuestro polo.
—Si hay Indias de empobrecer,
yo también Indias la nombro.

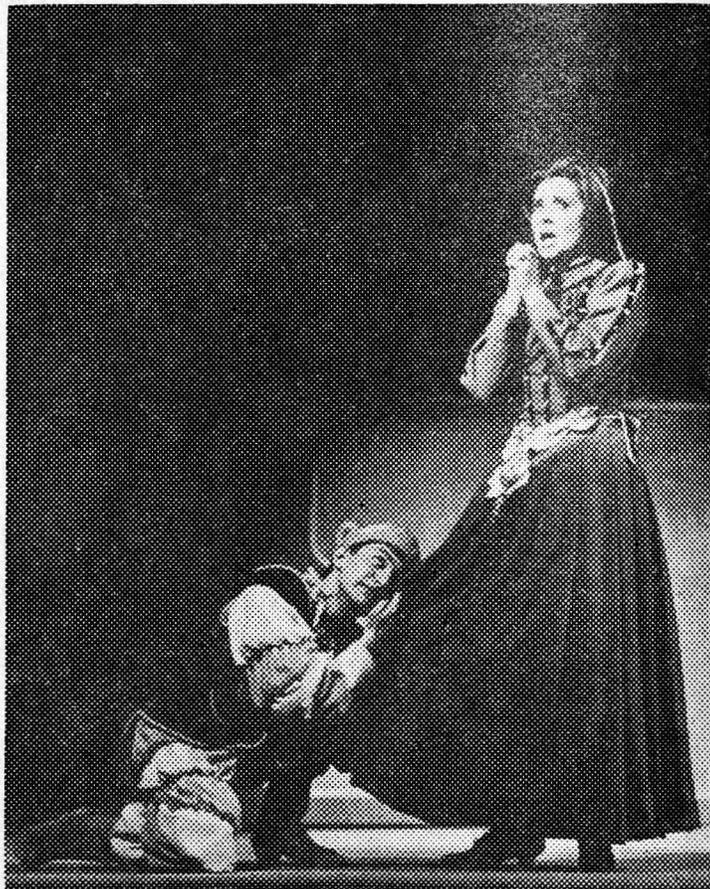
He dejado a propósito las dos menciones de las Indias Orientales para poner de relieve el sistema de alusiones geográficas de las comedias alarconianas, en el cual tampoco aparece la menor muestra de preferencia o predilección hacia México. La omisión y el olvido se hacen sentir con tanta fuerza que no sería difícil que partieran del mismo complejo de exclusión de lo mexicano. Irónicamente, aquello que Alarcón quiere raspar de sí mismo al través de esta minuciosa fuga, sus más elogiosos críticos y biógrafos se empeñan en atribuirselo, y mientras menos mexicano aspira él a ser, más mexicano pretenden ellos volverlo. (¿Acto de injusticia poética?) En todo esto, lo más deprimente y penoso es la escena que le tocó zurcir en el mamotreto destinado a adular a Felipe II, al marqués de Cañete y a su descendiente Hurtado de Mendoza, que pagó la pieza, y en la cual los indios de Arauco juegan una tan sucia traición a los valientes, caballerosos y confiados españoles. Ni por un momento siquiera parece haber pensado Alarcón en rectificar ninguno de los absurdos antiamericanos en que abunda este

monstruo, y es indudable que, a alentar en él el menor sentimiento cordial hacia América, se habría abstenido, por lo menos, de participar en semejante fábrica. Éste sí hubiera sido un rasgo de mesura, de discreción y de dignidad mexicanas como lo atestigua a la fecha la posición de no ingerencia de México en los problemas de otros países o en su solución. ¿Era tan grande en ese momento la necesidad de Alarcón que debiera hacer virtud de ella también en parecida contingencia? ¿O era esa virtud tan tornadiza y endeble?

Por lo demás, toda aseveración en el sentido de si la mexicanidad o la no mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón es o no susceptible de comprobación al través de estos hechos, o de que es algo más sutil e imperceptible anejo a un imponderable orden moral —sin connotaciones éticas—, resulta inválida si se considera que en el teatro las cosas se prueban por la objetividad y no por lo subjetivo, por lo tridimensional y no por lo abstracto.

EL "TONO CREPUSCULAR" Y OTRAS IDEAS FIJAS

Medio tono, tono crepuscular, tono discreto, cortés y mesurado, tono grave en reserva y penumbra, y otras, son expresiones o conceptos acuñados por autoridades tan relevantes como Pedro Henríquez Ureña, y se han convertido en lugares comunes y en comodines, no ya para el estudio académico, sino para la definición crítica de la personalidad, la obra y la nacionalidad de





Juan Ruiz de Alarcón. El estudio publicado por Pedro Henríquez en la Antología del Centenario (México, 1910) hizo fortuna inmediatamente entre un círculo de intelectuales que aspiraban a ser considerados tan sobrios, discretos, cortes, crepusculares y *morales* como el dudoso mexicano de las veintiséis comedias y, por ende, tan mexicanos como él. Quizá creyeron que el polígrafo encarnaba en Alarcón las virtudes que, en su propio concepto, los distinguían a ellos. Y quizá fuera así. Este juicio se fundó quizás en la experiencia humana del ilustre y penetrante erudito en México. Tenía el apoyo de la tradición acuñada en España misma ("cortés como un indio mexicano"), y la visión del ensayista correspondía sin duda a un momento pre-revolucionario en el que la contención mexicana se redondeaba sin autoanálisis todavía, para explotar en un gran alarido, más característico en sí que los siglos de superficial pulimento obligados por la economía, la organización religiosa y administrativa de la Colonia y otros factores análogos. Desde entonces —y desde antes en realidad— se ha dicho, de un modo azaroso e intuitivo, que la fuerza del mexicano es una fuerza esencial y únicamente moral, sin que este término sufra limitaciones de orden ético ni tenga ligas precisas con la conducta moral como opuesta a la inmoral, sino más bien como correspondiente a una actitud ante la vida, como un gesto inmaterial pero no espiritual propiamente hablando. Esta fuerza es moral por contraposición con lo material y concreto, de inercia por contraste con lo activo, y así, se cita a México en los conciertos internacionales de la actualidad como una potencia *moral*. De este modo ha llegado a considerarse como de orden moral, entre nosotros, todo aquello que carece de contornos precisos, o sea, justamente, todo aquello que es inmoral. Y de aquí, sin duda, la confusión que rodea el juicio general sobre Alarcón, entremezclando los conceptos de una ética social racionalista y sin pasión del alma y los ángulos de una actitud humana resultante de debilidad. Pero esta confusión tiene también raíces en el comediógrafo mismo y en su obra: en *La verdad sospechosa*, Alarcón hace decir al padre de don García dos cosas convencionales y falsas. Primero pregunta al Letrado "a qué género de vicio tiene más inclinación" su hijo, lo cual equivale a un partido previamente tomado. ¿Por qué razón ha de tener vicios García, si no es para sentar una premisa buscada sin la cual no existiría la comedia? Y más adelante dice don Beltrán: "Mentir, ¡qué cosa tan fea / y opuesta a mi natural!", como si se tratara de *su* natural y no del de García. Pero la suma de la ingenuidad del anciano aparece evidente en el remedio que discurre (también por la "fuerza del consonante" en la comedia): casar a su hijo para que deje de mentir cuando, desde la comedia romana, el engaño y la mentira disfrutaban de ejecutoria como partes naturales de la vida matrimonial. Finalmente, el castigo de don García es casual y no motivado y hace pensar en aquel chascarrillo del hombre que desconfiaba de la vacuna porque había visto morir a un niño dos horas después de vacunado... por haberse caído desde un segundo piso. Entiéndase que esta censura en nada afecta los valores vivos de la comedia. El teatro tiene su lógica propia, que parece ilógica fuera de su marco, tal como la pintura posee una perspectiva propia, un *trompe-l'oeil*, que le permite encerrar un paisaje de varios kilómetros en un metro cuadrado de tela. Si lo menciono es sólo para destacar el error de los críticos al hablar de la moral en Alarcón. Pero el error se ahonda cuando, a la moral, se une *lo* moral y cuando se llega a considerar que su tono contenido es expresivo

sivo de esos dos elementos. En otras palabras, que si Alarcón se vale de un tono crepuscular es para expresar en términos no líricos conceptos racionales que emanan de una fuente ética que él puede sentir en vista de su propia actitud moral, y que esta actitud moral la tiene porque es mexicano. Éste es el sofisma tradicional ya.

Creo haber dejado esclarecido este punto antes: el medio tono de Alarcón es obra de su falta de capacidad lírica y de su expresión poco dramática en un sentido de intensidad. Hay una obvia falta de dominio del instrumento en este autor, superada al través de una sensata explotación de sus propias limitaciones. No grita porque, o no puede gritar, o teme al ridículo de un grito desafinado, así como hay gente que tiene una voz corta y canta mejor a la sordina, u otras que, incapacitadas para correr, imponen una marcha mesurada a quienes caminan con ellos. A la inversa de Lope, Alarcón no crea su forma; se mueve, con la natural torpeza, en una forma, en una casa ajena, aunque ocasionalmente logra acompañar sus movimientos a la latitud en que se mueve, como el prisionero que acaba por agrandar su celda en fuerza de dar pasos muy cortos, o el hombre pequeño que salva una distancia grande en pocas, bien medidas zancadas.

Atribuir connotaciones de orden simbólico al tono conversado de Alarcón, y atribuir a este tono un valor simbólico de orden mexicano, son buenos deseos de los estudiosos, y si el tono difiere del español usual es por razones de orden técnico, de alcance de expresión, y no por la vegetación espontánea de un sentimiento antiespañol o, por lo menos, mexicanizante. Quizá quisiera Juan Ruiz cantar como Lope, a grandes, melodiosos gritos, o en una musical penumbra como la que caracteriza a Calderón, en quien el tono está condicionado al sentido y el sentimiento de lo metafísico y a la evolución de las formas literarias al través del gongorismo. Es cierto que esta sobriedad, aparte de abolir toda resonancia musical en Alarcón, parece aproximarle a un tipo más moderno de teatro —el que realizará Molière—, pero entonces se interpone otro elemento importante para explicar, junto con la deficiencia formal, el aparente enigma del fracaso del comediógrafo. Me refiero, nuevamente, a la falta de pasiones humanas; aunque la pasión por el concepto, la pasión de la razón, sean activas en él, la emoción humana, animal propiamente, parece proscrita de la generalidad de su obra. Y la forma que elige —que sigue ciegamente en realidad— no es la que mejor conviene a sus conceptos. De este modo, la forma viene a constituir un error fundamental, pero también el castigo *en la tierra*, como él mismo lo entiende, de Juan Ruiz de Alarcón. Hay una falta de concordancia entre la órbita terrena en que se emplazan y se resuelven sus conflictos, y la forma literaria de que se vale. El verso parece adecuado —cuando no es romance periodístico como en mil y cuatrocientas ochenta de las comedias de Lope— para expresar al cielo y al infierno de la estructura teológica española; la prosa parece convenir mejor al mundo. En suma, no logra arrebatarse al público por medio de un gran impulso o vuelo lírico, ni llega a convencerlo con su teatro de razón porque éste carece de un cuerpo propio. Por esto apostrofa al vulgo, de cuyas silbas habla; pero distinguiéndolo casi siempre de la clase noble y aun de la clase letrada, a la que tantas heridas debió.

Habría más que decir, sin duda, pero no pretendo agotar ni resolver la cuestión sino, simplemente, emplazarla sobre un terreno sin prejuicios ni servidumbre al mito que se ha formado,

sino en un terreno técnico. La conducta técnica de este poeta: fusión de una forma acreditada con un contenido nuevo, puede inclusive hacer de él un precursor de Baudelaire, digamos, que a la vez que mantiene en perfección la forma tradicional del verso francés, que él no creó, introduce en esa forma elementos destinados a dar un nuevo rumbo a la poesía en victoriosa contienda con el que le imprimieron los grandes románticos. Que hace, en fin, confesión y desnudamiento del hombre en la poesía. Sólo que la objeción salta y nos clava las garras en seguida: en Alarcón, a pesar del tono conversado y del contenido *diferente*, no hay confesión, no hay *intimidad*.

Mucho se hablará todavía de Juan Ruiz, en pro y en contra; pero la trayectoria de su obra al través de tres siglos no me parece susceptible de cambio, ya que no es posible mudar sus conceptos ni alterar su forma. Quizá, sin embargo, algunas refundiciones en buena prosa, en diálogo vivo, realizadas con espíritu creador, podrán mostrar mejor al público presente o futuro la calidad dramática intrínseca de este autor.

HONOR, AMOR, DINERO, HUMOR
Y OTRAS OBSERVACIONES FINALES 

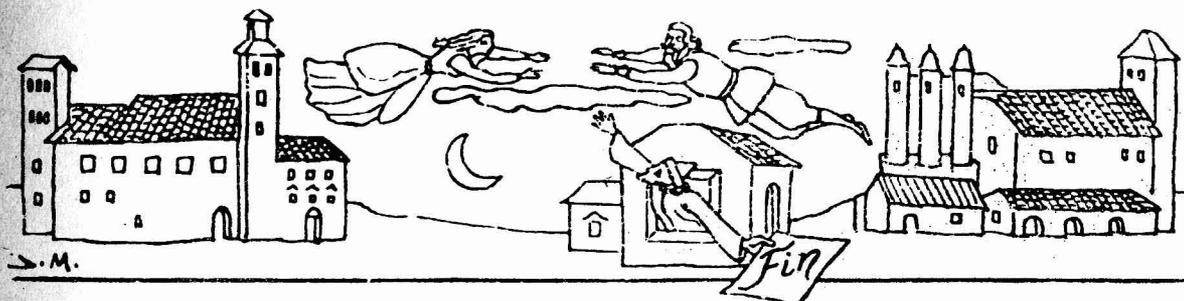
Probablemente en el análisis de estos cuatro elementos sea posible definir con mayor claridad la nacionalidad verdadera de Alarcón, es decir, su condición, como yo la veo, no sólo española, sino españolizante.

Otra característica parece mencionable en este capítulo, pero no requiere estudio especial por cuanto se relaciona, de un modo u otro, con las que lo encabezan. Me refiero a las españolísticas soberbia y jactancia que aparecen de modo rítmico en el incompleto y a veces confuso mundo de los personajes alarconianos. Es la jactancia la que hace mentir a don García, ser comodón a don Domingo de don Blas, presumir de pobre al don Juan de *Las paredes oyen*, de nobles a todos los hombres y de hermosas y honradas a todas las mujeres de estas comedias, y que se manifiestan, por diversos modos, en los propios criados con gran frecuencia. La modestia mexicana, ya sea en su forma de complejo de inferioridad (que le da aires de jactancia), ya en su calidad precortesiana de oriental elegancia, es enteramente ajena a Alarcón. Sus propios filósofos y moralistas, por cuya boca de ganso habla a menudo el autor, son levemente eruditos y abrumadoramente exhibicionistas, inflexibles y categóricos. Su profundidad mental es, a lo sumo, latina, es decir, libresca, sólo refrendada por una experiencia diluida en generalidades o, simplemente, casuística, como se ha señalado ya.

No alcanzo a percibir diferencia considerable entre Alarcón y sus contemporáneos en lo que se refiere al sentimiento, o sentido, del honor, ya en el caso del hombre que teme ver monoscabada su reputación por cuestiones de valentía personal, ya en el criterio de hacer de la mujer un depositario de cristal para el buen nombre masculino, la alcurnia y los timbres del apellido, etc. Como los personajes de Lope, Tirso y Calderón, los del criollo son siempre "curanderos de su honra" y aplican los dos vulgares remedios conocidos: la muerte o el matrimonio, apoyándose en razonamientos de una analogía tan completa, tan ajustada al código social vigente que resultaría imposible decidir si Alarcón era sincero o, simplemente, convencional en esto. Y es, naturalmente, este concepto del honor (destinado a re-

percutir aun en las piezas de García Lorca) lo que impide establecer una diferenciación de sensibilidad *social* y, por ello, *moral*, entre las damas y galanes de la carátula lopista, crudamente iluminada por el sol de la expresión hispana, y los del recoveco alarconiano con su deliberada penumbra. Dicho de otro modo, Alarcón se somete conceptualmente al sentimiento del honor español como acepta la forma estatuida por el monstruoso frey. Si tenemos en cuenta que este concepto del honor es prácticamente el pivote o eje del mecanismo moral de todo el teatro del Siglo de Oro, una excrescencia vegetativa, vivaz del arabismo y del medievalismo que hará correr tinta en España todavía siglos después —hoy mismo, y casi tanta como sangre—, se plantea un dilema para el moralista que se supone había en Alarcón: acatar o censurar, pero censurar en acción, y esto sabemos que no lo hace. Acata y subraya "es el honor cristal puro, / que se enturbia del aliento". Aun concediendo, por consideración polémica, que el honor sea un motivo menos obsesionante en Juan Ruiz que en Lope o Calderón, no podría negarse que cada vez que aparece aparece en los términos precisos de la actitud nacional española, que tanto tiene de árabe por lo demás. Alarcón resulta, pues, tan viejo mundo como sus grandes coetáneos, y aparentemente no *concibe* otra forma de honor que la española, y reconoce que Dios y el honor sólo pueden ser españoles. En otras palabras, no hay en él debate o duda, ni siquiera insinuados, que lo lleve a considerar con ojos más modernos, o menos españoles, por no decir más americanos, el honor. Su criterio en esta materia es tan preciso, tan cerrado y tan inhumano como en cualquier romántico del tiempo. (Es verdad que entre los muchos vicios o defectos de orden moral sembrados por el español, con algunas diamantinas cualidades, en América Latina, éste es uno de los más feraces gracias a la prodigalidad de la tierra.) Pero, más aún, ese sentimiento del honor que hace a veces al vasallo levantarse contra su rey (*Los pechos privilegiados*) carece totalmente de novedad y resulta más español todavía: es la misma actitud de los aragoneses cuando paseaban a un nuevo monarca sobre un trono levantado en hombros y lo dejaban caer de intento para recordarle que eran ellos quienes lo coronaban. Si es visible que no permitió a la burla trascender en su obra porque —una vez más— su obra carecía de aspiraciones mesiánicas y de alcance social y, por ello moral. Se queda siempre en el reino de la generalidades. Si no grita, es por falta de voz.

Se impone, en toda evidencia, preguntar si para escribir piezas de teatro es requisito *sine qua non* ser Mesías, profeta o liberador, que parece ser tanto y tan absurdo como pedir que esos tipos de conductores del destino del hombre sean inseparablemente poetas dramáticos. Premisa sofisticada a todas luces, e insostenible. Los autores románticos, en especial lo neorrománticos de la cepa de Victor Hugo, lo pretendieron sin duda y, a su imagen y semejanza, los expresionistas, los neoexpresionistas y los absurdistas de la actualidad parecen tomar partido previo semejante. Téngase en cuenta que al hablar de mesianismo en el teatro, adjudico esa calidad sólo a aquellos cuya obra nos permite apreciar *a posteriori* sus aportaciones angulares a la poesía dramática y señalarlos como innovadores y liberadores. Así, es natural pensar en un Sófocles, en un Molière, en un Ibsen, en un Strindberg, en un Shaw que lucharon por dar libertad al teatro y por hacerlo habitable y respirable para el hombre, por limpiarlo de artificios y limitaciones y conven-



cionalismos y por crear en los públicos de sus épocas un verdadero sentimiento de comunión. La vieja fórmula latina sigue siendo válida, en especial para la comedia: *castigat ridendo mores*. En este aspecto parece evidente que el teatro español en lo general —aparte *La Celestina*, Cervantes y en la época moderna digamos Valle-Inclán— mejor que castigar las costumbres, las idiosincrasias, los vicios de conducta y los complejos (el del honor sobre todo) del español, los acata y aun los fomenta. No olvidemos que es valor convenido desde hace siglos que el artista es también un iconoclasta y que este papel parece más claro en el caso del poeta dramático cuya tarea queda claramente descrita cuando se llama a Ibsen, por ejemplo, “destructor de ídolos”. Ataturk, digamos, cumple con una función de dramaturgo al develar los rostros de las mujeres turcas. Entiéndase, sin embargo, que en el arte esta función no presupone una tesis previa, ya que ninguna obra que parte de una tesis tiene validez artística, sino que es un elemento coadyuvante en la tarea del poeta que busca la verdad y la liberación del hombre sin menoscabo de la primera libertad absoluta, que es la de su obra. Está a la vista, pues, una afinidad más de raigambre entre Alarcón y sus contemporáneos, y que el criollo incluso lleva a un particular extremo en su don Domingo, cuya shaviana caracterización de esclavo de la comodidad y del sentido común se desdibuja al entrar en escena el complejo del honor. En general, también, puede aceptarse que el teatro hispánico del Siglo de Oro no es un teatro de protesta con finalidades de mejoramiento humano, ni siquiera en la llamada “extrañeza” de las comedias del poeta nacido en la Colonia, cuya integridad española parece redondearse cada vez más.

El segundo motivo mencionado, el amor, es elemento inseparable del teatro a partir del Renacimiento y, en particular, de *La Celestina*, para no hablar de las pasiones tratadas en la tragedia griega; pero, pasada la obra de Rojas, el sistema romántico del teatro en España, reestructurado y codificado por Lope, da al amor una función, por decirlo así, de resorte ornamental. Esto es, que, siendo un elemento indispensable de la acción, queda reducido, por el tratamiento, a un adorno superficial, a un ballet de siluetas sin más desembocadura que el matrimonio —salida convencional acorde con el sistema social establecido y con el código del honor— y, alguna vez, la muerte. Pero resulta de todos modos curiosamente impresionante comprobar que no hay en todo el teatro romántico español de aquel tiempo una sola gran comedia de amor que se extienda por sobre la corteza de los siglos como esas cicatrices que dejan las heridas o golpes recibidos en la infancia y que duran toda la vida del individuo. Son los ingleses y no los españoles quienes escriben las grandes comedias y tragedias de amor. No hay un Romeo ni una Julieta en ese teatro sino en una caricatura trazada por el propio Lope. Esto es porque el amor, sentimiento fundamental, está regido por una norma social intransigente y de medula medieval y teológica. Importa más la religión, importa más el honor al español, que el amor mismo. Y de este modo viene a transformarse en otro truco de utilería, siempre usado, pero nunca verdaderamente vital. Por eso se fuga en lirismo y en retórica, en sus etapas de pureza, o en alusiones crudas y, como diría Alarcón, *venéreas*. Y en la comedia alarconiana el amor hace el mismo papel que en la de todos los demás, si exceptuamos a Tirso y su don Juan, que sólo representan el amor por extremos opuestos, que representan, más

bien, lo contrario del amor. La actualidad de Alarcón hacia este sentimiento está saturada de la misma catolicidad lopesca o calderoniana y tampoco aporta novedad alguna, diferencia —palpable o impalpable— de orden moral. Ni siquiera en *El examen de maridos*. Las relaciones entre hombres y mujeres son aquí tan convencionales, superficiales y retóricas como en cualquiera de las demás comedias.

La presencia del dinero en el teatro, como agente provocador de pasiones y de acciones dramáticas es difícil de rastrear con claridad, a menos que se acepte como su equivalencia abstracta y concreta a un tiempo el poder. Una cosa parece cierta, sin embargo, y es que el dinero, por sí, no es elemento de composición determinante ni entre los poetas dramáticos isabelinos ni entre los españoles del Siglo de Oro. Esto no quiere decir que no aparezca como sinónimo de riqueza, de poder o de codicia en muchas comedias y tragedias, pero, en proporción, en pocas es determinante absoluto; baste citar *La vasija de oro* o *Aulularia* de Plauto, amplificada en el Harpagón de Molière, y en ellas se trata de la avaricia; *Volpone*, en que juegan parte principalísima las ambiciones materiales, *El mercader de Venecia*, que tiene una dimensión propia y de orden diferente, o *El Rey Lear*, en la cual la codicia de Gonerila y de Regania viene a ser el pivote mismo de la acción, pero por contraposición con el desinterés sacrificado de Cordelia. La búsqueda incesante del dinero es, por otro ángulo, frecuente obsesión en la novela picaresca española; pero, de un modo u otro, por razón de la filosofía en curso, por la promiscuidad de las formas literarias con las teológicas, todavía no es el dinero en el teatro lo que llegará a ser después del periodo de la reina Ana o en el Gran Siglo francés, en el que la sociedad es racionalista e interesada, o en la comedia inglesa de la Restauración —en la que encuentran paso franco los comerciantes— o, en fin, en la de Scribe o Manuel Eduardo de Gorostiza. Pero existe confusión ya que, por una parte, la España del Siglo de Oro abunda en repercusiones católicas, heroicas y extraordinarias a la vez que, por la otra, consolida un dominio colonial en América; que la línea económica de los países, siguiendo la trayectoria que se inicia en la Edad Media, tiende a la congestión en las ciudades y que la civilización industrial principia a existir. Confusión pero no contradicción: lo que ocurre es que, hasta entonces, el dinero es considerado como un medio y no como un fin. En este punto parecen diferir del individuo usual de la comedia algunos personajes alarconianos, por ejemplo el don Juan de *Don Domingo de Don Blas*, que llega a robar, y desde luego todos los preceptores, criados y criadas, sin contar, por supuesto, a las mujeres, que son en la mayoría de los casos interesadas y veniales. Pero, por mucho que esta actitud hacia el dinero contraste con la rutinaria en el teatro hispano, y por “extraña” que pueda parecer, tiene indudablemente más correspondencias con el emigrante conquistador o con el criollo de pura cepa ibérica, que con el mexicano, privado por un sistema religioso y político de estructura medieval de toda respiración económica. Si los caballeros españoles de Lope y Calderón se jactan de despreciar el dinero, los administradores de la Colonia están muy lejos de adoptar la misma actitud, y son éstos, en principio, los que frecuentaba Alarcón, ya que se mueve en un mundo de pretendientes pobretones que, a pesar de mil pergaminos, no son otra cosa que células sociales que se verán gradualmente confinadas, por situación si no por profe-

sión, en la pequeña burguesía o clase media. Y esto, sin duda, sitúa a Alarcón esencialmente y define su conducta como poeta dramático: pertenece a una clase media; en lo *moral*, a la clase media que hará la Revolución Francesa siglo y medio más tarde, así como sus comedias pertenecen a la tierra y no al cielo ni al infierno. Quizá los españoles coetáneos rechazaban en él al nuevo *homo economicus* que surgía en la decadencia ya incoada de una sociedad heroica y teológica, al pato empollado por el cisne. La pobreza de Alarcón y sus ambiciones son, en suma, españolas también y totalmente extrañas al gran conflicto espiritual —la lucha entre la destrucción y la conservación— que sacude y convulsiona al informe mexicano del siglo XVII.

El sentido humorístico del comediógrafo, en cambio, es claro y sin mezclas. En general, es español de la clase más gruesa, cortado a veces por incisivos y rasgos de origen latino. Por lo demás, como casi todo el humor español ejemplificado en Quevedo, y quizá con la sola excepción de Cervantes, se mueve siempre en dos planos, el escatológico y el sexual. Difiere del humor español corriente sólo en que a veces resulta más sexual que escatológico mientras en los demás ocurre lo contrario. La libre expresión cruda no es privativa de España en ese tiempo: los ingleses isabelinos son sumamente crudos y usan generosamente fórmulas cuya violencia adjetiva parece demasiado fuerte, aun en los títulos de sus piezas (*'Tis a Pity She's a Whore*, etc.), pero Calibán mismo no llega a ser tan groseramente sucio como algunos criados alarconianos, y pocos autores se han permitido metáforas como la de la vaina y la espada que Alarcón glosa en *La cueva de Salamanca*. Ahora sabemos que el sentido humorístico *real* del mexicano —con su matizado infinito y sus incursiones en lo macabro— difiere grandemente del que caracteriza al español; pero también podemos comprobar que hasta la fecha no hemos logrado sacudir la violencia escatológica heredada del chiste español. Esto nos permite situarnos también en una actitud antialarconiana por no reconocer en Alarcón al precursor de nuestro sentido humorístico, como no podríamos reconocerlo en Quevedo, a quien tanto se aproxima Alarcón en este aspecto. El humor del corcovado es, además, un tanto anormal, un tanto malsano —en contraste con la jocunda grosería inglesa— por razón misma de su carácter, moldeado a semejanza de su cuerpo por un fatal reflejo psicológico. En esto puede contrastar también con el humor español, pero sólo por cuanto lo exagera y lo amplifica, tal como amplifica el concepto del honor, de la nobleza y del heroísmo por un afán de superación, pues ya se ha visto que su estimación de las bellezas del alma y de las prendas de la virtud no lo lleva nunca a desdeñar las bellezas de orden externo ni las glorias del nombre, la tradición y el rango. Por eso superpone a sus ilustres nombres el redundante Don, que tantas amarguras le cuesta, para superar su complejo de inferioridad que lo lleva a proceder, en la vida como en la obra, por un sistema de hipertrofias. Si el español se niega a reconocerse en Alarcón o en lo alarconiano, es porque Alarcón, al hipertrofiar los rasgos característicos de la raza a que pertenece, los traslada a una proporción que el español considera caricatural y grotesca, a una especie de España de pandereta de aquel tiempo, en cualquier sentido que sea.

Pero queda en pie lo más importante aún: la vocación dramática y la escuela de Juan Ruiz de Alarcón. Podría especularse

mucho en torno a la primera: aun el más mediocre escritor obedece a un llamado, sea de ambición, de vanidad o, simplemente, de anhelo de expresión. No podría afirmarse que nuestro hombre haya carecido de ese imponderable impulso interior, aunque sí resulta dudoso que lo haya realizado plenamente. Una vez más, sus ideas se manifiestan en expreso divorcio de su forma, que no es suya; y una vez más, logradas sus ambiciones materiales, abandona el teatro. Pudo abandonarlo por el sedimento de amargura que le dejó su difícil y dolorosa carrera, o simplemente porque se había agotado; pero lo más probable —y esto es todavía un indicio de su complejo— por un acto de menosprecio y de rencor: porque ya no *necesita* escribir para vivir. Pero si ésta conclusión puede parecer sospechosa de cubrir únicamente un aspecto económico, esto es, puramente material, deja en cambio franco el paso a otra, más desconsoladora todavía, y es que el poeta nunca escribió únicamente movido por un ansia de expresión. Si ahora puede vivir sin expresarse, parece admisible que antes habría podido hacerlo también, a disponer de fortuna. Y si una y otra conclusiones carecieran de sustento, el retiro de Alarcón puede emplazarse en dos preguntas: ¿Se retira porque siente que ya cumplió, que *está a mano* con el teatro y que ya no le queda nada por expresar? ¿O bien renuncia, abdica en cierto modo su corona de poeta por desaliento ante la incompreensión de la *bestia fiera*? Esto último haría de él un tráfugo y revelaría la insondable profundidad de su desencanto y su amargura. Otra faz del enigma.

Probablemente la razón de que Alarcón no sentara escuela dramática es la misma, ya señalada, de la no propiedad de su forma. Por esto también desaparece en el torbellino de la decadencia de Lope, a reserva de reaparecer, en imperfectas aplicaciones, en autores de segunda como Francisco Rojas. Nadie pone en duda la validez de su envidia intelectual, que es la que opera sobre Corneille, Molière y Goldoni; pero si éste y Corneille están por abajo de Alarcón en el sentido de ser segundas partes en el caso específico de la temática de la mentira, Molière alcanza, en cambio, una dimensión universal explosiva de vida —aunque es interesante recordar al paso que *El misántropo* es quizá de menor éxito—, lo cual confirma la situación de precursor del criollo, realizado a medias y, como quedó dicho, de genial fracasado a la manera de Leonardo. Lo que ha hecho daño, lo que ha oscurecido el juicio de la posteridad sobre Alarcón ha sido la enfermiza —y contagiosa— tendencia mexicana a la invención de mitos contra la cual luchamos quienes creemos en la verdad de México y de América. Me refiero a mi generación y hasta ahora creo estar en lo justo; pero esto no quiere decir que mi generación y yo no podamos estar equivocados. Alarcón puede ser más de lo que yo he expuesto al través de este ensayo; pero también puede ser menos, un simple tornillo en la línea evolutiva del teatro. Lo importante para mí no es que sea más ni menos, sino esencialmente, que las líneas maestras de su personalidad de poeta dramático correspondan a lo que he tratado de trazar en estas páginas. Un hecho queda, incontrovertible e inmutable: no podemos ver en Juan Ruiz de Alarcón al fundador ni al precursor siquiera de una expresión dramática substancialmente, ni superficialmente, mexicana, Juan Ruiz de Alarcón es un autor español a su manera.