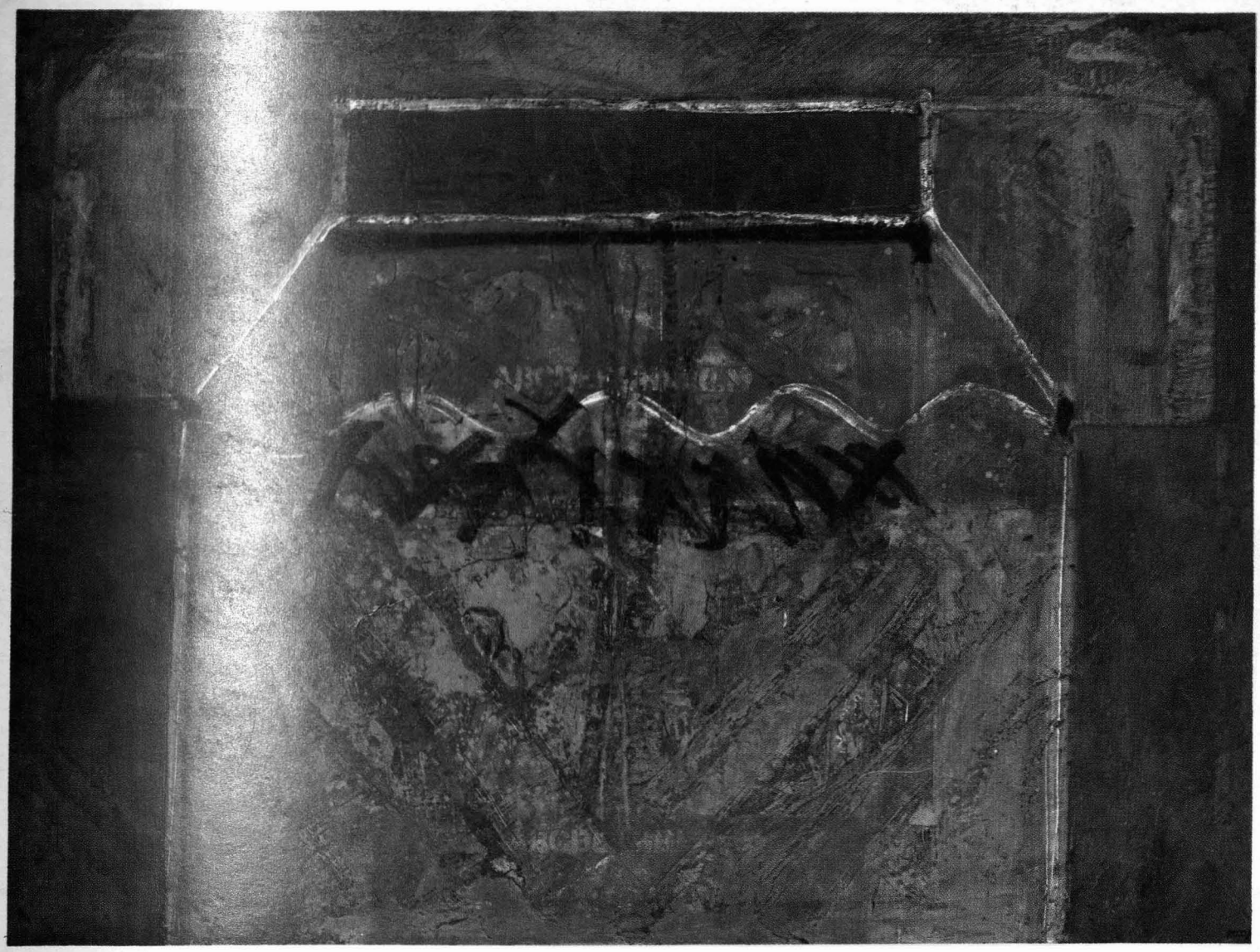
revista de la universidad de méxico



fernando benítez
josé emilio pacheco
vicente rojo

carta de julio cortázar

rodolfo usigli
manuel maples arce
ida rodríguez

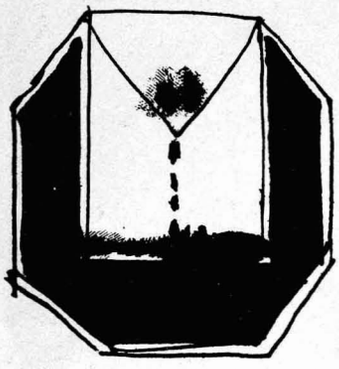
centenario de *maría*

sumario

Volumen XXI, número 12 / agosto de 1967

1
Fernando Benítez:
Las drogas alucinantes de los huicholes

14
José Emilio Pacheco:
Epigramas



I
Rodolfo Usigli:
Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo

19
Manuel Maples Arce:
Memorias

28
ARTES PLASTICAS
por Ida Rodríguez

31
DE JULIO CORTAZAR
a Francisco de la Maza

32
LIBROS
por Bolívar Echeverría,
Iván Restrepo Fernández

37
CARTA DE
GEORGES CLEMENCEAU

38
JUNTA DE SOMBRAS
María
por Alberto Hoyos

PORTADA
Tierra herida nº 2
por Vicente Rojo
[Col. Luis González Barquera]

Universidad Nacional Autónoma de México
Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural
Director: Gastón García Cantú

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

Franquicia Postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: $ 5.00
Subscripción anual: $ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Banco de México, S. A.

LAS DROGAS ALUCINANTES DE LOS HUICHOLES

por
Fernando Benítez

Publicamos un capítulo del próximo libro de Fernando Benítez donde se describe la Fiesta del Maíz Tostado, la cual cierra el importante ciclo del peyote, iniciado ocho meses atrás con la peregrinación que todos los años emprenden los huicholes a Catorce —el lejano desierto de San Luis Potosí— reproduciendo la cacería mágica del Venado, realizada por los dioses en el tiempo originario. Aparte de su valor etnológico, ya que por primera vez se da a conocer el mito de la cacería, este capítulo tiene el doble interés de ofrecer no sólo las experiencias del autor, sino un primer estudio comparativo entre los efectos del "ácido" en una sociedad civilizada y rica —los adeptos de la LSD— y sus efectos en una sociedad primitiva. De este modo, Fernando Benítez ha transformado una fiesta olvidada y secreta en un relato excepcional.

EL ciclo del peyote se inicia con la Fiesta de los Elotes y las Calabazas y termina con la Fiesta del Esquite, llamada también Fiesta del Maíz Tostado. Estamos a la mitad de mayo, en el corazón ardiente de la seca. El paisaje de las Guayabas recuerda el paisaje de noviembre cuando nuestros amigos regresaron de su accidentado viaje a Viricota. La milpa que rodeaba el calihuey [1] de donde surgió bruscamente el enviado de los peyoteros ha desaparecido; en su lugar se extienden los surcos duros y cenicientos cubiertos de rastrojo. Las hojas nuevas de los robles son las únicas manchas verdes en este paisaje amarillo y desvastado que aguarda las primeras lluvias.

Como de costumbre los huicholes están muy atareados en los preparativos de la fiesta. Hombres y mujeres se pintan la cara con "usha" [2] —de preferencia puntos y rayas—, alistan las ollas del tejuino, los tamales y el atole. Todos beben peyote molido y disuelto en agua. Hay muchos niños, muchos hombres y mujeres venidos de las rancherías cercanas y no faltan los "vecinos" instalados en las afueras del calihuey con sus garrafones de sotol y tequila.

En la plaza se han establecido pequeños espacios circundados de ramazones, unos ya ocupados por las mujeres que tienen a su cargo la preparación de las comidas y otros que se reservan a los peyoteros invitados de los pueblos cercanos. Los de Las Guayabas carecen del centro ceremonial de San Andrés y no pueden ofrecerles a sus huéspedes un mejor alojamiento, pero las enramadas crean cierta intimidad y después de todo a los huicholes no les desagrada dormir al aire libre.

A la caída de la tarde los peyoteros vuelven de cortar leña y anuncian el regreso haciendo sonar sus cuernos. La vida se concentra no adentro sino afuera del Calihuey que mantiene apagado el fuego. Poco a poco brotan las hogueras al cobijo de sus biombos. Brillan las primeras estrellas y la alta mesa de San Andrés se obscurece. De nuevo se inician en la tibia noche de cal y de pajonales resecos, los juegos, los cuchicheos, las toses de los pequeños, las carreras de las mujeres y de los hombres seguidos de sus hijos y de sus perros que cruzan las hogueras ora bañados por la dorada claridad del fuego, ora moviéndose en la penumbra creada a la luz cenital.

Más tarde llegan los peyoteros de Santa Bárbara, los primeros invitados, anunciándose con sus cuernos. Hilario, su hermano Antonio, su hijo Daniel que lo ha sustituido en el cargo de gobernador, su hijo Eusebio [3] y los encargados de las jícaras, lo reciben llevando velas en las manos y tocando sus violines y sus guitarras. Al frente de los peyoteros viene Tatevarí Maracame,[4] un Cantador de elevada estatura cubierto con un sombrero de copa desmesurada y cuajada de plumas. Trae como presentes una cabeza de venado disecada y una jícara con peyote. En la recepción se despliega la etiqueta reservada a los embajadores de los países vecinos. Los huéspedes han hecho el viaje a Viricota y como sus anfitriones, está sacralizados. Son un poco dioses y se les acoge con la seria dignidad y el afecto reverencial propios de sus ceremonias religiosas. Apenas la punta de sus dedos toca el hombro de sus invitados: *"Han llegado a su casa. Están en su casa. Deben sentirse cansados y necesitan reposar. Sean bienvenidos."*

Aceptan la jícara de peyote, la beben juntos y los llevan a la enramada que les tienen dispuesta. Luego se anuncian los peyoteros de San Andrés, de San José y de Cohamita a quienes se les hace idéntica acogida.

[1] Templo huichol también conocido con los nombres de toquipa o ririqui.

[2] Usha, raíz de una planta que crece en la ruta del peyote. Molida, proporciona el tinte amarillo con el cual los huicholes que van a Catorce pintan sus caras, sus vestidos y los objetos del culto. Es el color simbólico del peyote.

[3] Hilario, su hermano y sus hijos, constituyen una familia de chamanes llamados en la Sierra maracames o cantadores.

[4] Eusebio fue la principal figura religiosa del viaje. Representante del Abuelo Fuego, Tatevarí, lleva su nombre. Él marcha a la cabeza de la fila, él lleva los bules con el tabaco macuche —el corazón del fuego— y él es el único que puede encender la hoguera ritual, en compañía de sus dos ayudantes.

Prendidas las hogueras, los Maracames se sientan en los equipales acompañados de sus ayudantes y cerca de las doce inician el largo canto de la cacería del Venado Tamatz realizada en el principio del mundo por los dioses y los animales sagrados de Toquipa.[5]

LA CACERÍA MÁGICA
DEL BISABUELO COLA DE VENADO

La Tierra, Nuestra Madre Tatei Urianaka, se detuvo para oír a los dioses. Los dioses querían ir a Leunar, el sitio que ahora llamamos Cerro Quemado y Tatei Urianka convino en que emprendieran el largo viaje.

Marrakuarrí, acompañado de su mujer, inició el viaje desde el centro del mundo. Cuando llegaron ambos a las lagunas sagradas de Tatei Matinieri,[6] después de caminar ocho días hallaron a los dioses ya congregados a la orilla del agua.

"¿Traen las ofrendas ordenadas por Tatei Urianaka?" —le preguntaron los Dioses. Entonces se vio que le faltaban el tabaco silvestre (awakame), dos pericos, uno grande y verde, otro chico, de copete colorado y el pájaro wainio, amarillo y negro, el que vive en las orillas boscosas del Lerma.

Marrakuarrí dejó a su mujer con los dioses y emprendió el regreso al centro del mundo, a las cercanías del Gran Mar, donde tiene su morada Tatei Narema. La Diosa le dio las semillas necesarias y le dio también una jaula.

Marrakuarrí sembró las semillas, cazó los pájaros y esperó. En aquella época las plantas crecían aprisa, por tanto a los tres días floreció el tabaco silvestre. Durante esa breve espera pecó Marrakuarrí y voy a decir en que consistió su pecado:

Mientras esperaba, vio a una muchacha bañarse en el río y, movido por su belleza, olvidado de su mujer y de las ofrendas, corrió a su encuentro.

Cuando Marrakuarrí volvió al sembrado, halló que las hormigas habían devorado el tabaco dejando únicamente las migajas. Se apresuró a juntar los restos, los echó en su bule y emprendió de nuevo la marcha hacia las sagradas lagunas de Tatei Matinieri.

Llegado al cuarto altar, al altar llamado Nairaka Niwetari, su mujer le salió al encuentro diciéndole: *"¿Por qué tardaste? He venido a buscarte."* Marrakuarrí trató de abrazarla pero la carne de la mujer se le deshizo entre los brazos, se le derrumbó toda y se convirtió en una mosca.

Comprendió Marrakuarrí que su mujer había muerto. Para quedar más libre, dejó su jaula y corrió tras la mosca, hacia el Poniente, sin perderla de vista.

La mosca buscó el refugio de Tatei Narema. Marrakuarrí en vano quiso tomarla. En vez de permitirle arrimarse, la Diosa cortó un carrizo, metió la mosca en el cañuto y tapándolo con un algodón se lo dio a Marrakuarrí: *"Tómalo,* le dijo, *y sé prudente. Ahora ya puedes salir a Viricota."*

El primer día de viaje, alcanzó el primer altar, Sheini Niwetari, el segundo día alcanzó el segundo altar Jutariaka Niwetari, el tercer día alcanzó el tercer altar Jairaka Niwetari. Durmió en los tres altares y por las mañanas cuando despertaba, veía a su hermosa mujer acostada a su lado, sin embargo, no podía acercársele: al menor movimiento, la mujer, convertida en mosca, volvía a meterse en su cañuto.

Así llegaron al cuarto altar llamado Nairaka Niwetari, donde la había encontrado, y ahí, sin poder contenerse, se arrojó sobre ella. Esta vez la mosca no volvió a su cañuto sino que desapareció en las alturas. Con la tristeza en el corazón Marrakuarrí retomó su camino. A poco andar halló su jaula vacía. Los pájaros se habían escapado dejando una pluma. Por eso los huicholes sólo llevamos a Leunar tres plumas: dos verdes de perico, más la del pájaro wainio, negra y amarilla.

En el Cerro de la Estrella, la Diosa Shurawe Muyaca, guardiana de la puerta le salió al paso: *"Confiesa aquí tus pecados, todos tus pecados. De otro modo te volverás loco en Cerro Quemado."*

Marrakuarrí hizo la gran confesión ante la Diosa y así franqueó las puertas azules de Ririquitá, ya que allí comienza el calihuey.Llegado a Jaiquitenie,la segunda puerta del ririqui, cuyo nombre significa la Puerta de las Nubes, se limpió cuidadosamente todo el cuerpo con una pluma verde y la dejó colgada del arbusto maturashno, pues allí comienza el arbusto pequeño del desierto.

Siguió adelante, hasta el lugar hoy conocido como el Equipal de Águila donde se limpió con la segunda pluma verde, la cual asimismo dejó colgada en el arbusto maturashno. El tiempo que permaneció en Jaiquitenie, se vio el águila sentada en la roca, se le vio sentada en su equipal y al marcharse Marrakuarrí, se borró este prodigio, mas el lugar quedó bautizado para siempre.

A los dioses, sentados al borde del agua donde vive Tatei Matinieri, les presentó con reverencia las ofrendas. *"Has crecido en el viaje y has sufrido"* —le dijeron—. *"De hoy en adelante te llamarás Tamatz Marrakuarrí, el que ha traído todo y te llamarás asimismo Tamatz Tzaurishicame, el que sabe, el que ya entiende. Puedes ir sin cuidado a Tatei Tuijapa".*

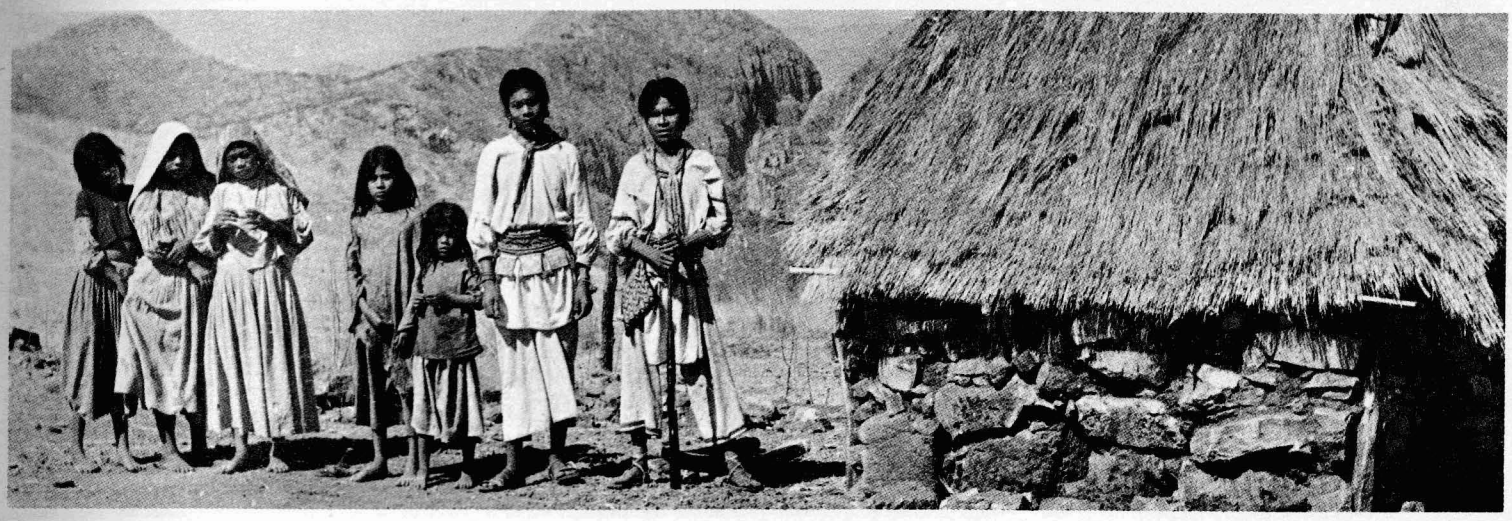
En Wauriquitenie, la tercera puerta, pidió permiso de entrar a Tatei Tuijapa y la Diosa le dijo al mismo tiempo que se la abría: *"Puedes entrar a Viricota y subir a Cerro Quemado. Sé muy bien quién eres. Los Dioses te han llamado Tamatz Marrakuarrí y Tamatz Tzaurishicame."*

Al entrar a Viricota se limpió con la última pluma, con la pluma que es negra y amarilla y ofreció a los dioses las flechas y las jícaras, adornadas de cuentas preciosas. *"Has cumplido y estamos satisfechos. Los que vengan detrás de ti, seguirán tu camino, harán lo mismo que tú has hecho."*

Después de descansar en Warley, Marrakuarrí inició el as-

[5] Doy aquí una versión aproximada del mito. Dispuse de traductores indios que hablan el español de los mestizos más pobres. Me doy cuenta que no llena los requisitos exigidos por los etnólogos, pero hasta la fecha no existe otra versión más detallada. Respeta la anécdota y traiciona el estilo del cantador huichol.

[6] En esas lagunas situadas a corta distancia de Salinas, en San Luis Potosí, viven las diosas de la abundancia y de los niños. Lugar particularmente sagrado, allí se inicia Ririquitá, el último tramo del viaje, visto por los huicholes como un templo. Comprende Viricota y Leunar, el Cerro Quemado, donde se hundió el sol recién nacido.



censo del Umumui,[7] la escalera divina, la que tiene cinco escalones dispuestos del modo siguiente: el primero, Sheiwitari, está al pie del cerro; el segundo, Jutariaka Niwetari, se halla en su falda; el tercero Jairaka Niwetari, está a la mitad del cerro; el cuarto, Nairaka Niwetari, entre la mitad y la punta, y el quinto, Aushuwilieka, se halla en la parte más alta, desde la cual se abarca casi todo Ririquitá.

Los dioses lo aguardaban sentados alrededor del agujero que hizo el sol recién nacido cuando se hundió la primera vez convirtiendo los árboles en cenizas. *"Padres míos,* dijo Marrakuarrí, *he venido de lejos a traerles sus ofrendas. Recíbanlas. Yo se las doy con todo el corazón."*

"Así lo queríamos. Ofrece las flechas, las jícaras, el tejuino, las galletas, el chocolate. Luego volverás al Poniente donde te esperan tu Madre Urimávika y tu Padre Yukávima."

En forma de viento, acompañado de los dioses, bajó Tamatz impetuosamente de Cerro Quemado doblegando las hierbas, haciendo sonar con fuerza las ramas de los árboles y por esa razón todavía se producen remolinos en Leunar.

Urimávika había prendido dos velas en la Sierra; una para recibir a su hijo Tamatz y otra para sus dos hijas, también venidas de lejos; Jacaibi era el nombre de la mayor; Jamaibi, el de la más pequeña.

Tamatz vivía desde entonces con su madre en Turánita, un lugar escondido, de altas hierbas y todos los días, asomado a una meseta llamada Shautarietakúa, espiaba a sus hermanas que pacían en el valle. A veces aparecían como mujeres, a veces como venadas. Tamatz las veía y deseaba enamorarlas y deseaba cazarlas.

Urimávika, en aquel tiempo hizo a Tamatz su arco y su flecha. El primer día, ya armado, salió al Sur y allí mató a Shaurikue, el águila negra con plumas blancas en la cola, llevándola como trofeo a su madre. *"Eres un gran cazador y estoy orgullosa de ti"*, le dijo Urimávika. El segundo día se fue al Norte y cazó al águila Piwame, pequeña y cenicienta con rayas negras en la cola. El tercer día cazó en el Poniente el águila Japuri, de color gris, que tiene algo de rojo en el cuello. El cuarto día, en el Oriente, abatió a Kuishutasha, el águila de pecho blanco, alas negras y cola amarilla. El quinto día, parado en medio de la Sierra llamó a Werika, la gran águila, la más brava de todas, la que puede matar a los hombres y a los venados. *"Baja* —le gritó—, *quiero hablar contigo"*, pero Werika tuvo miedo y no contestó a su llamado.

Marrakuarrí, colérico, cortó una brazada de popotes, las hierbas que nosotros los huicholes llamamos kimai, les prendió fuego y se levantó una gran humareda. Del humo salió tusha, el águila blanca con las alas punteadas de negro que fue abatida en pleno vuelo y debido a esto cuando quemamos el monte se ve a las águilas volar asustadas entre las humaredas.

El sexto día, Marrakuarrí halló dos águilas paradas en un árbol. Una de ellas era la misma Werika,[8] la otra era Ralú, el águila grande y negra, que tiene plumas grises rayas de blanco en la cola. Primero voló Ralú y en el aire fue cazada por la flecha certera de Marrakuarrí; en seguida voló Werika y una segunda flecha le traspasó el corazón.

El séptimo día, Marrakuarrí, sediento, se dirigió a su ojo de agua. Era este ojo un lugar secreto y nadie, fuera de Marrakuarrí, podía beber en él. Cuando llegó Marrakuarrí vio que un puñado de flores recién cortadas, las flores blancas llamadas tzeuye, flotaban en el agua y vio señales de pisadas en la orilla del manantial.

"¿Quién bebió de mi agua?" se preguntó Marrakuarrí. *"¿Quién se atrevió a ensuciarla?"* Sus ojos brillaban de cólera y bramaba fuerte —reu- reu, reu—, como braman furiosos los venados en el monte.

Marrakuarrí siguió el rastro de las pisadas. De pronto, en medio del boscaje, saltó Jacaibi y luego la hermana menor Jamaibi, y aunque desapareció como un relámpago entre los árboles, Marrakuarrí tuvo tiempo de dispararle una flecha abajo del brazo. Marrakuarrí les cortó la vuelta, volvió y se revolvió inútilmente. *"¿Hacia dónde arrancaron? ¿Adónde se han metido?"* —estaba diciéndose cuando muy cerca de él, descubrió a dos muchachas. *"Perdonen* —les preguntó—, *no han visto a dos venadas? A una de ellas la alcanzó mi flecha y está herida."* *"No, no las hemos visto* —respondieron—. *Para qué vamos a echarle mentiras."*

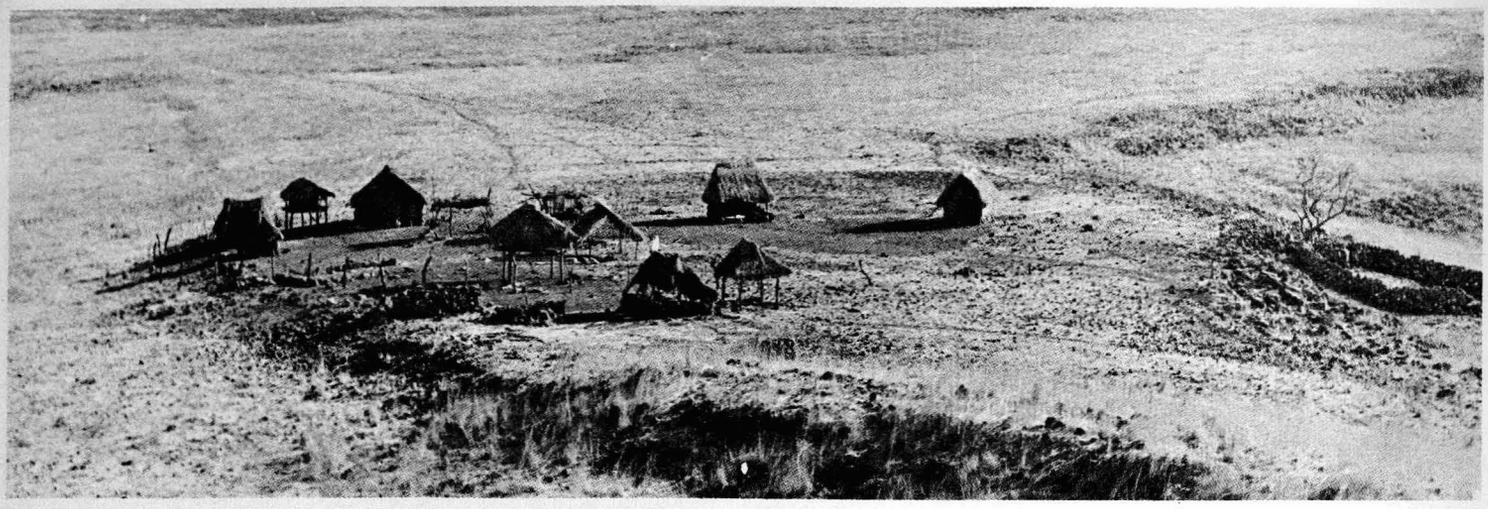
No se habían alejado las dos muchos pasos, cuando Marrakuarrí vio su flecha bajo el brazo de Jacaibi. *"Esta es mi flecha* —les dijo alcanzándolas—. *¿Dónde la tomaron?"* Ellas le respondieron: *"La flecha es nuestra. Es un regalo de nuestra madre Urimávika."* Al instante, sin que Marrakuarrí pudiera evitarlo, Jacaibi se le arrimó a la derecha, Jamaibi a la izquierda y lo tomaron fuertemente de las manos. Marrakuarrí se echaba para atrás y las hermanas lo jalaban para adelante, se echaba para adelante y las hermanas lo jalaban para atrás. *"Suéltenme pues,* —les decía Tamatz—, *no me gusta que nadie me agarre."* A la fuerza lo llevaron a Shautarietakúa, llamado también Reutateacú, el lugar donde se asomaba para espiarlas. *"¿Por qué nos gritaba desde aquí? ¿Por qué nos ha molestado? ¿No le gusta que nadie lo agarre y siempre nos anda buscando?"*

"Los dioses me han dado esta flecha y este nierika[9] *y me han dado los nombres de Tamatz Marrakuarrí y Tamatz Tzaurishicame, y por esta razón nadie puede tocarme."* Las muchachas, al oír estas palabras aflojaron un poco y Marrakuarrí clavó su flecha en el suelo y dejó su nierika en una jícara, como ofrenda a los dioses.

Anduvieron después cinco pasos, que en aquel tiempo representaban cinco días y llegaron a un lugar donde crece el amole. *"Prueba esta comida, le dijeron Jamaibi y Jacaibi. Debes tener hambre."* Los tres comieron un poco, mas a Parítzika, el amole, la yerba llamada kariuki, le pareció muy amarga. Al

[7] Pequeña piedra labrada en forma de escalera que figura en los templos. Por extensión se le da este nombre a la cuesta de Cerro Quemado, donde se disponen cinco altares azules. El umumui es la escalera de que se vale el chamán para emprender su ascención mística.

[8] Werika Wimari, es el águila que vive en el cielo y cuida la puerta del lugar donde viven los muertos. Las plumas de Werika y de otras águilas, atadas a una vara, forman el murievi, el cetro de plumas dotadas de grandes poderes mágicos, sin el cual el chamán no puede curar, ni cantar, ni oficiar en el culto.



segundo paso hallaron el zacate jaukusha; al tercer paso, el árbol otusha que crece en el fondo de los barrancos. De necesidad de hambre comía Marrakuarrí; no le quedaba más remedio que aguantarse y estaba bien triste.

Al cuarto paso hallaron el palo de pochota. Marrakuarrí apenas comió sus hojas amargas. Su tristeza aumentaba. Al quinto paso entraron en el monte tupido, donde crece el utzi, el árbol de grandes ramas que siempre comen los venados. Pensó Marrakuarrí: *"He dejado mi flecha, mi jícara, mi nierika, las venaditas me traen de un lado para otro y no me dejan solo un momento. Las dos son hermosas; las dos me quieren y yo comienzo también a quererlas. Mejor me les arrimo."*

Paritzica durmió con ellas esa noche y a la mañana siguiente le dijeron las hermanas: *"Debemos hablarle a nuestra madre Urimávika. Veremos si ella te acepta en la casa."*

Urimávika estaba echada y cuando vio a sus hijas se levantó: *"¿Qué les ha pasado? Ya no son las mismas que eran antes. ¿Dónde está el que durmió con ustedes? ¿Dónde lo dejaron?"*

"Lo dejamos cerca de aquí. Nosotras hemos venido a rogarle que lo acepte en la casa."

"Vayan por él, respondió Urimávika, *y si es trabajador se quedará con nosotras."*

Parítzika se había marchado al monte y estaba comiendo las ramas del itzú. *"Ven con nosotras, le dijeron, nuestra madre Urimávika te espera."*

Jacaibi adelante, Parítzika en medio y Jamaibi atrás, se pusieron en camino. La Madre, al verlo, sólo le dijo: *"¿Aquí estás?" "Aquí estoy"* —respondió Parítzika.

Urimávika lo hizo sentar en un equipal; extendió a sus pies el itari y sobre el itari dispuso la comida de los venados, la comida llamada jatumare: cinco gorditas de maíz, un pocillo de atole y otro de chocolate. *"Yo sé que ésta es tu comida verdadera. La única que te gusta." "Sí,* respondió Parítzika, *es la comida que me gusta, la que me daba mi madre en el monte."*

"Come, pues, hijo mío y descansa. Estás en tu casa. Tú eres ya un Cantador. Has traído las plumas de las águilas que cazaste en los cinco rumbos cardinales y con ellas harás tus murievis. Los murievis te darán grandes poderes. Sin embargo, debes tener cuidado. A poca distancia está el Toquipa,[11] *el calihuey de los animales nocturnos y salvajes. Allí viven el zopilote, el búho, la lechuza, la serpiente de cascabel y otras serpientes venenosas, el jaguar, el león, el tlacuache, las fieras de las cavernas. Vendrán todos ellos con su Cantador, la Serpiente Tekarau y el Ayudante del Cantador, la Serpiente maligna Teiwari Yakuana. Te invitarán a Toquipa. El Cantador te ofrecerá sus murievis de plumas de búho, de zopilote y de lechuza que son murievis hechizados y si los tomas y aceptas ir en su compañía a Toquipa, estás perdido y seremos todos muy desgraciados."*

"Descuida, madre, contestó Parítzika. *Tengo mis murievis de plumas de águila y yo sabré defenderme."*

A poco, según lo había dicho Urimávika, llegaron el Cantador y su Ayudante seguidos de los animales de Toquipa. Venían bailando y haciendo un terrible ruido. Tekarau era un gran hechicero. Conocía los secretos de la brujería, sabía interpretar los enigmas y era muy persuasivo. Le rogó a Parítzika que fuera con él a Toquipa. Le prometió hacerlo Cantador de Toquipa. Con dulces palabras le presentó sus murievis hechizados y Parítzika, seducido, tomó los murievis que le ofrecía Tekarau.

En el acto se vio rodeado de los animales y fue hecho prisionero. Urimávika lloraba y se lamentaba: *"Te dije que no tomaras los murievis de Tekarau. Ahora te llevarán a Toquipa y ahí te darán muerte."*

Antes de que se lo llevaran, Parítzika pudo decirle a Urimávika: *"No te aflijas. Vayan las tres al manantial y tan pronto como yo logre escaparme de Toquipa, me reuniré con ustedes."*

Conducido al calihuey sentaron a Parítzika en un equipal y lo amarraron. Toquipa era un lugar oscuro. Del techo, atado a una cuerda colgaba un carbón encendido, el carbón llamado tu'mari que daba una luz muy escasa. Parítzika llamó a la rata, conocida con los nombres de Maika o Tuamuratz: *"Tú, Naika, amiga mía, sube al techo, corta la cuerda del carbón con tus dientes y cuando haya caído al suelo y se apague, vienes y me desatas."*

Apenas se hubo marchado Naika a cumplir el encargo, Parítzika les pidió a los dioses que lo ayudaran. *"Tú Nariwame, tú Rapavilleme, tú Acutzarrupa, tú Tatei Matinieri, desencadenen el viento, desencadenen la lluvia para que Naika pueda sin ser vista cortar la cuerda del carbón y librarme."* Se vieron los rayos, se oyeron los truenos, las nubes vinieron del sur y del norte, del oriente y del occidente, se alzó el ventarrón y cayó una tromba del cielo. El agua entraba a raudales; el viento hacía estremecer y gemir los postes y las paredes del Toquipa.

"Ay, ay, gritaban los animales asustados, ya nos llevó el agua. Ay, ay, nos ahogamos. Ay, ay, ay, aquí nos morimos todos."

Aprovechando la confusión, Naika cortó la cuerda que sostenía el carbón y el carbón se vino abajo, apagándose.

"Se acabó nuestra luz, se quejaban los animales. Nos hemos quedado ciegos."

Se oía la voz de Tekarau: *"Maten a Parítzika. Él es el causante de nuestras desgracias. Si Parítzika sale vivo del Toquipa, estamos perdidos."*

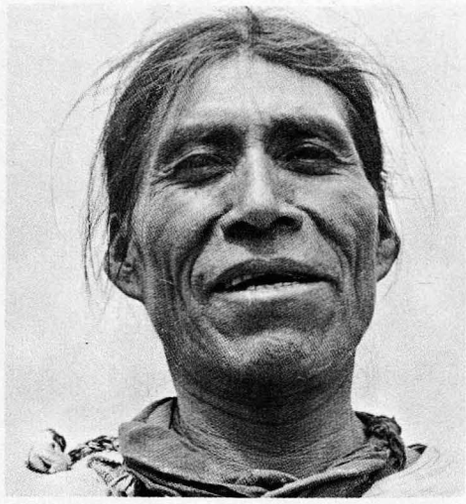
En la oscuridad los animales se arrojaban unos contra otros, luchaban entre sí con sus dientes, con sus garras; las serpientes con sus lenguas venenosas, lo pájaros nocturnos con sus picos afilados. Todo era confusión, aullidos, graznidos y rugidos en el Toquipa.

"Ya lo tengo, gritaba la serpiente de Cascabel, *ya es nuestro Parítzika."*

[9] Cara de dios. A veces representan las caras de los huicholes.

[10] El Cantador ya no llama al Venado Marrakuarrí, sino Parítzica. Parítzica o Palíkata, es el nombre que le dan los huicholes al Señor de la Caza o Señor de los Animales. Él protege a los venados y a la vez, él los entrega al cazador. Es el Dios de los Venados, con sus dos hermanos menores, y el que los lleva a la muerte. Él regula el monto de la caza mediante una serie de rituales que no pueden ser violados.

[11] Existen dos toquipas. Uno destinado a los hechiceros, el malo, y otro destinado a los chamanes, el bueno. Éste es el toquipa original, sede de los animales hechiceros.



"Suéltame, rugía el león, *yo no soy Parítzika, yo soy el león, yo soy Maye."*

"Acá, acá, compañeros, decía el Oso. *Tengo agarrado de la cola a Parítzika."*

"Esta es mi cola, gritaba el Tlacuache. *Ay, ay, estás mordiendo mi cola."*

Después de pelear largo rato en la oscuridad cesó la confusión. Los animales comprendieron al fin que Parítzika se les había escapado, y heridos, magullados, picados, unos tuertos, otros cojos, se congregaron en torno del Cantador, llegando al siguiente acuerdo: *"Takarau debe cantar y decirnos por medio de su canto dónde se halla Parítzika."* Empuñó sus murievis hechizados y esto fue lo que dijo Tekarau:

"Parítzika no está lejos de Toquipa. Lo veo. Está en Yanukuáripa con Jamaibi y Jacaibi, sus dos mujeres y con su suegra, Yukávima, la Madre de las Venadas Hembras. Si nosotros lo cercamos y nos ponemos de acuerdo sobre la manera de cazarlo, pronto será nuestro. Díganme, ¿quién se apostará en el Oriente?" " Yo me apostaré en el oriente", respondió Komatemai, el Zopilote. *"Muy bien, y quién se apostará en el Sur?" "Yo me apostaré en el Sur",* dijo Maye. *¿Y quién vigilará el Norte?" "Yo vigilaré el Norte",* dijo Marraka Tevillare, una víbora que come pollos. *"¿Y quién irá al Poniente?" Nosotros iremos al Poniente dijeron las avispas amarillas y negras, los escorpiones, las serpientes Rainiu Tevillare, Ralle Tevillare, Mare Tevillare"* y los animales de las cavernas y de la noche a los que nosotros en su conjunto llamamos Cacahullerise Neniacate Lluvicate.

Volando, saltando, arrastrándose salieron a la cacería de Parítzika. Marraka Tevillare fue la primera en verlo y comenzó a silbar: *"Allí está, allí está." "Por qué silbas?* le dijeron molestos los animales. *"¿No ves que te puede oír Parítzika? Será mejor que ocupes tu lugar y te calles."*

"Digo que allí está, porque allí está echado con Jamaibi y y Jacaibi", respondió Marraka Tevillare.

Al oír a Marraka, saltó Jacaibi, la hermana mayor que estaba a la derecha de Parítzika, luego saltó Jamaibi, la hermana menor que estaba a su izquierda y los animales del Toquipa lanzaron sus flechas sin tocarlas, pero entonces, se alzó la Serpiente de Cascabel y esta vez su flecha se clavó en el costado de Parítzika. *"Le he pegado. Ahora sólo falta rematarlo",* gritó Ralle Tevillare.

Los animales dispararon sus flechas sin dar en el blanco. Sin embargo, a los cuatro pasos, las patas se le doblaron a Parítzika, perdía sangre y se estaba cayendo.

"Aguanta, le dijo Komatemai, el Zopilote. *Ven acá, acércate". "¿Acaso no quieres matarme?* —preguntó Parítzika—. *¿No eres mi enemigo?" "No, yo he venido a salvarte"* —le respondió Komatemai, y arrancándose con el pico una de sus plumas, le tapó con ella la herida. Luego viendo que el Venado se había recobrado, añadió: *"Mira, esto es lo que harás: te llevas esta flecha mía, la mojas en tu sangre y la tiras lejos de aquí. Así, los animales del Toquipa pensarán que yo te he pegado. Vete y no pierdas tiempo. Ya los oigo venir."*

Cuando llegaron los cazadores gritando y saltando como locos, Komatemai les salió al paso: *"Eh, compañeros, les tengo buenas noticias. También yo le he pegado a Parítzika, así que lleva dos flechas: la de Marraka y la mía. No debe andar lejos."*

La mosca Shaipo, el perro de Toquipa, siguió el rastro hasta unas hierbas altas y espesas. Shaipo, en lugar de seguir adelante comenzó a volar en círculos sobre las hierbas.

"Aquí está Parítzika. Shaipo lo ha encontrado", decían los animales. Husmearon y buscaron largo rato y no hallaron el cuerpo del venado sino la flecha de Komatemai, todavía mojada en sangre fresca.

"Esta es mi flecha. Miren, todavía le escurre la sangre de Parítzika".

"Qué bien lo hiciste, Komatemai, eres un gran cazador", decían los animales. *"Nos falta cobrar la pieza, pero Shaipo el perro de Toquipa, ha perdido el rastro."*

Tekarau, el Cantador, tomó la flecha que le llevaron los animales y la examinó atentamente. Al cabo de un rato se levantó y ordenó: *"Agarren a Komatemai. Es un traidor que nos ha engañado. No disparó ninguna flecha. Él se la dio a Parítzika para hacernos creer que lo había herido."*

"Ahora sí ya me fregaron" —dijo Komatemai al verse rodeado por los animales.

"¿Qué haremos con él?" le preguntaron a Tekarau:

"¿Y qué otra cosa podemos hacer con un traidor sino matarlo? Es necesario matarlo."

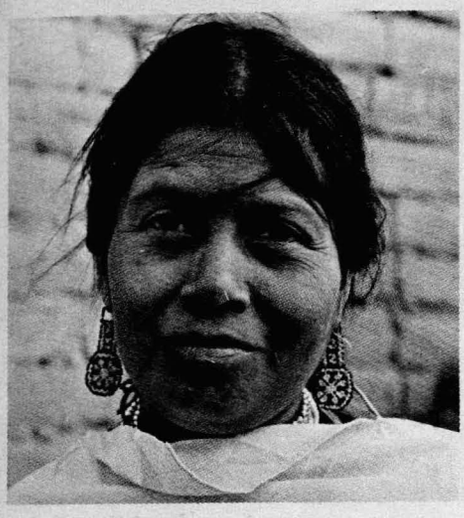
Entonces le retorcieron el pescuezo, le arrancaron las plumas de la cabeza y el cuello; con su misma flecha le traspasaron el pico y nuestro amigo Komatemai hasta la fecha está pelón y muestra dos grandes agujeros en el pico. Después Ralla Tevillare lo arrojó por un barranco. El zopilote tuvo fuerza para volar a la Peña Roja, llamada Aurrurita donde se arrancó la flecha del pico.

Entretanto, Parítzika se había reunido en Leunar con Wakuri, su hermano mayor. *"Vengo herido,* le dijo. *Los animales del Toquipa me han perseguido y estuvieron a punto de matarme. Además, los murievis hechizados de Takarau que llevo en la cabeza, me pesan demasiado. Ve si puedo quitármelos."*

Wakuri, utilizando su magia, le desprendió los cuernos y Parítzika convertido en el Venado cuatezón, descansó.

"Come ahora un poco de tus cuernos. Así te sentirás mejor" —le aconsejó Wakuri.

Hizo Parítzika lo que le aconsejó su hermano y cuando quedaba un pedazo pequeño, del tamaño de un jículi, lo dejó en el suelo y, del cuerno, no tardaron en nacer siete flores, siete jículis y la piel que había sido apartada previamente se convirtió en la corteza del peyote.



Transcurrido algún tiempo, Wakuri pasó la mano por la cara de Parítzika y de la punta de su cuerno izquierdo, brotó el nierika que así llamamos al espejo y el escudo de Parítzika; de la punta derecha brotó shakari, la jícara votiva y de las otras ramas de la cornamenta brotaron los murievis del Cantador y la Vela Grande, que da el nombre al lugar Juariyapa, "donde quedó la vela grande de Tamatz".

De este modo se nos dieron a los huicholes, el peyote, los murievis de plumas de águila del Cantador, la Vela Sagrada y las ofrendas que todos los años llevamos a Leunar, el Cerro Quemado.

EL SACRIFICIO SANGRIENTO

Bajé a Las Guayabas, todavía enfermo de bronquitis; la fiebre, durante la primera noche, acentuaba el carácter fantástico y ligeramente espectral de lo que veía. He tendido el saco de noche a corta distancia del calihuey y desde mi lugar observo a los huicholes entrar y salir del templo. A la luz temblorosa de las hogueras, medio veladas por su biombo de hojas de roble ya marchitas, sus melenas cortadas al estilo medieval y los faldones abarquillados de sus camisas, les dan la apariencia de unos extraños arcángeles. No se puede decir que pisen la tierra. Se deslizan sin ruido, siempre ocupados en un menester mágico que me es desconocido. A lo lejos se escuchan los cantos monótonos de los chamanes, sentados en sus elaboradas sillas y rodeados de familiares y vecinos. Cuando avivan las hogueras surgen rostros bellísimos que, a poco, vuelven a desvanecerse en la oscuridad. Frente a mí, una niña llegada de un pueblo lejano, está sentada en medio de una enramada. Ha terminado su pesada tarea de acarrear agua, echar las tortillas y cuidar a sus hermanitos. Seria, atenta, sintiéndose sola, su cara pintada de rojo y amarillo expresa una profunda concentración. Así está dos o tres horas. Se la hubiera creído dormida y si la hoguera no hiciera brillar sus ojos y, de tarde en tarde, no se rascara la cabeza.

En ocasiones salgo de mi duermevela y oigo los cantos pastosos de los chamanes, retomados y prolongados al final por las voces agudas de sus ayudantes. Hundido en la grieta de la sierra, el cielo acotado por los oscuros contornos de los montes resplandece de estrellas. El humo de los fuegos asciende llamando a las nubes que nacen del mar.

Al amanecer principia la danza del peyote. Llevan bules con agua sagrada, cabezas y pieles de venado, rifles, flechas, lazos y desde luego la Ardilla [12] que será enterrada poco antes de concluir la fiesta. Bailan formando un círculo frente al calihuey y levantan espesas nubes de polvo. Participan los hombres, las mujeres, los niños. Se lanzan hacia delante, con todo el cuerpo, al compás de la música, dan un paso largo, luego juntan los pies y golpean con fuerza la tierra a fin de que los dioses los escuchen en sus moradas subterráneas.

[12] La ardilla, uno de los animales que robó el fuego sagrado, está estrechamente ligado al viaje del peyote. Representante de los peyoteros, desempeña un papel importante en la lucha que emprenden las mujeres contra el cacto sagrado, al regresar del viaje sus maridos. Se le entierra solemnemente poco después de la Fiesta del Esquite.

A la cabeza va un joven de piernas atléticas y grueso cuello que marca el ritmo y dirige las evoluciones. Es el modelo y el guía. Se ha cubierto la cara con un pañuelo de seda para defenderse del polvo y aunque baila también proyectándose con toda su fuerza y gira sobre sí mismo, no da la impresión de arrebato sino de contención y de apego a la tierra. La danza se hace más rápida. El guía hace una señal y todos se dirigen velozmente al calihuey, retroceden ante la puerta, corren de nuevo hacia las hogueras y regresan de nuevo, cinco o seis veces, hasta las 7.25 en que una ceja de luz creciente, sobre la mesa de San Andrés, anuncia la aparición del Sol. Se acerca el momento supremo, el viejo y puntual surgimiento del Padre Sol que nosotros ya no advertimos rodeados como estamos por los humos y las nieblas de las grandes ciudades. Aquí hay todavía una relación viva, un sentimiento de alegría y gratitud, una conciencia de que el renacer de la vida depende de ese suceso mágico, y se vuelve a esa edad en que la trascendencia del Sol no se debía a sus complejos procesos termonucleares, sino a un prestigio sagrado, a un don de los dioses que se otorga no de una manera gratuita sino como un acto que reclama imperiosamente el sacrificio y la cooperación de todos los hombres.

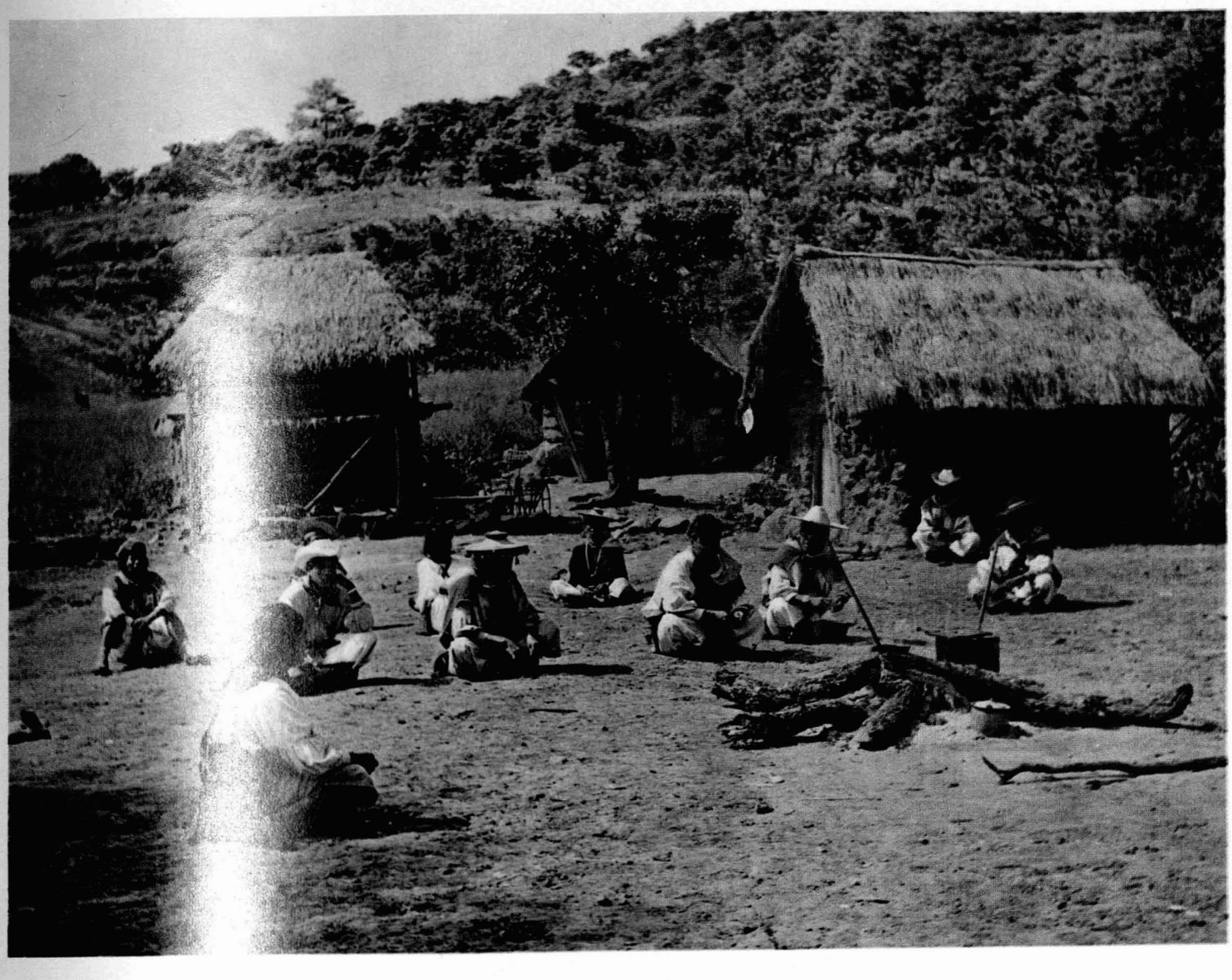
Renace la vida. La luz dora las hierbas secas haciendo que el rastrojo, los surcos, las piedras, las hojas de los árboles se conviertan en una materia virginal recién salida de las fraguas celestiales. Se impone un gigantesco espejismo: "Lo que Adán había visto la mañana de la creación, el milagro de la existencia desnuda."

Se mata al toro que toda la noche ha permanecido atado junto al calihuey. Ahora no es sólo la sangre recogida en las jícaras la que va a alimentar al sol, sino también la espesa leche del peyote. Los maracames mojan con sangre y peyote las flechas y las tortillas y utilizándolas como hisopos asperjan al sol vueltos hacia el oriente, asperjan las mazorcas que se han sacado del calihuey, los tamales, las cabezas y las ropas de los fieles. Concluido el ofrecimiento y la sacralización, apagan las hogueras con agua sagrada y reanudan indefinidamente la Danza del Peyote.

SACRALIZACIÓN DE LA TIERRA

Los peyoteros de Las Guayabas que fueron al Catorce han treminado de desmontar sus campos en espera de las próximas lluvias; se trata de sacralizar la tierra comunal, la que pertenece al calihuey y de la cual se obtiene el maíz para hacer el tejuino, que se tosará en el comal al terminarse la fiesta.

A las 9, los peyoteros se dirigen al coamil situado en la ladera de una colima a medio kilómetro de Las Guayabas sin dejar de tocar sus violines y guitarras. Los acompaña Hilario, su hijo Daniel, el nuevo Gobernador, que carga en su morral grandes velas y los bastones de mando envueltos en telas y listones. Un



huichol, ataviado con una falda roja de papel y dos paliacates atados a la cabeza que dejan escapar su gruesa melena, tiene la apariencia de una mujer, si bien ostenta el nombre masculino de "El Vaquero". Lleva sujeto de un listón al "toro": muchacho de doce años a quien se le han amarrado los cuernos del animal sacrificado, trenzada su cola con pequeños tamales.

La tierra del calihuey es un trozo de cerro cubierto de piedras, de árboles esmirriados y de maleza ya a medio desmontar. Considerándolo con la mejor voluntad del mundo, no tendrá más de cincuenta metros cuadrados aprovechables, mas para los huicholes significa una verdadera riqueza rodeados como están de peñascos y roquedales estériles.

Apenas llegados al coamil, los peyoteros comienzan a tumbar el resto de los árboles. Hilario lanza gritos animándolos, pero en realidad no necesitan ningún estímulo. Manejan los machetes de hojas curvadas eligiendo con metódica precisión los sitios que ofrecen la menor resistencia. En un momento, los delgados troncos, todavía sin hojas, son derribados. Los músicos, sentados en un claro, no dejan de tocar sus instrumentos. Hilario alterna los gritos con bromas que los hacen reír mucho según la costumbre.

Luego cavan un agujero e Hilario, empuñando sus murievis se dirige primero a los dioses de los cuatro puntos cardinales y después al hoyo que ocupa el centro del coamil. Con agua de Viricota sacraliza las ofrendas: jícaras votivas, dos rifles, orejas de venados atadas a pequeñas bolsas, flechas, velas, granos de maíz, flores de papel, carne de venado y las van colocando en el agujero. No es bastante. Utilizando tres grandes peyotes to-

can las ofrendas consagrándolas de nuevo. Es indispensable sacralizarlo todo, sacralizarse ellos mismos, sacralizar lo que está a su alcance. Puestas las ofrendas en el interior de la tierra, las cubren con troncos y ramas. Dice Hilario:

"Aquí Madre Tierra, Tatei Urianaka, te damos tu comida, tu bebida, tus ofrendas como lo han dispuesto los dioses. Te rogamos, oh madre nuestra, que sigas dándonos buenas cosechas, que ordenes la lluvia para que tus hijos los huicholes puedan seguir viviendo. Ahora que has comido y bebido, nosotros comeremos y beberemos."

Consagradas las tierras descienden a Las Guayabas en fila, terminando una ceremonia cuyo sentido resume de esta manera José Carrillo, el hijo de Hilario:

"La tierra come y debe comer; reclama su comida para que pueda darnos a su vez de comer."

Entretanto continúa la danza. Eusebio y sus dos ayudantes se han sentado en el centro de la plaza, sobre unas vigas; sólo se escuchan los cantos y los sonidos de los instrumentos, ya que permanecen invisibles bajo las densas nubes de polvo levantadas por los pies de los bailarines. Giran en torno de ellos incansablemente. Unos abandonan la plaza y los sustituyen nuevos bailarines que llevan siempre rifles, o pieles, cuernos y cabezas de venado.

En el calihuey tres muchachas bailan sobre un tronco hueco tomadas de la cintura. Resuena el tronco como un tambor y su oscura percusión se une a los gemidos de los violines y las guitarras y a los cantos de los maracames.

Los huéspedes y sus mujeres están sentados a la sombra de una extensa enramada y son objeto de ininterrumpidas atenciones y cortesías. Por lo menos dos veces al día, los anfitriones organizan embajadas para darles regalos, tecomates llenos de tejuino adornados con largos collares de flores, panes, cebollas, plátanos, cigarros y tamales. Se los ofrecen empleando un estilo mitad afectuoso y tierno, mitad solemne y cortés. Existe un divorcio entre esa etiqueta reverencial y sus vestidos y sombreros desgarrados y manchados, entre su belleza, su dignidad principesca y su aspecto de mendigos estrafalarios. Acostumbrados a las humillaciones y al maltrato de los vecinos, a ser vistos como unos parias, aquellos homenajes los conmueven dolorosamente. El séquito de los huéspedes y sobre todo el Hombre de las Flechas se deshacen en lágrimas. Para ocultar su emoción se cubren la cara con los brazos y sollozan unos frente a otros, petrificados por la intensidad de sus sentimientos. Pasada la crisis le dan la mano al Maracame y todos beben enormes cantidades de sotol y tejuino.

Dos o tres horas después se organiza una nueva embajada, esta vez para ofrecer regalos a la mujer y a los niños del Hombre de las Flechas. El gran Maracame se ha derrumbado al fin abrumado a fuerza de regalos y libaciones, su sombrero ha rodado por el suelo y su melena negra le escurre cubriéndole la cara vencida.

LA VUELTA A LO PROFANO

La noche del viernes hacen una hoguera de carrizos, no en la plaza, siempre ocupada por los bailarines, sino a corta distancia y en medio de los habituales cánticos, músicas y consagraciones, queman el sombrero de Eusebio adornado con la cola del Bisabuelo Tomatz Kallaumari, las plumas de los sombreros, las flechas de Viricota, las varas con listones de los matehuames,[13] lo cual supone que se han liberado de las obligaciones contraídas en la peregrinación del peyote. El fuego ha destruido los símbolos de su sacralización y ellos pueden iniciar, sin peligro, su vida profana. El fuego que los purificó los despoja de su investidura sagrada. Se borran de la cara los signos del peyote, los sombreros recobran su antigua apariencia. Es necesario señalar el tránsito de lo sagrado a lo profano y suavizar su retorno a lo cotidiano extremando el desorden, haciendo menos brusca su vuelta a la normalidad. Después de dos días de excesos, se llega al paroxismo. Los hombres lloran, se abrazan, se increpan, comen y beben como locos. Resuena en el calihuey el tronco hueco golpeado con sus pies frenéticamente. Las danzas se avivan. Las suaves músicas en vano tratan de apelar a la razón, de introducir un compás más espaciado en el desenfreno. La ola de la pasión acumulada revienta ahogando sus débiles gemidos. El mismo Tekuamane,[14] el hombre anciano que ha cuidado a las mujeres de los peyoteros durante su ausencia y el que ha llevado la cuenta de los días, se ha embriagado y danza con la energía de un joven. Otro anciano, a quien le picó un alacrán la noche anterior y ha logrado reponerse, se acerca con los ojos encendidos y me confía secretos de los maracames: *"Cuando se canta bonito sale nube bonita. Cuando el Cantador no canta bien, no llueve en el coamil, esto es seguro."*

Luego llega un viejo de 107 años que ya ha tenido dos pleitos y acercando su boca desdentada a mi oído, murmura en secreto:

"El mestizo no vive como nosotros. Reza el Padre Nuestro, el Ave María, los Muertos, Amén y nomás. Lo de nosotros los huicholes sí es trabajoso."

El técnico de las religiones comparadas desaparece tragado por el vendaval. El frenesí de Eusebio puede ser visto como el reverso del ascetismo religioso de que dio tantas pruebas en la peregrinación a Viricota. El fuego, al consumir los adornos de su sombrero, parece haberle arrancado una máscara, devolviéndole su verdadera personalidad. La espesa y revuelta melena cubierta de basura, enmarca un rostro feroz donde el único ojo, contrastando con el globo blanco del ojo muerto, brilla de un modo diabólico. Surge del polvo como un espectro y se entrega a la danza dando saltos y aullidos. En los intervalos consume cantidades prodigiosas de tejuino y sotol o trata de reñir, pero los huicholes son extremadamente pacientes y bondadosos con los borrachos. Pueden escucharlos durante horas sin dar señales de

[13] Matehuame. El neófito que emprende por primera vez el viaje a Viricota. Antes de llegar a los lugares sagrados se le venda los ojos. Es el "que no sabe y va a saber".

[14] El Tekuamane, un hombre anciano, es el que cuida a las mujeres de los peyoteros durante su ausencia, el que las confiesa el quinto día de haber iniciado el viaje y el que diariamente deshace un nudo de la cuerda kuanari llevando así la cuenta de los días que dura la peregrinación a Viricota.

fatiga y tienen organizado un servicio policiaco de emergencia que se encarga de llevar a los caídos a lugares donde no corran peligro. Eusebio no cae nunca. El vino y las vigilias, lejos de doblegarlo, aumentan sus fuerzas, mientras los demás se derrumban heridos por el remolino de la locura. De cualquier manera, lo increíble es que la fiesta no haya perdido su coherencia. El mismo Eusebio, cuando una ceremonia lo reclama, oficia en ella guardando las formas escrupulosamente.

EL MONSTRUO QUE HEMOS DESPERTADO

El sábado, penúltimo día de la fiesta, se emplea en preparar nuevos regalos a los huéspedes y en ofrecérselos ceremonialmente. Se ha plantado un arbolito frente al Hombre de las Flechas que permanece sentado en su equipal rodeado de ayudantes. Cada nuevo presente le provoca una crisis y llora convulsivamente. Su emoción se trasmite a las personas del séquito y a los embajadores y todos se miran cohibidos y llorosos sin saber cómo dar por terminada una ceremonia diplomática que fatalmente desemboca en una violenta explosión sentimental.

A las doce reaccionan los invitados de Santa Bárbara y ofrecen a sus anfitriones una pieza de teatro bufo. Se representa el caso de una mujer que vence a varios hombres, lo cual, y a pesar del estado de embriaguez de los varones, no deja de ser un asombroso espectáculo. La mujer toma a sus contrincantes de la melena o de la ropa y los derriba con facilidad después de una breve lucha. Cada victoria aumenta su energía y llega un momento en que no se sabe si representa una comedia o si al calor de la lucha ha terminado por asumir el papel de vengadora de su sexo. Victoriosa una y otra vez, sólo permanece de pie frente a ella el Hombre de las Flechas. Al lado de este gigante ella se ve como un David que para mayor irrisión hubiera tomado figura de una mujer. De cualquier modo, no es un enemigo desdeñable. Sus senos levantan la corta camisa huichola, sus piernas elásticas se dibujan entre los pliegues de la amplia falda amarilla y su actitud resuelta recuerda la de las princesas combatientes que aparecen en los códices. El Maracame, ante aquella furia se finge más borracho de lo que está, y a cada golpe gira sobre sí mismo sin perder enteramente el equilibrio. Al último se derrumba con estrépito —tal como debe haberse desplomado Goliat— y es arrastrado un largo trecho por el suelo. Sin embargo, logra reaccionar y dando un salto prodigioso se escapa dejando los calzones en manos de su enemiga triunfante. El final inesperado de la comedia —la vista del hombre desnudo que huye tratando de cubrirse— causa un efecto de risa loca sobre todo en las mujeres.

En la tarde, Hilario me da una jícara grande de peyote. Marino y yo bebemos una media jícara cada uno, a intervalos. Mi saco de noche está como siempre bajo un toldo de ramas no lejos del calihuey, en la linde de una parcela. Doscientos metros más allá la tierra se agrieta y se hunde formando una serie de profundos barrancos. A la media hora, comienzo a sentir náuseas y un malestar creciente. Mi bronquitis, con el polvo, los ayunos y el escaso sueño ha empeorado; los tres días de fiesta me han cansado en exceso. A fin de evitar una escena desagradable me alejo hasta el lugar en que la meseta de Las Guayabas se corta bruscamente y se inician los despeñaderos —una extensión de montañas abruptas que hace pensar en los paisajes renancentistas italianos— y allí me encuentro a Marino en un estado de indescriptible agitación. Después de vomitar regreso a mi enramada. Todavía mi malestar no lo relaciono con el efecto del peyote. Mi referencia, si así puedo decirlo, es la enorme mesa de granito de San Andrés que como un planeta caído en el fondo de la depresión, se levanta frente a mí sin sufrir cambios ni alteraciones. Me preocupa el estado de Marino. Llamo a José y le digo que debe cuidarlo. Sé muy bien que un interés definido puede introducir un elemento razonable, capaz de mitigar el exceso de elementos irrazonables que se acumulan peligrosamente en el delirio y me propongo neutralizarlos inventando una preocupación moral innecesaria.

De improviso *aquello* se presenta como un poder, como una fuerza misteriosa y temible que se ha provocado deliberadamente. "He provocado al monstruo", me digo. ¿Qué monstruo? El que está afuera, agazapado en un barranco o agazapado en un pliegue de nuestra conciencia. Un monstruo que en cierto momento despierta —porque lo hemos despertado— y no sabemos lo que va a exigir de nosotros. La convicción de estar frente a una fuerza invisible y todopoderosa, provoca el miedo. El que ha sentido Michaux y el que sienten los huicholes. Tienen miedo de volverse locos, o mejor dicho, miedo al miedo de enloquecer. De cualquier modo para los civilizados o los primitivos, es un "miedo abyecto". El cerebro se defiende del peligro de ser violado secretando horror. Claro, no se piensa en ese trabajo instintivo que intenta preservar la intimidad del yo. El terror, simplemente, está en un lugar indeterminado. Es un gran dios o una gran potencia nefanda. Nada se sabe de su naturaleza. Lo ve todo, lo sabe todo, está en todas partes. Entre él y nosotros se ha establecido una relación misteriosa. Ignoramos por qué nos juzga. Por qué nos amenaza. Ah, si al menos desapareciera el terror yo podría entender la verdad que se me está revelando, penetrar en el misterio de la vida, pero el miedo me lo impide.

Mi "yo" se extiende sobre los árboles, las peñas, los abismos, los hombres, los venados azules, las águilas, los pájaros nocturnos, los templos de los hechiceros que agitan sus murievis embrujados. Le es dada la unidad. Oreja inmensa percibe el rumor del viento en las hojas nuevas de los robles, el sonido acompasado de los pies de los danzantes que golpean la tierra para que los dioses los escuchen desde sus moradas subterráneas, las toses de los niños, las historias de Hilario, el gemido acariciante de los violines, la voz de las montañas. Fundido, esparcido en este fragmento de vida, la sensación de formar parte de un gran todo, de abarcarlo en su integridad, determina un inmenso ali-

vio. El terror ha desaparecido.

Cintilaciones verdes. Miro la rama que sostiene el techo de hojas y de ahí brotan las cintilaciones verdes. Corren a lo largo de la rama, desfilan, se desvanecen en el aire. Pequeño fenómeno, trae consigo el terror, lo suscita.

Cintilaciones verdes y rojas. Parpadeos. Señales. Cadenas de triángulos verdes, rojos, transparentes. Alguien debe ponerlos en movimiento. No, soy yo mismo el que los produce, el que los ordena. Tarde llego a la comprensión de esa virtud inaudita, pero he llegado. Estoy hecho de un material radiante. Radío esferas, triángulos, rombos. Salen de algún lugar de mi cuerpo —quizá de todo mi cuerpo— y se alinean, corren, desaparecen. Ignoraba que era un ser luminoso y este descubrimiento forma parte de mi sacralización. El Divino Luminoso me ha divinizado. Soy un dios...

Un dios incapaz de contener las náuseas. Me doy cuenta cabal de mi lenta divinización. Estoy retorciéndome y vomitando fuera del saco. Tengo incluso la preocupación de no mancharlo. Los espasmos me dejan sudoroso y deshecho.

Ahora se me revela que soy un espinoziano. En realidad, ya era tiempo de saberlo. Nunca he dejado de ser un espinoziano. Yo mismo soy la prueba de su panteísmo. La sustancia infinita, la que intuyó "ese hombre ebrio de Dios", como lo llamó Novalis, es perceptible en el fondo de los abismos. Los huicholes, asimismo, están ebrios de Dios. Todos, por esta embriaguez, participamos de su plenitud, de su amor, de su sabiduría, de su trascendencia. A todos nos comprende en su regazo de granitos fluidos y llameantes.

José, el maestro, está de pie junto a mí y me mira con inquietud:

"¿Cómo se siente? ¿Está ya mejor? —me pregunta. *"Sí, José* —le digo. *¿Has visto a Marino? ¿Lo cuidan? Lo cuidamos no se preocupe por él."*

Spinoza y Marino son dos asideros a los que me aferro tratando de escapar al opresor ambiente de los indios. Este ambiente denso, extranjero, es un cepo. Tengo los pies metidos en los agujeros del cepo. Anhelo protección. ¿Dónde está mi valor? ¿Mi panteísmo? ¿Mi sacralización? Han desaparecido y su lugar lo llenan la soledad, el desamparo, la certidumbre de la vejez que también se ha instalado en mi conciencia de un modo artero y subrepticio. ¿Cómo puedo ser *yo* un viejo? ¿Cómo pudo ocurrir esta metamorfosis horrenda? Es preferible ser un insecto a ser un viejo. La vejez crea monstruos. Nos convierte en unos monstruos.

Tendido de espaldas en mi saco, debo gritar de horror. Eusebio, el Maracame, se inclina sobre mí. Su pelo desordenado, salvaje, la saltada bola de su ojo blanco, su cara contraída, casi roza la mía. Es el diablo Tukákame. Es un fantasma que quiere apoderarse de mi alma. Mi grito lo asusta y desaparece.

Abajo del miedo, de la metamorfosis, abajo, más abajo de todo, se abre lugar la vieja idea que parecía desprovista de una profunda significación. Lo sagrado es un *mysterio fascinosum* y un *mysterio tremendum*: la primera lección del peyote.

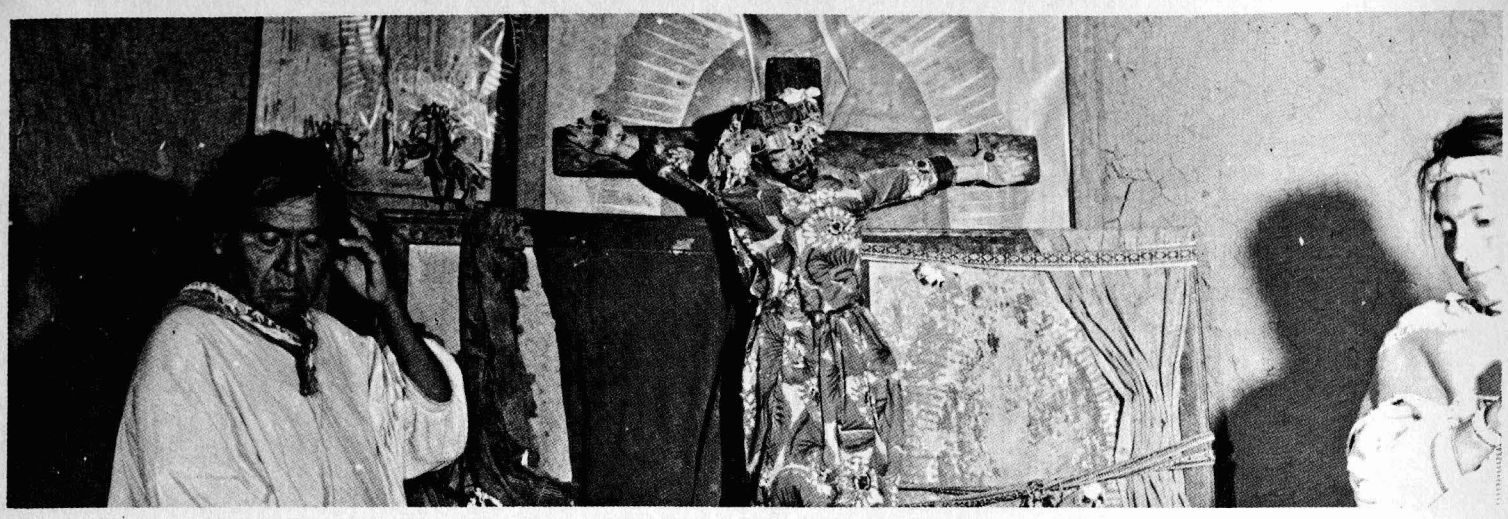
Todo tiene la misma importancia, todo cobra una significación y todo adquiere una naturaleza superior en la gran unidad primitiva, en el Ayer, en el Hoy, en el Nunca. Este perro que ladra, ladró en el comienzo del mundo, ladrará hasta la consumación de los siglos: la segunda lección del peyote.

El mundo es sólo una gran metamorfosis: la tercera lección del peyote.

Una hoguera se enciende detrás de su biombo de hojas de roble y la enramada se transforma en un lampadario, en un repostero de oro de una magnificencia y de un esplendor inconcebibles. Cada hoja carcomida a medias, cada nervadura, su color desvaído, su rugosidad o su textura delicada, pertenecen a otro mundo y todas ellas hacen un conjunto donde no sobra ni falta nada. Descubro las ocultas maravillas de la materia orgánica. Esta enramada contiene la belleza del mundo. No una belleza estática, inmóvil, sino vibrante y fluida, que participa del espíritu del fuego, de su movimiento y es a la vez una cosa acabada, algo que ha llegado al límite y sigue renovando incesantemente su poder expresivo. Es posible que una enramada se convierta en un dios. Inútil describirlo. Estoy ante la belleza del mundo y no puedo fijarla. Escribo trabajosamente en mi libreta: *zarza ardiente,* pero estas palabras no me dicen nada al otro día. Son palabras vacías, completamente estúpidas. Debo haber permanecido dos o tres horas junto a la enramada, absorto en su contemplación. Luego la hoguera se consume y la enramada se convierte en un monstruo de nácar. Cada hoja es una escama fría, aperlada, y está habitada por un secreto indescifrable. Esa es la historia. Estamos a punto de descubrir el secreto del mundo y se nos escapa. El repostero, el lampadario, el ramo barroco, la selva mágica, es una esfinge nocturna. Digo lentamente mi conjuro: *mysterio fascinosum, mysterio tremendum.*

Gracias a su vitalidad, Marino se ha recobrado. Casi todo el tiempo que duró su largo y penoso viaje, estuvo en el calihuey, cerca del Abuelo Fuego, un poco como actor y un poco como espectador de la colectiva, diabólica embriaguez que tenía lugar en el templo. Yo, por el contrario, abandonado a mí mismo, privado de la técnica del éxtasis en la que es maestra María Sabina, la gran chamana de la Sierra Mazateca, y deseoso de recobrar mi mundo, no se me ocurrió nada mejor que pedirle a Marino me dijera algún pasaje de la *Divina Comedia.* Marino, bajo la influencia de su pasado delirio, elige instintivamente este paisaje del *Infierno*:

La bocca sollevó dal fiero pasto
Quel peccator, forbendola a' capelli
Del cranio ch'egli avea diretro guasto
Poi comincio: "Tu vuoi ch'io rinnovelli
Disperato dolor che el cor mi preme
Gia pur pensando, pria ch'io ne favelli
Ma se la mie parole esser denseme



Che frutti infamia traditor ch'io rodo
Parlar e lacrimar vedraimi insiemi.

No, verdaderamente no puedo soportarlo. Esta cabeza cebándose en otra cabeza, este cuadro de infernal canibalismo, me parece grotesca e irrisoria. No me ofrece una salida sino la imagen demasiado concreta de un odio que no comparto.

—*Basta, Marino, basta* —le suplico. *Dime algo alegre. La canción de Lorenzo el Magnífico por ejemplo.*

Marino, que estudió en un seminario y conoce a fondo la literatura clásica italiana, principia dócilmente:

Quant'e' bella giovinezza
che si fugge tuttavia!
chi vuolesser lieto, sia
di doman non c'e certezza!
....
Questi lieti satiretti
delle ninfe innamorati
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati.
Or da Bacco riscaldati
ballan, saltan tuttavia!
Chi vuolesser lieto sia,
Di doman non c'e certezza.

Debo rogarle nuevamente que se calle. Sufro una distorsión colosal. Quiero escapar a la trampa de los fantasmas indios. La canción de Lorenzo, trabajada con el primor de un camafeo del Renacimiento, me hace más daño que el desnudo verso del Dante. En mi estado, donde una hoja seca de roble ofrece por sí sola toda la gloria del paraíso y crea un deleite visual insospechado, las palabras italianas aparecen cargadas de una comicidad insoportable. Me hiere esta bufonería, esta ridícula impostura. Llamarle a los sátiros satiretti, a los enamorados innamorati y a los bosquecillos boschetti, va más allá de lo que puedo tolerar. Estoy escuchando una opereta, una dulzona canción napolitana acompañada de mandolinas. El verso, de algún modo profana la majestad y el misterio religioso de mi experiencia, esparce sus rescoldos, las cenizas frías que dieron nacimiento al monstruo de nácar habitado por un misterio fascinante. La ópera bufa ha acallado la orquestación, ha destruido la unidad del mundo. Lorenzo el Magnífico me expulsaba del tiempo original, arrojándome a la noche de Las Guayabas y tuve consciencia de aterrizar en mi saco, desconcertado y furioso.

PRIMITIVOS Y CIVILIZADOS

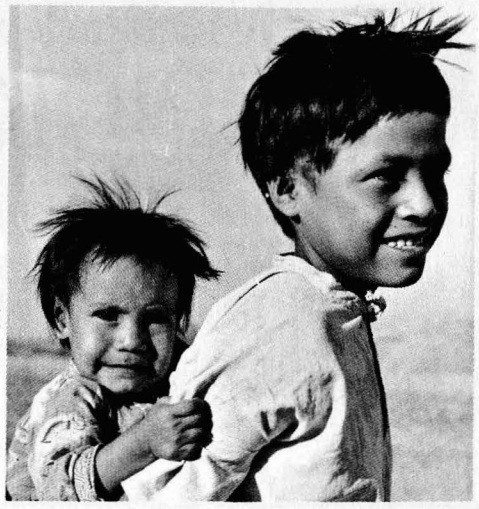
En la mañana del domingo, mi primer cuidado fue examinar el biombo de hojas de roble que la noche anterior había contemplado con deleite. Está a un metro escaso de mi saco y sus hojas marchitas, la mayoría comidas por los insectos, no ofrece nada notable. Aquella hojarasca se había desacralizado; la abandonaron los espíritus de la noche y perdió su magia. La fiesta, al prolongarse, también ha perdido su magia. Todos presentamos un aspecto de suciedad y de ruina indescriptibles. Las plumas, las banderas, las jícaras, los vestidos, aparecen rotos y manchados. La sangre se ha secado sobre la sagrada parafernalia y la basura tapiza el calihuey y la plaza. Parece un campo de batalla. Los hombres se derrumban. Caen simplemente de sus bancos y permanecen tirados en el suelo hasta que los topiles se los llevan a dormir bajo la sombra de un árbol.

A la una de la tarde da principio la ceremonia del esquite. La mujer de Eusebio, por la categoría que le concede el rango de su marido, es la encargada de tostarlo. Lleva sujeto en su cabeza un murievi y en la mano una escobilla de popotes. Se desgranan primero unas mazorcas de diferentes colores que estuvieron atadas con una cola de venado y se echan en un comal de barro puesto sobre el fuego. Eusebio consagra el maíz, vertiendo sobre él un poco de agua traída de Viricota, y la mujer remueve los granos empleando su escobilla. Poseída de su papel, en ella se ha operado nuevamente la metamorfosis que a fuerza de repetirse ha terminado por sernos familiar. Sin embargo, la dignidad de esta mujer, su concentración apasionada, la importancia de que la inviste su tarea, se encarga de decirnos que encarna, por última vez, la naturaleza de lo sagrado. Los granos de maíz saltan en el comal como saltan los bailarines, ligando así una danza destinada a reproducir la cacería mágica del Venado-Peyote, con el maíz, uno de los elementos que forman la trilogía omnipresente en la vida de los huicholes.

Yo doy por concluida la fiesta del esquite. Acompañado de un vecino, tomo el sendero que conduce a la mesa de San Andrés, y se despliega en sentido inverso este paisaje donde se resume la geografía mexicana. Primero el calor, la caña de azúcar, las guayabas, los plátanos. Luego, poco a poco surgen los robles y más arriba hacen su aparición los ocotes y los pinos. El aire se refresca. Los cantiles, los despeñaderos, los abismos cortados a pico, se levantan sobre nuestras cabezas y crean una serie de escarpas y de murallones, una ciudad fantástica habitada por los dioses que al nacer el sol se quedaron transformados en rocas y en arbustos. Aquí florece la planta kieri, cuyo polen amarillo produce la locura y casi en el borde de la mesa se ha construido un ririqui donde a los muertos se les lleva su comida durante las fiestas con el fin de que se detengan allí y no perturben sus ceremonias.

Detengo la mula en un risco y miro hacia las profundidades del cañón, velado por las nieblas de la tarde. Con trabajos se distingue el calihuey y su explanada al borde de la grieta sinuosa que ha cavado el río. La fiesta y sus extraños personajes se atomizan, desvaneciéndose en el seno de granitos duros y cortantes de la serranía. Todo parece haber sido tragado por el Monstruo de la Tierra. Sin embargo, queda vivo ese esfuerzo por res-

Fotografías de la Comisión de Planeación de la Costa de Jalisco



catar el tiempo originario. Desde octubre del año pasado en que iniciamos el viaje a Viricota —el desierto de San Luis Potosí donde crece el peyote— hasta la fiesta del maíz tostado, han transcurrido ocho meses. El largo viaje de los huicholes me recuerda, por contraste, el "viaje" que millares y millares de jóvenes en los Estados Unidos y en Europa emprenden validos de otro ácido: la poderosa LSD, calificada como una bomba atómica cerebral. También ellos interrogan a la esfinge que puede revelar una parte oculta del yo pero guardan silencio sobre la manera de utilizar ese descubrimiento porque los adeptos de la droga, a diferencia de los huicholes, carecen de una "espectativa de salvación".

Es verdad que los pontífices de la droga hablan de Dios pero el mismo Leary ha reconocido que el 10% del total de los estudiantes norteamericanos acuden al ácido por ser el afrodisiaco más poderoso que ha inventado el hombre.

En tanto que los jóvenes de Greenwich Village y de St. Tropez viajan persiguiendo el Vellocino Sexual oculto en la LSD, los huicholes emprenden el viaje al remoto país de Viricota tratando de repetir la cacería mágica del venado realizada en el tiempo originario. La peregrinación supone un sacrificio y una exigencia de pureza. La carne, su único pecado, es el rasgo más persistente de lo profano, su mancha indeleble y a fin de comulgar con el Divino Luminoso, debe ser tomada mediante una confesión general y una serie de extremosas y obsesivas limpias rituales. De aquí el primer contraste entre un desenfreno sensual y un ascetismo, entre una exaltación de los sentidos y una actitud que consiste, precisamente, en su castigo y en su final anulación.

¿Adónde se viaja? ¿Qué intinerario va a seguirse? El adepto de la LSD, de acuerdo con la propaganda turística, hará un viaje al centro de su cerebro. Traspasadas las barreras defensivas de su coherencia, alterado su funcionamiento mental, asistirá indefenso a la dispersión y fragmentación de su yo, no tendrá antídotos contra el terror, y el vislumbre de sus pequeños infiernos, de la inutilidad de su vida, lo sumirá, con frecuencia, en un estado depresivo que no compensará el deleite momentáneo que pueda proporcionarle la droga.

El viaje huichol está, en cambio, sujeto a un itinerario fijo: son los dioses los que lo han tragado a lo largo de las serranías y de los desiertos. En cada una de sus jornadas ha ocurrido un hecho relacionado con hazañas sobrenaturales. A partir de Tatei Matinieri se entra en un grandioso templo natural —Ririquitá— que tiene puertas mágicas defendidas por venados y, al final, una verdadera escala chamánica con cinco altares azules, a través de los cuales se asciende a la cumbre de Leunar donde se hundió el sol recién nacido.

Los peregrinos, a medida que avanzan por este paisaje encantado, hacen sacrificios y presentan ofrendas a los dioses que jalonan la ruta; un modo de recobrarlos y de adquirir su divinidad, ya que ellos mismos ostentan sus nombres; son sus dobles y sus representantes.

Para el huichol que está bajo los efectos del ácido, la dispersión del yo se traduce en la Comunión con el Todo; el miedo anuncia la presencia de lo divino. Él "oye los cánticos de los dioses, de los árboles, de las rocas, sus palabras misteriosas y resonantes", él "ve"salir del fuego al Venado Tamatz y transformarse en luminosas flores, en guirnaldas de flores que coronan la cima de los montes, a las flores convertirse de nuevo en venados azules y a los venados en nubes, y a las nubes en lluvia que cae sobre sus milpas lejanas.

Los huicholes solo conocen dos tiempos: el originario y el presente, consecuencia de aquél. Nulifican la historia y su experiencia, aislados en las montañas, condenados a vivir miserablemente, se lanzan una y otra vez a la búsqueda del tiempo perdido y emprenden el Viaje a Viricota, eterna repetición de las hazañas divinas que hicieron posible el orden del ser y de la vida.

Y ésta es posiblemente la lección que los huicholes dan a un millón de jóvenes sobre los cuales, como dice Jean Cau, la prosperidad vacía su cuerno de la abundancia repleto de discos, de minifaldas, de vacaciones en las playas, de coches deportivos, de revistas, de cigarros de marihuana y de trozos de azúcar embebidos de LSD. La abundancia no los ha mejorado. Sus viajes, son verdaderos descensos a los sótanos de la psiquis. En una época en que basta decir la palabra moral para provocar una sonrisa burlona, en que se desconfía de los adultos, de sus trampas, de sus *slogans,* de su religión, de su orden, de sus instituciones, de sus consejos pueriles, ¿de qué argumentos valerse para detener el peligro?

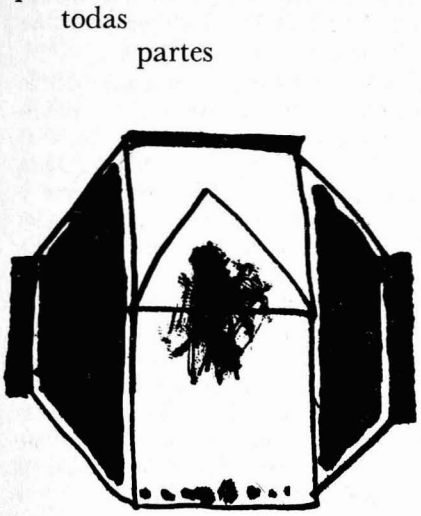
Desde luego, el fenómeno LSD es la consecuencia de una cultura, de una prosperidad, de un momento histórico. Atacarla es tanto como atacar las bases en que descansa nuestra civilización. Signo de un gran cambio, tema de sociólogos, de psicólogos, de educadores que producen libros y estudios condenados al fracaso, yo me he concretado a comparar sumariamente, los efectos del "ácido" en una sociedad civilizada y rica con sus efectos en una sociedad primitiva.

Si aceptamos la inexorabilidad de las drogas —y nadie puede negar su realidad— lo sorprendente es que no son los civilizados los que nos enseñan algo sobre su empleo y sus elevadas motivaciones, sino los que viven en el neolítico. La LSD ha dado origen a un mito, pero es muy dudoso que este mito derive a un culto trascendente, a una verdadera elevación espiritual. Los primitivos, en cambio, han creado un mito y un culto de una gran complejidad, que tienen, como sus principales objetivos, el purificarse y el volver a vivir el tiempo originario en que los seres sobrenaturales realizaron sus hazañas creadoras. "Es ésta —escribe Jensen— la actitud humana *par excellence.* La reflexión sobre la actuación divina y la imitación de hazañas de inspiración divina hacen el fundamento de toda verdadera educación. Constituyen sin más la moral religiosa y llevan en sí *la salvación esperada* porque gracias a dicha actitud espiritual el individuo alcanza la plenitud existencial del hombre."

José Emilio Pacheco
EPIGRAMAS

TRATADO DE LA DESESPERACION

siempre medita el agua del acuario
piensa en el pez salobre
y en su vuelo
reptante
breves alas de silencio
el entrañado en penetrables / líquidos
pasadizos de azogue
donde hiende
su sentencia de tigre
su condena
a claridad perpetua
o ironía
de manantiales muertos tras dormidas
corrientes de otra luz
claridad inmóvil
aguas eternamente traicionadas
o cercenado río sin cólera
que al pensar sólo piensa en el que piensa
cómo hundirse en el aire
sus voraces
arenales de asfixia
ir hasta el fondo
del numeroso oleaje que rodea
su neutra soledad
por
todas
partes



USA UBER ALLES

un ala tiembla
surge la maleza
la brusca hoguera vegetal
halcones
zarpan del brazo heráldico
y es su alianza de cólera el desplome
de remotas antorchas
la conquista
del victorioso
no saciado polvo /

predestinado a la caída
el vuelo
mira el rencor del torpe bosque
el árbol
y los aires feroces
desgarrando /

EL AJUSCO

...De este volcán sólo queda un obelisco central...
Está cubierto por bosques de coníferas...
Diccionario Porrúa, 1964

roca heredada de un desastre
el fuego
erigió su sepulcro
y ronda el valle
su resplandor de musgo
entre la inerme
transparencia elegíaca /

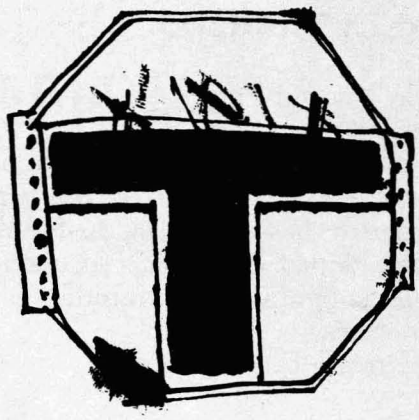
en él yacen los años
se diría
que nunca se ha movido de su sitio
hosco e inalterable a las metáforas
"guardián de la ciudad"
"vigía"
"testigo"
o podre de lo inmóvil /

Dibujos de Vicente Rojo

LA LLUVIA

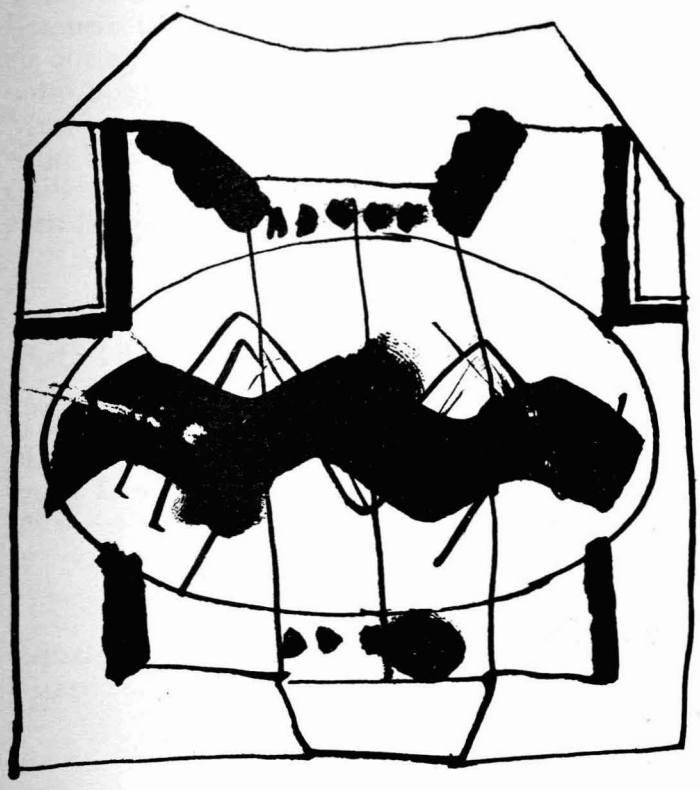
la
lluvia
en
cierto
modo
es
la
serenidad

la
suficiencia
disciplinado
orgullo
buen
carácter
contención
y otras veces DESMESURA



HOMENAJE A LA CURSILERIA

dóciles formas de entretenerte / olvido
recoger piedrecillas de un río sagrado
estampar becquerianas violetas en los libros
para que amarilleen ilegibles /
besarla lentamente y en secreto
cualquier último día
antes de la execrada separación
al filo mismo
del adiós tan romántico
y sabiendo
aunque nadie
se atreva
a confesarlo
que nunca volverán las golondrinas

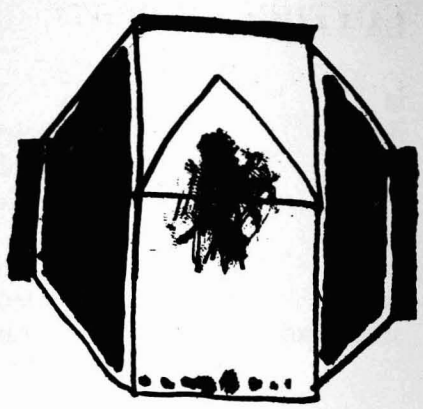


HOMENAJE A DARIO

En su principio está su fin. Y vuelve a Nicaragua
tuberculoso y ya sin ese aspecto
de "fraile hidrópico",
para encontrar la fuerza de la muerte.
Relámpago entre dos oscuridades, leve piedra
que regresa a la honda.
Cierra los ojos para verse muerto.
Comienza entonces la otra muerte, el agrio
batir las selvas de papel, torcer el cuello
al cisne viejo como la elocuencia;
incendiar los castillos de hojarasca, la tramoya
retórica, el vestuario:
aquel desván llamado "modernismo".
Fue la hora / de escupir en las tumbas.
Las aguas siempre se remansan.
La operación agrícola va unida
a remotas creencias, ritos, magias.
Removida la tierra
pueden medrar en ella otros cultivos.
Las palabras / son imanes del polvo,
los ritmos amarillos caen del árbol,
la música deserta / del caracol
y en su interior la tempestad dormida
se vuelve sonsonete o armonía
municipal y espesa, tan gastada
como el vals de latón de los domingos.
Los hombres somos los efímeros,
lo que se unió se unió para escindirse,
todo se escribe en agua y para el agua
—sólo el árbol tocado por el rayo
guarda el poder del fuego en su madera,
y la fricción libera esa energía.
Pasaron, pues, cien años:
ya podemos
perdonar a Darío.

ALTA TRAICION

No amo mi Patria. Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal) daría la vida
por diez lugares suyos, ciertas gentes,
puertos, bosques de pinos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
(y tres o cuatro ríos).



ALBUM DE ZOOLOGIA

Mirad al tigre
  Su tibia pose de vanidad satisfecha
Dormido en sus laureles / gato persa
  de algún dios sanguinario
Y esas rayas / que encorsetan su fama
  Allí echadito
como estatua erigida a la soberbia
  un tigre de papel / un desdentado
tigre de un álbum de niñez / Ociosa
  en su jubilación
la antigua fiera / de rompe y rasga
  tan feliz / parece
el pavorreal de los feroces

ENVIDIOSOS

Levantas una piedra
y los encuentras
ahítos de humedad
pululando

R. D. NUEVAMENTE

Oscuridades del bajorrelieve
figura maya
y de repente
como-una-flor-que-se-desmaya
—tropo *art nouveau* y adolescente—
el Cisne de ámbar y de nieve.

MUNDO ESCONDIDO

Es el lugar de las computadoras
y de las ciencias infalibles;
pero de pronto Te Evaporas
—y creo en las cosas invisibles.

TRATADO DE LA CONSONANCIA

Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano
que todavía las frases andan de acuerdo con el metro;
aunque parta de ella y la atesore y la saquee,
lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último
nada tiene en común con *La Poesía,* llamada así
por académicos y preceptistas de otro tiempo.
Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición
que amplíe los límites (si aún existen límites),
algún vocablo menos frecuentado por el invensible desafío
de los clásicos. Una palabra, pocas sílabas,
un nombre, cualquier término (se aceptan sugestiones)
que evite las sorpresas y cóleras de quienes
—tan razonablemente— ante un poema dicen:
—"Esto ya no es poesía."

DEFENSA (E ILUSTRACION) DE LA POESIA

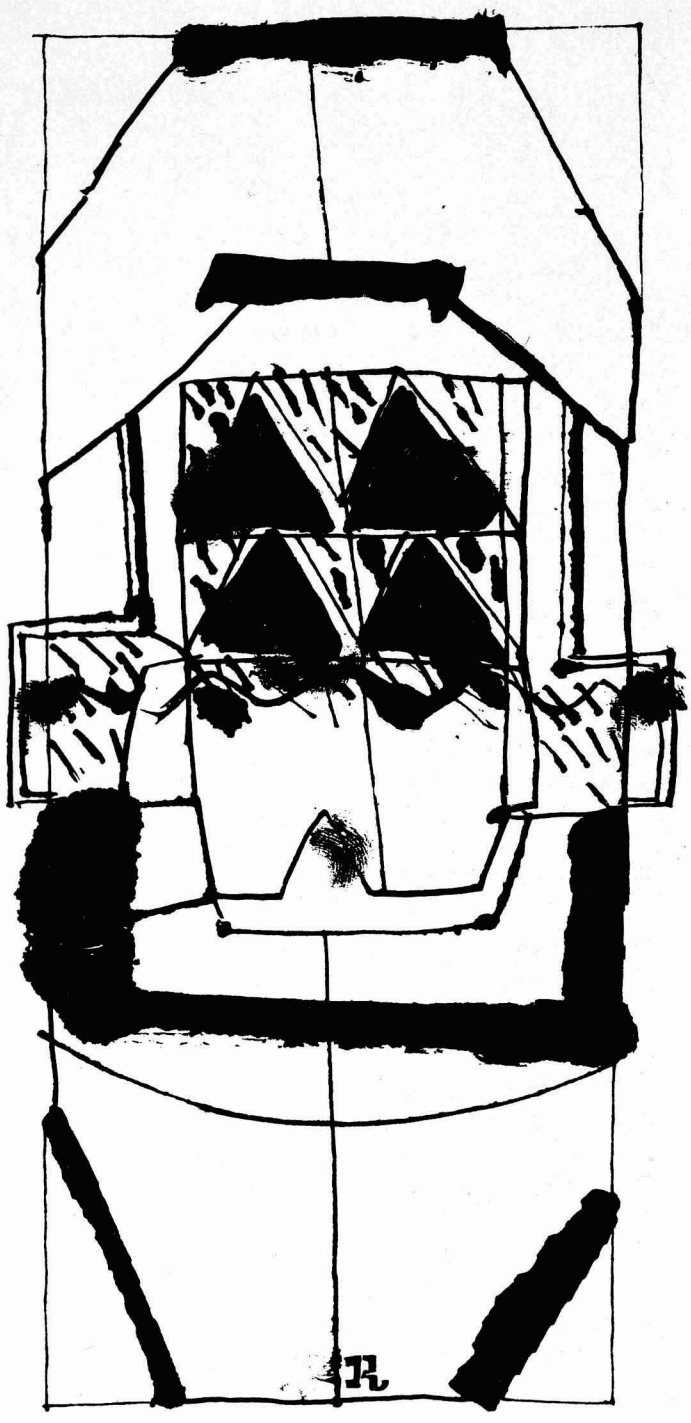
Recojo una alusión de los grillos:
su rumor es inútil,
no les sirve de nada
entrechocar sus élitros.
Pero sin la señal indescifrable
que se trasmiten de uno a otro,
la noche no sería
(para los grillos) noche.

GOETHE: GEDICHTE

Orbes
de
música
verbal /
silenciados
por
mi
ignorancia
del
idioma

MEJOR QUE EL VINO

Quinto y Vatinio dicen que mis versos son fríos.
Quinto divulga en estrofas yámbicas
los hechizos de Lesbia. Vatinio canta
conyugales y grises placeres.
Pero yo, Claudia,
no he arrastrado tu nombre por las calles y plazas de Roma
y el pudor y la astucia me obligan
a guardar tales ansias para sólo tu lecho nocturno.



UN DEFENSOR DE LA PROSPERIDAD

Dejó la moto
la chamarra de cuero
la navaja
Vistió uniforme de *marine*
Bombero universal en una época
en que el mundo está en llamas
quiso apagar incendios con el fuego
Murió en la selva guerrillera
—un hombre
confiado en el vigor que da el *Corn Flakes*
y en las torvas palabras del texano.

JOB 18, 2

¿Cuándo terminaréis con las palabras?
Nos pregunta
en el Libro de Job
Dios —o su escriba.

Y seguimos puliendo, desgastando
un idioma ya seco
experimentos
—tecnológicamente deleznables—
para que brote el agua
en el desierto.

ACELERACION DE LA HISTORIA

Escribo unas palabras
Y al minuto
ya dicen otra cosa
significan
una intención distinta
son ya dóciles
al Carbono 14
Criptogramas
de un pueblo remotísimo
que busca
la escritura en tinieblas

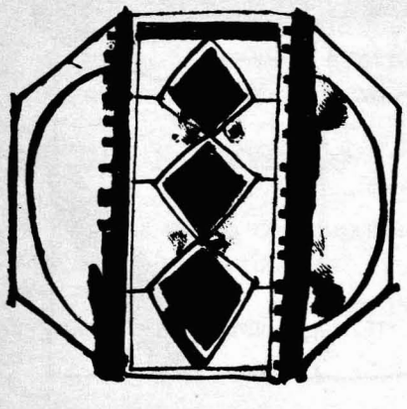
CRITICA DE LA POESIA

He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza.
La sal, el mar deshecho...
Se borra lo anterior, se escribe luego:
Este convexo mar, sus migratorias
y arraigadas costumbres
ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas.
(La perra infecta, la sarnosa poesía,
risible variedad de las neurosis,
precio que algunos hombres pagan
por no saber vivir.
La dulce, eterna, luminosa poesía.)

Quizá no es tiempo ahora:
nuestra época
nos dejó hablando solos.

HUN VEI BIN

Sufriste cárcel bajo el Kuomingtang
Peleaste en cuevas y arrozales
Luego llegaron unos jovencitos
a destruir tu casa
y a llamarte
Señor feudal
Burgués revisionista
Víbora lúbrica



LA EXPERIENCIA VIVIDA

Estas formas que veo al lado del mar
y engendran de inmediato
asociaciones metafóricas
¿son instrumentos de la inspiración
o de falaces citas literarias?

"VENUS ANADIOMEDA" POR INGRES

No era preciso eternizarse, muchacha;
pero tu desnudez llega a este siglo
desde un amanecer interminable;
y tu cuerpo, invento de la luz
que se diría
hondo rocío marítimo, surgido
de las verdosidades más azules.

Eres continuamente la derrota.
de la ceniza bíblica y la lúgubre
enseñanza de sal judeocristiana
para el rumor ardiendo en el linaje
del cual híbridamente descendemos.

Ingres clausura el Pudridero, la amarga
obligación de envejecer — porcina
aunque devotamente sollozando.
Y una moda ya opaca: la perversa
inocencia de nínfula renueva
la visión de tu carne perdurable,
opuesta a Valdés Leal, Quevedo.

Y aparta con respeto la Ceniza,
la Iniquidad, el Quebranto, la Tiniebla
—rencorosas palabras donde gimen
nuestro procaz idioma y nuestras culpas—
para que el mar se hienda, y el milagro,
la partición atónita del agua,
se repita en las playas concurridas
por personas decentes.

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 reprobable 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 lopescamente 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 desenfrenada 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 dínamos 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 excrecencias— 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 moral 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 incomprensión 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 rectificados 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 minuciosa 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.

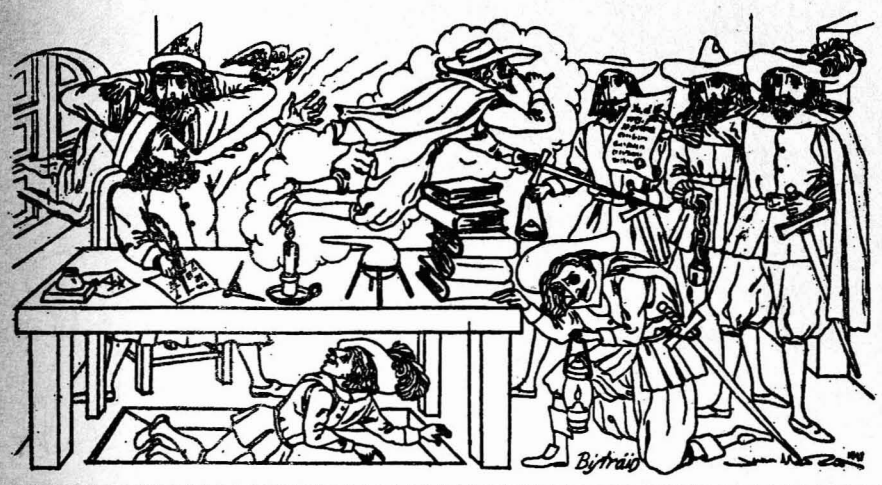
He pensado después que el hombre vale, y triunfa o fracasa, por el ejercicio mismo de sus formas más selectas. Es decir, por su trabajo, cualquiera que sea. Pero ejercer un trabajo no es tan sólo abrir la compuerta a las capacidades latentes, ni siquiera trabajar mucho, sino trabajar bien, conocer el 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 armonioso 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 prevaleciente 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 conocedor 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 bajeza (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.

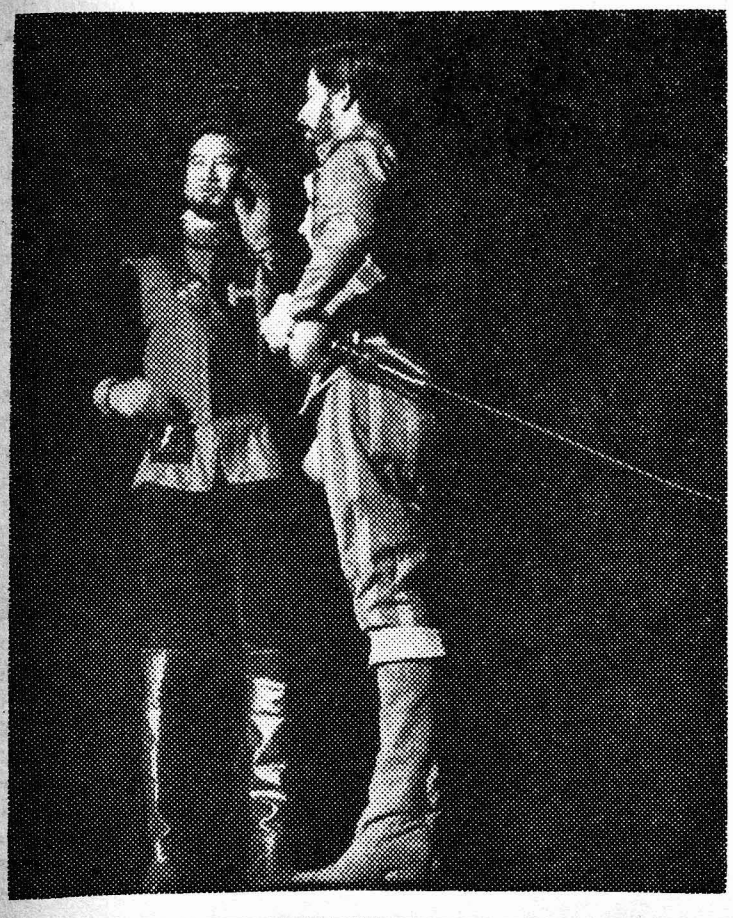
A todas luces, la creación universal —o, si se toman en cuenta las inferencias que puede autorizar la lectura de los fragmentos recobrados de Menandro, la realización universal— de la comedia de caracteres corresponde a la Roma de Horacio y de Terencio, racionalistas y moralistas que convierten el principio 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 (Garcí 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 garcía 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 palpitación 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 proscrito 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 cortesanas, 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 percato 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 intepreta 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 (caractér por carácter, alquilé por alquiler, etc.) Encubre su falta de sentimiento humano con maneras cortesanas, 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 extranjeros. 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 matritenses 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 premexicano 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 indiano" (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 "perulero", 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.

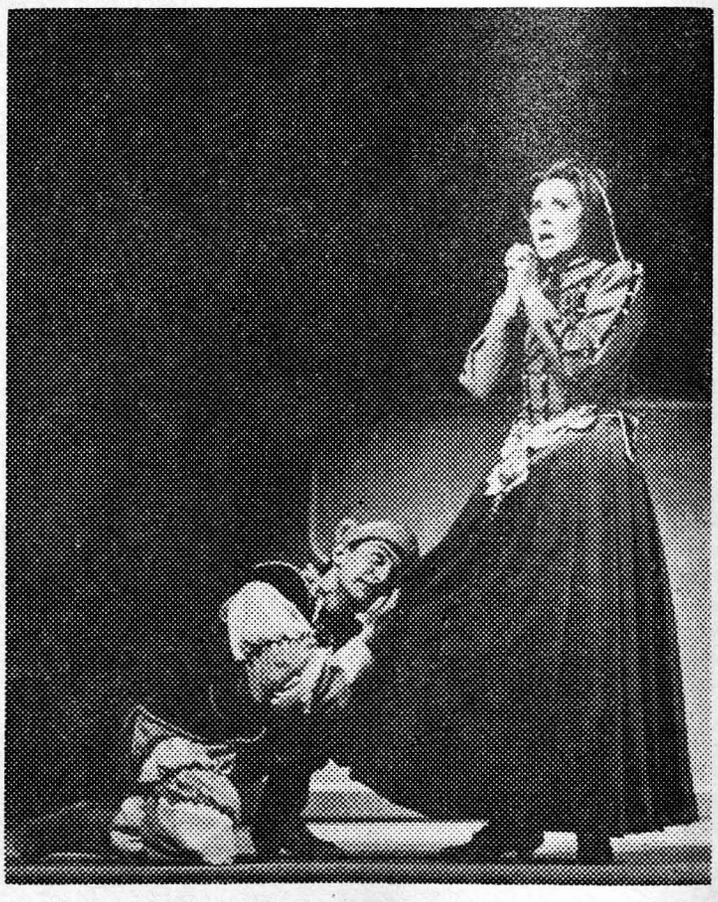
—Esta es la Calle Mayor.
—Las Indias de nuestro polo.
—Si hay Indias de empobrecer,
yo también Indias la nombro.

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 prentenden 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, corteses, 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 prerevolucionario 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 disfrutan 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 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 acompasar 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 aproximarlo 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 arrebatar 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 perfeción 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.

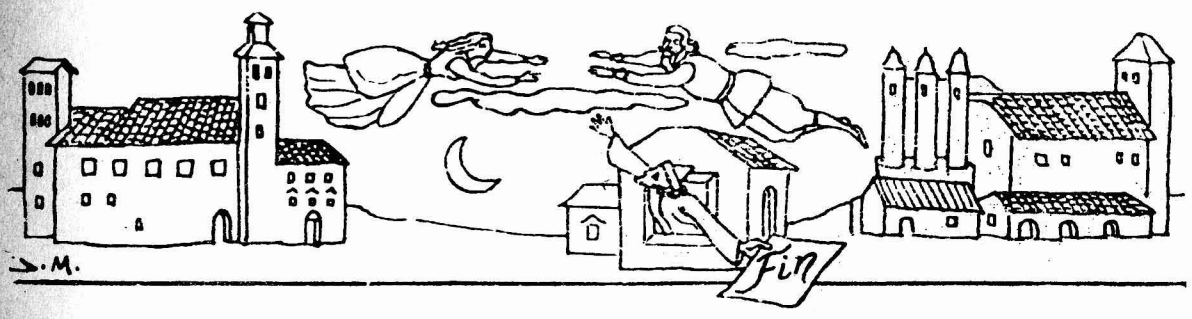
HONOR, AMOR, DINERO, HUMOR Y OTRAS OBSERVACIONES FINALES

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 españolísimas 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 repercutir 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 excrecencia 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 sofística 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-

Dibujos de Juan Madrid
para *La cueva de Salamanca*
Editorial Asbaje, México, 1947

Fotografías de la puesta en escena de
Mudarse por mejorarse. Teatro
Jimenez Rueda, INBA. Dirección:
José Luis Ibáñez.

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 destrución y la conservación— que sacude y convulsiona al informe mexicano del siglo XVII.

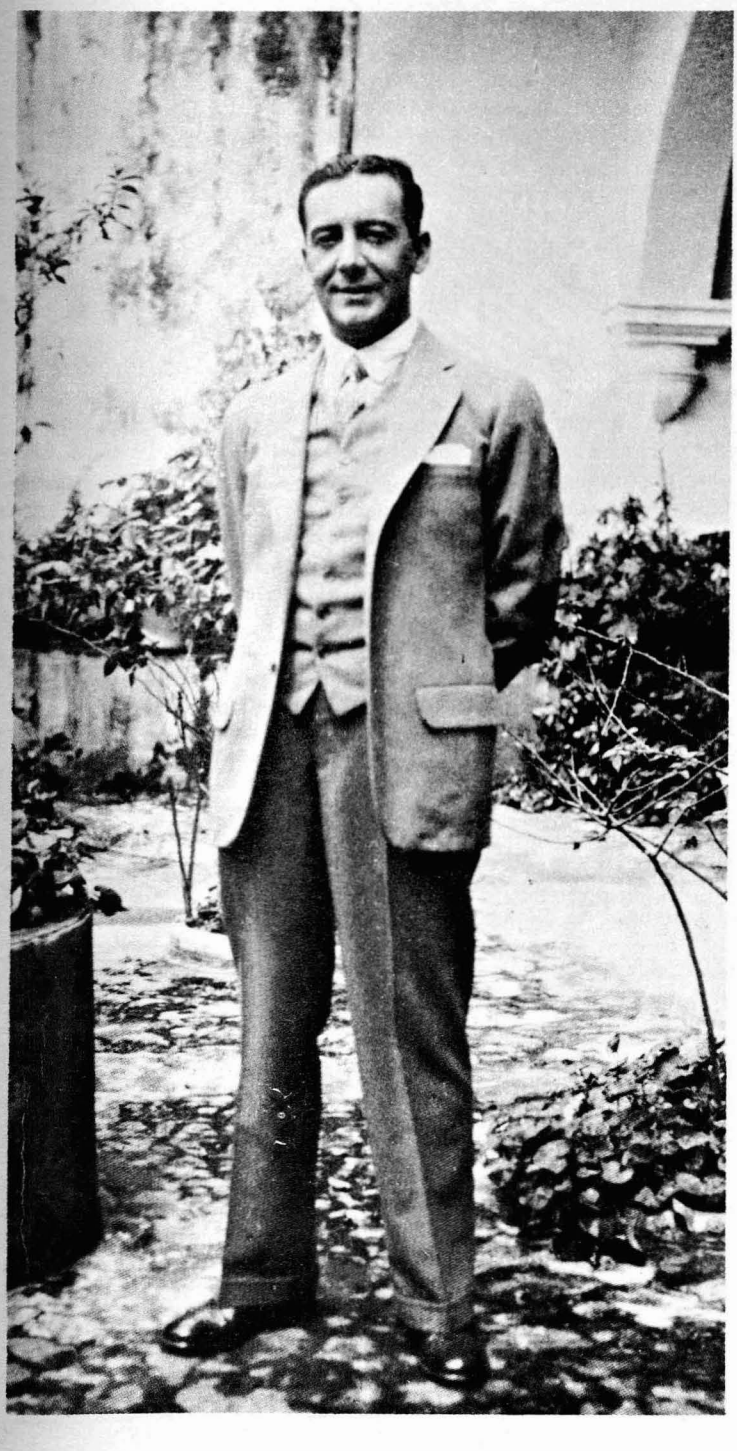
El sentido humorístico del comediógrafo, en cambio, es claro y sin mezclas. En general, es español de la clase más gruesa, cortado a veces por incisivos y librescos rasgos de origen latino. Por lo demás, como casi todo el humor español ejemplificado en Quevedo, y quizá con la sola excepción de Cervantes, 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 incomprensión de la *bestia fiera*? Esto último haría de él un tránsfuga 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 enjundia 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.

Manuel Maples Arce

MEMORIAS



Mi decisión de ir a Jalapa nació de mi encuentro casual con Alfonso Cravioto, con quien me unía una amistad tradicional, pues sus hermanos habían sido amigos de mi padre y Alfonso me había dado ya pruebas de particular estimación cuando se encontraba en el Senado. Le confié mis proyectos y me dio una carta de presentación para el general Heriberto Jara, quien acababa de tomar posesión del gobierno de Veracruz. La carta estaba escrita con tan elogiosos conceptos de mí y con tan encarecida súplica a su compañero constituyente para que me prestara ayuda, que no dudé verme favorecido por el mandatario veracruzano.

Me trasladé a Jalapa y la sola exhibición de esta carta a algunos de los magistrados del Tribunal Superior de Justicia me franqueó las puertas de la judicatura. Por fortuna, estaba vacante en aquellos días el cargo de juez primero de primera instancia del Distrito Judicial de Jalapa, y el Tribunal me designó para ocuparlo.

Los comienzos de mis funciones judiciales no fueron fáciles. Yo ignoraba todo lo concerniente a la práctica criminal y el secretario, un estudiante de la Facultad de Jurisprudencia recién nombrado, no podía prestarme gran ayuda, a pesar de su buena voluntad. Yo me roía interiormente, como en los días de exámenes, y esto enturbiaba un poco la alegría con que en las frescas mañanas jalapeñas salía de mi hotel, convencido de la importancia de mi autoridad o, al menos, de mi claro título: juez primero de primera instancia. Por la tarde me llevaba algunos expedientes, revisaba las resoluciones, ponía atención a las fórmulas iniciales y procuraba retener la fraseología judicial. Ocultando mi inexperiencia a mis subalternos y aplicándome en silencio al desempeño de mis funciones, superé las inevitables dificultades del aprendizaje y comencé a moverme con más libertad y aplomo. La primera sentencia que dicté, en una causa de robo y lesiones que ofrecía algunas dudas y de la que el Ministerio Público, en desacuerdo conmigo, había apelado, fue plenamente confirmada por el Tribunal Superior de Justicia. El defensor, conforme con el fallo, dijo que mi juicio había sido salomónico.

Complacido con mi flamante nombramiento, remití la carta de Cravioto al general Jara, acompañada de otra mía en la que le comunicaba mi designación de juez y la satisfacción de estar colaborando en la administración de justicia del Estado. Después le hice una visita. Así dio principio una amistad que no quebrantaría ni el tiempo ni los vaivenes de la política.

Mis relaciones crecían en el Gobierno. Aunque echaba de menos mi vida de México, trataba de acomodarme a las circunstancias. Los domingos iba de paseo a Coatepec, invitado por un amigo libanés. En el corredor de su casa, un grupo de tres o cuatro amigos nos sentábamos a beber, como aperitivo, el vino local. Almorzábamos con él los característicos platillos y dulces de su tierra, y luego me iba yo a la casa de una joven a quien cortejaba. El amor despejaba mi espíritu del morbo del tedio

provinciano, como una lámpara cuyo resplandor me envolviera suavemente.

En una ocasión nuestro regocijo se enturbió con un incidente que estaba yo muy lejos de presentir en aquel pueblo, que parecía todo delicia y placidez.

Una vez que fui de paseo a Coatepec, acompañado de Raimundo Mancisidor y un chico de veintidós años, inteligente y generoso, al que llamábamos cariñosamente Larita, nos llegamos hasta la casa de mi pretendida, que estaba con dos amigas. Las invitamos a tomar un refresco y dar una vuelta por el parque. Al regresar del paseo, por parejas, Larita se había adelantado un poco, cuando de pronto le salió al encuentro un enamorado celoso de la joven que iba a su lado, y sin mediar palabra, en forma artera, le disparó a quemarropa y todavía caído le hizo el último disparo.

Acudimos a las detonaciones, pero encontramos a nuestro amigo en el suelo, acribillado, mientras el asesino emprendía la fuga. Inmediatamente, auxiliados por algunos vecinos, levantamos al herido y lo transportamos a casa de la familia García Barna, que vivía a inmediaciones del lugar de los hechos. Larita sobrevivió aún algunas horas, que pasamos a su lado con el dolor de saber, por declaración del médico, que las heridas eran mortales. Fue una noche angustiosa y terrible. Todos estábamos consternados y no podíamos explicarnos la irracionalidad del homicidio. Yo me asomaba a ratos a la quietud de aquella noche, que sentía estremecida de horror. Estábamos como abandonados de toda confianza protectora. Me repugnaba la monstruosidad de este crimen absurdo, y obstinadamente pensaba en los padres de mi amigo y en su desesperación cuando supieran al día siguiente la tragedia.

Este acto funesto y otros muchos desafueros sangrientos que ocurrían en el Estado me indujeron a llamar la atención pública para conjurar el desencadenamiento de la violencia. El intemperante que se encuentra armado, fácilmente se deja arrebatar por la ira y es capaz de consumar el más alevoso asesinato. Por esta razón lancé un manifiesto, asociado a otros compañeros, para denunciar la bárbara costumbre de llevar pistola al cinto y reclamar la inmediata despistolización, con el fin de asegurar la justicia dentro de los caminos legales y prevenir así la amenaza de actos sangrientos. La dureza de la recriminación en que se expuso la cobardía del hombre empistolado no dejó de producir cierto resentimiento en quienes fundaban su insolencia en el uso de las armas puestas al servicio de sus pasiones y sus abusos. Estas declaraciones, encaminadas al respeto del derecho, hallaron, en cambio, eco en muchas conciencias, e inclusive en otros estados fueron recibidas con manifiesto beneplácito. Desgraciadamente me encontré con que el pistolerismo es un fenómeno social de muy hondas raíces, que no es fácil liquidar con un decreto. Por otra parte, la inseguridad que reinaba entonces en muchos lugares del Estado creaba una explicable desconfianza, pues el inerme se sentía psicológicamente más inseguro, y procuraba garantizarse, a su vez, con sus propias armas, lo cual creaba un círculo vicioso que sólo el tiempo, la educación y virtudes neutralizantes más poderosas llegarán a romper algún día. Consecuente con mi convicción, cuando fui diputado me presenté siempre desarmado a todas las asambleas, contra la costumbre que imperaba entonces.

En los anales del pistolerismo fue célebre el caso de Salvador Díaz Mirón, que hirió, mató y recibió lesiones en diversos lances. En una ocasión pidió al gobierno de la Dictadura que le permitiera ir a combatir al guerrillero Santana Rodríguez, alias *Santanón,* de lo que Tablada hizo chacota:

> Hay vates de pistolita
> y vates de pistolón:
> unos van a Santanita
> y otros van a Santanón.

Siendo director de la Escuela Preparatoria de Veracruz le abrió la cabeza de un pistoletazo a uno de los alumnos. Para justificarse, dijo, con gesto soberbio, que le había faltado al respesto y que "el villano había caído a sus pies". El "villano" tenía catorce o quince años, y la falta de respeto no era sino una inconsecuencia pueril.

A pesar de estos excesos, un grupo de sus admiradores le preparaba un homenaje, que no se definía, pues constantemente surgían proposiciones a cual más disparatadas. Indignados, dirigimos al poeta Rafael López, presidente del Comité, el siguiente mensaje:

"En vista calentamiento cabeza ese Comité para encontrar digno homenaje a poeta Pérez Mirón, sugerimos consista en pistola con inscripción memorables hazañas."

La Sección Ferrocarrilera de Jalapa envió después otro telegrama de protesta, amenazando con hacer un paro si se insistía y el homenaje no tuvo lugar.

Muy diversas causas debían contribuir a consolidar mi amistad con el general Jara, cuya primera prueba se hizo sentir en mi ejercicio judicial. En una ocasión en que un militar de alta graduación, que blasonaba de íntima amistad con el Ejecutivo, pretendió que yo fallara en sentido favorable a sus intereses un asunto en que no le asistía razón; me negué terminantemente, y como algunos magistrados me hicieron sentir su parcialidad, manifesté mi decisión de renunciar antes que conculcar la Justicia, lo que llegó a oídos del general Jara, quien molesto porque se pretendiera involucrar un compadrazgo en un acto violatorio, me mandó decir con el coronel Fernández Pinto, jefe de su Estado Mayor, que no renunciara y que me atuviera estrictamente al dictado de mi conciencia y de la Ley. Quizá por esto el general Jara me tomó una gran confianza, seguro de mi rectitud. En las ausencias del abogado consultor del Gobierno, aunque sin abandonar mi cargo de juez, me llamaba para consultarme cuestiones de índole legal, y cuando el secre-

Edificio del Movimiento Estridentista

tario general de Gobierno, licenciado Gonzalo Vázquez Vela, renunció para ocupar el cargo de subsecretario de Gobernación en el gobierno del general Calles, el general Jara se fijó en mí para sustituirlo.

Una noche en que conversaba de sobremesa en casa de mi entrañable amigo el doctor José Maín, vino a buscarme uno de los ayudantes del gobernador. Una llamada a esa hora me hizo presentir que algo importante me aguardaba.

Pasaban ya de las diez cuando llegué a casa del gobernador. Su asistente me indicó con una seña un saloncito amueblado con un ajuar de ojo de perdiz, donde me senté. No tardó en aparecer "el viejo", como le decían sus ayudantes, aunque sólo contaba entonces cuarenta y cinco años. Tenía la cabellera ligeramente gris, alborotada. Se disponía ya a acostarse y vestía una bata de lana café. Se me figuró que estaba algo malhumorado. La verdad es que no era para menos, por todas las intrigas que se urdían en torno a su gobierno y lo obligaban a una lucha constante. El general Jara me explicó las circunstancias en que se encontraba el Gobierno, la necesidad que tenía de salir del Estado para tratar importantes asuntos con el Gobierno Federal y el deseo de que fuera a ayudarle como secretario general de Gobierno. Examinamos el panorama político, y me habló concretamente de ciertos asuntos.

Sentí la emoción que produce todo golpe de suerte. Me despedí con expresiones de reconocimiento y regresé a pie por la calle de Juárez hasta mi casa. Quise entregarme al sueño, pero me costó trabajo cerrar los ojos, exaltado por las prefiguraciones de mi nuevo valimiento.

Al día siguiente me presenté a su despacho, en Palacio, a recabar el acuerdo para asumir el cargo con los más entusiastas propósitos.

Tal como él me lo había prevenido, a los pocos días salió para la ciudad de México, dejándome como gobernador interino.

Tuve la alegría de llamar a mi padre, que acompañado de una de mis hermanas vino a pasar unos días conmigo, doblemente gozoso de verme en una situación preeminente y de estar a mi lado. En unión suya pasé ratos muy agradables. Después de mis tareas salíamos a pasear y juntos hacíamos proyectos para el futuro; entre estos figuraba, en primer término, el de que con toda la familia viniera a residir a Jalapa. Con esta promesa nos despedimos, sin adivinar las pruebas que nos reservaba el destino.

Con la imaginación me representaba los días felices que pasaría en Jalapa con mi familia. Alquilé una casa en la calle de Carrillo Puerto y la mandé pintar y arreglar convenientemente para recibir a los míos. Quería agasajarlos en forma que les hiciera olvidar las penalidades que habían padecido en los últimos años.

La casa era muy característica del estilo de Jalapa; entresolada, con vestíbulo y una serie de habitaciones espaciosas dis-

puestas en torno de un patio con una fuente en el centro. Los sombreados corredores estaban adornados y alegrados con flores, que yo sabía encantarían a mi madre.

¡Con qué placer intervine en los detalles de este arreglo y qué ingenua alegría me embargaba en los preparativos de la inminente llegada! Todo estaba dispuesto para empezar una nueva vida, y fui con mi amigo Maín a esperar la llegada del tren de México. La familia estaba allí por fin. Después de los abrazos y saludos emocionados, nos encaminamos a casa de mi amigo para descansar y esperar la llegada del día. Mi padre, que se sentía fatigado del viaje, se fue a reposar, y nosotros, después de conversar un rato, decidimos ir a dormir un momento. Desperté cuando estaba alto el sol y salí, después del desayuno, a inspeccionar ciertos trabajos por el rumbo del estadio. La mañana era una verdadera delicia: el paseo de los Berros exhalaba una grata frescura y las lomas que circundan aquel paraje ofrecían un aspecto joyante. Contemplaba la Naturaleza y el respirar a pulmón lleno me daba una sensación de intensa felicidad, cuando vino a mi encuentro Raúl Morales, amigo íntimo de mi familia, a decirme que me llamaban de casa. Comprendí que se trataba evidentemente de algo grave, porque en el trayecto me dijo que mi padre había sufrido un ataque, y por la preocupación que mostraba su rostro tuve la impresión de algo más desafortunado. Al bajar del automóvil y atravesar el umbral me asaltó el temor de que mi padre hubiese muerto. No me cupo entonces ya duda de mi infortunio y entré precipitadamente a la recámara, donde, efectivamente, mi padre dormía ya para siempre. Nadie se había dado cuenta de su muerte: una embolia o un ataque al corazón lo había fulminado durante el sueño. Tenía el rostro apacible, como si no hubiera experimentado ningún dolor. Mi madre se empeñaba en creer que su quietud y rigidez eran efecto de un ataque cataléptico, y con un arraigado sentimiento de apego al esposo con quien había compartido su vida durante largos años de felicidad se negaba a admitir la terrible realidad. Yo sentí que todo se trastornaba y que desde ese instante el mundo había cambiado para mí. Era una inconcebible lección de dolor. Después de besarle en la frente hundí la cabeza en la almohada y me puse a sollozar inconsolable. Estaba yo tan angustiado y con tan desolado espíritu, que mi amigo Maín tomó la iniciativa de ordenar los funerales, llamar a mi hermana María, que vino de Veracruz, y disponer el sepelio, el cual se efectuó al día siguiente en el viejo panteón.

Haciendo un esfuerzo de voluntad presidí el funeral, y después de que los restos de mi padre fueron cubiertos por la tierra, me volví con el alma transida a encerrame en mi casa.

Pero al día siguiente, sobreponiéndome a mi dolencia, tuve que reanudar el despacho de los asuntos públicos, pues no era posible sustraerme a los deberes del cargo. Entendí que esto formaba parte de mi sacrificio, y me formulé la idea de que mi padre había hecho ese viaje como si simbólicamente hubiera

Maples Arce, retrato por Leopoldo Méndez

venido a poner bajo mi responsabilidad a mi madre y a mis hermanas.

Por momentos desfallecía, al sentir el luto de mi casa, el estado inconsolable de mi madre y la tristeza de mis hermanas. Silencios prolongados dominaban la hora de las comidas. De vez en cuando alguna de las chicas se levantaba de la mesa para desahogar su pena. Cuando llegaba yo de mi oficina entraba al cuarto de mi madre para besarla y refugiarme luego en la gran sala-biblioteca, donde me llegaba el rumor extraño del rosario que rezaban un grupo de amigas reunidas en su habitación.

Mi madre estaba desgarrada por el dolor, no podía concebir la vida sin el admirable esposo que había sido mi padre. Años más tarde me confió que no se sentía entonces con fuerzas para vivir, pero que una noche tuvo la sensación más que real de que mi padre le decía: "No estás sola; estoy aquí, cerca de ti, y nunca te dejaré." Esto le dio ánimo, y toda su vida conservó el sentimiento de su presencia, que la reconfortó.

Contemplando el pasado de mi vida, sentí todo el contraste que me separaba de las jornadas de mi niñez, y que un sufrimiento nuevo había penetrado en lo más íntimo de mi alma En las horas de soledad en que me recluía en mi biblioteca o en mis solitarios paseos por el parque de los Berros pensaba constantemente en mi padre, y a las imágenes que me despertaba ésta o aquélla circunstancia se mezclaba poderosamente la angustia de saber que ya no lo tendría a mi lado y que nunca jamás volveríamos a vernos. El deseo de consuelo y la esperanza de una comunicación extraterrena me ilusionaba por instantes, mas el sentido dramático de la muerte volvía a imponerse sobre mí, dejándome hundido en una extraña angustia y en un doloroso abandono. Las ideas de la muerte, que tan ligeramente rozan nuestra mente cuando estamos lejos de su realidad, me herían profundamente en las condiciones en que me encontraba y, de una manera obsesiva, oprimían mi ánimo. Yo elaboraba mil teorías y conjeturas para resolver esta cuestión que acudía insistentemente a mi espíritu. Pero mi experiencia se traducía, irremisiblemente, en pesadumbre pues no advertía yo ninguna seguridad de un encuentro en el infinito del más allá.

Empero, la lectura del *Fausto,* poderosamente emocional y sugestiva, y de los *Diálogos,* de Platón, sobre el alma, generaban en mí corrientes de esperanza que yo mismo trataba de aprovechar para mi consuelo. El arte, desde mi infancia, ha sido para mí un refugio que ha renovado mis energías vitales; a él acudía yo, y por un instinto oscuro, pero inquebrantable, buscaba los caminos de la creación luminosa, lo que al fin lograba calmarme.

En tal estado de espíritu me movía y sentía la presencia de una armonía intangible que me comunicaba una fuerza interior, y así iba superando la crisis de dolor que me agobiaba, participando con más ánimo en la comunicación humana y en las instancias del inmediato vivir.

En 1927 publiqué, bajo la advocación de Goethe, *Poemas interdictos.* La vida moderna, los viajes, la ausencia, la ansiedad, el amor, son los temas preferentes. La modernidad se expresaba más que en el tema en la confrontación de éste con el yo, en un justo equilibrio entre la técnica y la emoción poética. Realidad sentida a través de sensaciones líricas y de una evocación múltiple. El poema inicial, "Canción desde un aeroplano...", es al mismo tiempo una declaración de principios y una síntesis de mi ambición poética.

Estoy a la intemperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas
de azules continentes.

El poema termina:

Soledad apretada contra el pecho infinito.
De este lado del tiempo,
sostengo el pulso de mi canto;
tu recuerdo se agranda como un remordimiento,
y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.

En otros poemas procuré dar al lenguaje un potencial emotivo capaz de suscitar una impresión intensa y vivaz. Juventud, deporte, delicia amorosa, nostalgia, ironía, bañan la atmósfera de esos poemas que proyectaba mi sensibilidad. Imágenes y transposiciones constituían la clave del enigma poético:

Llegaron nuestros pasos hasta la borda de la tarde;
el Atlántico canta debajo de los muelles,
y presiento un reflejo de mujeres
que sonríen al comercio
de los países nuevos.

El humo de los barcos
desmadeja el paisaje,
brumosa travesía
florecida de pipas,
¡oh rubia transeúnte de las zonas marítimas!
de pronto eres la imagen
movible del acuario.

Hay un tráfico ardiente de avenidas
frente al hotel abanicado de palmeras.

Te asomas por la celosía
de las canciones
al puerto palpitante de motores
y los colores de la lejanía
me miran en tus tiernos ojos.

Entre las enredaderas venenosas
que enmarañan el sueño
recojo sus señales amorosas;
la dicha nos espera
en el alegre verano de sus besos;
la arrodilla el océano de caricias,
y el piano
es una hamaca en la alameda.

Se reúne la luna allá en los mástiles,
y un viento de ceniza
me arrebata su nombre;
la navegación agitada de pañuelos
y los adioses surcan nuestros pechos,
y en la débil memoria de todos estos goces
sólo los pétalos de su estremecimiento
perfuman las orillas de la noche.

La Revolución mexicana me apasionó, sentí su honda significación y traté de imprimirle un sentido estético, sacrificando todo sufragio político a la autenticidad poética:

El viento es el apóstol de esta hora interdicta.
¡Oh épocas marchitas
que sacudieron sus últimos otoños!
Barrunta su recuerdo los horizontes próximos
desahuciados de pájaros,
y las corolas deshojan su teclado.
.....
Después de la matanza
otra vez el viento
espanta
la hojarasca de los sueños.

Sacudo el alba de mis versos
sobre los corazones enemigos,
y el tacto helado de los siglos
me acaricia en la frente,
mientras que la angustia del silencio
corre por las entrañas de los nombres queridos.

Para los trabajos editoriales llamé a Jalapa a algunos amigos que estaba seguro responderían entusiásticamente a mis proyectos. A Germán List Arzubide le confié la dirección de la revista *Horizonte,* que además de su moderno sentido literario tuvo una clara proyección social, y cuya presentación tipográfica estuvo a cargo de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, quienes la ilustraban con dibujos y grabados. La colección de *Horizonte* publicó, además de *Poemas interdictos, El Movimiento estridentista,* de Germán List Arzubide, y *Un crimen provisional,* de Arqueles Vela. Otra de las actividades editoriales fue la de la Biblioteca Popular, donde aparecieron los ensayos de Rafael Nieto sobre el petróleo, y la novela *Los de abajo,* de Mariano Azuela, en sencillas pero pulcras ediciones; se inició la Biblioteca del Estudiante y se imprimieron numerosos folletos sobre palpitantes cuestiones de la vida nacional.

Llevé como director de la Escuela Preparatoria al poeta y educador Eduardo Colín, experto en disciplinas universitarias, que aportó su experiencia para la renovación de los programas de estudios y métodos escolares.

Conseguí también que músicos entendidos compilaran los sones dispersos por las regiones de Medellín y Cotaxtla, muestras de gran pureza del folklore veracruzano.

Para lograr esta labor fue necesario adquirir y montar con toda diligencia una imprenta dotada de las más modernas máquinas e implementos. Yo tomaba parte muy activa en estas obras y me encontraba constantemente atareado, alternando mis labores administrativas con mis aficiones literarias, y mi contribución pedagógica, con una cátedra en la Escuela de Leyes del Estado.

Más de una vez pasó por mi imaginación la idea del anclaje en el matrimonio. Poníame a considerar la dicha que podría encontrar cerca de una mujer comprensiva y afectuosa y pasaba revista a las muchachas que estaban dentro del ámbito de mi juventud. Jalapa ha sido siempre ciudad de hermosas mujeres y era fácil discernir la gracia femenina y la fineza gentil. Conocía personalmente a muchas de estas encantadoras jóvenes, conversaba con ellas en los bailes, las saludaba casi a diario y las encontraba en reuniones y visitas. Consideraba largamente sus encantos, y mi imaginación se expandía en los más singulares sentimientos. La una tenía una gracia de porte, la otra una ternura en el mirar; aquélla, una cadencia en el paso, y alguna más, un trato de suprema elegancia. Pero el matrimonio se me presentaba de pronto como una grave resolución que comprometía mis más arraigadas aspiraciones, mi vida intelectual, mi libertad de decisión; dejaba pasar el tiempo y me encerraba en el transporte de mi obra literaria. Sin embargo, alguna de las que más cerca estaban me parecía ofrecer la mejor promesa para esta vida deseada, y yo la sentía palpitar con una íntima esperanza. Pero el gran caminador de rumbos que en mí bullía me apartaba de estas tentaciones, que yo rebajaba con el mote de burguesas, anhelante de la libertad absoluta y la conquista de las formas superiores del arte.

Recogiendo aquellos instantes de mi lejana juventud, que tuve el privilegio de convivir con la belleza y la ternura humanas, siento el dolor del tiempo desaparecido, que aquellas ado-

Maples Arce, grabado de Cataño

rables sombras tornan nostálgico, y en esta página, como en una balada provenzal, les envío la ofrenda de un recuerdo reverente.

Fuera de las tareas oficiales, especialmente los sábados al mediodía, nos reuníamos a comer en un cenador del Casino Español, que ofrecía una vista agradable, con sus árboles y plantas, cercado de un silencio y una paz propicios a la conversación.

Alrededor de la mesa alternábamos las discusiones serias sobre las actividades culturales del Gobierno con los propósitos festivos que animaban la reunión. Y de este modo transcurría una parte de la tarde, que después rematábamos en mi biblioteca, donde leíamos y comentábamos algún libro nuevo.

A estas tertulias vino a agregarse el doctor Ignacio Millán, que desde Veracruz, donde era jefe de la Oficina de Sanidad del Puerto, advirtió la viva actividad que desplegábamos en Jalapa. El diálogo inteligente con Millán, siempre atento a todas las corrientes del pensamiento, nos trajo su curiosidad y sus afanes especulativos. Venía siempre con alguna edición novísima o una información bibliográfica. En este punto, Eduardo Colín, lector infatigable, adelantaba sus críticas en el modo que le era peculiar; en los momentos eufóricos en que comentaba algún libro con expresiones felices y coloridas, más que en su prosa artificiosa, se revelaba la fineza del artista de charla aguda y espiritual.

Mi amistad con Millán era rica de interés y de experiencia humana. En una ocasión me trató una cuestión que consideré de gran responsabilidad y que exigía inmediata solución. Para combatir el abigeato, las autoridades federales habían tomado disposiciones severas e inhumanas, pues cuando se aprehendía a uno de esos hombres *in fraganti* se le fusilaba en el sitio, lo cual, además de constituir una violación constitucional, porque privaba al inculpado de juicio y posibilidad de defensa, se prestaba a abusos inicuos y venganzas. De este modo, en vez de hacer eficiente la Justicia, se la vulneraba en sus bases y se favorecía el autocratismo de los jefes militares. Aunque era domingo, busqué al general Jara para que se dirigiera al jefe de Operaciones Militares, que a la sazón era el general Arnulfo R. Gómez, pidiéndole que suprimieran esas ejecuciones y que los inculpados fueran sometidos a juicio. Millán desempeñó con éxito esta comisión, y el resultado fue la adopción del camino legal. Según me refirió el propio Millán, el general Gómez tenía en su despacho un retrato del general Porfirio Díaz, y entre sus sueños presidenciales miraba a la figura del caudillo oaxaqueño como ideal al que había de seguir y emular.

La acción del general Jara en el Gobierno de Veracruz se había iniciado en forma verdaderamente pujante. Se empeñó en mejorar la capital del Estado, dotarla de buenos servicios públicos y pavimentación; hizo construir calzadas de circunvalación para facilitar el tránsito. Levantó el magnífico estadio aprovechando la bella disposición natural del terreno en las co-

linas que circundan la ciudad por el monte de Pacho, desde donde se contempla el panorama de Jalapa. Este estadio, de audaz arquitectura —el más hermoso de la República—, lo construyó Jara con el sueño de que fuera el centro de reunión de la juvenil y que en sus aledaños, se levantara la Ciudad Universitaria, destinada a su formación intelectual, estética y humana.

Todos los impulsos del general Jara eran los de un hombre que, habiendo servido lealmente a la Revolución, sentía la necesidad de promover esta realización de orden superior. Yo tuve la suerte de asociarme a este esfuerzo generoso de exaltación de los valores morales introducidos por el movimiento social. Paralelamente a estas obras se iniciaron otras de trascendencia pública en torno a la salud y al bienestar del pueblo atacando problemas que exigían una atención preferente. En el ramo de carreteras se mejoraron las existentes y se abrieron otras nuevas, se erigieron numerosos edificios escolares y se favoreció el desenvolvimiento de las organizaciones obreras y campesinas.

Yo comprendí toda la pasión, todo el amor que este hombre extraordinario puso en su obra de gobernante, y con idéntico entusiasmo me ocupé de la obra cultural, que no obstante las limitaciones del ambiente trascendió más allá de los confines del Estado y aun de la República.

En las mañanas, después de jugar al tenis o montar a caballo, llegaba yo a Palacio y comenzaba a despachar con los jefes de departamento, reservando la correspondencia que debería someter a la consideración del gobernador. A pesar de su aire adusto, el general Jara tenía destellos de humorismo. Una vez que iba a firmar un oficio dirigido al obispo de Veracruz en respuesta a otro de este prelado, que firmaba con su nombre y una crucecita, se me quedó mirando muy serio: "¿No le parece a usted —me dijo— que yo también debería firmarme únicamente Heriberto y poner un machete como rúbrica?"

Su secretario particular, Tinajero, era un espíritu retozón que le seguía el buen humor. A veces le anunciaba las visitas con charadas o con señas que las individualizaban claramente.

Al mediodía, cuando terminaba yo con mis acuerdos, llegaban a verme algunos diputados con quienes tenía buenas relaciones; el general Miguel Alemán y José Mancisidor, líderes de uno de los bloques de la Cámara, y del otro, Pavón Flores y Araiza. Salíamos al balcón a conversar de política o a reír de alguna broma. Esto me servía de reposo antes de sentarme a firmar los alteros de correspondencia de la secretaría. Desde el balcón abrazaba un aspecto de la ciudad; veía a los transeúntes que pasaban y repasaban de la calle de Enríquez hacia el parque y viceversa, los grupos de jugadores de naipes y dominó en el portal del hotel México, la entrada y salida de muchachas de la catedral. Una grata sensación de salud y de fuerza me hacía respirar la brisa fresca del Cofre de Perote, cuyo panorama se avistaba hacia la izquierda en la transparencia de la mañana bañada de sol.

Un día que me encontraba rodeado de algunos de estos amigos recibí la visita de John Dos Passos, que atraído por el movimiento vanguardista se había llegado hasta Jalapa con la recomendación de no sé quién. Era hombre de unos treinta y tantos años, fuerte, ligeramente cargado de hombros, con lentes de extraordinario grosor. Le hice visitar la ciudad y los alrededores, y después de la comida leyó mi poema *Urbe*, que le gustó y tradujo al inglés. Dos Passos fue la primera persona en sugerirme que escribiera mis memorias, cosa en la que estaba muy lejos de pensar entonces, pues me parecía, y así lo dije, que debía acumular más recuerdos y experiencias y cierto desprendimiento del tiempo, para asegurarme de su interés.

El general Jara siguió en sus tareas cívicas de gobernante, acometiendo y multiplicando con igual ardimiento diversas obras de mejoramiento social y material para la comunidad. Para llevar a cabo éstas, contaba con los recursos del Estado y con los adeudos de la Federación, que por los diversos conceptos (regalías petroleras, estancias de presos federales, etc.) importaban sumas de consideración. Pero el Gobierno Federal, en vez de cumplir con dichos compromisos, retuvo sistemáticamente los pagos, de manera que resultó imposible sostener los gastos presupuestales, afectando también a los sueldos de los maestros y empleados públicos. No sé si esta política fue movida por el recelo del irradiante prestigio de la obra jarista o resultado de inquina de funcionarios que, con soberana impunidad, conspiraban contra los intereses de Veracruz. Con idénticos propósitos, la Secretaría de Industria detuvo todas las gestiones encaminadas a recuperar adeudos de las compañías petroleras, estorbó con fuerza federal los embargos promovidos por el gobierno de los pozos petroleros, perforados arbitrariamente por las compañías extranjeras en terrenos que no eran de ellas, sino de legítima propiedad del Estado. Solamente lo que esas compañías había extraído, en forma deshonesta e ilegal, se calculó entonces en treinta millones.

En esta obra de rescate de los intereses del Estado, los licenciados Eugenio Méndez y Francisco Escudero, representantes del Gobierno, hicieron una inteligente y patriótica labor. Esta fue la primera acción legal y enérgica que se emprendió en contra de esas empresas usurpadoras que tanto mal y por años hicieron al país.

Por funestos conjuros de las compañías petroleras fue asesinado el íntegro juez del Distrito Judicial de Pánuco, licenciado Francisco Méndez, a cuya ejemplaridad debe rendirse tributo.

Supongo que otra causa de malquerencia en contra del general Jara era el apoyo que daba a los enemigos de Obregón y Calles. Pero a él esto nada le importaba. El general Francisco J. Múgica, gobernador de Michoacán, y el profesor Aurelio Manrique, gobernador de San Luis Potosí, a su caída se refugiaron en Veracruz y recibieron su protección. A ambos veía yo con frecuencia, y solíamos pasear por el parque, en las noches. Múgica era apasionado y arbitrario, aunque de tendencia

progresista. En cuanto a Manrique, más reflexivo y sereno, nunca le oí una palabra violenta en contra del general Calles.

El daño causado por el erario veracruzano se fue agravando, y de día en día las obstrucciones de la Federación y su mala disposición en contra del gobierno local se hicieron más apasionadas y tenaces. Esto provocó disenciones entre los poderes y divisiones en el seno de la Cámara local, en daño de su función pública. La Legislatura se dividió en dos grupos; uno, que nombró gobernador al secretario particular del jefe de operaciones, y otro, que se mantuvo fiel al Gobierno constitucional del general Jara.

Las cosas habían llegado a un punto de violencia tal, que parecía que de un momento a otro iba a producirse un choque armado. Ambos bandos ocupábamos el mismo Palacio del Gobierno, pero nosotros en situación desventajosa, confinados a tres o cuatro salones de la planta baja, con entrada por la espalda del edificio, mientras los otros, sostenidos por el jefe de las Operaciones Militares, general Jesús Aguirre, había invadido la planta superior, desde donde avizoraban nuestros movimientos.

Todo esto ocurría a mediados de 1927, precisamente cuando la disputa por la presidencia de la República se hacía más enconada y la rebelión del general Arnulfo Gómez desbordaba hacia Veracruz, de modo que el menor pretexto hubiera bastado para inculparnos de sedición y castigarnos sangrientamente.

Con artero designio, nuestros enemigos buscaron afanosamente la forma de identificarnos con los grupos levantados en armas, pero la serenidad y el tino del general Jara, presentándose rápidamente en la capital, nos salvó de esta asechanza.

Me refirió después el general Jara que de la estación de ferrocarril se había ido a Chapultepec (entonces residencia presidencial), y que en la terraza del castillo había presenciado la dramática escena en que la esposa del general Serrano había intentado salvar la vida de éste, sin que sus lágrimas lograran ablandar al general Calles.

Entre los incidentes a que dio lugar aquella lucha de facciones debo contar cómo fui agredido y estuve a punto de verme envuelto en un trance peligroso. Amparado en mi limpia conducta, salí a la calle sin imaginar que se preparaba una violencia en mi contra. En el momento en que doblaba la esquina próxima a mi casa, me salieron al paso tres esbirros armados, con la intención de aprehenderme, y si me resistía, asesinarme. Pero dio la feliz circunstancia de que un amigo mío, hombre de temple, el diputado federal Eduardo Garrido, llegó en ese instante, y considerando rápidamente la situación, desenfundó la pistola y conminó a los asaltantes a retirarse; me subió a su automóvil y desaparecimos ante la vista de los perplejos polizontes. Nos dirigimos a su casa; allí permanecí algunas horas, y en la noche me trasladé a la casa del ingeniero Domínguez, donde previamente un amigo de toda mi confianza había concertado mi refugio.

Por conducto del ingeniero Domínguez estaba yo enterado de lo que ocurría en la ciudad. A veces, las noticias eran extraordinariamente dramáticas, como cuando me refirió la aprehensión de los generales Arnulfo Gómez y Adalberto Palacios, que se habían hecho fuertes en la serranía cercana a Perote.

El juicio en su contra tuvo un carácter sumario: los condenaron a muerte, y sin más diligencias los condujeron al panteón de Jalapa, seguidos por una multitud ávida de presenciar el espectáculo de fusilamiento, a la que el general Palacios increpó, pidiéndoles que se retiraran, "porque la muerte de un hombre no era una diversión"... El general Gómez se hallaba muy decaído, mientras Palacios se mantuvo sereno y murió con gran entereza.

En mi encierro sentí profundamente este drama en que dos hombres que no me eran extraños, especialmente Palacios, caían acribillados por un poder implacable. Una vez más la imagen sangrienta que había herido mis ideales juveniles en los días del delahuertismo se proyectaba ante mi vida. Veía nuevamente los días trágicos de las asonadas y de las represiones furiosas, en los que se destacaban hechos de bravura que merecían una justificación más legítima.

Y esta reclusión forzada resultó para mí de provecho literario, porque entre los libros que había en la vasta recámara que me asignaron en el fondo de la casa, figuraba un ejemplar de *El Quijote,* que yo me di a leer, olvidándome de las intrigas, los odios y las perversas intenciones que se agitaban allá fuera. Mi imaginación encontró en aquella hermosa lectura un agradable solaz, y en vez de sentirme oprimido por mi confinamiento, el tiempo pasó rápido, como si se tratara de encantadas horas de libertad. Mientras tanto, el Congreso de la Unión, obedeciendo a interesadas insinuaciones de los enemigos del general Jara, decretó arbitrariamente desaparecidos los poderes constitucionales del Estado. Pero a pesar de los diputados, que pretendían repartirse el botín, asumió el gobierno provisional el senador independiente profesor Abel S. Rodríguez.

Aunque el nuevo gobernador me invitó a quedarme, no me pareció propicio el aire que se respiraba en Jalapa luego de la ruina de nuestros esfuerzos, a la que habían contribuido, con sus torpezas, hasta nuestros propios amigos, y preferí regresar a México.

U

artes plásticas

Surrealismo y arte fantástico en México

Por Ida Rodríguez

En 1938, el iniciador y principal promotor del surrealismo, André Breton, visitó México y el impacto que le produjo la realidad contradictoria del ambiente, lo convenció de que se encontraba en el país surrealista por excelencia. Dos años más tarde se llevó a cabo en la capital de México, la "Explosión Surrealista Internacional" (Galería de Arte Mexicano, 1940) en la cual expusieron artistas mexicanos junto con algunos representantes del movimiento parisino. Las diferencias que se destacaron entonces, entre las producciones de los artistas ligados a la fantasía mexicana y las de los artistas influidos por el surrealismo, siguen, 27 años después, siendo obvias y fundamentales.

Es un hecho que en México, el programa de Breton no fue entendido ni seguido por los artistas del país. Sólo hasta fechas muy recientes los artistas jóvenes, en un afán de internacionalismo y deseo de romper con las vivencias típicamente mexicanas, han comenzado a caer bajo el influjo del encanto sofisticado del surrealismo europeo.

El término surrealismo se ha convertido en los últimos años en una palabra "comodín" en la literatura del arte. Cuando en una obra artística se presentan a la vista elementos en los cuales predominan la imaginación desbordada, la alegoría, la metáfora, la fantasía, se recurre a menudo, al clasificarla, al uso del término "surrealismo". El empleo de este concepto resulta el más adecuado para suplir la interpretación huidiza y difícil de descifrar de muchas obras del pasado y del presente que esconden su verdadero ser y significado tras de metáforas de espíritus y situaciones culturales no suficientemente entendidas (arte de culturas primitivas, arte exótico, folklórico, arte alejado de la cultura cristiana-occidental, etc.).

El movimiento surrealista que nace en París, en 1924, al poner el énfasis en una realidad, más allá de lo "real", en lo hermético, lo insólito, lo absurdo, en las imágenes del sueño y del inconsciente, ha acuñado una palabra clave y acomodaticia que viene a suplir, equivocadamente, las vivencias auténticas y distintas de lo que, con este término, pretende definirse.

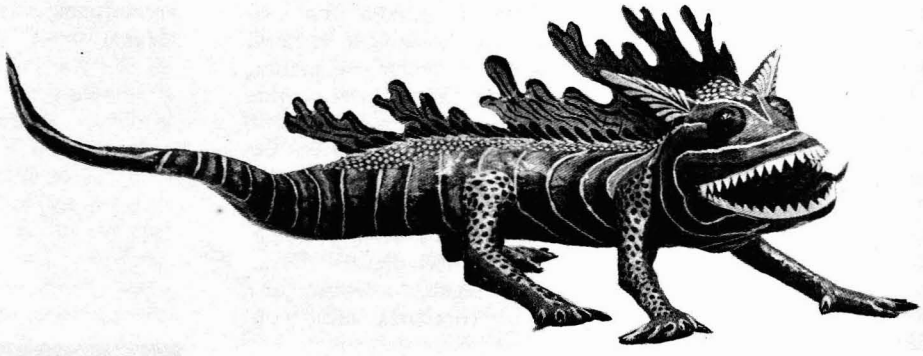
Sin embargo, el surrealismo es un movimiento específico que obedeció al programa de un grupo de intelectuales y artistas que se propusieron redimir al hombre y salvarlo por medio de una teoría adecuada, encaminada a una explícita finalidad: *cambiar la vida,* es decir, seguir el camino vislumbrado por Rimbaud.

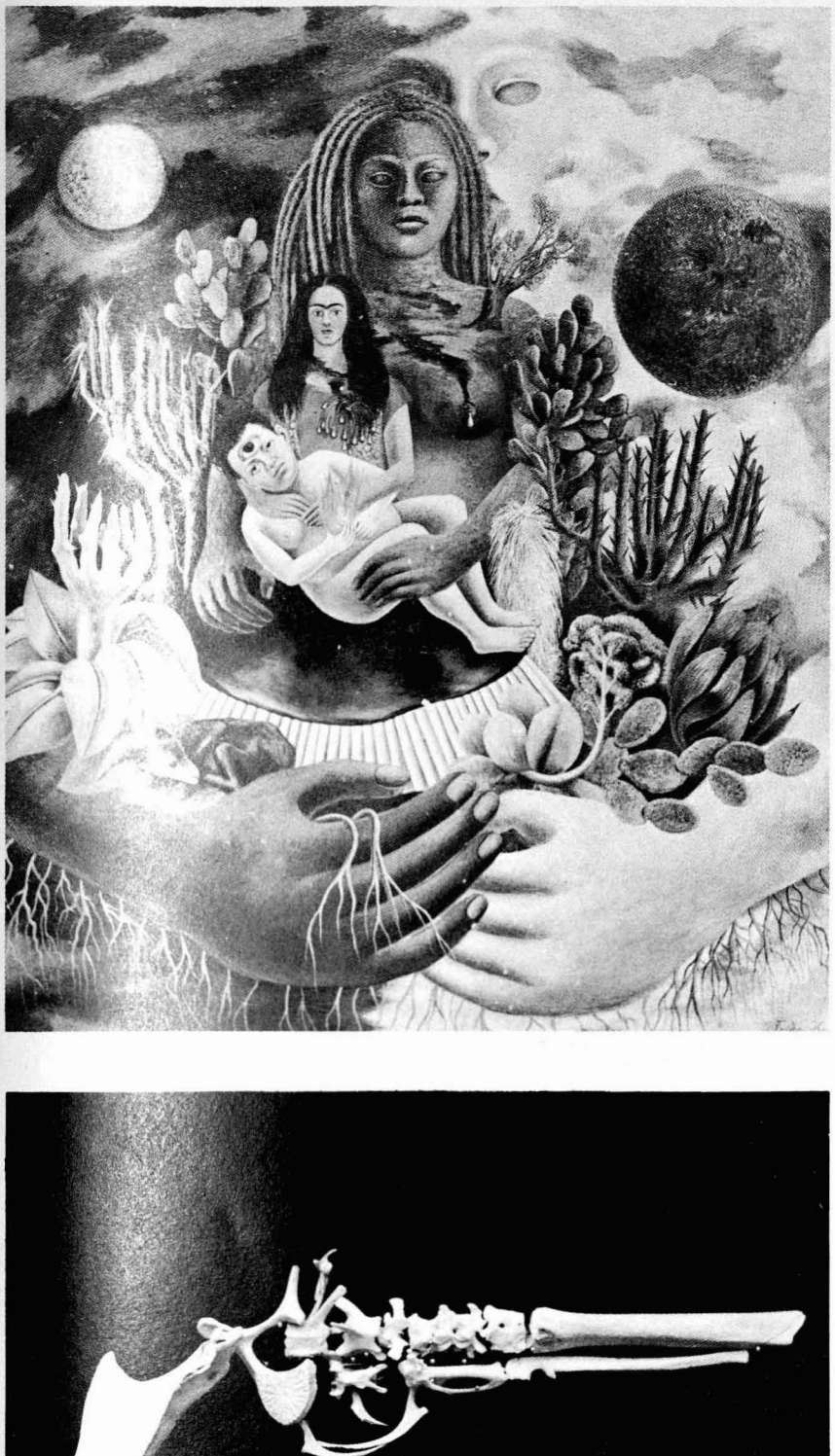
Al analizar los principios propuestos por los surrealistas en sus Manifiestos, encontramos que, la mayoría de ellos, provenían de una cercana o lejana tradición. Pero la idea de recogerlos, fundamentarlos y hacer con ellos un verdadero "memorándum" para que el hombre, siempre en constante estado de alerta pudiera aprovecharlos, es la intención novedosa y original de los surrealistas.

El surrealismo funcionó a la inversa de la creación del mito, con el mismo propósito de éste. El artista surrealista tiene fe en las posibilidades que el hombre ha descubierto, tanto fuera como dentro de él; tiene un método para conjurar los maleficios. Los aprovecha, no los teme. En su afán de integración del ser (una de sus finalidades), duda de la realidad natural, la trastorna, pero con el fin de ampliarla ahondando en ella. El surrealismo, a pesar de la apariencia irracional, al poroponer una teoría, al organizarse en movimiento, sucumbe ante la razón y está, en el fondo, regido por la lógica. El surrealismo es la búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia y para lograr esta finalidad, cualquier método es válido: la hipnosis, el sueño, el ensueño, la enfermedad, las drogas, la locura, etc. La pesquisa sistemática dentro de la persona misma, era absolutamente necesaria para hacer un todo indivisible y cumplido del ser humano.

El surrealismo fue definido, en el "Primer Manifiesto", redactado por Breton y sus amigos, como el "automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. El dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta él. En la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento".

Comenzando por ser un método de escritura automática, el surrealismo fue pasando, con el tiempo, por diversas fases:





cuajando en una actitud filosófica, en una manifestación artística, en una reivindicación social y humana ligándose incluso, años más tarde, con la política.

"El vicio llamado surrealismo —decía el poeta Louis Aragón— es el empleo desordenado y apasionado del estupefaciente imagen." El hombre enviciado de surrealismo tiene la enfermedad de la autocontemplación. Debe convertirse en un detective de sus estados de ánimo, de sus asociaciones de ideas, tiene que dedicarse a la pesquisa constante dentro de su ser. Es el autoanálisis convertido en sistema de vida.

El surrealista perfecto debería de vivir en el motín perpetuo, en la revuelta y la sedición para aniquilar la realidad objetiva, natural y apoderarse de esta otra realidad; la subjetiva fuente del ser, que brota del subconsciente por medio de imágenes que considera más verdaderas, auténticas, luminosas y poéticas.

El arte de la fantasía mexicana que suele clasificarse como surrealista, está prendido de otras vivencias y obedece a propias y profundas maneras de ser del mexicano. En términos generales puede afirmarse que la obra de arte mexicana aspira a llevar un mensaje que actúe o comunique una idea o sentimiento, que conmueva al espectador para que se despierte el diálogo. En México se pretende que el arte ejerza una acción, que manifieste "algo", actitud que, en el fondo, está delatando una supervivencia de la magia, ya que, como ésta, se anhela ser "eficaz".

El yo y el mundo de los objetos viven entre la mayor parte de los mexicanos, en una íntima relación, no hay oposición sujeto-objeto. Los objetos, en estrecha comunión con el ser tienen, sin embargo, vida propia, independiente y animada. Esta tendencia animista impide la separación clara entre símbolo y cosa simbolizada. La intención del artista, preponderante subjetiva y la existencia de la cosa real, objetiva, no están escindidas; la comunicación es viva y actuante, por eso, la fantasía brota con espontaneidad, sin trucos.

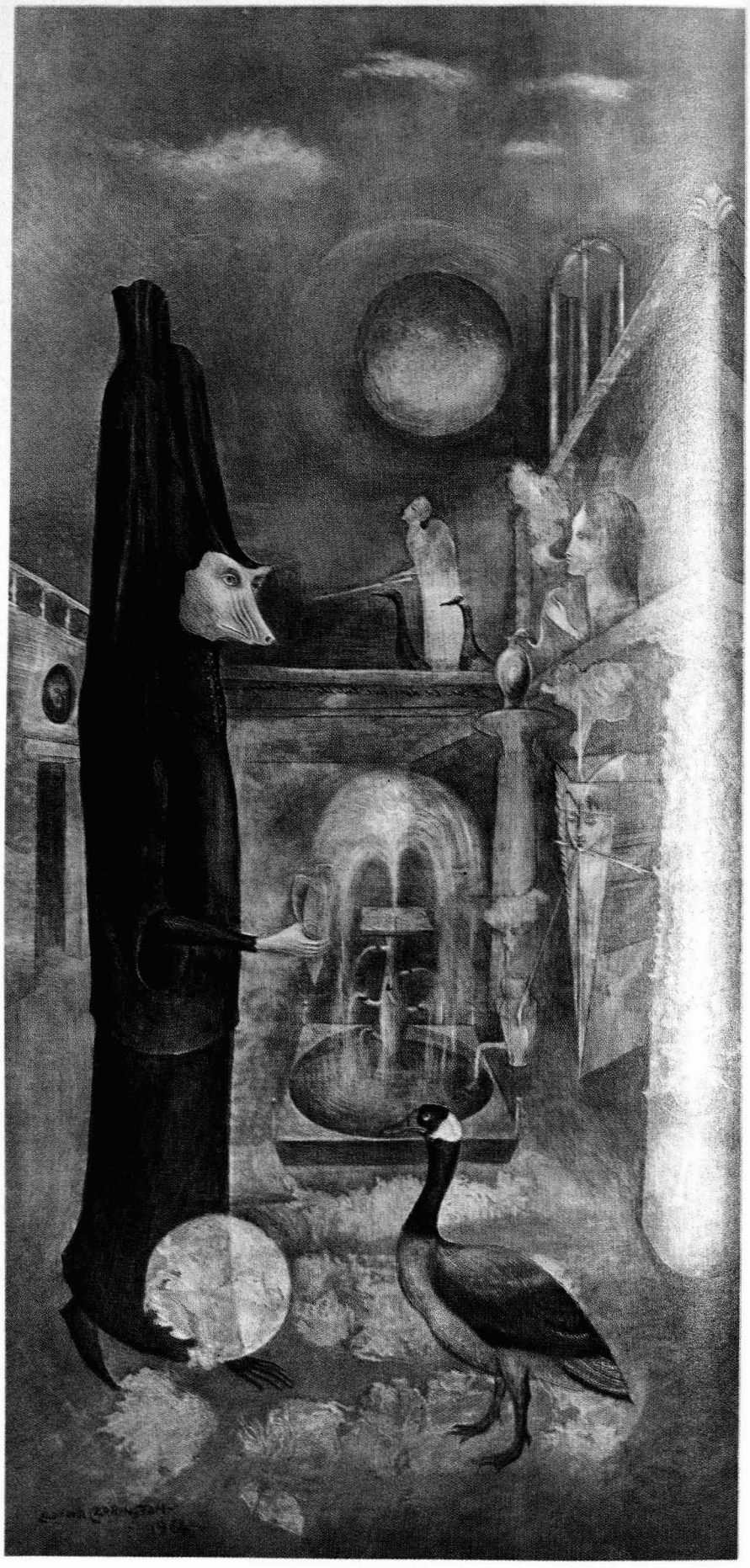
Entre los surrealistas más autoconscientes, este proceso fue buscado, forzado. La insurrección de la realidad fue provocada, de ahí el nacimiento del "objeto surrealista". En México la realidad exterior, los objetos, viven en eterna subversión. El proceso natural de identificación con el objeto mágico en la cultura europea era imposible; los mexicanos, por el contrario, estamos inmersos en esa relación y, muchas veces, tenemos hasta que luchar conscientemente para no actuar con el sentido mágico que prevalece en nuestra cultura y que hace tan difícil nuestra cabal integración a la civilización racional, mecanizada, científica, que es la vigente en nuestro siglo XX.

Frida Kahlo
Wolfgang Paalen

Para la mentalidad mágica no existe clara diferencia entre la existencia real, la vida consciente y las imágenes que brotan del subconsciente, ya sea en el sueño o en el ensueño. Esta explícita ambición de los surrealistas que con tesón trataron de alcanzar, en muchos de los artistas mexicanos se da con plena naturalidad; el sentimiento mágico de la vida les proporciona la vasta libertad de la fantasía.

El sentido del milagro que tiñe nuestra vida social, política, artística y hasta económica, nos hace movernos en la vida con un optimismo y fe primarios y, al mismo tiempo con miedo, cautela, desconfianza y zozobra. El miedo de cometer una falta, la liberación del culpable que se cura en salud traslada la falta al mundo de las cosas que tienen vida. Frases usuales sobre todo en ciertas clases sociales incultas como: "la puerta o el cajón no quieren abrirse", "el agua no quiere salir de la llave", "la lámpara se cayó" o "amaneció rota", "se me quedó en la mano", etc., son prueba del actuar de las cosas por sí mismas. El diálogo con ellas es directo; hay una lucha constante por someterlas y dominarlas, de ahí la supervivencia de la hechicería, el conjuro y hasta el insulto. Las fuerzas ocultas del hombre y las de la naturaleza proceden de un arte en el cual el proceso de reflexión no es el importante ni es la base de la creación. El símbolo surge automáticamente de las profundidades del yo sin el control del artista como sucede con los surrealistas. El arte, en México, se produce "orgánicamente", es un arte de vitalidad, no un arte idealista o intelectual. En el arte surrealista hay búsqueda, las imágenes son manipuladas, colocadas conscientemente; transformadas para que adquieran una significación aunque, como en el caso de este movimiento, se quiera aparecer como carente de ellas. El artista surrealista recurre a la invención pues está seguro de sí mismo; el artista mexicano necesita, por inseguridad esencial, afianzarse al mundo real que, a través de su mentalidad fantástica y mágica adquiere vida propia; es por esto que, en el realismo fantástico mexicano, las connotaciones irreales o absurdas no se presentan tan explícitas como en el arte surrealista que conscientemente las busca. Atrás del surrealismo hay una mentira que pretende ser verdad, detrás de la producción mexicana haya una verdad, el cuadro es un espejo que recoge la imagen de una realidad vital suigéneris.

La fantasía del mexicano es infantil, la del surrealista sofisticada. El surrealista crea un mundo fantástico, no lo refleja, el mexicano quizá, porque lo vive, lo oculta. El mexicano que vive nuestra realidad surreal, que encierra en su ser todavía vestigios del mundo mágico, que cree en el milagro, cuando se expresa habla por medio de signos, de símbolos



Leonora Carrington

que en parte descubren y en parte ocultan su ser. Cuando se afianza a la realidad, cuando la conjura, cuando se autoafirma se traiciona y deja al descubierto esa mentalidad primitiva donde lo sobrenatural, como afirma Lévy-Bruhl, es lo natural.

Quizá donde la diferencia fundamental entre los artistas surrealistas y los fantásticos mexicanos sea más clara es en que los primeros se contentan con soñar y recurren al humor negro, a la pesadilla, al análisis del subconsciente, a verdaderos exorcismos para canalizar los instintos de destrucción y de muerte. El humor negro del surrealista no es peligroso, no llega a la destrucción de la vida, se queda en las páginas literarias, en la transmigración de un sueño; el sadismo, el masoquismo se convierten en obra de arte, poema o cuadro. En México el humor negro actúa; no es invención, es sangrienta realidad; el crimen se esconde en cada esquina, no es un fantasma que imaginamos, es una dolorosa realidad que compartimos.

El surrealista aprovecha sus complejos en la creación, se autoanaliza para producir con libertad, no carga culpas, no acepta valores buenos o malos, ni útiles e inútiles, todo el es un enriquecimiento, una aceptación que le sirve. El mexicano padece sus complejos, vive con el bien y el mal a cuestas, tiene culpas, existe el pecado y lo expía. En la obra de arte los oculta, los trasciende, la creación es santificación, descarga de culpas, limpia del alma. Confesión si acaso *mea culpa*. Masoquismo nunca sadismo, arrepentimiento en el pecado, nunca regodeo en las propias fallas que, para el surrealista, son motor e inspiración.

El mexicano convive con la muerte, la integra a la vida en su arte popular, en sus fiestas y, desgraciadamente, también está presente en la criminalidad.

El surrealisa tiene al demonio que lo sigue, al mexicano lo acompaña la muerte.

Los surrealistas que trajeron a México su movimiento pensaron que la semilla fertilizaría en este suelo propicio donde la leyenda, el mito y la magia aún están vivos, no pudieron pensar que, justo por eso, la teoría no sería entendida, la existencia se impuso sobre la idea.

Con excepción del grupo de artistas europeos que eligieron a México como lugar de residencia y que expresaron sus inquietudes, vivencias, complejos y obsesiones inspirándose en el programa de Breton, puede generalizarse que casi ningún artista local lo aprovechó a fondo.

Es hasta fechas muy recientes y entre artistas jóvenes donde podemos encontrar verdaderas afinidades con el movimiento francés pero, al mismo tiempo, una ruptura profunda con el interés de expresarse como mexicanos que tuvieron las generaciones anteriores.

de Julio Cortázar a Francisco de la Maza

Saigón (Vaucluse), 4 de junio de 1967

Señor Francisco de la Maza,
México.

Muy estimado señor y amigo:

Quiero agradecerle su hermoso *Antinoo*, que acabo de leer en estos días. Desde luego, un libro a tal punto exhaustivo es de por sí un documento de un valor fuera de lo común; pero en su caso, afortunadamente, hay mucho más que eso, hay la presencia continua de un escritor y de un artista, de alguien para quien el tema resulta evidentemente consustancial. Nunca me interesaron las obras de reconstrucción histórica cuyo autor no pasa de un ensamblador de documentos; soy de los que creen que la historia es uno de los muchos misterios que sólo pueden enfrentarse con armas en último término poéticas: la intuición, el sentido de los enlaces y los vínculos aparentemente más distantes y extraños. Con esas armas que usted ha empleado para devolver a la visión moderna un atisbo de lo que pudo ser el mundo de Adriano, y que nadie había sabido utilizar con tanta eficacia y tanta belleza.

A lo largo de casi veinte años en Europa, he podido ver una buena parte de la inconografía de Antinoo; su libro, ahora, me permite un conocimiento mucho más crítico de esas estatuas y esos bustos. Lo llevaré conmigo en mi próximo viaje a Italia; será un precioso maestro que me ayudará a acercarme una vez más a esos "tiempos fabulosos" de que habla Adriano por boca de Marguerite Yourcénar.

No quiero olvidar tampoco que la edición de su obra es muy bella, aunque lamento que el papel sea un tanto transparente y quite belleza a los clisés. Muchas gracias por haberme enviado dos ejemplares; uno de ellos irá a manos de un amigo de la Argentina, especialista en los Antoninos.

Si voy alguna vez a México, mucho me agradaría conocerlo personalmente. Le reitero mi agradecimiento por su hermoso envío, y lo saludo con muy cordial amistad.

JULIO CORTÁZAR

[*Antinoo, el último dios del mundo clásico*. UNAM, México, 1967]

libros

Michel - Antoine Burnier: *Les existentialistes et la politique*. Monografía, 190 páginas. Editions Gallimard. París, 1966.

En 1957, al definir la relación entre marxismo y existencialismo, Sartre calificaba a este último de *ideología* o saber relativo: "es, decía, un sistema parasitario que vive en los márgenes del Saber (la filosofía marxista), al que se opuso inicialmente y en el que hoy trata de integrarse". La tarea "relativa" del existencialismo debía consistir en una doble aportación a la "puesta en marcha" de la teoría marxista (que, según él y otros marxistas, pasaba por un periodo de estancamiento): debía, en primer lugar, construir, a partir de los postulados marxistas y los descubrimientos de las ciencias sociales ("psicoanálisis", "sociología empírica", "antropología estructuralista"), el instrumental teórico necesario para "comprender" el comportamiento de las entidades sociales concretas (en situación individual) y su relación con las totalizaciones históricas determinantes; debía, además, iniciar una discusión en torno al estatuto teórico y al ámbito de competencia de la razón dialéctica: la filosofía marxista necesitaba precisar su concepto de *verdad*.

Han pasado diez años desde la publicación de este programa de trabajo teórico, que debía introducir al existencialismo en el seno del marxismo. Década en que fenómenos políticos de primer orden, acompañados por descubrimientos igualmente importantes en lo que concierne a las formas avanzadas de funcionamiento del sistema capitalista, han venido a enriquecer la problemática marxista. Múltiples indicios permiten afirmar, hoy en día, que tanto la fuerza política como la teoría marxista "han echado a andar". ¿Qué papel ha jugado el existencialismo de izquierda en esta reactivación del marxismo? ¿Cuál ha sido la utilidad de estos "compañeros de ruta", a la vez defensores y "mala conciencia", de los comunistas?

Sólo una historia prolija del movimiento proletario en estos últimos cincuenta años podrá responder a estas cuestiones. Trabajos como el de Burnier no pretenden escribir esa historia; su intención es la de preparar el material necesario para ella, cuidando de no caer en particularismos y de no saltar a generalizaciones prematuras. Lo que interesa a Burnier no es la historia global del fenómeno cultural en que se incluye el desarrollo del existencialismo, aquello que Sartre definía como el proceso de desintegración interna que sufre el aparato ideológico burgués ante la actividad histórica del proletariado y de sus nuevos modos de comportamiento y raciocinio. Su libro narra una trayectoria teórico-política concreta: la que hubo de seguir, en estos últimos veinte años, un grupo de intelectuales burgueses encargado de la dirección de un instrumento de producción intelectual. La revista mensual *Les Temps Modernes*, órgano de los existencialistas de izquierda, es su objeto de estudio. ¿Cuál fue el programa inicial de esta revista? ¿En qué medida se cumplió? ¿Qué cambios ha sufrido ese programa y a qué causas se han debido? ¿Cuáles son sus objetivos actuales? Tales son algunas preguntas que se plantea Burnier y que reciben de su parte respuestas muy documentadas y reveladoras.

Los existencialistas y la política consta de una introducción, tres partes principales, una conclusión y un epílogo.

La Introducción relata brevemente la prehistoria de *Les Temps Modernes*. La revista, nos recuerda Burnier, fue fundada como reacción en contra de la posición política que habían mantenido sus organizadores en el periodo de entreguerra y que, en 1945, consideraron errónea e insostenible.

En los años treinta, toda la filosofía sartreana de la "contingencia" se basaba en la "interpretación" (fenómenológico-ontológica) del "proyecto" individual en el "mundo" que él mismo "instauraba". "El Otro" aparecía entonces como un accidente; el "mundo", como una simple condición; dentro de este cuadro, era negocio de cada uno buscar el bienestar con sus propios medios. Así se comprende por qué Sartre, S. de Beauvoir y Merleau-Ponty no sentían que la historia les concerniese. Lo que debían era justificar su existencia: para ello bastaba escribir, "hacer buenos libros". La lucha del proletariado era una buena cosa para el proletariado, pero no era asunto de los intelectuales... A cada uno su tarea." (p. 15).

Mas la bancarrota ante el fascismo, sufrida en Munich por los gobiernos burgueses, vino a descalificar sin remedio esta concepción de las "historias" individuales. La guerra descubría "en-el-mundo" una consistencia objetiva que violaba las fronteras sutiles de los proyectos existenciales. Se imponía una historia común, cuya presencia "fáctica" había sido descuidada por la ontología sartreana. En las prisiones alemanas y en la lucha de resistencia, los existencialistas pudieron continuar este "duro aprendizaje de lo real". Reconocieron que sus posiciones ideológicas los hacían herederos directos de aquel modo de comportamiento intelectual, que apareció con la época capitalista, mediante el cual (como lo explica Brecht en el caso de Galileo) "la burguesía aísla la ciencia en la conciencia del científico, la coloca como islote autárquico, para, en la práctica, poder incluirla en *su* política, *su* economía y *su* ideología".

A partir de 1943 comienza a presentarse en su filosofía el gran tema autocrítico del "compromiso intelectual".

"La tercera vía sin tercera fuerza", es el título que da Burnier a la primera parte de su estudio. Trata los cinco primeros años de vida de *Les Temps Modernes;* es decir, el período en que los existencialistas de izquierda inician la realización de su programa literario-político, localizan concretamente las fuerzas de la "reacción antihumanista y antidemocrática" y experimentan las limitaciones, tanto físicas como teóricas, de su propia posición.

"Haga lo que hiciere, el escritor 'es de la partida', está marcado, *comprometido* hasta en su más lejano retino...", afirma la Presentación de *Les Temps Modernes*. El escritor que se guía por este reconocimiento, "el escritor *comprometido*, continúa Sartre, sabe que la palabra es acción, sabe que revelar es cambiar y que nada se puede revelar si no se proyecta cambiar" Esta convicción, junto a la idea de que "lo que está en juego es la libertad humana", la posibilidad de un orden democrático-social, constituye la línea directriz de *Les Temps Modernes* en su labor de "esclarecimiento de la situación" y en sus alineamientos políticos.

Inseguros en el terreno de la teoría, carentes de una concepción coherente de la historia, los existencialistas se debaten en la búsqueda de una "moral antiburguesa" (Sartre) o de un "materialismo histórico de la ambigüedad" (Merleau-Ponty) que puedan fundamentar una nueva política revolucionaria y antidogmática. Mientras tanto, se adhieren a los planteamientos generales del Partido Comunista Francés y declaran estar, incondicionalmente, por los intereses del proletariado.

Ya en esta época se presentan las cuatro posiciones que caracterizarán toda la trayectoria política del existencialismo de izquierda: su anti-golismo radical, su criticismo frente al Partido Comunista Francés, en lo que tiene de dogmático y reformista, su negativa a todo entendimiento con el imperialismo norteamericano y, sobre todo, su dedicación a la de-

fensa y valoración de los movimientos revolucionarios en los países colonizados y semicolonizados.

Como bien lo anota Burnier, "son las relaciones con el Partido Comunista las que constituyen, en realidad, el fundamento político y teórico de la lucha de los existencialistas" (p. 46). Relaciones ambiguas, que se ilustran bien en la frase de Merleau-Ponty: "No se puede ser anticomunista, pero tampoco se puede ser comunista." Los existencialistas consideran los objetivos proletarios como la única solución al *status* antihumano de la sociedad burguesa, reconocen en el Partido Comunista al legítimo representante del proletariado, pero estiman que el marxismo —que ellos identifican en esos años con "la escolástica mecanicista del stalinismo"— es una ideología incapaz de "dar cuenta de la verdad del hombre". Sartre, en su artículo "Materialismo y Revolución", llega incluso a plantearse la disyuntiva: ¿traicionar al proletariado en nombre de la verdad o traicionar la verdad en nombre del proletariado? Los comunistas, por su parte, alimentan estas vacilaciones cuando declaran al existencialismo "enemigo ideológico número uno", "ideología burguesa de repuesto", "lacayo al servicio del golismo y del imperialismo americano", etc., etc.

Luego de buscar en el campo burgués, y de no encontrar la filosofía que supere al marxismo en la solución de los problemas epistemológicos e históricos planteados por la lucha de clases, los existencialistas de izquierda comienzan a pensar *independientemente* dentro de los esquemas marxistas. A partir de 1953 comienzan a vislumbrar las posibilidades teóricas del materialismo histórico, opacadas hasta entonces por la "política ideológica" del partido soviético.

Antes, sin embargo, experimentan una vez más las contradiciones de su neutralismo. Deseosos de "dirigirse directamente al proletariado", participan en la "aventura" del *Rassemblement Démocratique Révolutionaire*. Este movimiento, que debía jugar un papel mediador entre las diversas tendencias de la izquierda, se revela poco a poco como una acción exclusivamente anticomunista, corroída por el reformismo y amedrentada ante las amenazas norteamericanas. *Les Temps Modernes* obtiene sus lecciones de este fracaso e inicia desde entonces su trabajo de estrecha colaboración con el Partido Comunista Francés.

La segunda parte del estudio de Burnier está dedicada a este periodo (1950-1956) de activa labor política por parte de los existencialistas. Es la época de la participación en el Movimiento por la Paz, de la propaganda en bien de la liberación de Vietnam, de la denuncia del macartismo norteamericano y, sobre todo, de la defensa incondicional de la revolución argelina (a partir de 1954). Es también la época de las polémicas con Camus, Lefort y Merleau-Ponty (quien se separa en 1953 de la dirección de la revista, atormentado por la falta de perspectivas de la revolución europea) y de los análisis sociológico-políticos ("Los comunistas y la paz", "La situación de la izquierda", etc.). Todo este periodo de íntimo acuerdo con los comunistas no puede ocultar, sin embargo, que las conclusiones teóricas —esta vez apegadas a los postulados marxistas— a que han llegado los existencialistas no concuerdan con los presupuestos de la política propia del Partido Comunista Francés. Este hecho se hace patente con motivo de la rebelión húngara de 1956. Sartre aprovecha esta ocasión (en *El fantasma de Stalin*), para desarrollar su teoría del stalinismo, denunciar la herencia stalinista de los partidos comunistas tradicionales y postular lo que él considera que son las condiciones necesarias para una verdadera "destalinización". Este asunto pone fin al segundo intento de actividad política de *Les Temps Modernes*.

La ruptura con el Partido Comunista Francés lleva a los existencialistas a plantearse el problema del "compromiso" en un nivel nuevo y más riguroso. No sólo han dejado atrás los ideales de su primera época, es decir, su socialismo de inspiración puramente moral y sus ilusiones respecto a una "superación" del marxismo; han abandonado también la convicción posterior que les hizo actuar como si en Francia hubiese existido una situación revolucionaria y se hubiese impuesto un estrechamiento de filas en torno al Partido Comunista Francés (pp. 95-96).

Les Temps Modernes inicia en 1956 la nueva etapa de su actividad literario-política que continúa hasta nuestros días. Burnier nos la relata bajo el título de *"Por una izquierda irrespetuosa"*. Los temas principales que ocupan en este periodo a los existencialistas pueden resumirse en tres: la lucha por la unificación de la izquierda en torno al PCF, la campaña por el reconocimiento de las posibilidades revolucionarias en el Tercer Mundo, la defensa de los movimientos anticolonialistas y anti-imperialistas y la empresa teórica en bien del enriquecimiento de la filosofía marxista.

Tanto en los intentos por fortalecer a la izquierda francesa como en la oposición a la política imperialista, los existencialistas han ocupado siempre posiciones de vanguardia. Por ejemplo, ellos fueron los primeros en descubrir a la izquierda francesa la identidad de sus intereses con los del FLN argelino (pp. 131ss.); lo mismo puede decirse en lo que respecta a la Revolución Cubana. Sin embargo, es el tercer tema, el que trata del enriquecimiento teórico del marxismo, lo que ha venido a constituir la preocupación central de *Les Temps Modernes*. El pensar marxista les ha llevado a descubrir, en la época actual, características cualitativamente nuevas que exigen de los comunistas un esfuerzo teórico de gran alcance.

"La evolución de la sociedad industrial en Occidente, las insuficiencias del socialismo, como se ven luego del XX Congreso, la importancia que ha adquirido el Tercer Mundo, todo esto, dice Burnier al final de esta parte de su libro, constituye un conjunto que plantea una problemática enteramente nueva y que la izquierda afronta en la impotencia... Hay que volver a pensar muchas cosas, llevar a cabo un descubrimiento: hay una sociedad que comprender y desenmascarar, porque no es concebible que se pueda elaborar un programa y una estrategia políticas sin tener, ante todo, un conocimiento de la historia de esta sociedad, sin haber planteado correctamente los problemas... Lo que *Les Temps Modernes* considera su deber inmediato es contribuir a un esfuerzo de investigación y levantar la voz para advertir a la izquierda que permanecer ignorante, dividida e inmóvil, significa firmar una condena de muerte. Su meta es servir a la izquierda, pero también llamarle la atención" (pp. 168-169).

Sus documentos y reportajes sociológicos y políticos, sus críticas culturales de toda índole, sus análisis de la situación social, que abarcan todo el panorama de la lucha de clases mundial, sus discusiones teóricas en todos los campos del saber contemporáneo, todo esto ha hecho de *Les Temps Modernes* una de las publicaciones marxistas de mayor importancia. No es todavía tiempo de intentar un juicio definitivo acerca de su efectividad histórica; en la Conclusión y en el Epílogo de su libro, Burnier se limita a subrayar la importancia de los existencialistas de izquierda en la formación de "la voluntad revolucionaria de una parte de la juventud francesa" (p. 185).

"Sartre decía un día que el punto de partida de muchos de los jóvenes era, para él, su punto de llegada. Y comienza a ser verdad... Hoy en día, la experiencia del pensamiento sartreano permite ahorrar una trayectoria que fue necesaria en otro tiempo" (p. 189).

Frente al libro de Burnier, el lector latinoamericano se ve obligado a establecer una comparación. ¿Ha habido alguna circunstancia privilegiada que ha eximido a los intelectuales latinoamericanos de ese camino difícil y contradictorio que condujo a los existencialistas a sus posiciones revolucionarias? ¿Basta ser intelectual para ser revolucionario en América Latina? Si es así, ¿en qué ha consistido el "compromiso" de

nuestros intelectuales? ¿No es significativo que los intelectuales revolucionarios de América Latina han pertenecido, en su gran mayoría, a la actividad artística? ¿No será que hemos confundido *progreso* con *revolución* y *declaración* con *compromiso*? ¿Dónde están, si no, haciendo a un lado honrosas pero ya un tanto lejanas excepciones, los "aportes originales y creativos" a la filosofía de la revolución —campo práctico del intelectual comprometido? Tal vez debamos reconocer que, en esta materia, estamos dando los primeros pasos. Que ahora se nos vuelve problema el *compromiso* y que es mucho lo que tenemos que aprender de empresas parecidas a la de los existencialistas de izquierda.

—Bolívar Echeverría

Antonio Rodríguez. *El henequén, una planta calumniada,* B. Costa Amic Editor, México, 1967. 346 pp.

Si bien en los últimos años mucho se ha escrito sobre las ventajas de la reforma agraria efectuada en México, en la mayoría de los casos se han hecho enfoques con carácter apologético, tratando de demostrar su carácter positivo y atribuyéndole consecuencias favorables para el desarrollo de nuestra economía que, objetiva y analíticamente, no se encuentran en realidad. En otras ocasiones, los trabajos que se han dado a conocer sobre el tema muestran la tendencia a menospreciar el impacto que dicha reforma tuvo sobre el desarrollo económico de México, culpándola de todos los males que aquejan a agricultura.

No obstante la diversidad de trabajos sobre tan apasionante tema, son pocos los que han logrado penetrar en la compleja realidad que dicho fenómeno ha traído consigo; y mucho más escaso resulta hallar trabajos que, referidos a un producto y a una zona determinada, aportan al conocimiento del problema más explosivo de México materiales veraces y soluciones dignas de tomarse en cuenta. Antonio Rodríguez nos ha dado en su libro uno de los escritos más completos de que tengamos conocimiento sobre el henequén.

Es bien conocido el hecho de que en México, hasta antes de 1910, la estructura de la tenencia de la tierra acusaba una enorme concentración de la propiedad territorial en manos de un reducido sector de la población. Esa estructura de la tenencia de la tierra se guardaba como una nefasta herencia dejada por el colonialismo español y adquiría en Yucatán las características más extremas, tanto respecto a la explotación directa que se hacía del trabajo del hombre, como al trato dispensado por la llamada Casta Divina (formada por descendientes de los antiguos encomenderos), al peón de ascendencia maya.

La gran mayoría trabajaba en las grandes haciendas henequeneras, y aun cuando la productividad por hombre-hora en dichas explotaciones era sumamente baja, no por ello dejaba de generar el excedente económico —diferencia entre el valor de la producción agrícola y el valor de los bienes consumidos por la población dedicada al trabajo de la tierra—, el cual era canalizado por diferentes mecanismos hacia el gran terrateniente y propietario, además, de las plantas industrializadoras de la fibra producida. Dado el desarrollo de un país está condicionado por el volumen y por la forma de utilización del excedente, es conveniente apuntar de qué manera era logrado e invertido dicho excedente por el reducido grupo de potentados.

En primer lugar, el excedente económico era canalizado hacia los terratenientes por ser ellos los poseedores de la tierra: recibían el pago de la renta por su uso, por el funcionamiento de las "tiendas de raya", y por la utilización de la fuerza de trabajo de los peones en las propiedades que el hacendado les asignaba. En Yucatán, la situación del indígena adquiría características más indignantes: la falta de tierras para el cultivo individual de sus milpas, la reducción de las tierras comunales a una legua cuadrada, incluyendo en estos límites el fundo legal de los pueblos, las elevadas limosnas y diezmos periódicamente dadas a los párrocos, la discriminación racial contra los indios en las poblaciones de carácter mixto, la servidumbre en las haciendas, los castigos corporales.

El excedente económico así obtenido era utilizado para el sostenimiento de un alto nivel de vida con una gran proporción de consumo suntuario, y sólo un insignificante porciento iba a fomentar los rendimientos agrícolas o la productividad de las fincas. En Yucatán, más que en otras partes del país, el elevado consumo suntuario de su "casta divina" era una forma mediante la cual se hacía obstensible la posición económica y social. Pero el subdesarrollo agrícola de las haciendas henequeneras no sólo estaba determinado por la forma de utilizar el excedente económico, sino que la magnitud de las plantaciones impedía que dicho excedente fuese más grande. En la misma forma que el minifundio es improductivo, así también el latifundio genera las diseconomías de escala, impidiendo que el excedente sea mayor. Para la clase detentadora del poder era no sólo indispensable tener la mayor cantidad de lujos posibles, sino también el poseer grades extensiones de tierra bajo su dominio.

Yucatán era una de las zonas donde los cambios sociales se hacían más urgentes debido a la gran concentración de la tierra, a la inhumana explotación del campesino, a la falta de riquezas naturales que explotar y a la diferencia racial que separaba al hacendado blanco del peón indígena. Pero, como anota el autor, en ninguna región del país se inició la Revolución de 1910 tan tarde y con tantos tropiezos y contradicciones como en Yucatán. Salvador Alvarado, al liberar a los peones de la servidumbre, fue el iniciador de los cambios sociales, mismos que completó Lázaro Cárdenas al llegar al poder y ordenar que se hicieran efectivos los repartos de tierra que tibiamente se habían comenzado en 1919 y crear la Agencia del Banco Nacional de Crédito Agrario, encargada de facilitar crédito oportuno y barato al campesino.

Como respuesta a las primeras expropiaciones hechas por el Gobierno, los dueños de las haciendas comenzaron una explotación irracional de las plantaciones, con el propósito de sacar en el menor tiempo el máximo provecho y entregar finalmente a los ejidatarios henequenales improductivos; y en segundo lugar, a entorpecer el funcionamiento de las máquinas desfibradoras. Se hacía, por tanto, necesaria la entrega de la maquinaria al campesino, con la finalidad de liberarlo totalmente del dominio que el hacendado e industrial henequenero durante tantos años había impuesto, abrir nuevos mercados y aumentar la calidad y producción de la fibra.

Cárdenas dispuso en 1937, para tal efecto, una serie de medidas que contemplaban la rápida entrega a los campesinos de las tierras de Yucatán, fijaba la extensión de la pequeña propiedad en dicha región de acuerdo con las características del cultivo, organizaba el ejido henequenero bajo el sistema colectivo, disponía la adquisición de los equipos industriales que permitieran la creación de unidades agrícolas-industriales, la concesión de préstamos a las unidades y la iniciación de obras de infraestructura, tendientes a lograr el desarrollo económico y social de la Península.

Sin embargo, diversas causas influyeron a que el ideal cardenista no llegara a feliz término:

1º] En Yucatán, como en otras regiones, debido a una estructura legal rígida y económicamente inadecuada, la unidad productiva de la vieja hacienda fue destruida, y los nuevos ejidos considerablemente poblados y sujetos, desde su principio, a un incómodo desequilibrio de los factores de producción.

2º] Además, aun lo que pudo haberse hecho dentro de la estructura legal existente, en relación a la distribución

óptima de la tierra y la programación económica, generalmente no se logró por la falta de tiempo, insuficiente preparación y personal poco capacitado, cuando no (como Antonio Rodríguez lo recalca en muchas ocasiones) claramente al servicio de los viejos intereses de la Casta.

3º] El criterio básico fue una aparente equidad en la distribución de la tierra, y no el establecimiento de unidades de producción económicas. La previsión económica se relegó a un segundo plano, por haberse dado prioridad a las presiones políticas y sociales que habían llegado a un punto crítico de saturación. Así, se entrega la tierra a los campesinos sin darles la maquinaria en la cual culmina el proceso agrícola de producir fibra, y sin el cual todas las labores agrícolas de varios años se frustran.

4º] Las instituciones creadas con el propósito de ayudar y organizar la producción, lo único que efectivamente lograron a partir de 1940 fue diseminar la discordia, el antagonismo y la desconfianza dentro de las sociedades y crear una escala ascendente de corrupción amparada en muy buen grado por la actitud que privó respecto al problema agrario después del gobierno de Cárdenas.

5º] La agricultura, en Yucatán, se basa en el henequén, que integra, aproximadamente, el 85% de la producción total de la región, casi en su totalidad para fines de exportación. En el mercado internacional debe enfrentarse a la competencia creada por otros países que aumentan año con año su producción y mejorar sensiblemente su calidad, disputar el mercado con otras fibras y sufrir el desplazamiento que paulatinamente va realizando el plástico.

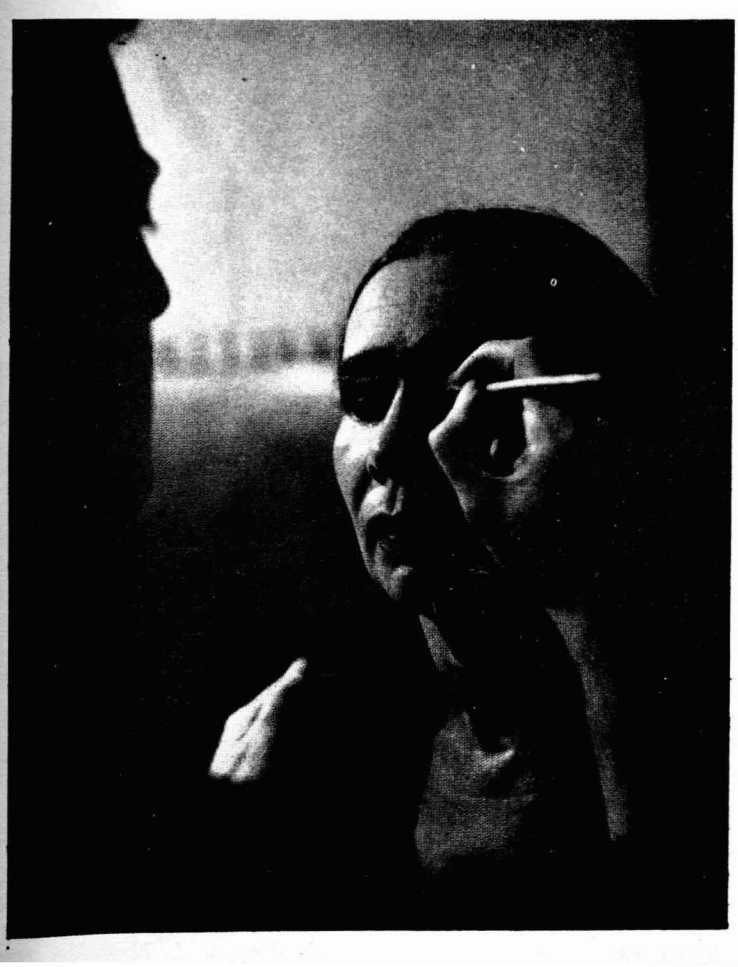
Al final de su libro, Antonio Rodríguez hace hincapié en el éxito que la nacionalización y reorganización de la industria henequenera ha obtenido en los tres años de efectuada (sin pretender afirmar que todo haya marchado como debiera ser), la necesidad de diversificarla para poder hacer frente en mejor forma a los altibajos que el mercado internacional presenta, y la necesidad de un replanteamiento del problema agrario a la luz de la experiencia acumulada en los últimos cincuenta años.

Pero no es solamente la acertada interpretación que Antonio Rodríguez hace del problema económico de Yucatán la única virtud de su libro: Al analizar el papel del henequén a través de la vida del pueblo maya, nos de una hermosa y clara visión sobre el auge, esplendor y decadencia de tan desconcertante civilización. Y es un fiel documento sobre la lucha que el indígena ha realizado durante siglos contra sus explotadores, lucha que viene a desembocar en la cruenta e inhumana Guerra de Castas. Aquí Rodríguez nos obliga a mirar hacia un pasado que muchos quisieran ignorar, pero que muy en cuenta debe tomarse si se quiere en verdad lograr la necesaria y definitiva transformación de Yucatán.

—Iván Restrepo Fernández

Rostros de México. Fotografías de Bernice Kolko. Texto de Rosario Castellanos. México, UNAM, 1966, 24 pp. 156 fotografías, 1 lám. a color

---



Rostros de México

algunas de sus mejores fotografías. Con texto de Rosario Castellanos, que introduce al lector en la vida y en la obra de esta artista, *Rostros de México* constituye una importante aportación documental y plástica a un más profundo conocimiento del pueblo y el ambiente mexicana. La intención de la autora es detener en la imagen algunas actitudes representativas, fijar con su cámara el gesto dinámico del hombre. En muchos casos, ha logrado obras maestras. Y todas poseen un gran interés. Bernice Kolko ha buscado plasmar fotográficamente los rostros más recios, más hermosos, más dramáticos; se ha preocupado por situarlos en su contexto vital, por arraigarlos a la tierra y descubrir en ellos su sentido profundo. Esta colección de fotografías que se presentan en *Rostros de México* está muy lejos del tipismo y del arte abstracto. La artista ha procurado acercarse a la vida mexicana de la manera más espontánea y natural posible: es una fotografía sin virtuosismos formales, sincera, directa. Bernice Kolko ha escrito que la cámara también puede mentir, que el artista "no puede y no debe escaparse de la realidad". No habrá en *Rostros de México* búsqueda de atmósferas subjetivas, de texturas desligadas de sentido humano. Sus fotografías van de la vida al arte y no al revés. En ese aspecto, son, en primer lugar, magníficos documentos. En ellos hay un testimonio fiel, preciso, pero hay también una técnica sabia y una concepción artística de fina sensibilidad. La fotografía dista mucho de ser el arte objetivo que creyeran los naturalistas; la cámara no es sino la prolongación del ojo. Y éste, a la vez que capta un fragmento de realidad, proyecta también mucho de su propia conciencia, de su emoción y su concepto de las cosas y los hombres. No era posible la simple instantánea; era necesario penetrar en México, convivir con sus mujeres, compartir muchas de sus esperanzas, trabajos, dolores. Por eso, Bernice Kolko, para realizar sus fotografías, parte de una vivencia previa. Y Carlos Pellicer, en una nota que comenta esas imágenes escribe: "Lo que mira es verdad. Por eso muchas de sus fotografías son narraciones instantáneas que nos dan la medida espiritual de esta artista admirable."

Las fotografías de *Rostros de México* tienden en gran parte a captar la imagen de la mujer mexicana, y más precisamente de la mujer campesina, pero hay también otros muchos aspectos: la clase media, el nuevo rico, la cursilería de las bodas a media calle. La última parte del libro presenta los retratos de un gran número de artistas y escritores mexicanos contemporáneos: Juan José Arreola, encendiendo un cigarrillo sobre su inevitable ajedrez; Rita Macedo, bellamente matizada, a contraluz; Juan de la Cabada... Documentos todos, pero cada uno de ellos una obra de arte en sí misma. Un realismo que a fuerza de sinceridad se hace profundo y poético. Los trabajos, las fiestas, los rostros, tales son los temas dominantes de Bernice Kolko. La escritora Rosario Castellanos sintetiza uno de los rasgos esenciales de sus magníficas fotografías con estas palabras: "En el ámbito mexicano que Bernice Kolko descubre y muestra, el hombre aparece siempre para determinar un punto central o para conferirle un sentido."

—Arturo Souto Alabarce

Dirección General de Difusión Cultural / UNAM Actividades en agosto

ARTES PLASTICAS

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE
[Ciudad Universitaria]
Exposición retrospectiva de David Alfaro Siqueiros
Obra de caballete 1907-1967
Inaguración 7 de agosto de 1967
GALERIA UNIVERSITARIA ARISTOS
[Insurgentes Sur 421]
Surrealismo y arte fantástico en México

CASA DEL LAGO

[Bosque de Chapultepec]
1a. Temporada de Opera de Cámara
Domingos a las 14 horas
Rita
Opera Cómica de Gaetano Donizetti
Dirección escénica: Ignacio Sotela
Dirección musical: Alicia Urrueta
Entrada libre
Tercera Serie de Conciertos al Aire Libre
Domingos a las 11 horas
LA MUSICA CORAL UNIVERSITARIA

CINE DE ARTE

Ciclo: CUATRO CLASICOS
Domingos a las 13 horas, Sábados a las 17 horas
Agosto 5 y 6
El chico (The Kid), 1920, de Charles Chaplin
Días 12 y 13
Metrópolis, 1925, de Fritz Lang
Agosto 19 y 20
Napoleón, 1925-1927, de Abel Gance
Días 26 y 27
El acorazado Potemkin, 1925, de Sergei Eisenstein
Presentación: Juan Guerrero
Abono $ 10.00
Sábados y domingos de las 10 a las 13.30 horas

CINE

CINE CLUB INFANTIL
Sábados a las 16.30 horas en el Auditorio Justo Sierra
Día 5
La isla de los tiburones
Día 12
El capitán Sangre
Día 19
Tú, mi conejo y yo
Día 26
Mundo sin sol
Abono para niños $ 5.00
Adultos acompañando niños —exclusivamente— Boleto $ 3.00
CINE DEBATE POPULAR
Domingos a las 16 horas en el Auditorio Justo Sierra
Día 6
La rosa de sangre, de Roger Vadim
Día 13
Electra, de Cacoyanis
Día 20
Los salvajes inocentes, de Nicholas Ray
Día 27
Hamlet, de Kosintsey
Entrada: $ 3.00

CURSO VIVO DE ARTE

Maestros de la Plástica Mexicana III
Día 5
Teóricos Mexicanos de la Modernidad: Siqueiros
Profesor Alberto Híjar
Punto de Reunión: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, a las 17 hrs.
Día 6
El Arte y la República
Profesor Alberto Híjar
Punto de Reunión: Palacio de Bellas Artes, a las 10 hrs.
Día 12
Posada
Profesor Alberto Beltrán
Punto de Reunión: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, a las 17 hrs.
Día 13
Los Murales de la Preparatoria: Rivera, Orozco, Siqueiros, Leal, Revueltas, Charlot.
Profesor Adrián Villagómez
Punto de Reunión: Escuela Nacional Preparatoria Justo Sierra 16, a las 10 hrs.
Día 19
Teóricos de la Arquitectura Moderna en México: Villagrán
Profesor Salvador Pinoncelly
Punto de Reunión: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, a las 17 hrs.
Día 20
Villagrán: Instituto Nacional de Higiene, Obregón Santacilia: Secretaría de Salubridad y Asistencia.
Profesor Carlos González Lobo
Punto de Reunión: Calzada de Tacubaya y Lieja, a las 10 hrs.
Día 26
Rivera
Profesor Amador Lugo
Punto de Reunión: Palacio Nacional, a las 17 hrs.
Día 27
Orozco
Profesor Oscar Olea
Punto de Reunión: Suprema Corte de Justicia a las 10 hrs.
Asistencia Libre y Gratuita

GRABACIONES

Serie Testimonios políticos
David Alfaro Siqueiros: *El nuevo realismo mexicano / Integración plástica*
Presentación de Justino Fernández
Voz Viva de México: *Francisco Monterde*
Presentación de Juan José Arreola

MUSICA

Conciertos de Difusión Cultural
XXXII Serie / 1967
Domingos a las 17 horas en el Auditorio de Medicina, Ciudad Universitaria
Día 6 a las 17 horas:
Obras de: Bach, Mozart, Soler, Chopin, Sarasate-osta, Granados
Pianista: EMILIO OSTA
Día 13 a las 17 horas
Obras de: Busoni, Stravinsky, Debussy y Boulez
Dúo de pianos: KARL Y MARGARET KOHN
Día 20 a las 17 horas
Obras de Aurelio de la Vega, Bartok y Stravinsky
Solistas: MA. TERESA RODRIGUEZ, ALICIA URRETA Y GEORGE GABER
Conjunto Instrumental
Director: Eduardo Mata
Día 27 a las 17 horas
Recital de música barroca en jazz
Obras de: Bach, Haendel, Vivaldi, Scarlatti, etc.
Conjunto instrumental: Los Neoclásicos.
Entrada por concierto: $ 7.00
Abono a 8 conciertos: $ 49.00
ESTUDIANTES CON CREDENCIAL
Entrada por concierto: $ 3.00
Abono a 8 conciertos: $ 21.00

RADIO UNIVERSIDAD

Domingos a las 17 horas
Control remoto desde el Auditorio de Medicina de la XXXII Serie de Conciertos de Difusión Cultural
Teatro en Radio Universidad
Miércoles a las 21 horas y Domingo a las 16.30 hrs.
Días 2 y 6 *La cabeza del Bautista*
de Ramón del Valle Inclán
Dirección: Oscar Chávez
Día 9 y 13 *Cuento para la hora de acostarse*
de Sean O'Casey
Dirección: Ludwik Margules
Día 16 y 20 *El corrido de Pablo Damián*
de Héctor Azar
Dirección: Oscar Chávez
Día 23 y 27 *Pavel*
de José Estrada
Dirección: José Estrada

Dirección General de Difusión Cultural: Gastón García Cantú, Director General
Departamentos y jefes: Artes Plásticas: Helen Escobedo / Cine: Manuel González Casanova
Grabaciones: Milena Esguerra / Literatura: Juan José Arreola / Música: Eduardo Mata, Armando Zayas
Radiodifusión: Joaquín Gutiérrez Heras, Raúl Cosío / Teatro: Juan Ibáñez
Secciones y coordinadores: Casa del Lago: Héctor Azar / Curso Vivo de Arte: Alberto Híjar

ISM
Imprenta Madero, S. A.
Aniceto Ortega 1358,
México 12, D. F.

Carta de Georges Clemenceau

Todos los mexicanos debieran conocer los fragmentos que transcribo a continuación. Proceden tales fragmentos de una carta dirigida por Georges Clemenceau, *que a la sazón tenía veinticinco años, a alguna amiga suya, y la carta está fechada en New York, el 6 de septiembre de 1867, meses después del fusilamiento de Maximiliano.*

Por aquellos días, el joven Clemenceau, reñido con su familia, residía en los Estados Unidos. He encontrado este curioso documento en Le Cri de Paris, *año de 1919. De él resulta que el gran Tigre, vencedor de la guerra de 1914-1918, estaba al lado de Benito Juárez.*

Alfonso Reyes

Señora mía:

...Tenemos un pleito pendiente... ¿Qué diablos le ha dado a usted de compadecer a Maximiliano y a Carlota? Sí, por Dios, ya lo sé: estas gentes son siempre encantadoras. En eso ya estábamos de acuerdo: hace cinco o seis mil años que lo sabemos. Ellas poseen la receta de todas las virtudes y el secreto de todas las gracias. ¿Sonríen? ¡Son deliciosas! ¿Lloran? ¡Son conmovedoras! ¿Nos dejan vivir en paz? ¡Qué exquisita bondad! ¿Nos despedazan? ¡Es culpa de la situación!

Pues bien, déjeme usted decirle una cosa; todos esos emperadores, reyes, archiduques y príncipes son grandes, sublimes, generosos y estupendos, y sus princesas serán todo lo que usted quiera; pero yo los detesto, y con un odio sin cuartel, como se odiaba allá por el año de 1793, cuando se llamaba "el execrable tirano" al imbécil de Luis XVI.

Entre nosotros y estas gentes hay un duelo a muerte. Han hecho matar, bajo incontables torturas, a millares de los nuestros, y yo apuesto a que nosotros no habremos logrado matarles arriba de dos docenas.

Cierto: la casta de los que explotan la imbecilidad humana es muy abundante, pero, puesto que esas gentes van a la cabeza contra ellas debemos atacar. Yo no siento piedad por ellas; compadecer al lobo es cometer un crimen contra las ovejas. El tipo aquel se proponía un crimen incalificable; y aquellos a quienes quería matar le han dado muerte. De que mucho me felicito.

Su mujer se ha vuelto loca: nada más justo; esto casi me convence de que hay una Providencia. Fue la ambición de esta mujer lo que empujó al idiota del marido. Ha habido que matar a muchos hombres para que la linda Carlota sea saludada con el nombre de emperatriz; pero, por lo visto, aún quedaban vivos algunos. Mire usted: lamento que esté loca, después de todo, porque así no puede comprender que su marido ha muerto por culpa de ella, y que es un pueblo el que ha tomado legítima venganza.

Por lo demás, no acuse usted a ningún extraño: Si Maximiliano sólo fue un instrumento, su papel es todavía más vil (pues hay cierta grandeza en un magnífico crimen bien premeditado), y no por eso es menos culpable.

Ya ve usted que soy feroz; y lo que es peor, en este punto soy intratable y no cambiaré de opinión. Creo que, hablando de esto, me he extendido más de la cuenta. Pero es que no comprendo qué le ha dado a usted por andarse con miramientos para esta ralea de personas. Créame usted: todos son iguales. Si, por imposible que parezca, hubiese un infierno, y si no hubiese allí un perol especial para hervir a estos sujetos, mi estimación por Dios bajaría de grado...

Y, tras los gruñidos del Tigre, recordemos las nobles palabras de la carta dirigida por Juárez a Maximiliano el 28 de mayo de 1864:

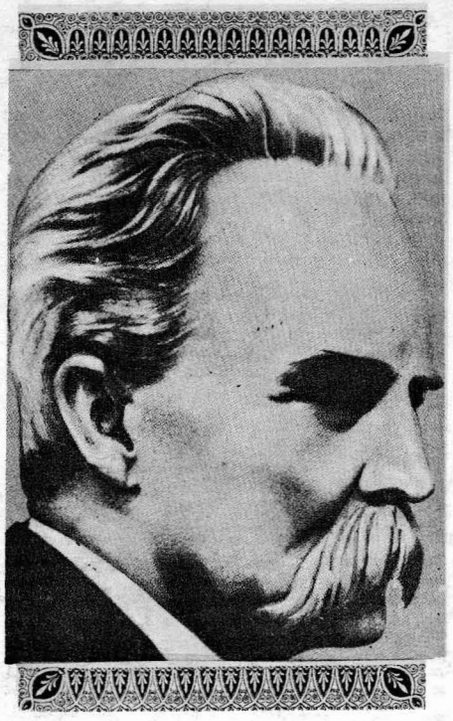
¿Es dado al hombre, señor, atacar los derechos ajenos, apoderarse de los bienes ajenos, atentar contra la vida de los que defienden su nacionalidad, hacer de sus virtudes un crimen y de los vicios propios una virtud? Pero hay una cosa que está fuera del alcance de la perversidad, y es el fallo tremendo de la Historia. Ella nos juzgará.

[*Marginalia,* II. pp 208-9]

junta de sombras

María

1867-1967



Jorge Isaacs

Al cumplirse el primer centenario de *María* de Jorges Isaacs, la más leída de las novelas escritas en Hispanoamérica, su relectura sirve para precisar y situar con un juicio decantado y formado por el tiempo los valores literarios que pueda tener esta novela, considerada por muchos como la obra maestra de la escuela romántica sentimental en estas tierras de América. Ocasiones como los centenarios siempre son propicios para que los escritores apresurados, ocasionales, cívicos, den un pasajero hálito de vida a la obra o a la persona del conmemorado, creyendo rescatarlos de ese lector y juez implacable que es el tiempo.

No seré yo quien repita, una vez más, que al leer *María* nuevamente, de sus páginas que narran —entre la candidez de su relato y de sus diálogos— la elegía de un temprano amor interrumpido por la muerte, que su relectura restituye al efímero paraíso de la adolescencia. Cada quien tuvo una experiencia —y tiene una memoria— distinta de sus primeros años; volver al encuentro con el idilio de Efraín y María, sólo nos puede aportar lo que literariamente conserve de válido entre su artificialidad, su énfasis y sus excesos.

La literatura del siglo XIX en Hispanoamérica, era casi siempre prolongación de la escuela romántica europea. Por eso, los críticos al juzgar la obra del escritor colombiano se encaminan a rastrear las influencias que sobre él ejercieron célebres novelas francesas del género, como *Pablo y Virginia,* de Saint-Pierre, *Atala* de Chateaubriand y *Graziella,* de Lamartine, todas las cuales relatan amargas historias de amores truncos. Algunos de los exégetas de la obra de Jorge Isaacs, se han porfiado no sólo en hallar cierto paralelismo entre *María* y sus modelos europeos, sino en considerarla superior a éstas.

La novela de Isaacs encarna el romanticismo en América; en sus páginas rebosan más los vicios que las virtudes de esa escuela, la que en lengua española —con la salvable y tardía excepción de Bécquer—, sólo contó con simples glosadores y pastichistas. Pero *María* es el intento novelístico más aceptable de su tiempo a pesar de su copioso sentimentalismo. Gran parte de los materiales de la obra de Isaacs nos desaniman porque absolutamente nada nos pueden comunicar; no son las deficiencias en el tratamiento del tema o el empleo de ese tipo de técnica narrativa lo que nos hastía. Es la pérdida de ese "algo" que hacía vibrar de emoción al lector de hace años y que hoy carece de esa significación para sus lectores actuales.

El romanticismo de Isaacs es el de su época. Hay dentro de sus páginas sin complicación argumentativa un fresco candor saturado de exclamaciones ante la naturaleza, el amor y la muerte, que hoy nos suenan de una puerilidad atroz.

Las múltiples descripciones del paisaje rural del Valle del Cauca de Colombia, lugar donde transcurre la novela, corren muchas veces el peligro de quedar aisladas, dentro del contexto de la narración, como simples relatos regionales que atentan contra su unidad formal.

Jorge Isaacs, hijo de un judío inglés converso, antiguo plantador en Jamaica, y próspero terrateniente en el Valle del Cauca, como muchos otros escritores del siglo pasado, fue también político, revolucionario, militar, periodista, funcionario público, profesor, terrateniente, diplomático, poeta y ensayista. En todas esas actividades siempre tuvo como resultado unos frutos menos que mediocres que lo llevaron a terminar sus años en un humilde cargo de inspector escolar. A los 28 años, en junio de 1867, publicó *María* en Bogotá en edición de 800 ejemplares, nada corta para el lugar y la época. El éxito fue inmediato. Las ediciones se sucedieron y su popularidad se generalizó por Latinoamérica.

Muchos de los glosadores de la obra, simplemente se han detenido en la epidérmica y vacía averiguación de la verdad autobiográfica del idilio entre Efraín y María; como la profusa y curiosa documentación reunida sobre este asunto por Enrique Anderson Imbert, en el cumplido estudio preliminar de la edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1951). Allí trae pruebas y contrapruebas de la existencia de la prima israelita y de las circunstancias de su vida, su amor y su muerte. Y otra serie de conjeturas, como la que afirma que la inspiradora de *María* no salió nunca de Jamaica, desde donde habría tejido un platónico idilio epistolar con el pariente colombiano; o que estuvo efectivamente en el Cauca, pero murió poco después de llegar a la hacienda de los Isaacs. Y otras hipótesis parecidas de inútiles valores extraliterarios.

María es un libro exótico dentro del paisaje americano; en donde aparecen —como dice Luis Cardoza y Aragón— "los amplios y retóricos paisajes chateaubrianescos, con sus nubes de cartón, sus grandes árboles, sus selvas misteriosas, lluvias y truenos, tigres y esclavos negros, enormes ríos fuera de madre y el canto del ave negra, creada por el lirio de Boston, agorera y fatal. Hamlet entre las selvas de América, recitando el poema de Poe, con un cráneo en la mano, vestido de terciopelo negro, el espadín colgado de la cintura, tristemente. Camina nervioso y amargo, los cabellos sobre las sienes bañadas por la tormenta y el sudor de la fiebre, mientras por el cielo, Maldoror contempla el geométrico vuelo de las grullas."

Si nuestros países no han logrado cambiar todavía radicalmente la sociedad que hizo posible la aparición de una novela como *María,* la pérdida de su vigencia no se debe a los lentos cambios de ese mundo, sino que radica en la poca capacidad de su autor para narrar una historia, crear personajes animados y tangibles dentro de una atmósfera, y sobre todo, la más alta pasión de una aspiración creadora, que le hubiera dado a su obra una verdadera universalidad.

Nuestra infancia literaria fue torpe y largamente imitativa con gestos casi siempre desacompasados. En todo ese vetusto caudal la actual literatura latinoamericana no atisba sus raíces ni su espejo Afirmar lo contrario sería un dislate que no merece refutación.

—Alberto Hoyos